



Modernidades Acadêmicas: o convívio de diferentes estéticas no curso de arquitetura da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro (1890-1945)

Helena Cunha de Uzeda

Doutoranda de História e Crítica da Arte de Artes Visuais - Escola de Belas Artes - UFRJ

Há no espírito público uma efervescência, uma desinquietação para romper de uma vez por todas com o passado e acabar com essas tradições de uma imobilidade destruidora e com essa rotina. ¹

Araújo Porto Alegre, diretor da Academia de Belas Artes em 1855

“Bring Back the Beaux-Arts”?

Quando Arthur Drexler² organizou em 1975 no *Museum of Modern Art* de Nova Iorque uma grande exposição, reunindo cerca de 200 projetos de arquitetos formados pelo ensino tradicional da *École des Beaux-Arts* de Paris, a primeira reação da crítica foi de perplexidade. Parecia insólito que o Moma, criado em 1929 como um front avançado para a arte moderna e que, desde então, se notabilizara pela luta contra a tradição da *École*, pudesse dedicar tamanho destaque à antiga arquitetura acadêmica. Se a intenção de Drexler fora “chocar”, para alguns críticos ele realmente conseguiu. Enquanto, já na abertura da exposição, alguns visitantes protestavam, ostentando *buttons* com os dizeres “Bring Back the Bauhaus”, na mídia impressa os críticos tentavam interpretar o desafio que fora lançado por Drexler no texto de abertura da mostra: “A arquitetura moderna está em mau estado e chegou o momento de reexaminar suas premissas filosóficas básicas.”³ No fórum de debates que se seguiu ao polêmico evento foram contrapostas posições divergentes: algumas temendo que a mostra viesse a servir de justificativa para um novo “surto” de historicismos, outras considerando-a positiva por “[...] fortalecer várias tendências que tomam uma atitude mais condescendente diante da história da arquitetura.”⁴ A entronização daqueles antigos projetos dentro de um espaço modernista reacendeu antigas críticas lançadas às produções acadêmicas, entre elas a do “elitismo” de seus programas arquitetônicos

¹ ATAS das Sessões da Presidência do Diretor: 1841-56. Discurso de posse de Manuel Araújo Porto Alegre como diretor da Academia Imperial de Belas Artes. Museu D. João VI / UFRJ; Livro n. 6151

² Arthur Drexler, diretor do Departamento de Arquitetura e Desenho do MOMA de Nova Iorque de 1956 até 1987, organizou com o auxílio do historiador de arquitetura David van Zanten, a exposição “*The Architecture of the École des Beaux-Arts*”, reunindo projetos produzidos entre 1756 e 1906 por arquitetos importantes graduados pela *École*, como Henri Labrouste e Charles Garnier.

³ PREFÁCIO do folheto impresso para a exposição “*The Architecture of the École des Beaux-Arts*” (29/10/1975-04/01/1976).

⁴ BAIRD, George (1977) In: HAYS, K. Michael (ed) 1998. *Architecture Theory since 1968*. Cambridge: MIT Press, p. 230-231. (o arquiteto George Baird é professor de Arquitetura da Universidade de Harvard, tendo editado com Charles Jencks: *Meaning in Architecture* (1969) e é autor de *Alvar Aalto* (1970) e *The Space of Appearance* (1994).

e do uso da *École* como instrumento de dominação burguesa, o que a colocou em posição desconfortável diante dos apelos sociais da arquitetura moderna no início do século XX. Com respeito a essa questão, Anthony Vidler lembrou durante o fórum que tanto a arquitetura acadêmica quanto a moderna haviam sido importadas da Europa para a América do Norte como “estilos” – Estilo *Beaux-Arts* e Estilo Internacional – e não como ideologias:

Agora, quando a *Beaux-Arts* é novamente importada, muita conversa é ouvida sobre o fim do engajamento social – como se alguma vez tivesse havido algum; a morte da arquitetura moderna – como se houvesse existido mais do que um estilo importado [...] ⁵

O caráter exógeno das importações descontextualizadas, que facilita sua postura mais aberta a acomodações técnicas e culturais, nos remete à teoria do antropólogo Clifford Geertz, segundo a qual o desenvolvimento da arte passa por processos fundamentalmente vernaculares e que sua sensibilidade “[...] é essencialmente uma formação coletiva [...] como a própria vida social” ⁶. Destarte, ficam mais compreensíveis os diferentes humores assumidos pelas estéticas gótica e barroca, através de suas migrações interculturais pelo território europeu, assim como a índole despojada e a ênfase utilitária das construções portuguesas, fator que tanto seduziria os arquitetos modernistas, e que advém de uma profunda identificação com o austero espírito românico. A objetividade da arte românica foi apontada por Paulo Santos como referência principal à arquitetura de Portugal e “[...] fonte perene de inspiração, a que sempre haveria de voltar, nos seus anelos de renovação.” ⁷ Com esse aporte antropológico e o reconhecimento de que estéticas importadas colocam-se, inevitavelmente, ao sabor do “saber local” – de suas técnicas, seus materiais e sua “intenção plástica” – somos levados a considerar a acomodação de modelos importados dentro de uma nova sensibilidade, não como desvirtuamento do original, mas como recurso necessário à assimilação de um novo modelo. O caráter de internacionalização assumido pelo “projeto moderno” repetia tentativas históricas de “adequação” de uma estética arquitetônica, que ao tentar substituir um modelo anterior terminava com ele hibridando-se, dando continuidade à antiga prática “colonialista” de replicar padrões estéticos Ocidente afora. O distanciamento dessas transposições que cruzavam o Atlântico suscitava comentários como os de Lúcio Costa considerando o racionalismo corbusiano como “[...] uma nova técnica construtiva, paradoxalmente ainda à espera da sociedade à qual, logicamente, deverá pertencer.” ⁸ A nova arquitetura que se desejava importar e cuja ideologia moldara-se frente às novas necessidades da industrialização européia, colocava-se, entretanto, desconfortável diante da falta de sincronia em relação ao desenvolvimento econômico e social do país. Os paradoxos que costumam contrapor-se dentro do desenvolvimento da arquitetura moderna brasileira – ruptura com o passado versus uso de referências coloniais; obediência estrita à função versus prazer na emoção plástica; valorização da tecnologia industrial versus reconhecimento da sabedoria dos processos regionais – fazem parte dessa dialética que metabolizou o “estilo internacional”, adaptando-o ao espírito local através de soluções inovadoras e requintadas, que se tornaram características definidoras dessa nova arquitetura brasileira. Nas análises sobre a questão, tem-se tido por hábito excluir um partícipe fundamental nesse processo de desenvolvimento e consolidação da arquitetura modernista no Brasil: o ensino de arquitetura da Escola Nacional de Belas Artes.

⁵ VIDLER, Anthony. (1977) In: HAYS (1998), *op. cit.* p. 232. (Anthony Vidler é professor de História da Arte e Arquitetura e chefe do Departamento de História da Arte da Universidade da Califórnia, USA).

⁶ GEERTZ, Clifford. A arte como um sistema cultural. In: *O Saber Local: novos ensaios em antropologia interpretativa*, 3. ed., Petrópolis: Vozes, 1997, p. 149.

⁷ SANTOS, Paulo F. *O Barroco e o Jesuítico na Arquitetura do Brasil*. Rio de Janeiro: Kosmos, 1951, p. 161-162. (Paulo Santos foi catedrático da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo :1946-1969; professor da Escola Nacional de Engenharia da UFRJ e membro do conselho do SPHAN).

⁸ COSTA, Lúcio. 1936. Razões da Nova Arquitetura. In: XAVIER, A. (org). *Depoimento de uma Geração*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 40.

O convívio de tendências: o choque entre diferentes “modernos.”

Nas primeiras décadas do século XX, a linha evolutiva pela qual se supunha a arquitetura devesse tráfegar parecia desintegrar-se, abrindo-se em diferentes direções – *revivals* históricos, ecletismo, *déco*, *nouveau*, neocolonial –, até que o movimento modernista decidiu chamar para si a tarefa de reconstituí-la, retomando a “progressão lógica” e abrindo um período de “terror historicista”, num ataque frontal ao ensino acadêmico. O credo: a “forma segue a função”; o que eles reivindicavam: autonomia para a arquitetura. Mas não havia sido isso que pretenderam os arquitetos Boullée e Ledoux⁹ ainda no século XVIII? Quando Lúcio Costa mostra seu descontentamento diante da que considerou como “completa falta de rumo”¹⁰ das construções das primeiras décadas do século XX, o que estava em questão transcendia meramente o caráter estético da arquitetura. O “ponto nodal” que, desde a virada do século começara a alterar o ângulo de visão diante do “novo” constituía-se numa mudança radical de percepção a respeito do que representava efetivamente ser “moderno”. O que os modernistas consideravam como “ambiente confuso” resultava do choque entre dois diferentes modos de compreender a “modernidade”: a visão baudelaireana do século XIX – concedendo tratamento poético a uma realidade que se alimentava historicamente, desconfiando da “salvação” pelo progresso e elegendo o romantismo como opção à incapacidade da Razão – e a visão funcionalista e tecnológica do século XX, ligada a uma nova abordagem do racionalismo que, diferente do iluminista, não desejava transigir com a história, discordando da idéia de uma evolução da humanidade dependente de determinações do passado. Essas percepções divergentes sobre o conceito de “moderno” estão nas raízes de confrontos paradigmáticos entre a arte do arquiteto e a ciência do engenheiro, entre trabalho manual dos canteiros e a capacidade tecnológica da indústria, entre fachadas ornamentadas e estruturas funcionais. As promessas do modernismo internacional vaticinaram no início do século que os modelos historicistas haviam se esgotado definitivamente: o progresso apontava para o futuro e o futuro pertencia às máquinas e suas funções estritamente racionais. Tudo parecia resolvido e definido: não haveria retorno. E, então, surgem os projetos da École des Beaux Arts no Moma. E não como uma curiosidade a respeito do passado, como uma simples menção museológica. A “exumação” feita por Drexler da tradição *beaux-arts* em pleno templo da arte moderna significou algo mais do que uma mera reverência àqueles riscos acadêmicos cuidadosamente aquarelados. Ela representou um questionamento aberto à ideologia do projeto moderno. Não era apenas a antiga teoria arquitetônica acadêmica que estava sendo exposta, expunha-se ali o próprio esgarçamento da trama modernista internacional. Foi esse aspecto da exposição que atraiu naquele momento a atenção tanto de arquitetos “pós-estruturalistas”, como Peter Eisenman – para quem o retorno à cena dos projetos acadêmicos sinalizava o final das certezas do dogmatismo modernista, já que até o final de 1960 “[...] ainda se pensava que as polêmicas e teorias do início do movimento moderno poderiam sustentar a arquitetura”¹¹ –, quanto de arquitetos “tradicionalistas” como Robert Stern – que viu na exibição de Drexler uma reafirmação dos conceitos implícitos na arquitetura do século XIX, entre os quais destaca a intenção semântica: “[...] é no contínuo esforço para fazer formas que sejam significativas num amplo contexto cultural que a arquitetura do século XIX oferece grandes ensinamentos [...]”¹² As divergências ideológicas expostas durante os debates que se seguiram à exposição *Beaux-Arts* demonstraram que a dialética entre “historicismo” e “funcionalismo” estava longe ainda de ser equacionada. Incômodo semelhante ao experimentado pelos modernistas diante do ecletismo da virada do século XIX para o XX começaria logo após a aparecer em alguns textos críticos.

⁹ Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806), arquiteto francês, precursor da moderna arquitetura funcional. Étienne-Louis Boullée (1728-1799), arquiteto francês. Representante do neoclassicismo revolucionário, reinterpreto as estruturas monumentais do passado de maneira “anti-estilística”. O projeto realizado por Ledoux do que seria uma “cidade ideal” fundamentava-se também em aspectos sociais e em formas geometrizadas e funcionais.

¹⁰ COSTA, *op. cit.*, p. 40.

¹¹ EISENMAN, P. 1976. Post-functionalism. In: HAYS, K. M. 1968. *Architecture Theory since 1968*. Cambridge / London: The MIT Press, p. 237.

¹² STERN, Robert. (1977). In : HAYS (1998), *op. cit.* p. 231.

Como num *déjà vu*, acusações de “indefinição”, “historicismo vazio”, “simulacro” e “pastiche” — associados à arquitetura *beaux-arts*, e no Brasil, ao ecletismo da República Velha — voltam a povoar os discursos contrários à produção contemporânea que decidira romper com o cânone “forma segue função” e ignorar o pacto modernista de não revolver os “detritos do passado”. Ironicamente, a esse repertório historicista já se encontrava agregada a própria arquitetura modernista, devidamente historicizada como os revivalismos do século XIX¹³. Considerando ser talvez ainda cedo para extrair algum juízo crítico da “reciclagem” de referências historicistas pelos arquitetos contemporâneos, lembramos as palavras de Lúcio Costa diante da incompreensão do início do século frente à nova arquitetura: “[...] os períodos de transição se têm feito notar pela incapacidade dos contemporâneos no julgar do vulto e alcance da nova realidade cuja marcha pretendem sistematicamente deter.”¹⁴ O “ecletismo” da estética contemporânea pode constituir-se em excelente oportunidade para compreendermos a relatividade que reveste os conceitos “moderno” e “inovação”, que se refletem na visão de Canclini sobre um moderno “não antagônico às tradições” e que nega simultaneamente “[...] a origem das tradições e a originalidade das inovações.”¹⁵

O questionamento da noção de “ruptura” modernista em seu sentido “revolucionário” já vem se processando através de alguns autores importantes desde a década de 1960. Peter Collins¹⁶ localizou, ainda no século XVIII, o início da ideologia que fundamentaria a “nova arquitetura”. Recorte temporal que nos encaminha diretamente aos domínios das academias de arte, que centralizavam nesse período os debates teóricos sobre a arte e a arquitetura. A noção de “ruptura” de uma geração diluía-se, assim, num processo contínuo de renovação de dois séculos, alimentado por inovações que incluíam, entre outros aspectos, o desenvolvimento mais eficiente de materiais, a transferência gradual de técnicas artesanais para as industriais e uma nova maneira de perceber o “moderno” que privilegiava a inovação. Para o historiador Krzysztof Pomian¹⁷ o desenvolvimento histórico deve ser observado pela perspectiva de sua “longa duração”, considerado por ele como o mais fecundo dos conceitos da *nouvelle histoire*. Sob essa ótica, o que entendemos por “revolucionar” dificilmente significa estabelecer uma transformação que abra mão da realidade precedente. O que se proclama como “rupturas” assinaladoras de um marco inicial costumam constituir-se em culminâncias mais perceptíveis de repetidas, e nem sempre bem sucedidas, tentativas de inovação. Para Pomian é nesse processo e não nos acontecimentos espetaculares, que reside o aspecto mais interessante para a análise histórica. O conceito cumulativo, mas não linear, da história da arquitetura, assim como as análises desse longo processo de desenvolvimento, do qual o ensino acadêmico certamente faz parte, tentam desviar o foco do acontecimento pontual, habitante de um “tempo curto”, que Fernand Braudel costumava chamar de “a mais enganadora das durações”, por dificultar a compreensão de toda a abrangência das transformações e a identificação nelas de “permanências”. A própria aceleração do curso histórico concorre para o obscurecimento de forças profundas, que segundo Pomian “[...] o tempo gasta mal e veicula muito longamente”¹⁸ e dentro das quais se situam modificações que devem ser consideradas como produto de um desenvolvimento não cronológico, do qual fazem parte “avanços e recuos”. Desembarcar da visão evolutiva clássica, de progresso contínuo, não é fácil. Assim como é difícil deixar de compreender o “moderno” como superação do “antigo”, ou reconhecer qualquer vestígio de modernidade no tradicional ensino de arquitetura *beaux-arts*.

As academias de artes, como frutos da experiência renascentista, cujo propósito precípuo era apartar o tirocínio das guildas medievais da produção intelectual do artista, incorporavam o próprio

¹³ O projeto de Richard Méier para a *Smith House* (1965) — filtragem livre do estilo corbusiano da década de vinte — foi considerado o primeiro *revival* do *International Style*.

¹⁴ COSTA, *op. cit.*, p. 40.

¹⁵ CANCLINI, N. G. 2000. *Culturas Híbridas*. São Paulo: Edusp, p. 204

¹⁶ Cf. COLLINS, P. 1965. *Changing Ideals in Modern Architecture: 1750-1950*. London: Faber and Faber.

¹⁷ POMIAN, K. 1998. A história das estruturas. In: LE GOFF, Jacques. *A História Nova*. São Paulo: Martins Fontes, p. 97-123. [1984]

¹⁸ *Ibidem*, p. 98.

espírito da Idade Moderna, marcando-se pela recuperação da elaboração intelectual e do senso crítico. A noção de “moderno” que ficou atrelada àquele período, de fundo humanístico, continuou insuflando os espíritos na Idade Contemporânea, dando prosseguimento à idéia de que a melhor forma de manifestar a “modernidade” era lançando mão de uma “atualização histórica”, apoiada em analogias filosóficas, técnicas ou românticas. O neoclassicismo sistematizado no âmbito das academias de belas-artes, com sua conotação de desenvolvimento urbano e de poder político, vinculou-se fortemente a um anseio por modernização. Argan aponta a fase neoclássica das cidades ocidentais, como reflexo direto do desejo de modernização que projetava o que deveria ser uma “cidade ideal”, coordenando no tecido urbano diversos tipos de edificações: o Palácio Nacional, a Prefeitura, o Tribunal, o Templo, a Fábrica, a Moradia, tipologias incorporadas de “significado-função.” A disseminação das academias de arte pelas colônias das Américas¹⁹, que buscavam nelas um auxílio ao desenvolvimento artístico, teve caráter particularmente significativo no caso brasileiro, que ao sediar o Reino português colocou a cidade do Rio de Janeiro num lugar insólito: fora do centro cultural europeu mas não exatamente numa periferia. Não parece, portanto, ter sido mero acaso o caráter sincrônico da elevação da ex-colônia a Reino Unido a Portugal em 1815 e da criação de uma Academia de Belas Artes em 1816. Essas instituições de ensino possuíam tarefa definida: configurar um discurso estético-simbólico de representação do poder, o que no Brasil significava substituir a imagem simplória e desataviada da ex-colônia, adequando seu cenário à condição de Corte portuguesa, no que podemos considerar como a primeira política cultural de Estado implantada no país. Sem entrar em profundas considerações sobre os reais motivos da vinda dos mestres da Missão Francesa ao Brasil, nos parece inquestionável que — tendo sido exílio político remunerado para os artistas de Napoleão ou uma ação planejada pelo governo de D. João — foi de valor estratégico a utilização desses artistas, não somente para a configuração de uma nova imagem para a sede do Reino português no Brasil, mas, principalmente, pela introdução de um ensino sistematizado de arquitetura no país. Isso incluía a participação direta dos acadêmicos na execução artística dos eventos reais²⁰, de fundamental importância para a imagem do Estado e que a partir de 1817 passaram a ser responsabilidade do corpo docente da Escola. O projeto de modernização que incluía a construção de nossa “cidade ideal” neoclássica, encomendada e parcialmente projetada pelo arquiteto Grandjean de Montigny foi, entretanto, abortado pelas dificuldades econômicas e políticas enfrentadas nesse período. Percalços que certamente contribuíram para a demora de uma década do efetivo estabelecimento da Academia e abriram espaço a adaptações. A mais importante delas diz respeito exatamente ao curso de arquitetura, que levou os ateliês, que desenvolviam a parte prática do ensino, para o interior da Escola, como comprova o projeto de Montigny para o prédio da Academia, que já assinalava a localização desse ateliê para os estudantes de arquitetura. Com essa digressão pedagógica do modelo francês, limitado às preleções teóricas, o curso brasileiro trouxe os exercícios práticos para o âmbito acadêmico, antecipando-se à reforma de Viollet-le-Duc, que iria introduzir os *ateliers intérieurs*²¹ de arquitetura na *École des Beaux-Arts* de Paris somente quatro décadas depois.

¹⁹ Na América do Norte, a Pennsylvania Academy of Fine Arts (1805), na Philadelphia, e a National Academy of Design (1825) em Nova Iorque; no México, Academia de San Carlos (1783); em Cuba, Academia de San Alejandro (1818), em Havana; na Argentina, Escuela Nacional de Bellas Artes (1878), em Buenos Aires; no Chile, Escuela de Bellas Artes de Santiago (1849) e no Brasil, Escola Real das Ciências Artes e Ofícios, fundada em 1816, no Rio de Janeiro, inaugurada como Academia de Belas Artes em 1827.

²⁰ Em 1817, Grandjean de Montigny (1776-1850), executa um Arco do Triunfo e um Triunfo Romano para receber a arquiduquesa da Áustria, Dona Maria Leopoldina; em 1818, monta no Largo do Paço outro Arco Triunfal e um Templo de Minerva para os festejos da Aclamação de D. João VI. Em 1841, Araújo Porto Alegre (1806-1879), futuro diretor da Academia de Belas Artes, aluno de Montigny e Debret, constrói para coroação de D. Pedro II no largo do Paço, atual praça XV, o pavilhão monumental conhecido como Varanda do Imperador. Para as comemorações do quarto centenário do Descobrimento do país foi realizado um monumento a Cabral, obra de Rodolfo Bernardelli — diretor da ENBA de 1890 a 1915 — e montado um duplo arco monumental no largo da Glória, de autoria do arquiteto Adolfo Morales de los Rios, professor de arquitetura da Escola de 1905 a 1920.

²¹ O ensino de arquitetura dentro das escolas francesas limitava-se ao ensino teórico. A prática do desenho, requisito fundamental exigido aos estudantes, e projetos eram desenvolvidos em ateliês privados, fora da *École des Beaux-Arts* e sob a supervisão de um professor, que poderia pertencer ou não a ela e mantidos pelos próprios alunos, a quem cabia também conseguir um arquiteto que os orientasse.

O curso de arquitetura acadêmico: esteio e obstáculo

Depois de certo abandono da crítica em relação a um aprofundamento da compreensão dos aspectos contraditórios do modernismo, começa a haver uma retomada de reflexão sobre a arquitetura moderna brasileira, que se vê valorizada justamente pelas características que a afastavam do lecorbusianismo e a aproximam do “saber local”. Dentro desse novo processo crítico parece indispensável incluir uma revisão do papel desempenhado pelo ensino acadêmico, fora da visão consolidada a partir dos pressupostos epistemológicos utilizados pela crítica modernista, que lhe atribui apenas o papel de “obstáculo” à trajetória do projeto moderno. Levando em conta as considerações de Le Goff, sobre o duplo sentido das “permanências” históricas, que costumam atuar simultaneamente como “esteio” e “obstáculo” à renovação, falta-nos agora reavaliar o curso de arquitetura no que diz respeito ao seu outro papel: o de “esteio” à modernização. A influência positiva da tradição disciplinar acadêmica na gestação da nova arquitetura já fora destacada no plano internacional por Reyner Banham, que demonstrou estranhamento pelo fato da rejeição à cultura *beaux-arts* dar-se em função da visão do ensino acadêmico como avesso à funcionalidade e aos aspectos científicos, e por centrar-se exclusivamente em lucubrações estilísticas. Para Banham a obra de Guadet — *Élément et Théories de l'Architecture* — trabalho considerado como a alma do ensino acadêmico, era “tão funcional, científico e a-estilístico” quanto os próprios racionalistas que, “[...] enquanto repudiavam os “padrões falsos das academias”, aceitavam muitas das idéias acadêmicas sem saber de onde elas tinham vindo.”²² A rejeição à arquitetura acadêmica também se revestiu no Brasil desse mesmo sentimento contraditório, mas alguns dos principais arquitetos da primeira geração modernista, como Lúcio Costa, conseguiam enxergar beleza na produção acadêmica eclética oriunda da ENBA.

[...] uma seqüência de edificações proficientemente compostas nos mais variados estilos históricos, do gótico às varias modalidades do renascimento italiano ou francês – tais como, por exemplo, o tão simpático ateliê dos irmãos Bernardelli, afoitamente demolido [...], bem como a versão *Beaux-Arts* dos estilos Luís XV e XVI, reveladora, desde o *rendu* dos projetos até o último pormenor de acabamento, de uma exemplar consciência profissional acadêmica.²³

A partir da década de 1980, alguns teóricos no Brasil começaram também a reconhecer a importância da formação acadêmica de nossos arquitetos. Eduardo Comas em suas considerações sobre os sofisticados resultados encontrados pelos arquitetos modernistas, na tentativa de assimilação do modelo internacional funcionalista, destacou que essas soluções “[...] foram facilitadas pela influência de uma tradição disciplinar acadêmica que havia desenvolvido categorias teóricas de valor genérico, não sujeitas estritamente a uma formulação estilística determinada.”²⁴

A relação, quase sempre em desequilíbrio, entre racionalidade e irracionalidade, como característica típica tanto no “moderno” do século XIX quanto do século XX, foi identificada por Lúcio Costa em nossa arquitetura como duas concepções formais: uma “estática”, racional — ligada tanto à despojada arquitetura tradicional quanto ao maneirismo jesuítico erudito — e outra “dinâmica”, orgânica, absorvida do barroco europeu. Essas partições teóricas, ainda que úteis ao aprofundamento das análises, costumavam confundir-se, sendo comum que um mesmo arquiteto transitasse por ambas com desenvoltura. Em 1987, ao referir-se à visita do arquiteto americano Frank Lloyd Wright ao Brasil, Lúcio Costa demonstrou impaciência diante de alguns críticos que insistiam em confrontar essas duas tendências: “A bobagem foi quererem julgar as teses de Frank Lloyd Wright como sendo organicistas, e as outras racionalistas, jogar o orgânico contra o racional. Na verdade Le Corbusier sempre raciocinou em termos inteiramente de organicidade”²⁵

²² BANHAM, Reyner. 1975. *Teoria e Projeto na Primeira Idade da Máquina*. São Paulo: Perspectiva, p. 24-25. [1960]

²³ COSTA, Lúcio. 1951. Muita Construção, alguma Arquitetura e um Milagre. In: XAVIER, A. (org). *Depoimento de uma Geração*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p.86.

²⁴ COMAS, C.E.D. 1987. Uma certa Arquitetura Moderna Brasileira: uma experiência a re-conhecer. *Arquitetura Revista*, Rio de Janeiro, n. 5, p. 27-28.

²⁵ COSTA, Lúcio. Presença de Le Corbusier. In *Arquitetura Revista*, n. 5, Rio de Janeiro, p.13. Entrevista concedida a Maria Cristina Burlamaqui, Ronaldo Brito e Jorge Czajkowski em 16 de Janeiro de 1987.

O antropólogo Fredrik Barth prefere substituir a busca mítica por uma origem única — um “marco zero” das manifestações culturais — por uma compreensão da multiplicidade de influências e da simultaneidade de tendências, enfatizando a importância de se identificar características “[...] tanto de separação quanto de interpenetração”²⁶ de diferentes correntes que costumam se sobrepor no campo das idéias. A classificação dos arquitetos em “modernos”, “neocoloniais” e “acadêmicos”, recorrente nos textos sobre a arquitetura brasileira, corrobora a coexistência de diferentes tendências, mas exclui as duas primeiras da prática acadêmica e sugere um comprometimento formal exclusivo do arquiteto com apenas uma delas, desconsiderando as experimentações estéticas comuns na produção arquitetônica livre e diversificada de vários arquitetos do período. Podemos reconhecer na produção de professores de Arquitetura da ENBA essas três tendências principais, que comungavam fundamentos acadêmicos, considerando que o seu convívio em projetos desenvolvidos dentro da Escola foram de importância fundamental para a formação de uma nova arquitetura no Brasil. A corrente mais antiga, ligada aos “historicismos *beaux-arts*”, identificava-se com o neoclássico e os demais *neos* históricos em suas versões puras ou híbridas, ligando-se à *École* francesa. A segunda, delas, de inclinação “tradicional-nacionalista”, comprometia-se, assim como a primeira, com a “tradição”, porém sintonizada com a busca de um caráter nacional, acompanhando as experiências arquitetônicas de cunho vernáculo que se disseminaram a partir das comemorações, praticamente sincrônicas, dos centenários das independências das antigas colônias americanas. A terceira corrente, sintonizada a um “funcionalismo-internacional”, em especial a visão de Le Corbusier, alinhava-se aos movimentos mundiais que buscavam uma arquitetura nova, ligando-se às inovações tecnológicas industriais, à funcionalidade e recusando o uso de referências históricas de cunho ornamental. O diálogo entre essas três tendências, travado dentro e fora da Escola e que foi visto como um “desca-minho” naquele momento, deve ser reconhecido como dado fundamental, justificando a afirmação de Eduardo Comas: “Na realidade, essa arquitetura pôde concretizar-se porque a animava um espírito ao mesmo tempo nacionalista e modernizador, universalista e respeitador de tradições [...]”²⁷ Todas as três correntes, que disputavam entre si o mesmo caráter hodierno, adequaram-se ao modelo compositivo acadêmico, passando a fazer parte da teoria e da prática dos professores responsáveis pela disciplina de Composição de Arquitetura. O arquiteto Heitor de Melo, professor da disciplina na ENBA de 1913 a 1920, transitou pelos estilos históricos com propriedade, sendo louvado pelo próprio Lúcio Costa como exemplo de “consciência profissional acadêmica”.

Ao contrário de se constituir em ambiente estéril a inovações, pesquisas realizadas no currículo e na produção de seus alunos e professores vêm demonstrando que o curso de arquitetura da ENBA esteve sim atento às novas tendências. Se é verdade que essas experimentações enfrentavam oposições internas de alguns dos antigos catedráticos, de alguma forma elas terminavam por se acomodar dentro do currículo escolar por exigência das novas demandas da sociedade, que fizeram florescer escritórios de arquitetura, em sua grande parte sob a responsabilidade de professores da ENBA. As portas da Escola não se fecharam às tentativas de inovação, adaptando revivalismos, ecléticos e *nouveaux*, criando o neocolonial, cedendo um de seus salões para a palestra sobre a arquitetura funcionalista de Le Corbusier e instituindo uma versão moderna do curso de arquitetura durante a curta gestão de Lúcio Costa de 1930 a 1931. Continuar relegando o ensino acadêmico da ENBA a um lugar sem expressão, encarcerado atrás da “ruptura” modernista priva a historiografia de compreender todos os aspectos da rica trajetória da arquitetura moderna brasileira. Quando o Curso de Arquitetura em 1945 emancipou-se das belas artes, recusando a permanecer imbricado aos demais cursos da ENBA, a decisão pareceu, decorrente da ênfase “científica” que desejava assumir a arquitetura naquele novo contexto. Mas Lúcio Costa, que reconheceu a importância da formação acadêmica e da disciplina dos exercícios de composição do velho sistema *beaux-arts*, orientou que

²⁶ BARTH, F. 1982. Problems in conceptualizing cultural pluralism, with illustrations from Oman. Somar. In: PLATTNER, Stuart, MAYBURY-LEWIS, David (eds). *The Prospects for Plural Societies: proceedings of the American Ethnological society*. Washington: American Ethnological Society, p. 80.

²⁷ COMAS, C.E.D. 1987, *op. cit.*, p. 27.

era necessário “identificar a Arquitetura como arte”²⁸, acrescentando que, apesar do curso ter se separado da ENBA “[...] para os alunos da antiga Escola – Belas Artes e Arquitetura serão sempre uma coisa só.”²⁹

Referências Iconográficas



Figura 1 - Arquitetura Ciclópica: o arranha-céu como expressão de beleza. Arquitetos Paulo Pires e Paulo Santos: ambos formados pela ENBA. Fonte: Revista *Arquitetura: mensário da arte*, 1929, n. 1, Rio de Janeiro.

²⁸ COSTA, L. 2003. *Arquitetura*. Rio de Janeiro: José Olympio, p. 147.

²⁹ COSTA, L. *Arquitetura Brasileira*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, s.d. p. 40.

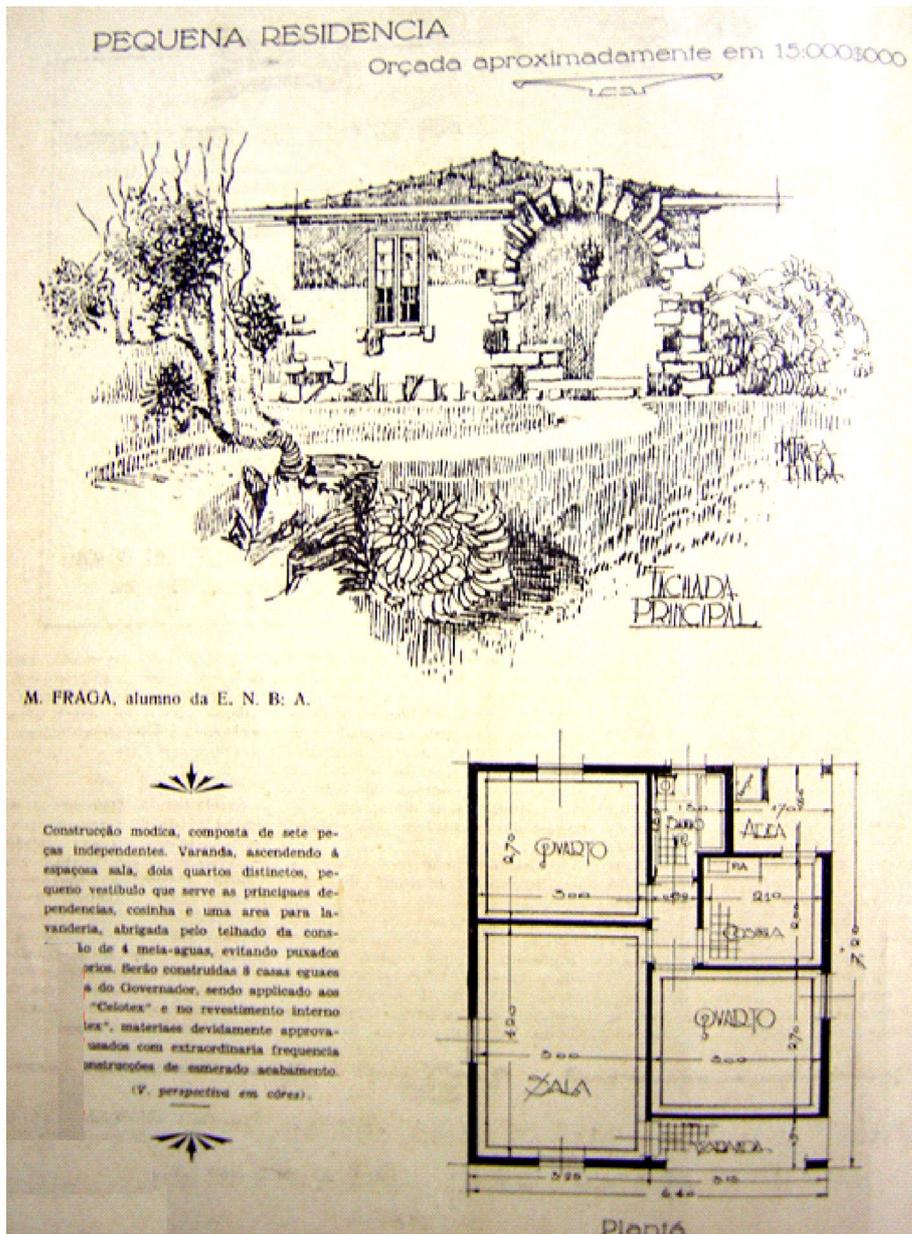


Figura 2 - Pequena residência: projeto de Moacyr Fraga, aluno da ENBA. Fonte: Revista *Arquitetura*: mensário da arte, 1929, n. 1, Rio de Janeiro.