

Os alvos da história da arquitetura: João Boltshauser e Sylvio de Vasconcellos

The goals of architectural history: João Boltshauser and Sylvio de Vasconcellos

Leonardo Barci Castriota
leonardo.castriota@pq.cnpq.br
Universidade Federal de Minas Gerais

RESUMO – Este artigo se interroga sobre o papel da História da Arquitetura na formação do arquiteto, tomando como estudo de caso a trajetória que essa disciplina percorre, de 1930 a 1964, na Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais, primeira escola autônoma de arquitetura do Brasil, que não nasce nem no âmbito das Academias de Belas Artes nem das escolas politécnicas. Nos primeiros currículos, essa perspectiva vai ser representada pela disciplina “Arquitetura Analítica”, na qual se estudavam detalhadamente os estilos arquitetônicos, e que era ministrada por João Boltshauser, profissional com múltipla atuação – arquiteto, desenhista, filósofo, professor e teatrólogo. Uma perspectiva bastante diferente vai ser aquela adotada por Sylvio de Vasconcellos, que se tornaria o primeiro professor da instituição responsável pela disciplina “Arquitetura Brasileira”. Na sua trajetória, cruzam-se três campos de atuação: projeto, preservação do patrimônio e ensino, áreas em que atuou com igual destaque.

Palavras-chave: história, arquitetura, ensino.

ABSTRACT – This article discusses the role of the history of architecture in architectural education, taking as a case study the trajectory of this discipline, from 1930 to 1964, at the School of Architecture of the Federal University of Minas Gerais, the first autonomous school of architecture in Brazil, which did not derive from the Academies of Fine Arts nor from polytechnic schools. In the early curricula, this perspective was represented by the discipline called “Analytic Architecture”, in which one studied in detail the architectural styles, which was taught by João Boltshauser, a professional with multiple roles as an architect, designer, philosopher, teacher and playwright. A very different perspective was the one adopted by Sylvio de Vasconcellos, who became the first professor of the institution responsible for the discipline called “Brazilian Architecture”. In his career three different fields intersect: architecture, heritage preservation and education, areas in which he worked with equal prominence.

Key words: history, architecture, education.

Não é simples exercício acadêmico refletir sobre as relações entre a Arquitetura e a História, e mais particularmente entre a prática profissional e a formação universitária. A intensa revisão a que se submeteu a arquitetura tradicional e a significativa ampliação vivida pelo campo da preservação do patrimônio a partir dos anos 1980 fez com que a disciplina da História da Arquitetura voltasse a ser colocada na ordem do dia, embora nem sempre numa posição muito clara. Hoje, mais do que nunca, cabe se perguntar qual o papel da História na Arquitetura – entendida essa como campo de saber ou como campo profissional. Se não vamos aqui responder diretamente a essa indagação, vamos circunscrevê-la, abordando a trajetória que essa disciplina percorre, de 1930 a 1964, na Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais, primeira escola autônoma de arquitetura do Brasil, que

não nasce nem no âmbito das Academias de Belas Artes nem das escolas politécnicas¹.

David Watkin, em seu livro *The Rise of Architectural History*, sugere que a história da Arquitetura começa, de fato, na Alemanha no final do século XVIII, tendendo os historiadores, nesses primeiros anos, a se concentrar principalmente na *descrição comparativa* dos edifícios, sem muita ênfase em qualquer tipo de teoria da mudança estilística. Eram múltiplas as intenções do trabalho dos historiadores da arquitetura naquele momento: desenvolver o gosto artístico e estético, oferecer alimento ao interesse pelo “exótico”, largamente difundido entre a classe alta e mesmo servir de guia aos clientes interessados na conservação de monumentos (Watkin, 1980, p. 1-6). Numa tentativa de síntese, Watkin sugere que os objetivos básicos da história da Arquitetura poderiam ser divididos

¹ Antes de 1945 já existiam duas vertentes formativas em âmbito nacional, o da *Escola Nacional de Belas Artes* do Rio de Janeiro e o da *Escola Politécnica* de São Paulo, ou seja, a dos cursos de Arquitetura de caráter artístico e a dos cursos de Arquitetura de características técnicas. A esse respeito, confira Fisher (2005).

em três grandes grupos: o prático, o histórico e o estético (Watkin, 1980, p. vii-viii). O *alvo prático* da História da Arquitetura estaria na identificação do edifício em termos de sua data da construção e conclusão, seu autor ou construtor, os clientes do edifício e a finalidade ou a função principal do edifício. Ao contrário da história da Arte, o historiador da Arquitetura teria poucos problemas com a questão da origem (“*provenance*”), porque a maioria de edifícios seria construída permanentemente em seu local. Esta parte do alvo da história da Arquitetura seria relativamente fácil, tendo-se as fontes apropriadas tais como desenhos e mesmo restos dos edifícios. Se, neste ponto, considerarmos também que a linguagem histórica vai ser, pelo menos até o século XX, a linguagem usual da arquitetura, salta aos olhos outra dimensão prática da disciplina: alimentar a produção coetânea.

A segunda parte da história da Arquitetura, que Watkin denomina de *alvo histórico*, já seria relativamente mais complexa do que a primeira, sendo o objetivo aqui verificar *por que* o edifício foi construído e *para que* foi usado. Nesta dimensão, o historiador teria que confiar na interpretação das fontes religiosas, sociológicas e culturais a fim de executar esta tarefa. Esta não seria uma missão fácil na medida em que o historiador que pesquisa o assunto não é geralmente um membro da sociedade e da cultura que produziram o edifício, sendo necessária uma minuciosa consulta às fontes – que, no caso da Arquitetura seriam das mais diferentes naturezas – desenhos, maquetes, documentos escritos, relatos e o próprio edifício. Neste ponto, haveria ainda a dificuldade adicional do gosto ou da intenção pessoal do cliente e do autor, que seria difícil de verificar a partir das evidências documentais.

O terceiro e objetivo final da história da Arquitetura seria o chamado *alvo estético*, perspectiva a partir da qual se procura analisar e identificar os *significados* dos edifícios e as razões para suas mudanças estilísticas durante toda a história. Esta seria indubitavelmente a parte mais difícil do assunto e compreensivelmente a mais controversa, podendo ser descrita como o “reino da conjectura absoluta”, onde nunca haveria bastantes evidências satisfatórias para provar ou refutar todas as teorias propostas pelos historiadores. Para Watkin, os historiadores se concentrariam, geralmente, em um desses alvos, ou numa combinação deles, sendo, a seu ver, os melhores historiadores aqueles que tentam, de uma forma ou de outra, combinar os três alvos e os balancear apropriadamente, a fim de apresentar a melhor *documentação e interpretação* da arquitetura de um lugar ou de um período.

A nosso ver, poderia ser um bom exercício usar essas referências gerais de Watkin para acompanhar a trajetória que a História da Arquitetura percorre, de 1930 a 1964, na Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais, percebendo-se como na sua abordagem, tanto do ponto de vista pedagógico quanto na produção

escrita de seus docentes, mesclam-se os alvos *prático, histórico e estético* propostos pelo historiador inglês, predominando ora um, ora outro desses. Para isso, vamos tomar como paradigmáticas as abordagens de João Boltshauser, catedrático da disciplina “Arquitetura Analítica” e autor da monumental série “História da Arquitetura” em seis volumes, e Sylvio de Vasconcellos, responsável pela disciplina “Arquitetura Brasileira” e prolífico arquiteto e pesquisador.

João Boltshauser e a arquitetura analítica

Já numa primeira análise, mais superficial, chama a atenção como nos primeiros currículos da Escola, fundada em 1930, é reservado à disciplina “História da Arquitetura” um lugar secundário, ocupando ela uma pequena carga horária. Isto pode ser percebido já no currículo inicial, registrado na ata da “Reunião Extraordinária” da Fundação de Arquitetura, realizada em 05/08/1930, onde a Comissão de Professores previamente encarregada de organizar apresentou a seguinte “sérieação”:

Primeiro anno: Desenho geométrico e aguardas; desenho figurado (1ª série); história das Belas Artes e em particular a brasileira; physica e chimica applicada às artes; modelagem; cálculo diferencial e integral; noções de geometria analytica. Segundo anno: Desenho figurado (2ª série); desenho de ornatos e elementos de architectura; geometria descriptiva; modelagem; composição de architectura. Terceiro anno: Desenho figurado (3ª série); materiaes de construção e technica das profissões; economia política e sciencia das finanças; composição de architectura (grau mínimo); perspectiva e sombras; estereotomia dos materiaes; topographia e desenho topográfico. Quarto anno: História e theoria de architectura; direito administrativo e legislação das construções; construções e hygiene dos Edifícios; composição de architectura (grau médio); resistência dos materiaes; graphoestativa e estabilidade das construções. Quinto anno: Composição de architectura (grau máximo); estruturas metálicas; concreto armado. Sexto anno: Artes decorativas; architectura paysagista; urbanismo (Bithencourt, 1980).

Esta pequena presença da História poderia parecer paradoxal numa formação que ainda era basicamente tradicional e academicista, embora já aberta para a necessidade de se combinar essa perspectiva com a das ciências modernas, como fica claro nas considerações feitas por João Kubitscheck, um dos fundadores da Escola:

Sentiamos a necessidade de formar elementos dotados de qualidades indispensáveis ao verdadeiro arquiteto, que deve ser, ao mesmo tempo, um homem de ciência, quando lança mão de seus conhecimentos de fisica applicada e de hygiene; sociólogo e historiador, quando examina as necessidades das populações e se utiliza do vasto patrimônio da arquitetura passada; economista e artista, afinal, quando procura soluções para o angustiante problema do proletariado e estuda as condições locais para os partidos de que resultem o conveniente, o confortável e o belo (Kubitscheck, 1980).

No entanto, esse aparente paradoxo se resolve quando percebemos que o ensino da história da arquitetura não se restringia às disciplinas teóricas, mas se espalhava pelo currículo como um todo, informando, inclusive, a própria prática projetual. Assim, se não havia uma grande carga horária específica para o ensino da História, esta era repassada, enquanto princípios estilísticos, em diversas disciplinas – “desenho de ornatos e elementos de arquitetura”; “composição de arquitetura”, “artes decorativas”, para se citar apenas algumas. Neste momento havia um claro *sentido pragmático* em se conhecer a história da arquitetura: afinal seria dessa fonte que se derivariam os estilemas a se utilizar na profissão do arquiteto.

Esta posição subalterna, mas paradoxalmente central, fica ainda mais clara quando analisamos o próximo currículo em vigor na Escola, aprovado pelo Regimento Interno de 27/09/1936, isto é, poucos meses antes da conclusão do curso pela primeira turma. Nesse novo currículo, como aponta Bithencourt, as áreas seguiam sendo basicamente as mesmas, e a formação, a tradicional, dando-se grande ênfase à arquitetura enquanto arte. Neste currículo, a História da Arquitetura conformava disciplinas importantes como as de “Desenho Artístico”, “Modelagem” e “Arte Decorativa”, sendo de se destacar que a esta última era dada importância quase idêntica à de “Composições de Arquitetura”, onde se produziam os projetos propriamente ditos.

A disciplina específica e central da área, no entanto, era a “Arquitetura Analítica”, na qual se realizava o “estudo das principais fases da arquitetura ocidental”, enunciando-se em sua ementa que o “estudo gráfico” seria acompanhado de “preleções”, “no sentido de mostrar a significação dos diversos elementos arquitetônicos, quer como resultantes de formas construtivas, quer como reflexos do meio geográfico e social”². Esse enunciado já mostra o caráter “gráfico” e descritivo da disciplina, que visava preparar o aluno no domínio da “linguagem” da arquitetura – basicamente clássica, mas, ecleticamente, com abertura para linguagens de outras filiações, linguagem essa que deveria ser dominada para o bom exercício da profissão.

É interessante ressaltarmos que, mesmo que aberta para os novos tempos, essa disciplina retirava sua base

metodológica da tradição *Beaux Arts*: o levantamento detalhado das edificações seria o caminho para o entendimento dessas e dos seus mais diversos aspectos – dos formais aos estruturais. Tudo isso baseado no estudo do *detalhe* como gerador do caráter das edificações, da mesma forma que, no estudo das ordens, partia-se do detalhe mínimo formador. Naquela visão, entendia-se que o edifício era composto sempre em diferentes escalas – do todo ao detalhe –, cabendo ao estudioso explicitar o diálogo entre as partes no fazer do “texto” do edifício. Assim, como na abordagem tradicional das ordens, aqui também se entende que o edifício em sua totalidade poderia ser derivado de um detalhe, e que tal “operação mental” deveria ser realizada através do desenho. Esse método, levado à completude por essa disciplina, teria uma origem mais distante: segundo Marco Frascari, a origem da analítica e seu papel na construção da arquitetura remontaria às técnicas de representação e composição gráfica desenvolvidas por Piranesi nas suas gravuras de levantamentos da *Magnificenza* da arquitetura romana, que seriam uma interpretação gráfica do entendimento de Lodoli, segundo o qual o ambiente construído como uma soma de detalhes inadequados deveria ser substituído por outra com detalhes mais apropriados (cf. Frascari, 1984, p. 23-37).

Na *Escola Nacional de Belas Artes* (ENBA), a mais antiga instituição acadêmica de ensino da Arquitetura no Brasil, a disciplina “Arquitetura analítica” era lecionada, no início do século XX, por Adolfo Morales de los Ríos (1858-1928), conhecido defensor da postura tradicional. Na sua trajetória, que combina ensino da história da arquitetura com uma intensa prática profissional (projeta em Salvador, Recife, Maceió e Rio de Janeiro), pode-se ver o entrelaçamento, comum à época, entre história e projeto. Esse entrelaçamento entre teoria e prática se dá também no campo estrito de sua atuação acadêmica: após ingressar na ENBA como professor em 1897, ele dá aulas naquela instituição de história e teoria da arquitetura, mas também de desenho e projeto, até o ano de seu falecimento³.

Na Escola de Arquitetura da Universidade de Minas Gerais, a “Arquitetura Analítica” era a disciplina de João Boltshauser, profissional igualmente com múltipla atuação – arquiteto, desenhista, filósofo, professor e teatrólogo. Da mesma forma que Morales, Boltshauser

² A seguir vinham as disciplinas de *História da Arte*, onde eram estudadas as artes plásticas no Ocidente, percebendo-se nessas, pelas ementas, certo destaque para a pintura. As artes brasileiras (também com ênfase nas manifestações pictóricas) eram incluídas na segunda parte (4º ano). Destacavam-se também as disciplinas de *Teoria e Filosofia da Arquitetura* devendo ser notada ainda a ausência de uma disciplina específica que abordasse a arquitetura brasileira, o que mostra a pouca importância que era dada à produção arquitetônica aqui já realizada.

³ Adolfo Morales de los Ríos y García de Pimentel (Sevilha, Espanha, 1858 - Rio de Janeiro, Brasil, 1928) foi arquiteto, urbanista, professor e historiador. Ingressa no curso de arquitetura da Escola de Belas Artes de Paris em 1877 e se forma em 1882, iniciando sua atividade profissional na capital francesa. Chega ao Brasil em 1889, presenciando a Proclamação da República, e permanece dois meses em Buenos Aires. Ingressa na ENBA como professor em 1897 e dá aulas de projeto, desenho, história e teoria da arquitetura até o ano de seu falecimento. É professor também da Faculdade de Filosofia e Letras e da Faculdade de Ciências Econômicas no Rio de Janeiro. Como historiador, jornalista e polemista escreve sobre temas diversos, destacando-se os artigos *Subsídios para a História da Cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro* (1915); *Resumo Monográfico da Evolução da Arquitetura no Brasil*, (1922-1923) e *Subsídios Resumidos para a História da Edificação e da Arquitetura Religiosa do Brasil* (1925) (in Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais, 2006).

também mantinha uma prática profissional ao lado das atividades educativas, sendo autor, entre outros, de um projeto de casa para operários, em 1927, mesmo ano em que assinou desenho da planta da plateia do antigo Teatro Municipal de Belo Horizonte. Para esse mesmo edifício, que mais tarde seria remodelado para se tornar o Cine Metrôpole, ele vai apresentar, em 1938, reforma da fachada, no âmbito do 2º Salão de Belo Horizonte, proposta elaborada em parceria com o artista Érico de Paula. Segundo aquela proposta – executada parcialmente –, a edificação deveria ser remodelada de acordo com o gosto arquitetônico então em voga, *o art déco*, tendo Boltshauser sido o responsável pela parte estrutural deste projeto, o que mostra bem como nesse momento não se via uma contradição entre uma atitude moderna em relação à arquitetura e a manutenção de um certo decorativismo (ou mesmo fachadismo).

Em 1930, Boltshauser participou da organização e fundação da Escola de Arquitetura que mais tarde se ligou à Universidade de Minas Gerais, da qual foi também o professor encarregado da “Arquitetura Analítica”. Esta disciplina, da mesma forma que no Rio de Janeiro, enfocava a evolução dos estilos arquitetônicos ao longo da história, atendo-se aos aspectos estéticos da edificação e ao emprego dos materiais de construção e revestimentos. Por meio das anotações de aula⁴, percebe-



Figura 1. João Boltshauser, década de 1950.

Figure 1. João Boltshauser, 1950s.

Fonte: Acervo do Laboratório de Foto-documentação Sylvio de Vasconcellos (EA-UFGM).

se a orientação da disciplina, na qual se estudavam os estilos arquitetônicos detalhadamente, sempre seguindo uma ordem predeterminada: começava-se introduzindo os aspectos sociais e físicos do local em questão, passando por elementos compositivos usados – como a descrição minuciosa das ordens clássicas – e, por fim, a análise de alguns edifícios significativos. O programa da disciplina restringia-se aos estilos antigos, enfatizando exageradamente alguns deles, como é o caso do gótico, que era subdividido em seis categorias: francês, inglês, alemão, italiano, espanhol e português. Coerentemente com sua abertura de visão, a arquitetura moderna não estava ausente das aulas, mas era abordada de maneira superficial: em um dos cadernos de anotação de aulas, pode-se ver que são expostos alguns preceitos teóricos modernos, principalmente em relação a Le Corbusier e Walter Gropius, havendo croquis ainda de projetos de Rino Levi, Oscar Niemeyer e Afonso Eduardo Reidy, entre outros.

Parte da carga horária da disciplina “Arquitetura Analítica” era reservada à execução de atividades “práticas”, orientadas por um professor assistente, que consistiam na reprodução, durante as aulas, pelos alunos de pranchas da coleção inglesa de Banister Fletcher – uma compilação de livros e pranchas ilustradas com toda a história da arquitetura⁵. Ronaldo Masotti, aluno à época, relata que, apesar dos estudantes considerarem uma “inutilidade” executar as cópias, nesta disciplina ele aprendeu a pregar o papel na prancheta, a usar esquadro e a escala. Práticas como essas eram repudiadas pelos alunos, como registrado no jornal discente *Ponto de Vista*:

Eu quero dar o grito de alarme. A Escola está anestesiando, sufocando e escravizando os alunos de arquitetura. Estão sendo transformados em autômatos reprodutores de fórmulas antiquadas e quinquilharias de arquitetura. É a campanha da imbecilização: tornar os alunos mais boçais e burros para que os professores possam brilhar e ter uma vida mais sossegada [...] Queremos a liberdade de procurar nos livros aquilo que a Escola não ensina ou ensina mal (Ponto de Vista, 1952).

Os alunos, já impregnados pela ideologia modernista, protestavam contra esse método de ensino, que era, no entanto, o usual no período, quando o desenho era visto como uma *ferramenta de pesquisa* – seja o desenho livre de observação, aquele que visava produzir cópias de outros desenhos, ou os croquis a partir dos quais se criavam novos projetos. Pedagogicamente, acreditava-se que ao copiar, os alunos entenderiam graficamente a *estrutura* subjacente às formas, desvelando a essência da

⁴ Cadernos de alunos da disciplina Arquitetura Analítica predominantemente da década de 1950, encontrados na Biblioteca Prof. Rafaello Berti da Escola de Arquitetura de Minas Gerais.

⁵ As pranchas eram derivadas do clássico, *A history of architecture: on the comparative method*, de Sir Banister Fletcher (1950).

linguagem arquitetônica⁶. A partir dessa perspectiva, os desenhos minuciosos dos edifícios históricos marcavam as aulas de João Boltshauser, que, morando no Rio de Janeiro, deslocava-se uma vez por semana a Belo Horizonte para ministrar seus cursos.

Esses desenhos esquemáticos, ao gosto racionalizante da Academia, pretendiam captar as *essências visuais* dos edifícios – sua lógica estrutural, suas proporções, sua decoração, e vão ilustrar a obra monumental que reúne as aulas de Boltshauser, *História da Arquitetura*, seis volumes editados pela EAUFMG entre 1963 e 1972, que cobrem da pré-história até o final do século XIX⁷. Nessa obra, pode-se observar como a perspectiva historiográfica do autor reúne, para utilizarmos as categorias de Watkin, os *focos pragmático* – a história servia para ensinar uma linguagem operativa a ser utilizada em projetos, nos trabalhos de “composição arquitetônica” – e *histórico* – nota-se ali também a preocupação em entender *por que* os edifícios foram construídos e *para que* foram usados. Assim, antes de passar a uma análise tipológica e estilística mais detalhada, Boltshauser estende-se na descrição dos contextos sociais, econômicos e culturais das diversas civilizações, que permitiriam, em última instância, entender os edifícios.

A ênfase, no entanto, segue sendo a *análise minuciosa* das edificações, que são detalhadamente ilustradas e descritas. Este vai ser o caso, apenas para citar um exemplo, das transformações sofridas pelo Palácio de Versalhes sob Luís XIV, que são esmiuçadas extensivamente no Volume V da obra, que apresenta tipologicamente essa transformação, detendo-se na análise dos Jardins de Le Nôtre, na descrição das fachadas e até na decoração luxuosa da edificação (p. 2195, em diante). Uma vez feita toda essa descrição, o leitor era remetido, num processo de síntese, à atmosfera geral que impregnava o Palácio Real, ao seu *ambiente cultural*.

Tal era o ambiente majestoso em que se movimentava a corte do Rei-Sol. Ao luxo, ao requinte, à magnitude ímpar do edifício, somava-se o brilho das artes na época. Nas festas realizadas no palácio, representavam-se peças de Molière, com a atuação do próprio autor; Racine apresentava suas tragédias e La Fontaine lia seus poemas. Assim, tudo concorria para a grandeza do rei como, numa orquestra afinada, cada elemento concorre para a beleza da sinfonia (Boltshauser, 1964, vol. V, p. 2202).

Coerentemente com sua prática e com um pressuposto tácito de continuidade cultural, a *História da Arquitetura* de João Boltshauser não discrimina o século XIX, valorizando, no entanto, exatamente o seu aspecto “moderno”, a sua abertura para as novas técnicas e os novos materiais. Assim, por exemplo, ali se descreve com minúcias a arquitetura ferroviária, tributária da técnica do ferro, não deixando de se

mostrar a dicotomia que esta vivia, numa abordagem muito próxima à de vários historiadores modernistas.

Tais estações apresentavam, obrigatoriamente, uma enorme abóbada de ferro e vidro sobre as linhas, para proteger o embarque e desembarque dos passageiros, e a arquitetura (ou a engenharia), aproveitando as novas técnicas, contribuía para o prestígio de tal ou qual cidade em função do vão cada vez maior da abóbada e de sua altura crescente. De certo modo, assistia-se outra vez, como no período da arquitetura gótica, ao florescimento de novo tipo de catedrais, em que se realizava o culto moderno ao deus do progresso. Entretanto, se a parte interna das estações apresentava esse cunho de grandiosidade e tinha condições para oferecer emprego ao ferro e ao vidro conjugados, não acontecia o mesmo na parte externa, na fachada, onde, por falta de um estilo apropriado, recaía-se na imitação, no pastiche de formas históricas, que destoavam violentamente da função a que se viam obrigadas (Boltshauser, 1966, vol. VI, p. 3054).

Não havia, no entanto, na obra de Boltshauser qualquer rechaço *a priori* do trabalho estilístico corrente no historicismo, que também é descrito em suas especificidades. Assim, por exemplo, ao analisar a arquitetura religiosa construída em Belo Horizonte, Boltshauser simplesmente anota:

Tudo mudou, no final do século XIX, durante a construção da nova capital, em Belo Horizonte, onde se tinha em vista, naturalmente, implantar o que se fazia de mais novo, na época, em matéria de arquitetura religiosa. O resultado foi o planejamento de fachadas de igreja em estilos variados. A matriz de São José, no setor comercial de maior movimento, apresenta aspecto medieval, numa fusão gótico-românica porém bastante evoluída ou simplificada, executada já nos primeiros anos do século XX (Boltshauser, 1966, vol. VI, p. 3394).



Figura 2. Palacete Dantas, Belo Horizonte, década de 1950.

Figure 2. Dantas Palace, Belo Horizonte, 1950s.

Fonte: Acervo do Laboratório de Foto-documentação Sylvio de Vasconcellos (EA-UFGM).

⁶ A respeito desse tema, confira o interessante trabalho de Luiz Alberto do Prado Passaglia sobre a influência da arquitetura moderna no desenho e na formação do arquiteto brasileiro (Passaglia, 1995).

⁷ Boltshauser (Sabará, 1902; Belo Horizonte, 1974) é autor dos seguintes trabalhos publicados pela Escola de Arquitetura da UFGM: *Noções de Evolução Urbana nas Américas*, em três partes (1959/1961); *História da Arquitetura*, em seis volumes (1963/1966), e *Evolução Urbana nas Américas*, em dois volumes (1968/1969) (in IEPHA, 1997).

Nesse mesmo trecho chega a defender o ecletismo, que teria, como mais tarde vai anotar Carlos Lemos, o poder de se adaptar aos mais diversos contextos socio-culturais, daí sua grande capilaridade e aceitação no país.

Se o ecletismo fosse, apenas, uma cópia servil, um simples pastiche, não poderia ele deixar margem a essa modernização ou simplificação. Se esta existe, teve origem numa participação ou numa contribuição pessoal do autor, em maior ou menor grau, e que pode ter maior ou menor valor. Trata-se, em geral, de modificações superficiais, dependentes apenas de um capricho sem fundamento, ou, ao contrário, visando atender um motivo específico, que será, conforme o caso, a falta ocasional ou local de determinados materiais, as deficiências da mão-de-obra disponível, ou a necessidade de rapidez na execução, condições estas que talvez atuassem, todas juntas, em Belo Horizonte, nos dois anos de trabalho intenso que precederam a inauguração da capital (Boltshauser, 1966, vol. VI, p. 3394-3395).

Com sua capacidade de adaptação, o ecletismo seria, para Boltshauser, o estilo mais “moderno” no século XIX e, portanto, o mais adequado para as construções residenciais na construção de Belo Horizonte:

O que havia de mais moderno, então, como estilo arquitetônico, era o ecletismo, que se inspirava no passado, mais ou menos remoto, e as fachadas, de platibanda, apresentavam os mesmos elementos de sempre, colunas ou pilastras com suas bases e seus capitéis, suas molduras de feitiço geométrico ou floral, tudo dentro de padrões renascentistas que uma longa tradição já tornara familiares (Boltshauser, 1966, vol. VI, p. 3415).

Assim, é interessante perceber que, apesar de defender – e, em alguma medida, atuar na linha da nova arquitetura que se forja no país na esteira do Movimento Moderno, Boltshauser trata o neoclassicismo e o ecletismo a partir de uma perspectiva eminentemente *histórica*, situando-os numa linha evolutiva da arquitetura, onde as configurações estilísticas vão ter uma correspondência com os desenvolvimentos sociais, econômicos e técnicos, detalhadamente esmiuçados na obra *História da Arquitetura*.

Sylvio de Vasconcellos e a lição do passado

Uma perspectiva bastante diferente vai ser aquela adotada por Sylvio de Vasconcellos, egresso das primeiras turmas da Escola de Arquitetura da UMG e que logo se tornaria o primeiro professor da instituição responsável pela disciplina “Arquitetura Brasileira”. Na sua trajetória, cruzam-se três campos de atuação: projeto, preservação do patrimônio e ensino, áreas em que atuou com igual destaque. Assim, ao lado da atividade de professor, Vasconcellos vai ser, desde a década de 1940, chefe da diretoria regional do SPHAN, cargo que ocupou por trinta anos, impregnando fortemente a atuação do órgão no Estado, além de prolífico arquiteto modernista, com uma notável obra construída, que inclui inúmeras residências unifamiliares, prédios verticais, como o Edifício Mabe, e edifícios institucionais importantes, como a sede do DCE

da Universidade de Minas Gerais. Se, na sua atuação e perspectiva historiográfica, encontram-se presentes os focos *pragmático* e *histórico*, introduz-se aqui também uma terceira preocupação, a *estética*, perspectiva a partir da qual, como aponta Watkin, se procuram analisar e identificar os *significados* dos edifícios e as razões para suas mudanças estilísticas durante toda a história. É interessante observarmos que essa perspectiva *estética* – que no caso de Sylvio de Vasconcellos o leva a estabelecer uma espécie de “genealogia” da arquitetura moderna que se realizava no Brasil de então – marca profundamente tanto sua produção historiográfica quanto sua prática didática e projetual.

Do ponto de vista acadêmico e pedagógico, cabe chamar a atenção para o enfoque diferenciado que a disciplina *Arquitetura no Brasil* possuía em relação a outras disciplinas do curso de Arquitetura, e mesmo àquelas da linha de história: nela os alunos eram incentivados a ler, pesquisar e debater não só os assuntos diretamente ligados ao tema da disciplina, mas também quaisquer outros que se relacionassem a esses.

A cadeira de “Arquitetura no Brasil” abria um painel amplo e livre aos fundamentos da arquitetura e, não raro, era a oportunidade de os alunos questionarem toda a ortodoxia acadêmica ministrada nas demais disciplinas. Não é demais afirmar que o Professor, então, conseguia uma atividade letiva de nível realmente universitário (Masotti, 2004).

Sylvio de Vasconcellos foi, talvez, o primeiro professor na Escola de Arquitetura a inovar também nos métodos de avaliação: numa época em que esta era composta apenas por provas escritas e orais, ele propunha trabalhos com temas de livre escolha, desde que o assunto estivesse relacionado com o programa da disciplina. Segundo Ivo Porto de Menezes, na disciplina “Arquitetura Brasileira”, os alunos deveriam elaborar uma pequena monografia, e, apesar de terem que fazer a prova para cumprir as normas acadêmicas, a nota válida acabava sendo mesmo a do trabalho.

Uma grande dificuldade enfrentada pelos alunos em todas as disciplinas era a falta de livros-texto, que fazia com que eles dependessem muito das anotações feitas na aula. No 2º número do jornal *Ponto de Vista*, de novembro de 1951, um dos alunos critica:

Achamos que o professor poderia, na aula, aproveitar mais o tempo, fazer maiores comentários, ilustrar mais o assunto, tornando-a bem mais interessante e instrutiva. [...] Mesmo professores como Mazoni e Boltshauser ditam suas aulas. É pena, pois, com a cultura e talento que têm, poderiam dar belas aulas, verdadeiras conferências Mas não, preferem perder um tempo enorme com tais ditados. Poderiam argumentar com a falta de livros práticos sobre a matéria; mas, como já dissemos, temos o recurso da apostila, que poderia conter o essencial do assunto. Francamente, não vemos nenhuma vantagem, mas só desvantagens nas aulas ditadas (Ponto de Vista, 1951).



Figura 3. Sylvio de Vasconcellos, década de 1960.

Figure 3. Sylvio de Vasconcellos, 1960s.

Fonte: Acervo do Laboratório de Foto-documentação Sylvio de Vasconcellos (EA-UFGM).

Este problema foi minimizado na década de 1950 com a implantação da *Seção de Pesquisa*, do *Serviço de Foto-documentação* e de uma gráfica, criados por Sylvio de Vasconcellos e que vieram trazer uma nova dinâmica ao ensino na Escola. Na gráfica implantada – que possuía ótimos recursos materiais – passaram então a ser impressos livros escritos pelos professores, que serviam de base para o ensino das disciplinas e divulgavam o conhecimento produzido na instituição. Aqui cabe anotar que esses órgãos tiveram extrema importância não só na Escola, mas também atingiram grande prestígio no país, constituindo naquele momento praticamente o único centro de pesquisa aqui existente.

Sylvio de Vasconcellos produziu uma extensa obra escrita, composta não apenas de importantes livros como *Vila Rica* e *Sistemas Construtivos*, mas também de inúmeros artigos científicos e textos publicados em revistas e jornais da época. Como seus companheiros de geração, Sylvio via-se como um autêntico *Publizist*, que saía em defesa dos ideais da Arquitetura Moderna, sendo esta a perspectiva a partir da qual se articula também sua visão historiográfica. Neste sentido, vale a pena acompanhar seu raciocínio numa série de artigos denominada “Contribuição para o estudo da Arquitetura Civil em Minas Gerais”, onde traça um retrato da evolução da arquitetura mineira, que vem se consolidar como a versão hegemônica. É interessante perceber como naquela série – cujas ideias básicas são retomadas em muitos trabalhos posteriores – há um interesse explícito em recuperar o nosso passado colonial, a nossa arquitetura tradicional, a partir de uma

perspectiva pragmática: afinal, naquele período, haveria uma série de lições a serem aprendidas pelos arquitetos modernos. Seguindo a linha argumentativa característica dos modernistas brasileiros – e em especial de Lucio Costa – Vasconcelos aponta mesmo para uma espécie de correspondência entre essa arquitetura – autêntica – colonial e a nova – e autêntica – arquitetura moderna. Assim, por exemplo, já no primeiro artigo da série, o arquiteto aponta para a semelhança entre o pau a pique – o “barro armado” – e o concreto armado (Vasconcelos, 1946a, p. 31). Ao privilegiar um enfoque historiográfico que relê o passado a partir de uma perspectiva engajada com escolhas estéticas do presente, essa versão se encaixaria perfeitamente naquilo que Antoine Compagnon denomina “narrativas ortodoxas” da modernidade que, a seu ver, seriam sempre escritas em função do desfecho ao qual elas querem chegar – no que são “teleológicas” – e serviriam para legitimar uma arte contemporânea que, no entanto, quer estar em ruptura com a tradição – no que são “apologéticas” (Compagnon, 1996, p. 44).

Como Lucio Costa, Sylvio de Vasconcelos vai privilegiar os aspectos de austeridade e pureza de nossa arquitetura colonial, que, naturalmente, também vão ser atributos buscados pelos arquitetos do Movimento Moderno. Assim, no segundo artigo da série, ao comparar o colonial com o “neocolonial” dos anos 1920 e 1930, anota:

Comparemos a típica casa colonial em qualquer de suas manifestações. Planta retangular; telhado de quatro águas quase sem rincões, paredes lisas, apenas marcadas pelos vãos, a feição singela, graciosa. O sobradinho de sacada, as gostosas varandas de traz [sic], pureza de linhas marcantes. Vejamos os monstrinhos neocoloniais com as plantas irregulares, a fachada em chafariz, cheia de recortes e curvas e pinhas e azulejos e colunas e mais isso e mais aquilo tudo misturado, estilizado, mascarado. O contraste é evidente, repugna (Vasconcelos, 1946b, p. 48).

Vai ser a partir dessa perspectiva – teleológica e apologética – que também se desenvolve a avaliação tanto do eclético quanto da arquitetura do chamado “estilo moderno” ou *déco*, imediatamente precedente. Assim, no último artigo da série, em que trata dos desenvolvimentos mais recentes, acompanhando a arquitetura da virada do século até meados dos anos 1940, após comentar de forma bastante depreciativa o ecletismo e encontrar nas chácaras que ainda existiam na Capital uma certa ligação com a arquitetura tradicional mineira, Vasconcelos traça um curioso painel dos últimos anos: “Depois veio a confusão. Primeiro 1870: guerra; depois: 1914: guerra mundial; 1922: revolução; 1924 revolução: 1930, revolução; 1932, revolução; 1935, revolução; 1937, revolução: 1938, revolução; 1939 guerra mundial.” A arte, por seu lado, teria acompanhado a agitação: “o impressionismo, pontilhismo, cubismo, outros ismos. A calma foi quebrada” (Vasconcelos, 1946b, p. 48). A própria arquitetura não escapara desse turbilhão:



Figura 4. Edifício Xodó, Belo Horizonte, Sylvio de Vasconcellos.

Figure 4. Xodó Building, Belo Horizonte, Sylvio de Vasconcellos.

Fonte: Acervo do Laboratório de Foto-documentação Sylvio de Vasconcellos (EA-UFGM).

No que nos interessa de fato, vamos encontrar por volta de 1930 o cubismo em nossa arquitetura. É o estilo pó de pedra, caixa de fósforos. Casas em forma de cubos, marquises, planas e um resto de art-nouveau na decoração. É a alteração mais marcante depois do classicismo (Vasconcelos, 1946b, p. 48).

O tom é claramente depreciativo: a “ruindade” dessa nova arquitetura teria razões ambientais – as janelas com basculantes de ferro, o rebaixamento dos forros e mesmo o revestimento em “pó de pedra” contribuiriam para “aumentar a sensação de prisão e de calor” – mas também compositivas:

A composição dos volumes é toda geométrica (cubos entrosados) e os vãos também compõem-se de figuras geométricas. Aqui, deixamos de lado toda a boa tradição nossa da arte de construir, tanto estética como racional, e ingressamos na inovação desenfreada sem razão e sem beleza (Vasconcelos, 1946b, p. 48).

Exemplos de tal falta de qualidade não lhe faltam:

Vejam os Minas Tênis Clube (construção para esporte), este grandíssimo túmulo já levantado na decadência do estilo, a nossa Feira de Amostras, este tremendo arremate de nossa tão bela Avenida, o Palácio Arcebisposal, etc, etc. (Vasconcelos, 1946b, p. 49).

No entanto, esse não parecia ser o gosto do público, que aparentemente aceitava muito mais essa “versão” decorativa do moderno que o caminho do ascetismo figurativo, mais difícil, proposto pela nova geração:

Cabe aqui estranhar que esta inovação, esta arte moderna tão fraca de 1930 nunca teve tantos opositores (e com mais razão devia ter), como a nossa atual arquitetura moderna, muito mais ligada à tradição, mais serena e muitíssimo mais bela. [...] Não me lembra tivessem tido tantos opositores quanto a nossa famosa Pampulha. E a razão disto ainda não atinei com ela. Logo que a achar, prometo espalhar (Vasconcelos, 1946b, p. 48).

Aqui vemos claramente o viés *estético*, derivado de uma visão historiográfica bastante específica, manifestando-se nas escolhas e avaliações da arquitetura progressa e coetânea, como acontece normalmente em grande parte da produção da História da Arquitetura brasileira nesse período, fortemente impregnada pelos ideais modernistas. Sylvio de Vasconcellos como de resto os jovens modernistas recém-egressos da Escola de Arquitetura em Belo Horizonte viam-se, na esteira das formulações de Lucio Costa, muito mais como continuadores da boa tradição construtiva brasileira do que como agitadores vanguardistas. O gesto futurista parece estar ausente de suas proposições, predominando entre eles um discurso de apelo à “lição do passado” – não aquele imediato, da linguagem clássica relida pelo ecletismo, mas aquele da arquitetura colonial e barroca do século XVIII, onde identificavam formulações apropriadas e significativas para um projeto nacional. Esta perspectiva – fortemente ideológica – vai fazer com que, na obra teórica de Sylvio, predomine o viés *estético*, derivado de uma clara *filosofia da história*.

É interessante perceber, porém, que essa ênfase numa perspectiva *estética* não o tenha levado, enquanto pesquisador interessado em documentar a arquitetura, a ignorar alguns períodos históricos como o *ecletismo*, que também foi objeto de sua atenção. Isso fica bastante claro quando analisamos o acervo gerado no Laboratório de Foto-documentação, que hoje leva o nome de Sylvio de Vasconcellos e foi construído ao longo de décadas pelo trabalho dessa geração de pesquisadores por ele liderados. Se, de fato, a composição desse acervo reflete o interesse teórico e o foco historiográfico dos pesquisadores modernistas de então, privilegiando a arquitetura colonial e a arquitetura moderna brasileira, ele não deixa de possuir também um amplo registro da arquitetura das primeiras décadas de Belo Horizonte, constituída predominantemente de edificações ecléticas. Dos palacetes afrancesados às casas-tipo da Comissão Construtora, das pinturas parietais nas varandas ao delicado trabalho em ferro, todos os detalhes desta primeira arquitetura belorizontina são amplamente registrados pelas imagens do Laboratório. Aqui é como se o olhar do documentarista – que tudo capta sem muito preconceito – corrigisse e complementasse o olhar do historiador de claro viés estético-ideológico. E é graças a esse olhar que hoje dispomos do registro de centenas de edificações que não mais existem, demolidas pela renovação incessante que caracteriza a cena urbana de Belo Horizonte.

Referências

- BITTENCOURT, M.V. 1980. A Escola de Arquitetura e seus currículos/UFMG. *ACR Edita – Edição comemorativa do cinquentenário da EA/UFMG*, 1(5).
- BOLTSHAUSER, J. 1963-1966. *História da arquitetura*. Belo Horizonte, UFMG – Escola de Arquitetura, 6 vols.
- COMPAGNON, A. 1996. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 139 p.
- ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTES VISUAIS. 2006. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_IC/Enc_Artistas/artistas_imp.cfm?cd_verbete=4973&imp=N&cd_idioma=28555. Acesso em: 05/05/2013.
- FISHER, S. 2005. *Os arquitetos da Poli: ensino e profissão em São Paulo*. São Paulo, EDIUSP, 412 p.
- FLETCHER, B. 1950. *A history of architecture: on the comparative method*. London, B.T. Batsford, 1033 p.
- FRASCARI, M. 1984. The Tell-the-Tale Detail. In: M. FRESCARI, *VIA 7: the Building of Architecture* Cambridge, MIT Press, p. 23-37. Disponível em: http://thesvrl.com/docs/09tell_the_tale_detail.pdf. Acesso em: 03/05/2013.
- INSTITUTO ESTADUAL DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO DE MINAS GERAIS (IEPHA/MG). 1997. *Dicionário biográfico de construtores e artistas de Belo Horizonte*. Belo Horizonte, IEPHA/MG, 315 p.
- KUBITSCHKE, J. 1980. Um depoimento. *ACR Edita – Edição comemorativa do cinquentenário da EA/UFMG*, 1(5).
- MASOTTI, R. 2004. Entrevista concedida a Cléo Alves Pinto de Oliveira e Maini de Oliveira Perpétuo. Belo Horizonte.
- PASSAGLIA, L.A.P. 1995. A influência do Movimento Moderno no Brasil na concepção do desenho e na formação do arquiteto. *Cadernos de Arquitetura e Urbanismo*, 1(3):11-214.
- PONTO DE VISTA. 1951. Escola de Arquitetura, nº 2, nov.
- PONTO DE VISTA. 1952. Escola de Arquitetura.
- VASCONCELOS, S. de. 1946a. Contribuição para o estudo da arquitetura civil em Minas Gerais. *Arquitetura e Engenharia*, 1(2):30-35.
- VASCONCELOS, S. de. 1946b. Contribuição para o estudo da arquitetura civil em Minas Gerais II. *Arquitetura e Engenharia*, 1(3):42-49.
- WATKIN, D. 1980. *The rise of Architectural History*. London, The Architectural Press, 204 p.

Submetido: 06/08/2013

Aceito: 02/12/2013

Leonardo Barci Castriota

Universidade Federal de Minas Gerais

Rua Paraíba, 697, sala 201

30130-140, Belo Horizonte, MG, Brasil

Instituto de Estudos do Desenvolvimento Sustentável

Rua Padre Rolim, 416, sala 203

30130-090, Belo Horizonte, MG, Brasil