

O MODERNO **JÁ** PASSADO | O PASSADO **NO** MODERNO
reciclagem , requalificação , rearquitectura

anais do 7º seminário do_co_mo_mo_brasil

porto alegre, 22 a 24 de outubro de 2007

José de Souza Reis e o SPHAN: da inconfidência à glória

Ricardo Rocha

Arquiteto e Urbanista (UFES, 1996)
Mestre em Teoria, História e Crítica de Arquitetura (PROPAR/ UFRGS, 2001)
Doutor em História da Arquitetura (FAU/ USP, 2006)
Professor Adjunto do DAU/ UFSM

Rua Felipe de Oliveira N° 505 apto. 206
Centro, Santa Maria – RS – 97015-250
Tel.: 55 3220 8771
Fax: 55 3220 8772
Email: rdsr8@hotmail.com

José de Souza Reis e o SPHAN: da inconfidência à glória

Resumo

Este trabalho procura discutir alguns aspectos das múltiplas dimensões (premissas teóricas, práticas projetuais, contextos e implicações político-ideológicas e culturais, etc.) identificáveis na atuação multifacetada dos arquitetos modernos brasileiros ligados ao antigo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN. Para tanto, são realizadas a documentação e a análise de três exemplos de reciclagem, requalificação e rearquitetura de obras pré-modernas por arquitetos modernos cariocas no período 1930-80 (o projeto do Panteão dos Inconfidentes [1938-44], no Museu da Inconfidência em Ouro Preto, de autoria do arquiteto José de Souza Reis – inicialmente confiado a Oscar Niemeyer; e as propostas do mesmo Reis para as “Rampas da Glória” [1960], no Outeiro da Glória no Rio de Janeiro – cujo projeto final acabou sendo elaborado por Lucio Costa, havendo ainda um estudo de Burle Marx – e para o Hipódromo da Gávea [c. 1980], também no Rio de Janeiro). A partir da confrontação das diferentes proposições em um desses exemplos e dos três casos entre si, no contexto das obras realizadas pelo SPHAN, é possível flagrar “dissonâncias” dentro do grupo, na esteira dos estudos mais recentes sobre o assunto, que põem em cheque a suposta homogeneidade da “Tradição do Patrimônio”. Algo indispensável para uma avaliação mais profunda da contribuição diferenciada desses arquitetos e para a discussão de suas implicações para a formação e/ou prática do arquiteto contemporâneo. Finalmente, a reboque disso, mas não menos significativo, também são levantadas questões de fundo sobre o processo de “hegemonização” de certas tendências ou nomes ligados ao (heterogêneo) “grupo carioca”.

Abstract

This work attempts to discuss some aspects (theoretical premises, design practices, political-ideological contexts, cultural implications, etc.) identifiable in the works of the Brazilian modern architects linked to the “National Service of the Historical and Artistic Patrimony – SPHAN”. Three case studies in the period of 1930-80 are analyzed (the project of the “Pantheon” [1938-44], in the Museum of Ouro Preto; and the proposals for the “ramps of the Glory” [1962], in the “Hill of the Glory” in Rio de Janeiro and the “Gávea flat-racing track” [1980], also in Rio de Janeiro). From the confrontation of the different propositions for the three projects, in the context of the works accomplished by SPHAN, it is possible to note “dissonances” in this group of architects. Something that is indispensable for a deeper evaluation of their differentiated contribution to architectural culture.

Palavras-chave: arquitetura moderna brasileira; patrimônio

Key words: Brazilian modern architecture; patrimony

José de Souza Reis e o SPHAN: da inconfidência à glória

Um ilustre desconhecido

José de Souza Reis (1909-1986) foi um dos primeiros colaboradores de Rodrigo Melo Franco de Andrade no Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – o famoso “SPHAN”, órgão criado em 1937 por Gustavo Capanema, Ministro da Educação no governo de Getúlio Vargas.

Amigo de Oscar Niemeyer, que escreveu seu necrológio no *Jornal do Brasil*¹, Reis era diretamente ligado a corrente que se tornou hegemônica a partir de meados dos anos 40 no panorama da arquitetura brasileira – a “Escola Carioca”. Com obras modernas realizadas ainda nos anos 30², entre seus projetos podem ser citados o 2º lugar, com Niemeyer e Jorge Moreira, no concurso para o Ministério da Fazenda (1936); sua participação na equipe, chefiada por Lucio Costa, da Cidade Universitária da Quinta da Boa Vista (1936); alguns trabalhos com Alcides Rocha Miranda (outro 2º lugar no concurso para o Jockey Club – Rio de Janeiro, 1943; o projeto para o Instituto do Professor Primário – São Paulo, 1953); e algumas obras em Brasília (Escola Parque “Elefante Branco” – c. 1960; e Observatório Meteorológico – c. 1961).

Apesar de seu círculo de amizades, de sua participação ativa nos “anos heróicos” do desenvolvimento da arquitetura moderna brasileira, de sua atuação junto ao SPHAN e da realização de obras significativas, como o Panteão dos Inconfidentes, José de Souza Reis permanece um ilustre desconhecido, afora sua aparição esporádica em alguns livros e pesquisas recentes (ver Cavalcanti, 1995; e Gonçalves, 2007).

Culto cívico nacional: o Panteão dos Inconfidentes (1938-44)

Como outros já mostraram, a “sacralização” da Inconfidência Mineira e de Tiradentes foi iniciada por simpatizantes das idéias republicanas ainda no Império. Transformado em herói nacional em 1890, com sua mitologia sendo encampada pelo Estado Novo e pelo regime militar que o declarou patrono da nação, Tiradentes, como diz José Murilo de Carvalho (Carvalho, 1990), é um herói “esquartejado”, reivindicado por diferentes tendências da esquerda à direita.

Em relação ao Panteão dos Inconfidentes, lembrando que alguns deles haviam retornado ao país após a Independência, a iniciativa do repatriamento das cinzas dos mortos no degredo partiu de Augusto de Lima Júnior, que em 1936 enviou a Getúlio Vargas o livro “O amor infeliz de Marília e Dirceu”, com uma dedicatória onde faz a solicitação:

Vós Sr. Dr. Getúlio Vargas, amigo dos escritores e dos artistas, compreendereis a razão deste pedido que vos dirigimos e vossas próprias mãos deverão depositar na sepultura

¹ Do dia 18 de dezembro de 1986.

² A revista *Arquitetura e Urbanismo* de julho/ agosto de 1937 traz a foto de uma residência projetada pelo arquiteto na página 188.

número 11 da matriz de Antônio Dias, as escassas cinzas que forem encontradas em Moçambique (Lima Jr., 1968, p. 187).

Dela se depreende que não havia ainda a idéia de se construir um panteão ou um museu da Inconfidência. Vargas chama então à fazenda onde descansava, o escritor e Gustavo Capanema para elaborarem um decreto atendendo ao pedido. Redigido por Lima Júnior, ele prevê em seu artigo terceiro que “à cidade de Ouro Preto ficará confiada a guarda desses despojos, que receberão culto cívico nacional, em monumento que lhes será consagrado” (Lima Jr., 1968, p. 189). Paralelamente ao tombamento de Ouro Preto (1933), fica definida a intenção de construir um monumento cívico nacional na cidade-monumento, dando início ao plano de regionalização das atividades culturais do Ministério da Educação.

Em 1938, com a entrada em funcionamento da Penitenciária Central de Neves, a antiga Casa de Câmara e Cadeia de Vila Rica, transformada em presídio desde 1907, é reivindicada pelo governo federal, baixando-se o decreto de criação do Museu da Inconfidência.

O SPHAN iniciou em seguida as obras de restauração e adaptação, suprimindo as alterações realizadas em 1907, em conformidade com o projeto original setecentista cujas cópias foram trazidas de Portugal. Concebidas por outro arquiteto do serviço, Renato Soeiro, que substituiria posteriormente Rodrigo Melo Franco na direção do órgão, as obras foram executadas pelo engenheiro Francisco Antônio Lopes e, entre outras coisas, foram feitas a reconstrução completa da cobertura, desde o madeiramento até a substituição das telhas francesas por telhas recurvas do tipo antigo; a recolocação de assoalhos, forros e reboco; e a modernização das instalações elétrica e sanitária (FUNARTE, 1984).

A planificação geral do museu foi sugestão do historiador Luís Camilo de Oliveira Neto:

Em torno do tema central da Inconfidência, é feita a documentação do estágio de desenvolvimento da cultura de Minas Gerais ao tempo daquele evento, considerado em seu sentido mais abrangente: a evolução social da comunidade em sua marcha apropriadora dos meios de transporte, dos materiais de construção civil, dos recursos de iluminação de rua e de interiores, dos elementos de utilidade doméstica no meio rural e urbano, da construção e decoração de templos, da arte mobiliária, da arte popular e erudita (FUNARTE, 1984, p. 17).

A disposição das peças nos diferentes ambientes, por sua vez, foi concebida pelo suíço Georges Simoni, de cujo trabalho permanecia até recentemente³ a ambientação dada ao pavimento térreo, onde se localizam a sala dedicada ao Aleijadinho e o Panteão dos Inconfidentes.

Ponto de partida para a organização do museu, aberto no bicentenário de nascimento de Tomás Antonio Gonzaga, em 1944, o Panteão foi inaugurado antes, no sesquicentenário da morte de Tiradentes em 21 de abril de 1942. Redimia-se assim não somente o destino dos inconfidentes mineiros como a própria edificação do museu, na medida em que fora construída através de

³ Desde 2004, o museu vem reformulando sua filosofia e, conseqüentemente, sua proposta museográfica.

trabalho forçado, como denunciava Gonzaga nas suas célebres "Cartas Chilenas", para abrigar em parte uma prisão.

Sobre o projeto, há um valioso relato do próprio José Reis em texto existente no Arquivo Noronha Santos (Reis, 1984):

Recordo-me que Rodrigo [Melo Franco], já a esta época amigo do Oscar [Niemeyer] no contato permanente relacionado ao Hotel de Ouro Preto, pediu-lhe uma idéia para o futuro mausoléu, mas creio que o arquiteto, então muito empenhado nos assuntos da arquitetura moderna, não mostrou maior interesse pelo mesmo e apenas esboçou um 'croquis' indicando uma espécie de columbário para abrigar as urnas mortuárias o que, evidentemente, não correspondia à magnitude daquele evento histórico nacional.

Descontando-se o suave tom de crítica ao amigo Oscar Niemeyer, mais de quarenta anos depois do episódio, José Reis dá entender que pôde fazer o projeto em virtude da atitude um tanto relapsa de Niemeyer: "foi assim que o Diretor pensou em utilizar os meus préstimos profissionais levando-me a uma séria concentração no problema".

Esta *séria concentração no problema* ocorreu da seguinte forma: "comecei por visitar o local a fim de firmar a escolha definitiva da sala, no final de um trajeto contínuo, da entrada até o pátio central do prédio [do Museu] e por examinar mais de perto a natureza das pedras locais que poderiam utilizar-se no trabalho". A "sala" do Panteão foi, portanto, escolhida pelo arquiteto, que realizou ao mesmo tempo uma consideração minuciosa das possibilidades de utilização dos materiais (pedras) locais –

Aí constatamos a existência de duas espécies distintas: a chamada Itacolomito, tirada em lascas, que já constituía o piso geral do andar térreo, e a outra, de mesma fonte, a serra do Itacolomi, mas de consistência muito mais dura, e que serviu para a fábrica das opulentas cantarias da Casa de Câmara. Neste eu me fixei, pensando também em tirar partido do colorido variado que apresenta, desde o amarelo dourado até o vermelho vivo, passando por nuances diversas na cor de ferrugem, de violeta, etc. Bem como do contraste que poderia oferecer com a outra, do piso, com suas lascas (chamacotadas);

e dos problemas encontrados – “na sala destinada ao mausoléu havia dois problemas: a entrada em grande arco de volta completa, gradeado ao tempo da Cadeia e a posição assimétrica das duas janelas da parede frontal que abrem para a Praça".

A entrada em arco foi resolvida bem ao *modus operandi* do SPHAN, "o vão de entrada da sala foi restabelecido em sua provável forma retangular anterior e reduzido em suas dimensões de forma a produzir maior impacto à entrada do Panteon". E a questão das aberturas assimétricas ensejou uma nota original do projeto e que, talvez, constitua mesmo um de seus achados: "a assimetria das janelas do fundo foi encoberta com a grande bandeira da Inconfidência formando uma cortina em toda a extensão da parede".

Definido o local, escolhidos os materiais da região em função de suas qualidades particulares, corrigidos os problemas encontrados, restava acentuar o caráter solene do lugar. E aí não faltaram referências ao espaço sagrado:

Para a homenagem principal ao Tiradentes e demais inconfidentes indiquei um grande bloco em forma de prisma horizontal de cor vermelha como se fora uma área de altar cercado pelos dois lados com as pedras tumulares sobre as pequenas covas contendo as urnas com as cinzas dos heróis da pátria.



Figura 1: o Panteão dos Inconfidentes.

Tal “ambientação”, voluntária ou involuntariamente, lembra inclusive a do Panteão dos Patriarcas de Lisboa, na antiga Sala do Capítulo do Mosteiro de São Vicente de Fora.

Se os materiais remetiam à região e à própria edificação do museu, pequenos detalhes procuravam estabelecer outros pontos de contato com o passado: “a fim de compor as inscrições das lápides e do bloco talhado em cantaria lavrada, compusemos um alfabeto inspirado diretamente nas letras das sepulturas existentes no claustro do Mosteiro de São Bento, contemporâneas aproximadas da insurreição de 1789”.

Em seguida Reis menciona as dificuldades na execução da obra, desde a extração nas pedreiras, passando pela mão-de-obra – as pedras foram aparelhadas e talhadas a bisel por dois portugueses estabelecidos no Rio de Janeiro, Ramalhão e Almeida, que *guardavam a boa técnica dos canteiros antigos* – chegando finalmente ao transporte por trem.

Em 1941(?) faltava apenas o agenciamento, na sala que antecede o Panteão – onde ficam também as lápides de Bárbara Heliodora Guilhermina da Silveira, mulher de Inácio José Alvarenga Peixoto e de Maria Dorotéia Joaquina de Seixas, a Marília de Dirceu (Tomás Antônio

Gonzaga) – das duas peças da forca usada para o suplício de Tiradentes, solicitadas ao Museu Histórico Nacional:

E à noite, no pequeno quarto do Hotel Toffolo enquanto eu quebrava a cabeça imaginando um arranjo adequado, a associação ao Cristo crucificado impôs-se fácil e assim, dia seguinte, foi só procurar um bloco de pedra nos quintais da vizinhança juntamente com o estudante estagiário Cássio Damásio que, devidamente entalhado pelo Ramalhão, permitiu armar as duas peças em forma de cruz fazendo silhueta junto à parede em que ficaram expostos os autos de condenação.

A associação ao Cristo crucificado, com o arranjo das duas peças da forca em forma de cruz, impôs-se fácil na mente do arquiteto porque era algo há muito presente no imaginário ligado ao herói, como indicam os versos de Castro Alves – *Ei-lo, o gigante da praça,/ O Cristo da multidão!/ É Tiradentes que passa.../ Deixem passar o Titão.*

Independentemente das alusões ao sagrado – ou por causa delas – o resultado “convence”. O visitante é envolvido pelos restos mortais dos Inconfidentes, em um espaço voltado para o altar do Cristo-Tiradentes, que teria se sacrificado pelo ideal representado pela bandeira posta ao fundo. Entrando pela ante-sala, esse percurso direcional é reforçado, indo da forca à redenção heróica no Panteão. Tudo isso matizado por uma suave luz natural.

Rampas da Glória: a recuperação do pequeno trecho de uma paisagem perdida (1943-65)

No início dos anos 40, a Prefeitura do Rio de Janeiro submete a apreciação do SPHAN uma proposta de ocupação das encostas do Outeiro da Glória com prédios de apartamentos. No relatório que escreve a respeito, Lucio Costa considera a questão *um dos problemas paisagísticos mais importantes da cidade* (Costa, 1999, p. 47). A vista desimpedida do outeiro – e não apenas da bela igreja setecentista – em sua opinião, poderia dar continuidade ao conjunto de jardins desde o Passeio Público e a Praça Paris. De fato, é o que acontece hoje com o Parque do Flamengo. A importância do tratamento verde das encostas do outeiro para a “paisagem urbana” carioca – expressão usada pelo arquiteto – pode ser apreciada comparando uma vista atual com outras do início do século passado.

Quanto ao tratamento do outeiro, no que diz respeito a rampas e escadas de acesso a Igreja, o arquiteto aconselhava:

Deve-se... evitar qualquer tratamento arquitetônico que pretenda simular, numa contrafação, o estilo antigo autêntico da igreja, tais como volutas, coruchéos, etc., ou motivos complementares maiores de intenção “decorativa”, como, por exemplo, pérgolas ou fontes no chamado “estilo neocolonial”... sempre grotescos, mormente na vizinhança de monumentos antigos (Costa, 1999, p. 51-2).

Quase vinte anos depois, José Reis publicava na revista *Módulo* uma proposta para o “agenciamento da área fronteira à Igreja de N. S. da Glória do Outeiro”⁴. Enumerando as ações empreendidas pela então DPHAN (o “D” de Diretoria tomando o lugar do “S” de Serviço), entre as quais a restauração da Igreja e a limitação do gabarito do entorno, o arquiteto apresenta em seguida seu projeto para a área “fronteira” à igreja, recém desapropriada.

O primeiro objetivo da proposta segue explicitamente, chegando a citar textualmente, a idéia de Lucio Costa do tratamento da área *como um prolongamento dos jardins da Glória*. O segundo era o de construir um acesso confortável para pedestres.

Reis estava atento a outra advertência de Lucio Costa quanto a uma indesejada “monumentalidade” da intervenção, tornando desaconselhável a criação de um *eixo de composição monumental*. Não obstante, onde este havia aconselhado o aproveitamento das *magníficas pedras das velhas calçadas* do Rio de Janeiro, para degraus e patamares, ele opta por rampas de concreto: “calhas” com perfis em balanço – para maior leveza e ampliação da área ajardinada – engastadas na encosta através de suportes em forma de “S”.

A não realização do projeto, segundo alegação da executora das obras no local (SURSAN), deveu-se a “dificuldades técnicas e custo elevado”. O projeto do Escritório Técnico Burle Marx⁵ talvez tenha aparecido por essa razão.

Se ambas propostas evitam um eixo de composição monumental – somente materializável, em razão da topografia do terreno, através de uma enorme e penosa escadaria – no projeto do Escritório Técnico Burle Marx desaparece a linha contínua das rampas de Reis, aparecendo em seu lugar um conjunto de escadas e patamares, bancos e canteiros, muito mais fragmentário e oferecendo opções de percurso.

Já o projeto – realizado com pequenas modificações – de Lucio Costa⁶, retoma em parte sua idéia inicial de utilizar as pedras das velhas calçadas do Rio de Janeiro, fazendo uso de uma parte das pedras da amurada reaproveitadas do desmonte do cais do Flamengo. A proposta parece nitidamente aproveitar o melhor dos projetos de Reis e do Escritório Técnico de Burle Marx: combina pequenas escadas e rampas diretamente sobre o terreno, aliando certa idéia de continuidade – tal como na proposição de José Reis – a diferentes possibilidades de percurso – como sugeriu Burle Marx.

Há maior coincidência com os platôs do projeto do último, talvez porque ambos optassem por incorporar aqueles resultantes das demolições. Outra curiosidade é que na planta do projeto de Lucio Costa existente no Arquivo Noronha Santos, aparece um visto de “F. Chacel”, datado de 27 de junho de 1965.

⁴ Sobre a proposta de Souza Reis ver REIS (1962) e Revista do SPHAN n. 16, 1968.

⁵ Arquivo Noronha Santos, M11G6 ANS 06940 a 06945.

⁶ Arquivo Noronha Santos, M5G10 ANS 03780. Alguns croquis foram publicados em COSTA (1995).

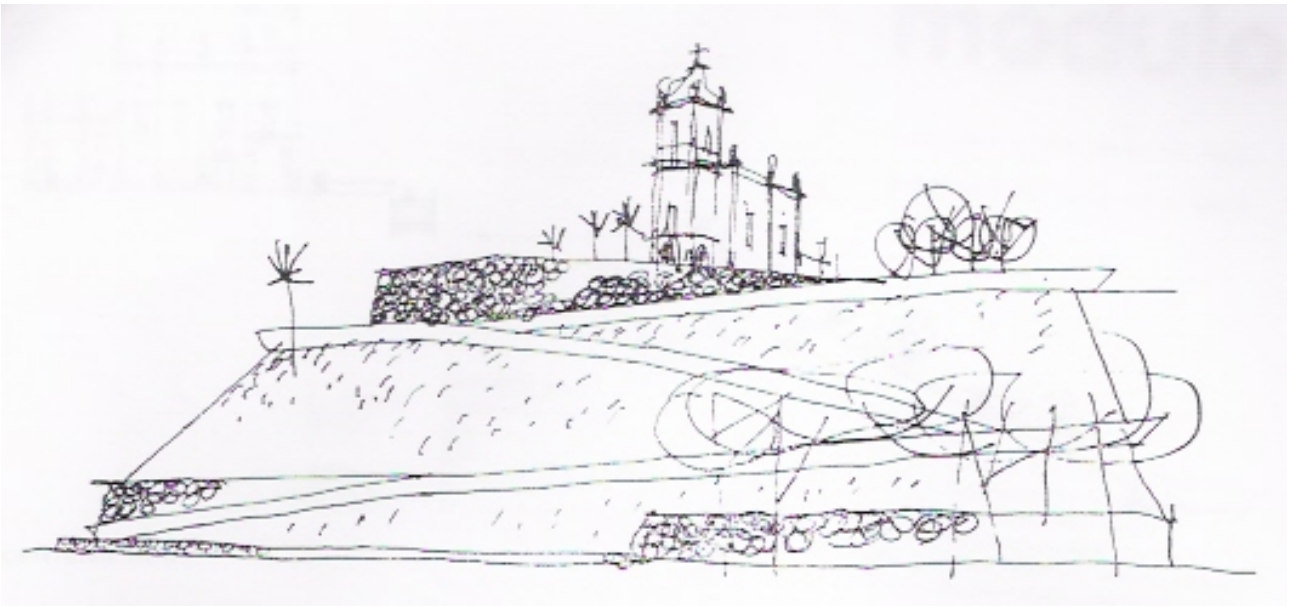


Figura 2: proposta de José de Souza Reis para as rampas do Outeiro da Glória.

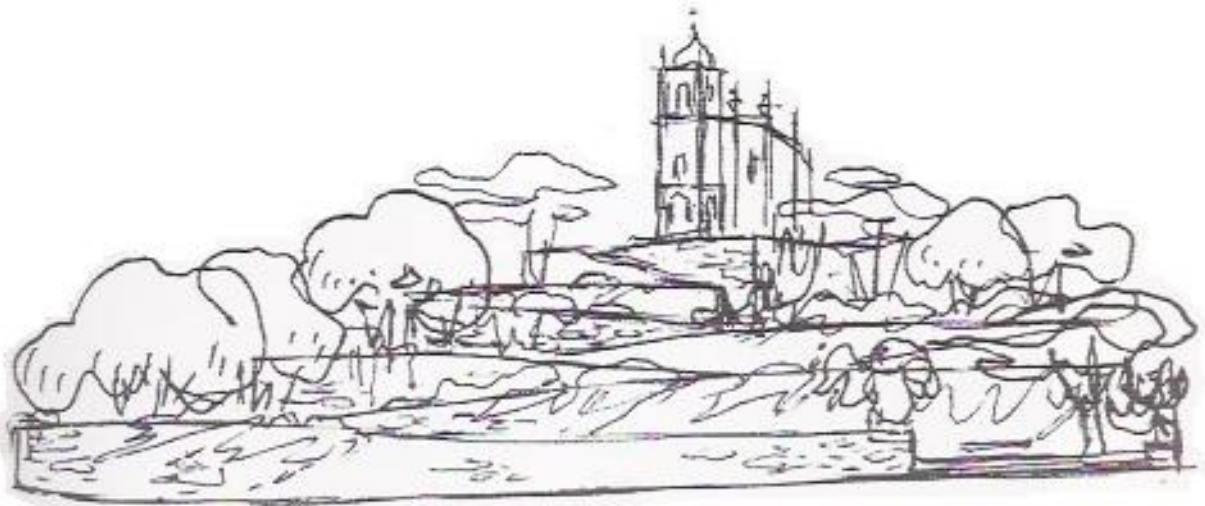


Figura 3: proposta de Lucio Costa para o acesso a Igreja.



Figura 4: vista do acesso atual a Igreja.

A ampliação do Hipódromo da Gávea (c. 1980)

Já fora da periodização convencionalmente associada à arquitetura moderna brasileira, por volta de 1980, José de Souza Reis elabora sua intervenção mais ousada – em mais de um sentido. Coincidência ou não – provavelmente não – trata-se não mais de uma obra setecentista, com todas as implicações ideológico-culturais que tal período assumia para a “Tradição do Patrimônio” associada ao SPHAN. Também não se trata de trabalho realizado sob o patrocínio do órgão, como no caso do Panteão dos Inconfidentes, encomendado diretamente por Rodrigo Melo Franco, ou das Rampas da Glória, cuja proposta Reis havia elaborado enquanto chefe da Seção de Projetos.

Com efeito, no texto que explica o projeto, publicado na revista *Módulo*, o arquiteto começa lembrando que

O Hipódromo da Gávea foi projetado pelos arquitetos Memória e Cuchet. Se não foi incluído até hoje nos “Livros do Tombo” da SPHAN é porque não lhe foram reconhecidos, pela respectiva Divisão de Estudos e Tombamentos, os requintes de “excepcional valor histórico ou artístico” capazes de transformá-lo em um monumento nacional.

Por outro lado,

é evidente o interesse das edificações daquele Hipódromo na história do turfe brasileiro e da Cidade e também como obra de arquitetura acadêmica que aqui foi praticada principalmente por Heitor de Mello, autor das antigas sedes do Jockey e do Derby Clube na Avenida Rio Branco (Reis, 1980, p. 84).

Deixando para outra ocasião a tarefa de dimensionar o relativo avanço de tal apreciação, vindo de alguém que pertencia (*de fato*, quer a historiografia o registre ou não) a “geração heróica” da arquitetura moderna brasileira e a “Tradição do Patrimônio”, menciono apenas que, quatro anos mais tarde, o II Congresso Nacional de História da Arte, realizado no Rio de Janeiro, tinha como

tema o Neoclássico e o Eclétismo. Pouco tempo depois, em 1987, a partir de idéia surgida durante o congresso, era publicado o livro *Eclétismo na Arquitetura Brasileira*, em cuja apresentação Annateresa Fabris dizia se tratar de *um primeiro mapeamento do significado e dos alcances do Eclétismo no Brasil* (Fabris, 1987, p. 7).

Curiosamente, o juízo de valor de Reis era elaborado desde um ponto de vista *moderno*:

apesar de sua arquitetura acadêmica, o conjunto do Jockey-Clube apresenta certa grandiosidade e riqueza de detalhes e, o mais importante, as diversas unidades que o compõem foram dotadas de estruturas de concreto armado muito arrojadas àquela época, chamando a atenção dos meios profissionais o grande balanço das marquises que, apesar dos elementos decorativos da obra, conferiu ao Hipódromo da Gávea uma marca moderna, revelando o progresso da técnica construtiva.

A seguir, o arquiteto atribui o cálculo estrutural da obra, através de informação repassada por um parente do famoso engenheiro, a Emílio Baumgart – o mesmo que havia realizado o cálculo das estruturas do Ministério da Educação.

Quanto ao projeto em si, Reis imagina *a simples idéia de criar uma nova estrutura metálica independente das edificações existentes*, conservando-as integralmente sem quaisquer alterações. O arquiteto tem consciência da *presença ostensiva*, em suas próprias palavras, da nova estrutura proposta. Para ele, entretanto, a leveza do material bem como a *evolução histórica da arquitetura* associada ao aparecimento da arquitetura do ferro, isto é, o fato dessa arquitetura ter coexistido com o neo-classicismo na origem a arquitetura acadêmica, seriam suficientes para a *necessária harmonia com o conjunto*.

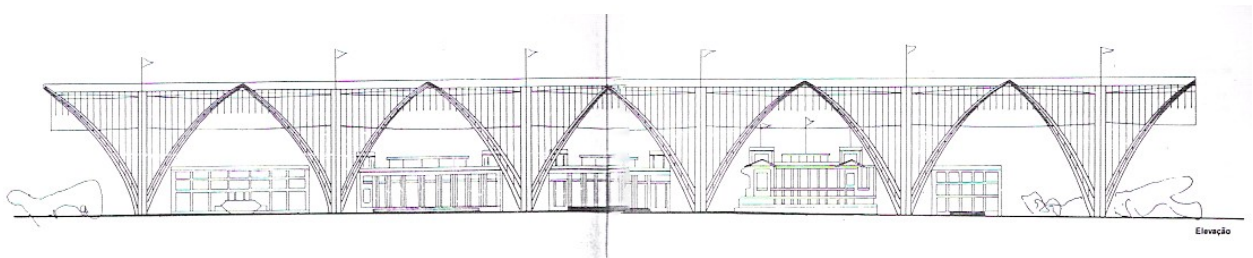


Figura 5: projeto de José de Souza Reis para a ampliação do Hipódromo da Gávea (elevação).

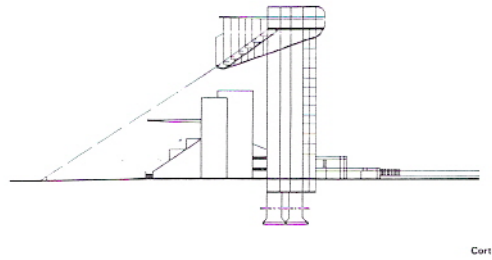


Figura 6: projeto de José de Souza Reis para a ampliação do Hipódromo da Gávea (corte).

Além disso, ainda segundo seu raciocínio, a nova escala de grandeza em relação aos pavilhões existentes seria compensada por uma maior unidade/ monumentalidade do novo complexo, uma vez que o atual era constituído por cinco tribunas, das quais apenas duas eram iguais.

Não parece necessário assinalar méritos ou problemas da proposta. Por outro lado, descontando certo caráter tortuoso do raciocínio histórico-estilístico, ela não é de todo estranha a sensibilidade contemporânea, basta lembrar o projeto de Bernard Tschumi para o Estúdio Nacional de Arte Contemporânea, em Tourcoing, França (1991-98), onde uma enorme cobertura é sobreposta a prédios dos anos 20.

Considerações finais

Antes que se diga que o título aqui proposto é impreciso – já que a série de projetos analisados vai da “inconfidência à Gávea” – faço notar que, menos por veleidades poéticas, sua adoção diz respeito à observação de que já na proposta de Souza Reis para as Rampas da Glória, é possível identificar uma inflexão que o afasta da enorme influência de Lucio Costa observável na obra do Panteão dos Inconfidentes.

O próprio Lucio Costa considerava que o Museu da Inconfidência escondia uma *"obra-prima arquitetônica"* de José Reis *"que soube, com um mínimo de meios e extrema sensibilidade e apuro, transformar uma simples sala num sóbrio 'antimausoléu', digno da memória dos Inconfidentes"*⁷. Essa habilidade do arquiteto, de perceber o valor de elementos que outros considerariam secundários já se manifestava em texto de 1939, publicado na Revista do SPHAN, sobre o Adro do Santuário de Congonhas: *"a grande obra plástica de Congonhas é o monumento constituído pelo conjunto [das estátuas dos profetas], ligado às muralhas do adro do Santuário e à sua escadaria"* (Reis, 1939, p. 10). Mas, a simpatia de Lucio Costa relaciona-se, nesse caso, à convergência de posturas entre os dois arquitetos. No Museu das Missões (1937-1940), Lucio Costa também havia utilizado materiais e técnicas tradicionais buscando a *mínima intervenção* e a

⁷ Prefácio em Rodrigo e seus tempos (1986), p. 6.

máxima valorização do sítio missioneiro⁸, como fez José Reis em relação ao prédio do Museu da Inconfidência.

Não obstante, em outro depoimento Costa havia afirmado que *"o Souza Reis, por exemplo, fez algumas coisas bem atuais, mas que estão bem integradas pela honestidade da abordagem"* (Costa, 1987, p. 113). De fato, era o que acontecia no projeto do acesso à Igreja da Glória. Sob esse prisma, o Panteão dos Inconfidentes parece uma exceção no conjunto das propostas de restauro/ intervenção desenvolvidas pelo arquiteto⁹.

Nesse sentido, é possível ler nas entrelinhas – ou nas fissuras dos muros de pedra – outros aspectos não menos interessantes em cada uma das estações do caminho aqui proposto, cujo ritmo avança em intervalos de aproximadamente vinte anos, em um arco que vai da “fase heróica” ao limiar do pós-modernismo.

O primeiro, é o fato de que o deslize de onipresença de Niemeyer no panorama da arquitetura moderna brasileira produzida sob o patrocínio do Estado permite que o talento de outro arquiteto de sua geração (e de seu círculo) se manifeste.

Já no caso das Rampas da Glória, pode-se tanto assinalar que enquanto Lucio Costa mantinha as mesmas convicções e estratégias de projeto, outros arquitetos de sua geração arriscavam-se mais; por outro lado, se Costa mantinha convicções e estratégias, não tinha o menor pudor – e ele, como nós, não deveríamos ter mesmo – em aproveitar aspectos ou sugestões das propostas de outros profissionais de seu tempo (e lugar).

Finalmente, na ampliação do Hipódromo da Gávea, a independência de Reis é total. Reconhece o valor de uma obra de cunho eclético/ acadêmica, em um petardo lançado aos próprios colegas do SPHAN. Propõe ainda uma intervenção tão ousada quanto a atitude anterior e que, de quebra, parece bastante próxima a sensibilidade contemporânea.

Referências bibliográficas

Arquitetura e Urbanismo, jul./ ago. de 1937.

CARVALHO, José. A formação das almas: o imaginário da República no Brasil. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

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

COSTA, Lucio. Entrevista. Rua, Salvador, n. 7, p. 110-115, jul./ dez. 1987.

_____. Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.

_____. Lucio Costa: documentos de trabalho. Rio de Janeiro: IPHAN, 1999.

FABRIS, Annateresa. Ecletismo na Arquitetura Brasileira. São Paulo: Nobel/ Edusp, 1987.

FUNARTE. Museu da Inconfidência. Rio de Janeiro, 1984.

GONÇALVES, Cristiane Souza. Restauração arquitetônica: a experiência do SPHAN em São Paulo, 1937-1975. São Paulo: Annablume/ Fapesp, 2007.

Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 18 de dezembro de 1986.

LIMA JR., Augusto de. História da Inconfidência de Minas Gerais. Belo Horizonte: Itatiaia, 1968.

MILLIET, Maria A. Tiradentes: o corpo do herói. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

⁸ Consultar os textos do autor, ROCHA (2001a e 2001b), no Portal de Arquitetura Vitruvius – www.vitruvius.com.br.

⁹ Que foi responsável por outra obra importante no SPHAN, a remontagem do pórtico da Academia Imperial de Belas Artes no Jardim Botânico do Rio de Janeiro.

- REIS, José. O Adro do Santuário de Congonhas. Revista do SPHAN, Rio de Janeiro, n. 3, p. 207-226, 1939.
- _____ Agenciamento da área fronteira à Igreja de N. S. da Glória do Outeiro. Módulo n. 28, Rio de Janeiro, p. 25-28, junho, 1962.
- _____ Proposta para ampliação do Hipódromo da Gávea. Módulo n. 58, Rio de Janeiro, p. 82-85, abril, 1980.
- _____ Documentário sobre Rodrigo Melo Franco de Andrade e da fase inicial do SPHAN. Rio de Janeiro, 1984.
- Revista do SPHAN n. 16, Rio de Janeiro, 1968.
- ROCHA, Ricardo. De museus e ruínas: os liames entre o novo e o antigo. São Paulo: Vitruvius, 2001. Disponível em: < http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq008/arq008_02.asp > Acesso em 17 mai. 2007, 15:09.
- _____ O Pavilhão Lúcio Costa: uma proposta. São Paulo: Vitruvius, 2001. Disponível em: < <http://www.vitruvius.com.br/minhacidade/mc010/mc010.asp> > Acesso em 17 mai. 2007, 15:10.
- Rodrigo e o SPHAN. Rio de Janeiro: MinC/ Pró-Memória, 1987.
- Rodrigo e seus tempos. Rio de Janeiro: MinC/ Pró-Memória, 1986.