



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESENVOLVIMENTO URBANO

Jéssica Yale Carneiro da Cunha

O pensamento paisagem em Joaquim Cardozo: os pareceres do IPHAN

Recife

2020

Jéssica Yale Carneiro da Cunha

O Pensamento Paisagem em Joaquim Cardozo: os pareceres do IPHAN

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Urbano da Universidade Federal de Pernambuco (MDU/UFPE) como parte dos requisitos para a obtenção do Título de Mestre em Desenvolvimento Urbano.

Área de concentração: Desenvolvimento Urbano.

Orientadora: Profª PhD. Ana Rita Sá Carneiro Ribeiro.

Recife

2020

Catalogação na fonte
Bibliotecária Jéssica Pereira de Oliveira – CRB-4/2223

C972p Cunha, Jéssica Yale Carneiro da
O pensamento paisagem em Joaquim Cardozo: os pareceres do
IPHAN / Jéssica Yale Carneiro da Cunha. – Recife, 2020.
194p.: il.

Orientadora: Ana Rita Sá Carneiro Ribeiro.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco.
Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em
Desenvolvimento Urbano, 2020.

Inclui referências e anexos.

1. Paisagem. 2. Joaquim Cardozo. 3. Noção de visibilidade. 4. Bens
tombados. 5. Pareceres do IPHAN. I. Ribeiro, Ana Rita Sá Carneiro
(Orientadora). II. Título.

711.4 CDD (22. ed.)

UFPE (CAC 2021-167)

Jéssica Yale Carneiro da Cunha

O Pensamento Paisagem em Joaquim Cardozo: os pareceres do IPHAN

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Urbano da Universidade Federal de Pernambuco (MDU/UFPE) como parte dos requisitos para a obtenção do Título de Mestre em Desenvolvimento Urbano.

Aprovada em: 17/11/2020.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Ana Rita Sá Carneiro Ribeiro (Orientadora)
Universidade Federal de Pernambuco

Profa. Guilah Naslavsky (Examinadora Interna)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Daniel de Souza Leão Vieira (Examinador Externo)
Universidade Federal de Pernambuco

Profa. Lúcia Maria de Siqueira Cavalcanti (Examinadora Externa)
Universidade Federal de Pernambuco

Aos meus sobrinhos, por me ensinarem um novo amor:
Davi, Felipe e meu(minha) pequeno(a), ainda sem nome, mas já no coração.

AGRADECIMENTOS

Não tenho como iniciar esses agradecimentos, se não por elas: Minha mãe Silvana, quanta saudade! Difícil mesmo foi trilhar esse caminho sem o seu abraço.

Tia Cal e Lulu, mães de criação e coração, que tanto me inspiraram a “olhar o mundo com outros olhos”, viver a cidade, ler e me encantar com as palavras. Obrigada por me guiarem e se fazerem presentes mesmo do outro lado.

Meu amor Marcelo, meu melhor amigo, companheiro, marido e braço direito. As minhas irmãs, Kaline e Bia que são parte de mim, obrigada por tanto suporte, amor, paciência e conselhos. Aos meus irmãos Fabinho e Paulinho, por entenderem minha ausência. As minhas cunhadas, Paulinha e Milene, e o cunhado Payam.

Meus sogros, Marcos e Graça, por serem apoio, sempre. Minha Vó Maria, nossa força maior. Agradeço demais as minhas primas e aos meus tios e tias, que tanto me deram suporte, obrigada por acreditarem! Tia Suzi, Tio Beto, Digão e Dudinha, pelas madrugadas e ouvidos, pelos carinhos e comidinhas que aquecem o coração. A prima, irmã e amiga, Carina Cintra Gomes! Pelas tantas vezes em que ela me olhou fundo para dizer: “estou aqui!”.

Duda Campos e a família do coração, por tanto amor e aconchego. Sandra e Zé, pelo abraço e acolhimento, por tanta luz! As minhas amigas, Nádia, Luísa Acioli, Paulla, Milena e Tita, por me fazerem acreditar. Ao guru acadêmico, Joelmir Marques, por me estimular.

As amigas e fiéis escudeiras que se fizeram abraço e tanto me deram força: Yasmim, Mari Asfora, Lucia e Lea. Dessa grande família “pelopidense”, venho agradecer a João, Eveline, Adriana, Aninha, Zé Fernandes, Marcelo, Cris, Paty e Luciano, pelo apoio e incentivo de sempre, por me mostrarem novos caminhos. Leta, Maria e família que me abriram as portas no Rio.

A Ana Rita Sá Carneiro, elo maior desse Laboratório da Paisagem, por me ensinar a trilhar novos caminhos do conhecimento, por ser força e sensibilidade, a ser resistência, a ter “olhos de ver”. Muito obrigada!!!

E, por fim, o meu obrigada ao mestre que conduz esse trabalho: Joaquim Cardozo, por tanto conhecimento partilhado!

[...] Sou Macambira de Joaquim Cardoso
Banda de Pife no meio do Carnaval
Na noite dos tambores silenciosos
Sou a calunga revelando o Carnaval
Sou a folia que desce lá de Olinda
O homem da meia-noite puxando esse cordão
Sou jangadeiro na festa de Jaboatão [...]

(PINHEIRO, 1993)

RESUMO

A “noção de visibilidade” relacionada à teoria de paisagem é apresentada, neste trabalho, a partir dos pareceres técnicos elaborados pelo engenheiro-poeta Joaquim Cardozo para o Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN. Os pareceres são o recorte de trabalho escolhido para abordar a “noção de visibilidade” considerando o entorno de bens tombados sob a ótica da paisagem, durante a trajetória profissional de Joaquim Cardozo. Constituem “janelas”, entendidas como aberturas para a história que possibilitaram um olhar direcionado para a paisagem, apoiando-se principalmente no crítico literário Michel Collot e do filósofo Jean Marc Besse. A noção de visibilidade conduz a construção do pensamento paisagem marcando a vida e a obra de Joaquim Cardozo. Dessa forma, identifica-se ampla coerência entre o poeta Joaquim Cardozo com sua sensibilidade à paisagem e sua atuação como engenheiro e técnico parecerista do IPHAN. O objetivo é revelar o pensamento paisagem de Joaquim Cardozo a partir da noção de visibilidade presente nos pareceres elaborados para o IPHAN.

Palavras-chave: Paisagem; Joaquim Cardozo; Noção de visibilidade; Bens tombados; Pareceres do IPHAN.

ABSTRACT

The “perception of visibility” related to the landscape theory is presented, in this work, from the technical opinions prepared by the engineer-poet Joaquim Cardozo for the Brazilian Historical Heritage office, called Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN. The technical opinions present the outline work chosen to address the “perception of visibility” and the surroundings of protected heritage goods under the perspective of the landscape during Joaquim Cardozo's professional career. In this way, the technical opinions are constituted in “windows”, understood as openings to the history that will allow a directed look, a cut in the moment of the production of each one, seeking to understand the landscape-thought and the construction of the “perception of visibility” through the life and work of Joaquim Cardozo. Therefore, a broad coherence is identified between the poet Joaquim Cardozo, with his sensibility and landscape, as well as in Joaquim Cardozo's performance as an engineer and technical expert from IPHAN.

Keywords: Landscape; Joaquim Cardozo; Perception of visibility; Protected heritages; IPHAN's technical opinions.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Joaquim Cardozo Jovem com uma de suas pinturas, s/d.....	38
Figura 2 – Solar dos Ayrizes, imagem cenográfica capturada por Cardozo, 1940.	48
Figura 3 – Solar dos Ayrizes, fotografias da visita técnica de 1940 capturadas por Cardozo.....	49
Figura 4 – Jornal <i>O Globo</i>, Rio de Janeiro, edição do dia 10 de Outubro de 1976.....	52
Figura 5 – Desenhos de Lucio Costa anexados ao parecer referente à Igreja de N. Sr. do Outeiro da Glória, Rio de Janeiro.....	60
Figura 6 – Fotomontagem de maquete física em cima de fotografias, estudo da Igreja de N. Sra. do Outeiro da Glória.....	62
Figura 7 – Estudos sobre fotografias impressas, estudo da Igreja de N. Sra. do Outeiro da Glória.....	63
Figura 8 – Estudos sobre fotografias impressas, fotomontagens manuais, estudo de implantação de edifícios no entorno da igreja de N. Sr. do Outeiro da Glória.....	64
Figura 9 – Desenhos de diferentes perspectivas, estudo da igreja de N. Sr. do Outeiro da Glória.....	65
Figura 10 – Fotografia Panorâmica, estudo da igreja de N. Sra. do Outeiro da Glória.....	66
Figura 11 – Fachada posterior da Igreja de S. Francisco com painel de Portinari, Pampulha.....	69
Figura 12 – Desenhos da Igreja de S. Francisco, projeto estrutural de Cardozo, Pampulha.....	69
Figura 13 – Pampulha, 1944, Oscar Niemeyer, Joaquim Cardozo e Paulo Werneck.....	70
Figura 14 – Cartão Postal – Arsenal da Marinha e Mosteiro de São Bento, Rio de Janeiro.....	73
Figura 15 – Imagem da fachada do Mosteiro de São Bento, Rio de Janeiro.....	77
Figura 16 – Imagem do Mosteiro de São Bento visto do mar, Rio de Janeiro.....	79
Figura 17 – Recorte da linha do tempo – 1920/1954.....	83
Figura 18 – Fotografia de Brasília, frente e verso, com assinatura de Joaquim Cardozo.	96
Figura 19 – Esquema de Oscar Niemeyer em “Notes on Brazilian Architecture”	107
Figura 20 – Esquina do Café Lafayette ou Café Continental – ponto de encontro de intelectuais, profissionais liberais e estudantes do Recife.	120
Figura 21 – “O Baile” - Desenho de Joaquim Cardozo em nanquim, 1936.	124
Figura 22 – Desenho de vista Panorâmica da cidade do Recife e suas Pontes, Litografia de F. H. Carls, sobre desenho de Schlappitz, 1890.	128
Figura 23 – Ponte da Boa Vista.....	129

Figura 24 – Desenho de Joaquim Cardozo para vinheta da Revista O Pão, tema de cajus..... 133

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Tabela de Análise do Bem Patrimonial.....	34
Tabela 2 – Análise - Solar dos Ayrizes, Campos de Goytacazes.	57
Tabela 3 – Análise – Mosteiro de São Bento, Rio de Janeiro.	81
Tabela 4 – Análise – Brasília, Distrito Federal.	109
Tabela 5 – Análise – Ponte da Boa Vista, Recife.	135
Tabela 6 – Linha do tempo completa.	137

LISTA DE SIGLAS

D.A.C.	<i>Diretoria de Arquitetura e Construção</i>
D.A.U.	<i>Diretoria de Arquitetura e Urbanismo</i>
DPHAN	<i>Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional</i>
IPHAN	<i>Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional</i>
SPHAN	<i>Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional</i>

SUMÁRIO

1	JOAQUIM CARDozo E AS JANELAS PARA A PAISAGEM	15
2	VISIBILIDADE: UM PENSAMENTO-PAISAGEM.....	20
2.1	PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS	29
3	“O SOLAR DOS AYRIZES”: UMA JANELA PARA O PATRIMÔNIO.....	35
3.1	“CARDozo POETA”: A CHEGADA AO RIO DE JANEIRO.....	35
3.2	O DECRETO-LEI Nº 25.....	38
3.2.1	A estrutura do SPHAN	44
3.3	SOLAR DOS AYRIZES: O PRIMEIRO PARECER.....	47
3.4	SOLAR DOS AYRIZES: ANÁLISE	53
3.5	LUCIO COSTA: O CONTATO INICIAL.....	58
3.5.1	O caso da Igreja de N. Sra. do Outeiro da Glória	61
4	“MOSTEIRO DE SÃO BENTO”: UMA JANELA PARA A VISIBILIDADE	68
4.1	“CARDozo TÉCNICO”	68
4.2	O MOSTEIRO DE SÃO BENTO: A “VISIBILIDADE” EM JOAQUIM CARDozo	72
4.3	O MOSTEIRO DE SÃO BENTO: ANÁLISE	75
4.4	VIZINHANÇA, VISIBILIDADE E AMBIÊNCIA: CARDozo E PAISAGEM	82
5	“BRASÍLIA”: UMA JANELA PARA O NOVO TEMPO	95
5.1	“CARDozo ENGENHEIRO”.....	95
5.2	DOIS PARECERES: UM NOVO PARADIGMA.....	98
5.3	DOIS PARECERES: ANÁLISE	102
5.4	LUCIO COSTA: DA CHEGADA À PARTIDA.....	110
6	“A PONTE DA BOA VISTA”: RECIFE, UMA JANELA PARA O PASSADO	116
6.1	CARDozo E RECIFE: ENTRE AS EXPERIÊNCIAS E UM MODO DE FAZER	116
6.2	“A PONTE DA BOA VISTA”: ANÁLISE	126
6.3	A VISIBILIDADE NOS TEMPOS ATUAIS.....	136
7	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	146
	REFERÊNCIAS	150

ANEXO A – PARECER DE JOAQUIM CARDozo PARA O SOLAR DOS AYRIZES –	
1940	162
ANEXO B – PARECER DE JOAQUIM CARDozo PARA O MOSTEIRO DE SÃO	
BENTO/RIO DE JANEIRO – 1954.....	165
ANEXO C – A CONSTRUÇÃO DE BRASÍLIA, JOAQUIM CARDozo – S/D.....	173
ANEXO D – PARECER DE JOAQUIM CARDozo (NOVACAP) SOBRE BRASÍLIA –	
1961	176
ANEXO E – AYRTON CARVALHO SOLICITANDO PARECER DE JOAQUIM CARDozo	
PARA A PONTE DA BOA VISTA, RECIFE – 1967	185
ANEXO F – PARECER DE JOAQUIM CARDozo PARA A PONTE DA BOA VISTA,	
RECIFE – 1967	186
ANEXO G – PARECER DE LUCIO COSTA PARA O SOLAR DOS AYRIZES – 1940.....	190
ANEXO H – PARECER DE JOAQUIM CARDozo SOBRE LUCIO COSTA, S/D	192

1 JOAQUIM CARDOZO E AS JANELAS PARA A PAISAGEM

Tarde no Recife

[...]

*Recife romântico dos crepúsculos das pontes,
Dos longos crepúsculos que assistiram à passagem dos fidalgos
[holandeses],
Que assistem agora ao movimento das ruas tumultuosas,
Que assistirão mais tarde à passagem dos aviões para as costas
[do Pacífico];
Recife romântico dos crepúsculos das pontes
E da beleza católica do rio.*

(CARDOZO, 2008, p. 154)

Falar de paisagem é trazer à tona formas, luzes e cores, mas também poesia, sentimento e pessoas. Segundo o filósofo Jean-Marc Besse¹ (2014, p. 14), a **paisagem** é sempre, por essência, uma expressão humana, um discurso, uma imagem, seja ela individual ou coletiva. Na **cidade do Recife**, essa paisagem parece “conversar”, de forma direta, com quem a observa. Descalça ao mar, seus rios e pontes afiguram inspirar um povo sensível, de cultura pulsante.

O recifense, poeta e engenheiro, Joaquim Maria Moreira Cardoso², nascido em 1897, fez da sua poesia uma expressão coletiva que, ao escutarmos, faz-se **imagem** e transporta o ouvinte para a paisagem da “Tarde no Recife”. Carregada de significados, a **poesia** de Cardozo retrata um Recife bucólico e acrescenta a variável “tempo”, observado sob a perspectiva da pulsação de uma cidade que cresce rapidamente, mas que mantém suas características identitárias.

Realizando os estudos, no ano de 2012, sobre a paisagem do Recife, chegou-se ao interesse pelos **pareceres técnicos** de Joaquim Cardozo. Durante a pesquisa

¹ O filósofo Jean-Marc Besse trabalhou com a história e a epistemologia, com questões da paisagem e de ambiente na cultura contemporânea. Segundo Edir Pereira (2006, p. 1), Besse apresentou que o “pensar a paisagem para além da história do conceito é a emergência da experiência, da consciência e do sentimento de paisagem na modernidade”.

² Joaquim Maria Moreira Cardoso é o nome completo do engenheiro que, a partir de 1925, decidiu adotar o Cardoso com “Z”.

de iniciação científica³ o parecer de Cardozo para o Mosteiro de São Bento no Rio de Janeiro elaborado em 1954: a primeira peça de um grande quebra-cabeça.

O parecer citado acima foi elaborado para o então Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, SPHAN⁴. O documento apresenta a noção de “**Visibilidade**” como conceito-chave para análise do entorno do Mosteiro de São Bento, patrimônio tombado do Rio de Janeiro.

Na época, foi possível constatar a **sensibilidade** do autor no desenvolvimento de uma nova maneira de discutir o patrimônio, a partir do conceito de visibilidade: compreender o bem patrimonial e seu entorno como uma unidade ou uma totalidade harmônica no contexto urbano, que se aproxima da noção de paisagem.

O enfoque progressista do parecer supracitado indicava que apenas um **método de leitura de paisagem** acurado possibilitaria uma abordagem do patrimônio, tão à frente do seu tempo. O historiador francês Alain Corbin (1989) afirmou que a paisagem é uma interpretação, uma “leitura”, e foi a de Cardozo, neste parecer, que despertou a curiosidade para essa personagem.

Diversos aspectos pessoais e profissionais influenciaram a construção de um olhar sensível de Cardozo. Durante sua trajetória de vida, Cardozo residiu em três cidades: Recife, Rio de Janeiro e Brasília, as quais dividem seu apreço e a maior parte das obras em que participou como “**construtor**”. Na apresentação do livro “*Forma Estática – Forma Estética*”, Macedo e Sobreira (2009, p. 9) enfatizaram sua personalidade de construtor, relacionada ao significado da palavra, “aquele que constrói”, resgatando o sentido puro e ideal da palavra.

Joaquim Cardozo foi um construtor. É sempre no papel de construtor que devemos entender sua atuação; não apenas como engenheiro civil, mas também como topógrafo, poeta, dramaturgo, crítico de arte, historiador e ensaísta que ele, entre outras coisas, foi. Quando constrói, Cardozo é todos e cada um desses profissionais ao mesmo tempo, e é esta síntese que torna saborosa sua produção. (MACEDO e SOBREIRA, 2009, p. 9).

³ O tema foi sugerido pelo Prof. Geraldo Santana e este parecer foi encontrado no acervo pessoal da Prof. Amélia Reynaldo quando desenvolvia a pesquisa intitulada: *A visão de paisagem de Joaquim Cardozo e a conservação urbana*, no período de 2010/2011, no Laboratório da Paisagem da UFPE e como bolsista do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC).

⁴ Atual Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN.

Em Recife, sua terra natal, concentrou o seu período de formação profissional que não se limitou à engenharia. Cardozo fortaleceu sua curiosidade a respeito do mundo e construiu uma individualidade autodidata, que aprendeu a ladrilhar novos caminhos, na missão de construir “o mundo de modo significativo” (MACEDO e SOBREIRA, 2009). O interesse por Joaquim Cardozo e o conceito da visibilidade deu origem à presente pesquisa. Esta se intensificou a partir da constatação da escassez de estudos sobre esse mestre, especialmente, no que se refere à paisagem no âmbito do patrimônio.

Durante a **pesquisa de campo**, foi encontrada uma grande quantidade de documentos sobre arquitetura, urbanismo e engenharia, de autoria de Cardozo. Alguns compilados em livros e outros, anexados a processos nos acervos, sem referenciar ao personagem Cardozo. Os documentos de análise técnica, no formato de parecer⁵, foram difíceis de encontrar e podem ser considerados raros exemplares, pois apenas 5 (cinco) desses documentos foram disponíveis nas instituições onde foram produzidos, obras raras e de difícil acesso.

O conjunto da sua produção revela uma criação constante e complexa, mas não apresenta linearidade. Os trabalhos de diferentes naturezas dificultam uma “costura” simples e lógica, e fazem o “**recorte da pesquisa**” ser um grande desafio. Para a delimitação do presente estudo, partiu-se do primeiro contato com o autor, através do parecer técnico, e buscou-se, por meio de documentos com a mesma natureza, a aproximação da visão integrada e sensível de paisagem demonstrada por Cardozo, tendo a “visibilidade” como fio condutor desta narrativa.

A noção de “**visibilidade**” relacionada à **teoria de paisagem** é apresentada, neste trabalho, a partir dos pareceres técnicos elaborados pelo engenheiro-poeta **Joaquim Cardozo** para o Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN. Os pareceres elaborados, respectivamente, em 1940, 1954, 1967 e um sem

⁵ Parecer é a manifestação especializada sobre determinado assunto, é um documento legal solicitado para o embasamento de uma decisão judicial. Enquanto substantivo, um parecer corresponde àquilo que, de acordo com a avaliação técnica, parece o adequado, ou seja, tem o aspecto correto. É um documento que, na maioria das vezes, é solicitado a um técnico especializado e emitido por um órgão público.

data, apresentam o “recorte” de trabalho escolhido para abordar a paisagem e a noção de “visibilidade” durante a trajetória profissional de Joaquim Cardozo.

Dessa forma, os pareceres constituem “janelas” que descortinam muito mais do que o objeto paisagem apresenta na sua materialidade. Elas podem ser entendidas como aberturas para a história que possibilitam um olhar direcionado, um “recorte”, permitindo entender o pensamento-paisagem e a construção da noção de visibilidade na vida e obra de Joaquim Cardozo.

A primeira janela é o parecer sobre o **Solar dos Ayrides** que marca a chegada de Joaquim Cardozo ao Rio de Janeiro, em **1940**. Como primeiro trabalho desenvolvido para o SPHAN, o “parecer da chegada” é um desafio por se posicionar de forma contrária às ideias de Lucio Costa, arquiteto urbanista reconhecido como uma das principais personalidades do país. Segundo Márcia Sant’Anna (SANT’ANNA in IPHAN, 2010, p. 10), o período entre 1940 e 1950 foi marcado por “memoráveis batalhas judiciais”. Estes embates relativos ao patrimônio levantaram questões sobre as noções de vizinhança e visibilidade que dividiam opiniões de técnicos e populares envolvidos nas questões da cidade enquanto se estabeleciam as jurisprudências sobre o tema. Cardozo teve seu confronto com Lucio Costa registrado nos jornais de grande circulação, como ocorreu nas demais discussões sobre a temática. Esses jornais também foram fontes de consulta desta pesquisa.

Seguindo a cronologia da elaboração, a segunda janela é o parecer para o **Mosteiro de São Bento** no Rio de Janeiro, elaborado em **1954**, é uma aula sobre a noção de visibilidade, pois “explica” o significado do termo, bem como descreve o conceito e sua consequente aplicação ao patrimônio em questão. O parecer foi a “porta de entrada” para o “Cardozo técnico” que, em meio à leitura do patrimônio, revelou o “Cardozo poeta” e ensinou a importância de manter próximas essas visões de mundo.

A terceira janela é o parecer sobre **Brasília**, este não apresenta a data da sua elaboração e, de acordo com a pesquisa realizada, acredita-se que tenha sido produzido na década de 1960. Ainda nesse período, Cardozo elaborou outro parecer

para Brasília, este datado de 1961, desta vez, representando a Seção de Concreto⁶ da Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil - NOVACAP em defesa das edificações do Iate Clube e do Tribunal de Contas de Brasília. Ambos os pareceres são trabalhados na janela dedicada ao momento de Brasília.

A quarta janela é o último parecer técnico, encontrado durante a pesquisa, desenvolvido por Joaquim Cardozo para o SPHAN, é datado de **1967** e tem como pauta a **Ponte da Boa Vista**, na cidade do **Recife**.

Ressalte-se que não se trata apenas dos documentos “em si”, mas da pertinência destes dentro do “recorte temporal” em que se encontram (interregno de 1940 a 1960) para entender a construção da noção de “visibilidade”, do *pensamento-paisagem* e seus rebatimentos dentro da sua prática profissional. Nesse sentido, a presente pesquisa ficou dividida em 04 (quatro) partes e cada uma possui um parecer técnico de Joaquim Cardozo para o IPHAN como “janela de análise” do período correspondente.

Michel Collot, poeta, professor e crítico literário francês, por meio do *pensamento-paisagem*, revelou a importância do olhar como “um ato de pensamento” (2013, p. 18). Esse pensamento que, em Augustin Berque (1993), faz-se através da *mediância* e cumpre-se no meio através de uma *realidade trajetiva*, contribui para entendermos esse constante movimento entre o mundo objetivo e subjetivo que foi a vida profissional de Joaquim Cardozo. Este sempre esteve munido de um *pensamento-paisajeiro*, revelando “o produto do encontro entre o mundo e um ponto de vista” (COLLOT, 2013, p. 18), sempre paisagem.

Para **Augustin Berque** (2013, p.192), geógrafo e filósofo francês, a “**mediância**” é concebida como “a relação de uma sociedade com um meio terrestre”, um meio, sendo essa, simultaneamente subjetiva e objetiva. Ainda segundo Berque (2013, p. 193), a *mediância* conjuga três níveis: o primeiro se constitui como a extensão do mundo físico ou objetivo, do “em-si” das coisas e da natureza; o segundo, relaciona a espécie humana ao seu ambiente, sendo o das relações ecológicas; e o

⁶ A Seção de Concreto era uma das diretorias da Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil – NOVACAP, que tinha como competência calcular as estruturas projetadas para serem construídas em Brasília.

terceiro é o da paisagem, nível “onde atuam as relações de ordem simbólica, pelas quais uma cultura naturaliza a subjetividade coletiva”.

O desafio que permeia este trabalho se concentra entre palavras e paisagens, numa tentativa de aproximação incessante a um mestre poesia. Como disse Maria da Paz Ribeiro Dantas: “É difícil perseguir esse “eu” quando o referencial é a vida que se disse entrelaçada à poesia” (2003, p. 5). Os textos e pareceres do mestre foram cuidadosamente examinados, terreno fértil e desconhecido, onde a arte e a técnica se rebatem, o que impulsionou o **objetivo geral** deste trabalho: revelar o pensamento paisagem de Joaquim Cardozo a partir da noção de visibilidade presente nos pareceres elaborados para o IPHAN.

2 VISIBILIDADE: UM PENSAMENTO-PAISAGEM

É curioso observar que, num primeiro momento, a ideia sobre a noção de “**visibilidade**” parece se fortalecer entre pontos de vistas contrários (geometria X psicologia), contudo, essas ideias se complementam, e por tantas vezes, afastam-se do conforto da unidade de um pensamento.

O diagrama dos autores construído para esta pesquisa parte do **sujeito**. Este ponto de partida parece lógico, já que somos figuras humanas e para analisar um fato, temos como pressuposto a nossa existência, pois somos o ponto inicial para qualquer discussão. Mas, será que realmente somos?

Trabalhar com **paisagem**, por vezes, nos confunde e alimenta nossas dúvidas. Durante muito tempo essa discussão parecia tratar de algo exterior a nós, a paisagem tem sua origem associada à natureza e suas representações imagéticas. Um longo caminho nos trouxe até o entendimento de que esta paisagem também faz parte de nós, é exterior e interior, individual e coletiva, pois: “somos a paisagem” (BERENGO; DI MAIO, 2009). Ideia esta que se afasta do dualismo e caminha para uma unidade.

A complexidade do tema exige conhecimento e **sensibilidade**, isto porque, “*falar de paisagem é sempre autorreferência*” (BERQUE, 1994, p. 27). O exercício de pensar a paisagem pode nos levar por diversos caminhos. Neste trabalho, tomaremos por base a **noção de visibilidade** em **Joaquim Cardozo** e o seu pensamento-

paisagem: teoria e prática, a partir das “janelas⁷” de análise, estabelecidas por cinco pareceres técnicos de autoria de Cardozo.

Eventualmente, este trabalho confunde o olhar do “sujeito abstrato”, ponto de partida para a percepção da paisagem, com o olhar de Joaquim Cardozo, isso, porque foi a partir do estudo da vida e obra desse mestre que nasceu o entendimento desse olhar sensível que constrói um “Quadro-Paisagístico”.

Michel Collot (1990) afirma que entender a **percepção da paisagem** é um condicionante para tratar do tema. O autor, considerando o protagonismo do sujeito, seleciona duas definições de paisagem retiradas do dicionário e identifica três elementos essenciais para entender essa percepção: ponto de vista, parte e conjunto ou unidade. A fim de confirmar se a atualização do conceito, de forma geral, ainda contém os mesmos três elementos, colocamos no maior site de buscas a palavra “paisagem”⁸ e a definição ainda pode ser decifrada de modo a interpretar os mesmos elementos.

Dentre os três elementos apontados por Collot, o ponto de vista é entendido como condicionante para a percepção da paisagem e por isso diretamente relacionado ao sujeito. Associado a fenomenologia, entre a paisagem percebida e o sujeito perceptivo, Collot insere o conceito de “horizonte” e afirma que: “*a paisagem se confunde com o campo visual daquele que olha, (...), o sujeito se confunde com o seu horizonte e se define como ser-no-mundo*” (COLLOT, 1990, p. 2).

O segundo elemento, à parte, segundo Collot, refere-se à porção da paisagem oferecida ao olhar. Essa limitação é atribuída a limitações físicas, posição do espectador e relevo da região. O horizonte, onde a parte se manifesta, é aqui dividido em **horizonte interno e externo**, sendo o primeiro definido como partes não visíveis dentro da paisagem circunscrita, e o segundo, uma “*circunscrição da paisagem a uma*

⁷ Conforme explicitado anteriormente, para pontuar momentos na vida e obra de Joaquim Cardozo que ajudasse a entender a trajetória da noção de visibilidade e a construção do pensamento-paisagem, foram adotados cinco pareceres técnicos, considerados “janelas” de análise” que podem ser entendidas como aberturas para a história na intenção de possibilitar um olhar direcionado.

⁸ “Paisagem é o que os nossos sentidos depreendem da parte de um espaço, ou seja, as sensações que determinado local nos transmite” – site Google: pesquisa realizada em 21.04.2020.

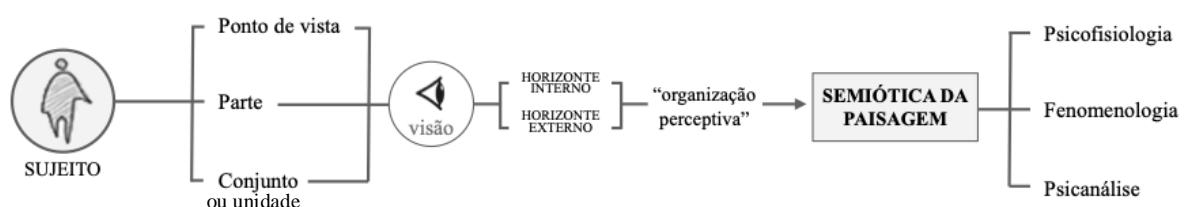
linha além da qual nada mais é visível” (COLLOT, 1990, p. 4). Collot afirma que a paisagem é uma totalidade coerente exatamente porque não a enxergamos por completo e acrescenta: “ela forma um “todo” apreensível “de um só golpe de vista”, porque é fragmentária” (1990, p. 6).

Ainda segundo o autor, o *horizonte* delimita um espaço homogêneo, uma convergência de seus elementos constitutivos, um **conjunto** o qual seu enquadramento perceptivo faz relação direta com a tela, fazendo da paisagem percebida um objeto estético apreciado como tal.

Ademais, Collot ressalta a importância fundamental dos sentidos para essa apreensão e busca o “*sentido do sentido*”, este, resultante de três sistemas organizadores: o da visão (subconsciente), o da existência (pré-consciente) e o do inconsciente, que apontam para a necessidade de um aprofundamento através da **semiótica da paisagem**. “Se a paisagem percebida significa, é porque é de imediato analisada visualmente, vivida e desejada” (COLLOT, 1990, p. 7).

Diante do exposto, a fim de se aproximar do “sentido do sentido” através da semiótica da paisagem e suas significações, o autor procura auxílio nos campos da **psicofisiologia, fenomenologia e psicanálise**.

Esquema 1: Michel Collot em “Pontos de Vista sobre a percepção de paisagens”, 1990.



Fonte: a autora.

Segundo o dicionário Infopédia (2020b), **psicofisiologia** é o “ramo da ciência que estuda as relações entre os processos mentais e as atividades fisiológicas”. Michel Collot escolhe submergir na psicofisiologia a partir da *percepção visual* afirmando:

[...] o que faz da paisagem um conjunto significante é, inicialmente, a atividade informante da percepção visual, que é uma primeira forma de organização simbólica [...]. (COLLOT, 1990, p. 7).

Collot afirma que a visão, além de ser um complexo sistema fisiológico de captura de informações, não se limita a registrá-las, é responsável por organizar e interpretar os dados recebidos pelo sentido e transformá-los em uma mensagem. A essa semantização, Collot (1990, p. 16) adiciona processos que fundamentam o conceito de “estrutura do horizonte da percepção visual”: *seleção, antecipação presumível e relação*.

A seleção se dá através das limitações dos aparelhos sensoriais e da interpretação que a mensagem sofre em função das experiências do sujeito. Já a antecipação presumível ocorre quando a mensagem recebida possui lacunas e estas são completadas com a finalidade de preservar a unidade. E, por fim, a relação que diz respeito à percepção e interpretação do objeto em relação ao seu contexto, ao seu horizonte e aproximando à percepção da paisagem, afirmado que esta “é sempre “visão de conjunto” (COLLOT, 1990, p. 9). É declarando ainda a necessidade da mediação do corpo na percepção do espaço e das paisagens, que Collot aponta para a fenomenologia e para a psicanálise.

No tocante à **fenomenologia**, o corpo ganha espaço na análise e se expande ao horizonte. Agora, “a paisagem define-se como espaço “ao alcance do olhar”, mas também à disposição do corpo” (COLLOT, 1990, p. 11). Collot adere ao espaço perceptivo, fazendo referência a Von Uexküll, que é dividido em espaço imediato ou próximo, espaço profundo e espaço distante. Sendo o primeiro situado a, no máximo, meio metro de distância do observador, logo, prejudica a avaliação da percepção. O espaço profundo é o ideal, maior parte da constância perceptiva e o espaço distante na qual essa constância desaparece a, aproximadamente, oito quilômetros. Nesta perspectiva, o corpo se torna “o eixo de uma verdadeira organização semântica do espaço” (COLLOT, 1990, p. 11).

Nesse movimento, Collot afirma que a paisagem se torna um “espelho da afetividade do sujeito” a partir do corpo e das significações conseguidas a partir desta experiência.

É por não ser a visão da paisagem apenas estética, mas também lírica, é que o homem investe, em sua relação com o espaço, nas grandes direções

significativas de sua existência. A busca ou a escolha de paisagens privilegiadas são uma forma de procurar o eu [...]. (COLLOT, 1990, p. 12).

Collot atribui as escolhas sensoriais às escolhas de existência, citando Sartre e Bachelard, a noção de paisagem aparece como “capazes de revelar fortes atitudes existenciais de um autor” (1990, p.13). O autor ressalta ainda as influências que a noção de paisagem sofre dos modelos culturais e das motivações inconscientes, as quais fazem referência às primeiras relações do sujeito com os “seus objetos”, segundo o autor, nesta abordagem da **psicanálise**, “*toda percepção de paisagem é capaz de reativar essa impressão*” (COLLOT, 1990, p. 14). Todas as associações inconscientes decorrentes destas experiências estruturantes, quanto à maternidade, ao espelho, à presença, distância são refletidas na paisagem de forma a torná-la um espaço pessoal e coletivo, uma interface entre o espaço objetivo e subjetivo.

Concernente à paisagem, segundo Berque, a “**trajeção**” é um movimento incessante entre o mundo objetivo e o mundo subjetivo que se cumpre, simultaneamente, no espaço e no tempo. Ademais, a paisagem é parte do sujeito e se constitui em uma “*realidade trajetiva*”, ou seja, um modo de olhar o mundo.

Para **Joaquim Cardozo** (1954b), poeta e engenheiro calculista, o movimento incessante entre o mundo objetivo e o mundo subjetivo com o objetivo de “ver a paisagem” se deu através da noção de “**visibilidade**”. Segundo Cardozo (1954b, p. 2), ainda, para nos aproximarmos do conceito geral da visibilidade, “*devemos considerar todas as atividades do ver*”.

Analizando a partir da ótica-fisiológica, “*ciência das impressões recebidas mediante o órgão da visão*” (HELMHOLTZ apud CARDOSO, 1954b, p. 2), Cardozo afirma que àquela se divide em físico-fisiológica, fisiológica e a psicológica. Contextualizando o conceito para o momento da elaboração do documento, o autor complementa e amplia as demais áreas que estudam na intenção de enriquecer o tema: a ótica geométrica, a psicologia e a estética. Dos conceitos acima expostos, Cardozo apresenta como o **conjunto de conceitos de visibilidade** o físico-fisiológico, o psicológico e o estético.

Nessa linha de raciocínio, Cardozo afirma que para realizar a análise do entorno do patrimônio é essencial que a visibilidade seja entendida em seu “conjunto”,

com a finalidade de se aproximar do “*conceito geral de visibilidade*”, pois os conceitos escolhidos são complementares no estudo.

O **físico-fisiológico** agrega conceitos entendidos em separado, sendo o **físico** associado às leis da natureza; corpóreo, material (DICIO, 2020b) e o **fisiológico**, relativo às funções orgânicas ou a processos vitais de seres vivos (INFOPÉDIA, 2020a).

Para Cardozo (1954b, p.2), o conceito estava diretamente relacionado às determinações físicas e corpóreas que o olho, órgão responsável pela visão, conferia no momento da captura e, para representar os fatos “reais ou aparentes percebidos pela visão”, fez referência direta à geometria descritiva e suas perspectivas: panorâmicas, cenográficas e aéreas. Para o autor, o estudo do bem patrimonial deve ser realizado a partir das três perspectivas aludidas, com a finalidade de apreender o conjunto compositivo da obra, esta última, entendida como um monumento para organizar a apreensão de forma que este possa transmitir o “*seu verdadeiro sentido estético*” (CARDOZO, 1954b, p. 2).

Cardozo deixa claro que, para as atividades da visão, considera as de natureza psicológica e estética como sendo as mais importantes. A “natureza **estética** do ver” é diretamente associada à arquitetura, citando casos práticos de soluções urbanas que levaram em consideração as relações de proporção e harmonia das formas. Enfatiza que esse conceito já é consenso teórico e vem sendo praticado nos processos de tombamento de cidades históricas e casos urbanísticos de análise de gabarito.

A “natureza **psicológica** do ver”, segundo o mestre, não se processa “*como um simples dado imediato no espaço*”, é a visão que se obtém a partir de um conjunto de sentidos, é a visão como um tato (CARDOZO, 1954b, p. 3). No parecer de 1954,

Cardozo citou Bergson⁹, Hidelbrand¹⁰ e Wölfflin¹¹, ingressou na história da arte, onde envolveu o “problema da forma” abarcando a experiência visual.

Entendendo a relação entre os campos de natureza estética e psicológica que Cardozo desenvolve, “a visão como um tato” já era naquela época ponto pacífico para esses campos onde, também podemos verificar a forte influência da “Teoria da Visibilidade Pura”, de Heinrich Wölfflin. Esta teoria, em linhas gerais, defendia que a Arte deveria ser analisada prioritariamente através de uma “teoria do olhar artístico”, onde o artista possuía o dom de passar do plano da percepção visual para o plano da expressão visual (BARROS, 2011). A visão aparece como aspecto dominante e um dom, onde apenas os artistas são capacitados para tal. A partir daí, têm-se o foco na capacidade expressiva da arte, a grande preocupação de transmitir uma mensagem se sobrepõe às preocupações da técnica. Nesse contexto, Michel Collot também aponta para a importância do olhar como “um ato de pensamento” (2013, p. 18).

[...] o princípio básico que organiza as análises formalistas derivadas da corrente da ‘visibilidade pura’, poder-se-ia dizer que as formas possuem um conteúdo significativo próprio, que nada tem a ver com o tema histórico, mitológico ou religioso que cada obra de arte esteja buscando transmitir mais especificamente. A forma, neste sentido, é a linguagem comum presente em todos ou quase todos os artistas de um mesmo tempo ou ligados a uma mesma corrente estilística. E por trás da forma haveria algo de importante a ser percebido não apenas sobre os artistas que a conceberam, mas sobre os próprios grupos humanos nos quais eles se acham inseridos. (BARROS, 2011, p. 70).

Adolf von Hidelbrand, outra personalidade citada por Cardozo que desenvolve a teoria da “visão como um tato”, por ter sido escultor, expressa suas preocupações na transmissão da ideia da obra através da técnica. A “visão como um tato” está diretamente relacionada à Teoria da Visibilidade Pura, tendo Hidelbrand também seu nome associado a esta última. Além das “representações em relevo¹²”, consideradas

⁹ O francês Henri Bergson (1879-1941) foi filósofo, diplomata e ganhador do Prêmio Nobel de Literatura. Tem como principais noções-chave da sua obra a intuição, a duração, o espírito e a liberdade. A intuição, bem como a sua compreensão como método filosófico, é bastante difundida e estudada até os dias atuais por diferentes disciplinas (ROCHAMONTE, 2018).

¹⁰ O escultor alemão Adolf von Hildebrand, principal influenciador de Heinrich Wölfflin, foi o autor de "O Problema da Forma na Pintura e Escultura".

¹¹ O suíço Heinrich Wölfflin (1864 - 1945) foi um escritor, filósofo, crítico e historiador da arte suíça.

¹² As representações em relevo, tridimensionais, realizadas em bronze, eram consideradas as especialidades de Hidelbrand (CHIARELLI, 1996).

sua especialidade, Hidelbrand baseava-se no conceito de unidade da obra¹³. Às esculturas ao ar livre, consideradas à época como monumentos, eram empregadas técnicas de contorno para facilitar a apreensão integral da forma (CHIARELLI, 1996, p. 195). Por isso,

[...] arquitetura e a escultura num monumento não deveriam nunca se exprimir separadamente, mas sim como um todo unitário e indissolúvel no sentido de integrarem uma forma única. (CHIARELLI, 1996, p. 196).

A Teoria da Visibilidade Pura dá origem à Escola de Viena, que tem como principais nomes, Heinrich Wölfflin e Alois Riegl. A escola tinha como principal foco o fenômeno da Visualidade e da Expressão da Visualidade. Wölfflin e Riegl, que sempre tiveram por base a história da percepção humana, preocupavam-se nas formas de transmissão das ideias do artista em sua verdadeira expressão, sendo necessário observar desde os modos de organização das obras à posterior fruição do espectador (BARROS, 2011).

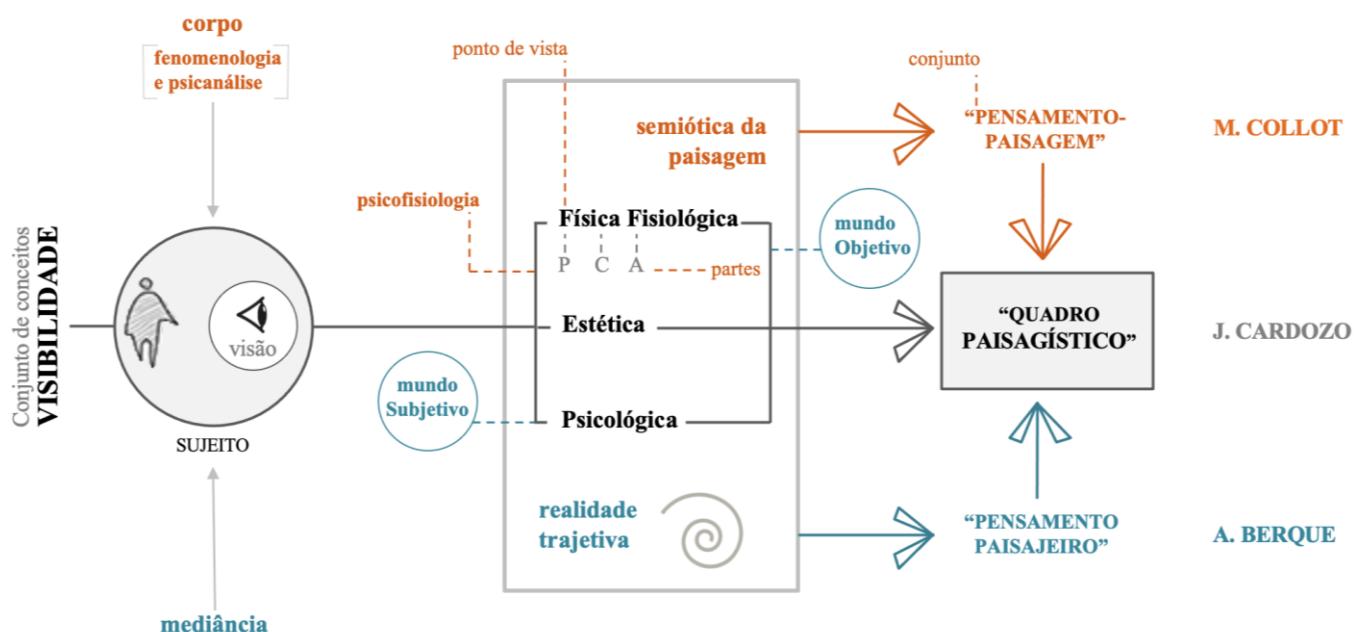
Conduzindo a Teoria da Visibilidade Pura, desenvolvida por Wölfflin, para a atividade prática do parecer de Joaquim Cardozo para o Mosteiro de São Bento em 1954, vemos a intenção em apontar para o significado que essas formas possuem, além da preocupação em utilizar essa linguagem de forma correta em relação ao patrimônio histórico. Para tal, o estudo da forma como linguagem comum e a preocupação em transmitir as ideias, às quais o objeto se propõe, deve levar em conta os elementos do entorno do bem quando da aproximação do espectador para conseguir receber e interpretar a mensagem adequadamente, apreender o conjunto compositivo da obra:

[...] é por esta razão, como se vê facilmente, através dos cartazes da propaganda turística, que os serviços de proteção aos monumentos artísticos e históricos, no mundo inteiro tem o cuidado de dispor as vias de acesso aos monumentos, as suas muralhas de sustentação, e suas árvores numa disposição de planos organizados para a apreensão do seu verdadeiro sentido estético. (CARDOZO, 1954b, p. 3, grifo nosso).

¹³ “O conceito de unidade da obra deriva dos conceitos de regularidade e clareza propostos pelo alemão Konrad Fielder.” (CHIARELLI, 1996, p. 196).

A natureza psicológica apoia-se também no recurso da memória visual que, segundo Cardozo, é conseguida depois de se ver um “conjunto de coisas vistas” que, nesta natureza, pouco importa a ordem, pois, “*sendo um tato, não obedece a uma trajetória determinada*”. Ao **conjunto de conceitos de visibilidade** Cardozo deu o nome de **“Quadro Paisagístico”**.

Esquema 2: Encontro do pensamento de Augustin Berque, Michel Collot e Joaquim Cardozo.



Fonte: a autora.

Collot (1990) e Berque (1993) foram os autores escolhidos neste trabalho para embasar e contribuir com o entendimento da “noção de visibilidade” em Cardozo (1954b) que comprehende o conjunto de conceitos e os principais procedimentos sugeridos para se montar um “Quadro Paisagístico”. A percepção da paisagem nos três autores faz referência, inicialmente, ao sujeito e enfatiza o protagonismo da visão. Podemos notar uma uniformidade nos pensamentos quanto à necessidade de uma relação constante e direta entre os “mundos objetivos e subjetivos”, considerando as diferentes naturezas do corpo e da mente para atingir uma de “noção de visibilidade” que se faça paisagem.

2.1 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Apesar do caráter conceitual da “*noção de visibilidade*”, a construção da trama teórica permite ao leitor identificar, também, a natureza prática deste estudo. Entendendo a abrangência do *conjunto de conceitos de visibilidade*¹⁴, que embasa a “*noção de visibilidade*”, verifica-se que montar um “Quadro Paisagístico” aproxima o interessado da verdadeira natureza do patrimônio em estudo e de um “*pensamento-paisagem*”. Dessa forma, a noção de visibilidade torna-se essencial para a estruturação dos estudos dos bens patrimoniais e o contexto urbano no qual está inserida, por isso a necessidade de realizá-los com a finalidade de contribuir para a conservação dos patrimônios e paisagens.

Após extrair da trama dos autores as principais técnicas e procedimentos para montar um “Quadro Paisagístico”, foram divididas três etapas: estabelecer os Pontos de Vista, identificar as Partes e realizar a Análise de Relação. Estas etapas foram espelhadas no pensamento de Michel Collot (ver Esquema 1).

Para estabelecer os Pontos de Vista é necessário que se entenda o objeto em questão, que pode ser uma edificação ou um conjunto de edifícios, com a finalidade de compreender a relação com o seu contexto. Esta é uma etapa carregada de dados, informações e materiais sobre a edificação, seu entorno, bem como os usos regulares e sazonais que caracterizam tradições e costumes populares.

Dentre as ferramentas identificadas temos os mapas, informações urbanísticas, dados gerais, de parcelamento, construtivos, fachada e cobertura. Tem sido ponto pacífico nos mecanismos de proteção ao patrimônio as “circunferências de proteção”, que possuem a edificação protegida como centro. Esse mecanismo também pode ser considerado nesta etapa. Buscar “um conjunto de conceitos” que se relacione à visibilidade significa também expandir essas formas de aproximação com o patrimônio.

¹⁴ “*Conjunto de conceitos de visibilidade*” expressão utilizada por Joaquim Cardozo no parecer sobre o Mosteiro de São Bento, Rio de Janeiro, em 1954.

O segundo momento consiste em identificar as Partes, segundo Collot (1990, p. 15), são entendidas como “porção da paisagem oferecida ao olhar”, mas adicionando a visão de Cardozo para os diferentes personagens sociais envolvidos, deve-se procurar os diferentes públicos que se envolvem direta ou indiretamente à edificação e ao seu entorno, pois são eles que conferem vida e valor ao bem patrimonial. A ideia também é verificar se os grupos, determinados na etapa anterior, constituem um todo representativo para o bem.

Para tal, o objeto deve ser visto a partir de perspectivas: panorâmicas, cenográficas e aéreas. Esses Pontos de Vista podem ser sugeridos por diferentes grupos, a fim de diversificar esse olhar. As diferentes perspectivas buscam, como aponta Collot (1990, p. 13), um “deslizamento de escalas” para que o contato com o bem obtenha um impacto positivo e seja registrado na memória de forma harmônica, remetendo a experiências passadas deste sujeito observador.

Para fortalecer o exercício de identificação das Partes devem ser reunidos materiais como poesias, fotografias antigas e atuais, coletânea de textos, histórias e contos que relatam a história da edificação e do envolvimento desses grupos com o bem analisado. A intenção não é apenas confirmar a presença dos vários grupos envolvidos com o bem, mas também selecionar imagens e materiais que conteemple essa diversidade, tendo a certeza de que esses grupos observados se reconhecem no material selecionado.

O exame dos Pontos de Vista e das Partes, juntamente com os materiais coletados durante essas etapas, deve considerar os aspectos materiais e imateriais internos e externos à obra e seu entorno, conforme explicitado acima. Neste momento, a seleção deste material e as experiências frutos da interação com o bem devem considerar as regras de análise da forma. Para cada produto que se deseja adicionar ao quadro Paisagístico, deve-se verificar regras de proporção, harmonia das formas, unidade, multiplicidade, simetria, assimetria, equilíbrio e movimento, uma verdadeira expressão da visualidade. Para analisar o conjunto como uma obra de arte, o quadro precisa ser comunicativo, representativo e atrativo.

A escolha das vistas e a captura destas imagens já revelam grande parte do aspecto individual da análise do bem, mas essa experiência de apreensão da paisagem na cidade é também coletiva. Por isso a necessidade de estabelecer

diferentes grupos para participarem dessa construção. Esse caráter coletivo, já iniciado na etapa anterior, deve ser reforçado na etapa seguinte: realizar a Análise de Relação.

Realizar a Análise de Relação, significa examinar todas as informações coletadas nas duas etapas anteriores para examinar o bem patrimonial em suas diferentes faces de interferência, ou seja, em relação ao contexto, o qual está inserido, em suas diferentes naturezas. Um amplo cruzamento de dados que exige além da formação técnica, um olhar acurado e sensível para entender que “é sempre uma relação de conjunto”.

Esta é a última etapa, por ser carregada dos aspectos estéticos e das relações psicológicas, de acordo com a trama teórica adotada. Então, neste ponto da análise existe a preocupação em organizar as formas de contato com a obra, com o escopo de facilitar a transmissão das ideias. Exige um grande esforço em fazer essa seleção para que o objetivo, de se aproximar ao máximo da verdadeira representação desse bem, esteja revelado no Quadro Paisagístico. Aproximando o leitor, ainda mais, das relações estéticas explicitadas, a montagem do quadro paisagístico pode ser considerada, também, muito próxima a uma curadoria artística¹⁵ que, de acordo com a etimologia da palavra, cuida e zela pela expressão desse bem e a transmissão das suas ideias.

A partir do exposto acima, o objetivo desta etapa é fazer com que os diferentes personagens que observam o Quadro, possam se aproximar da paisagem do patrimônio em questão e consigam estabelecer uma conexão, conferindo ao Quadro um papel de mediador ao favorecer esse “*gozo espiritual que se obtém na contemplação de um monumento artístico*” (CARDOZO, 1954b, p. 2). Enfatiza-se, neste momento, o significado original de monumento, que, segundo Françoise Choay, relaciona-se com a manutenção da memória coletiva de um povo:

A natureza afetiva do seu propósito é essencial: não se trata de apresentar, de dar uma informação neutra, mas de tocar, pela emoção, uma memória viva.

¹⁵ Segundo o grupo *citalia restauro*, curadoria de arte ou artística “é conhecida daqueles que trabalham com a montagem de exposições, ou mesmo que reconheçam as rotinas de um museu. Ela se refere à tutoria, cuidado e preservação de uma exposição de arte, de sua concepção à sua realização e consequente gerenciamento” (CASTILHO, 2008).

[...] A especificidade do monumento deve-se precisamente ao seu modo de atuação sobre a memória. Não apenas ele a trabalha e a mobiliza pela mediação da afetividade, de forma que lembre o passado fazendo-o vibrar como se fosse presente. Mas esse passado invocado, convocado, de certa forma encantado, não é um passado qualquer: ele é localizado e selecionado para fins vitais, na medida em que pode, de forma direta, contribuir para manter e preservar a identidade de uma comunidade étnica ou religiosa, nacional, tribal ou familiar. (CHOAY, 2001, p. 18).

Entendendo a complexidade para realizar esta terceira e última etapa, a Análise de Relação bem como as limitações do presente trabalho, verificamos que o formato desta pesquisa não comporta o exercício desta última etapa, principalmente por exigir um quadro de especialistas com diferentes formações. Desta forma, os pareceres e documentos relativos ao bem serão analisados de forma a estabelecer os Pontos de Vista e identificar as Partes.

O parecer técnico é apenas uma peça, muito pequena, em meio a longos processos pelos quais um bem patrimonial passa constantemente. Por isso, seria leviano observá-lo apenas por meio de um único documento. Nosso objetivo neste trabalho é verificar nos textos e, em cada um dos quatro pareceres, quais as principais categorias e elementos, utilizados na montagem de um “Quadro Paisagístico”, que foram pontuados por Joaquim Cardozo e nos demais documentos coletados, a fim de serem observados na análise do bem patrimonial.

As janelas de análise são entendidas neste trabalho como aberturas para a história que possibilitarão um olhar direcionado, um “recorte” no momento da produção de cada um dos pareceres elaborados por Joaquim Cardozo.

Assim, o trabalho ficou dividido em três etapas: a primeira consistiu em analisar o grande volume de documentos coletados, separar por recorte temporal, segundo as janelas de análise, e verificar quais deles sinalizam para a construção das etapas de montagem do Quadro Paisagístico. Isto é, se possuíam temáticas relacionadas à análise de objetos culturais, os quais poderiam ser interpretados como “elementos” a fim de contribuir para a construção da tabela de análise do bem.

Os documentos coletados eram, principalmente, primários e não obedeceram a nenhum critério específico de seleção, foram produzidos com finalidades distintas, eram documentos descritivos, poesias, pareceres técnicos, contos, dentre outros.

Durante a análise dos textos reunidos¹⁶ foram destacadas palavras que corroboravam com a teoria utilizada nesta pesquisa.

A reunião das palavras em “núcleos de sentido” (BARDIN, 1977 apud SANTOS, 2012, p.4) condizentes com o Quadro Paisagístico buscou sistematizar os diferentes elementos que devem ser observados quando se estuda um bem patrimonial e seu entorno, com isso, busca-se também uma maior aproximação com a “noção de visibilidade”. Desta forma, o agrupamento desses diferentes elementos, encontrados nos textos de Joaquim Cardozo, ficaram agrupados em categorias que compõem o Quadro Paisagístico.

Esta primeira etapa culminou na construção de uma “tabela de análise do bem cultural” (ver tabela 1), que concentra as duas primeiras etapas de construção de um Quadro Paisagístico: a análise dos Pontos de Vista e das Partes.

A segunda etapa consiste em verificar quais as principais categorias e elementos da noção geral de visibilidade estão indicadas em cada um dos pareceres técnicos elaborados por Joaquim Cardozo para o IPHAN, bem como nos demais textos e documentos relativos ao bem, que foram selecionados em cada janela de análise.

Para tal, a presente pesquisa utilizará a tabela de Análise do Bem Patrimonial (ver tabela 1), como apoio para a identificação e registro dos elementos supracitados. Conforme dito anteriormente, este trabalho não pretende executar a última etapa da formação do Quadro Paisagístico: a Análise de Relação. Isto porque, entende-se que a complexidade para tal análise não cabe neste formato de pesquisa. Portanto, na Tabela de Análise do Bem Patrimonial constará apenas as duas etapas que a antecedem: o estabelecimento dos Pontos de Vista e a identificação das Partes.

A terceira e última etapa tem o objetivo de examinar como as ações nos entornos dos bens tombados brasileiros, estavam entendendo a noção de visibilidade, de acordo com as intervenções e os documentos coletados relativos à questão. Estas ações também terão como referência de recorte as janelas de análise.

¹⁶ Utilizando-se da teoria de Laurence Bardin em seu livro *Análise de Conteúdo*, de 1977, podemos afirmar que a primeira análise do material coletado foi uma “leitura flutuante” na qual buscou-se identificar a confluência de sentido, relacionada à paisagem, e sua frequência.

Tabela 1 – Tabela de Análise do Bem Patrimonial.

			BEM CULTURAL A SER ANALISADO LOCAL			
Pontos de Vista	etapas	categorias	elementos	PARECER	DEMAIS DOCS RELATIVOS AO BEM	observações
	Natureza		individual	-	-	
			conjunto	-	-	
			presença de obras de arte	-	-	
	Entorno		dados gerais	-	-	
			levantamentos: topográfico e/ou arquitetônico.	-	-	
			parcelamento	-	-	
			mapas	-	-	
			demais edificações no entorno	-	-	
			informações urbanísticas	-	-	
	Edificação		fachada	-	-	
			coberta	-	-	
			materiais	-	-	
			destaques estrutura externos	-	-	
			destaques estrutura internos	-	-	
	Usos regulares		público	-	-	
			privado	-	-	
			residencial	-	-	
			feiras	-	-	
	Usos sazonais (tradição e costumes)		festas típicas	-	-	
			atividades culturais	-	-	
			religioso	-	-	
Partes	Grupos		grupos internos	-	-	
			grupos externos	-	-	
	Imagen		desenhos e pinturas	-	-	
			fotografias técnicas	-	-	
			fotografias livres	-	-	
			fotomontagens	-	-	
			perspectivas	panorâmicas	-	
				cenográficas	-	
				aéreas	-	
			vistas internas	-	-	
			vistas externas	-	-	
	Palavra		poesias	-	-	
			textos descritivos	-	-	
			contos e histórias	-	-	

Fonte: a autora.

3 “O SOLAR DOS AYRIZES”: UMA JANELA PARA O PATRIMÔNIO

3.1 “CARDOZO POETA”: A CHEGADA AO RIO DE JANEIRO

Esses pequenos esboços iniciais em cada *janela de análise* são uma modesta tentativa de contextualização da vida e obra de Cardozo; são ilustrativas e com o objetivo de dar pistas sobre a sua apreensão de paisagem. Não pretendemos neste trabalho nos aproximar de uma biografia, pois entendemos que qualquer tentativa será pequena, diante deste grande homem.

Território entre o gesto e a palavra

[...]

Mesmo que a palavra se reduza a simples gesto verbal

Entre o gesto e este gesto há um infinito real

[...]

(CARDODO, 1979, p.207-208)

Joaquim Maria Moreira Cardozo, engenheiro-poeta ou poeta-engenheiro, recifense nascido no Zumbi, em 1897, era uma dessas figuras de alma grande, difícil de acompanhar em jornada. Everardo Norões, na introdução do livro Poesia completa e Prosa, que reúne a produção do mestre escreve:

Engenheiro e matemático; poliglota conhecedor de cerca de 15 idiomas; sintonizado, desde a juventude, com todas as inovações da ciência e da literatura; humanista permanentemente preocupado com as grandes questões brasileiras; poeta que utilizou recursos de uma temática regional sem desprender-se do sentimento de universalidade: Joaquim Cardozo foi uma espécie de homem-universo, um humanista no sentido mais clássico. (NORÕES, 2008, p. 11).

Durante seus anos de formação no Recife como estudante de engenharia trabalhou na Comissão Geodésica onde realizava levantamentos topográficos. Por este serviço, fazia várias viagens ao interior, onde adquiriu muita experiência ao lado de nomes como o engenheiro Von Tilling. Nessas viagens Cardozo se alimentava de uma paisagem própria, que se revelava em poesia e lírica:

[...]

E assim vos digo:

Foi no engenho Araçu que encontrei o Persinunga:

*Colhi a rapidez das suas correntezas.
Apanhei todas as cotas do fundo do seu leito,
Detive o volume de suas águas cor-de-mel.
Liguei, amarrei muito bem as suas margens cobertas de ingazeiras.*

*Trouxe depois comigo todo o rio
Dentro de minha caderneta de campo
Que tenho ali guardada naquela escrivaninha.*

*Em tardes de verão, quando me regresso nas lembranças.
Faço correr o Persinunga. Liberto suas águas morenas
E me contemplo nelas. Contemplo as esperanças de longe
Na paisagem de outros tempos;
E, molhada nessa águas-imagens, impercebida e rastejante,
Uma insinuação de presenças invencíveis se propaga.
[...]
(CARDOZO, 1924, apud D'ANDREA, 1993, p. 12).*

Cardozo tem uma vivência múltipla até o ano de 1939, onde esteve no Recife. Criou, participou e dirigiu jornais, foi desenhista e caricaturista.

Os primeiros salários que obtive em minha vida foram, aos 17 anos, como caricaturista do jornal Diário de Pernambuco. Abandonei essa profissão para fazer o curso de engenharia civil. (CARDOZO, 1973 apud NASCIMENTO, 2007, p. 49).

Participava de um grupo de encontro denominado Cenáculo Lafayette, onde era tido como peça-chave nas discussões, também trabalhou ao lado de nomes como Luiz Nunes, e o ajudara a montar a Diretoria de Arquitetura e Construção.

O final da década de trinta parecia mesmo um fechar de ciclos para Cardozo, o ano de 1938 foi extremamente complicado, as perseguições políticas já haviam custado duas detenções. Em junho embarca para a Europa em uma viagem que lhe traria novas experiências.

No ano de 1939, o discurso proferido como paraninfo da turma de engenharia, lhe custou a continuidade da carreira em sua cidade natal:

Tudo começou quando Cardozo, convidado para ser paraninfo da turma de engenheiros do Recife, em 1939, fez um discurso que soou insolente dentro da ordem do "Estado Novo". Foi o bastante para que Agamenon Magalhães que na época era interventor no Estado, assinasse a sua demissão como funcionário da Secretaria de Viação e Obras Públicas.

O lúcido discurso custar-lhe-ia também a cadeira de professor da Escola de Engenharia e a remoção para o alto sertão, onde lhe foi dada a tarefa de fazer estudo de uma estrada de terra. Desencadeara-se, assim, um atrito com o poder. Cardozo não aceitou a decisão do chefe do Governo e foi exonerado do cargo que ocupava na Secretaria de Viação e Obras Públicas por incapacidade técnica [...]. (DANTAS, 1925 apud D'ANDREA, 1993, p. 13).

Após o confrontamento com as autoridades e a saída da secretaria, Cardozo se muda para o Rio de Janeiro, onde, a convite de Rodrigo M. F. de Andrade, passa a trabalhar para o SPHAN, atual IPHAN, neste momento, em 1940, foi iniciada a sua “janela para o patrimônio”. O trabalho no patrimônio lhe renderia boas amizades, muitas à extensão do Cenáculo Lafayette e do grande ciclo cultural que fez no Recife.

Apesar da grande timidez, Cardozo tinha uma personalidade forte e não abria mão da sua liberdade de expressão, “*trabalho para o Rodrigo*”. Enquanto “o Patrimônio” se estruturava, ainda no período do Estado Novo, a política controladora através do discurso nacionalista, dava abertura para o nascimento da política de proteção do patrimônio brasileiro.

No começo fui trabalhar com o Rodrigo Melo Franco de Andrade. Éramos eu, o Prudente de Moraes Neto e o Luís Jardim: nós não trabalhávamos para o Patrimônio, trabalhávamos para o Rodrigo. Cada um ganhava um conto e quinhentos por mês. [...]

Mas até o fim de sua vida eu ia quase toda a semana em sua casa de Ipanema: era um homem adorável, grande amigo, excelente companhia. (CARDOZO, ano? apud D'ANDREA, 1993, p. 14).

A saída da sua terra natal lhe custaria caro, uma grande saudade que pode ser acompanhada através dos contos e poesias. Uma saudade que faz o poeta andar junto ao engenheiro. Mas foi nesse contexto repressor, que Cardozo chega ao Rio de Janeiro, atravessa as dificuldades, fortalece os laços e ganha “grandes amigos, excelentes companhias”.

Figura 1 – Joaquim Cardozo Jovem com uma de suas pinturas, s/d.



Fonte: Arquivo pessoal de Maria do Carmo Ribeiro Dantas, Recife, 2019.

3.2 O DECRETO-LEI N° 25

Nas primeiras décadas do século XX, no Brasil, a preservação dos monumentos históricos passou a ser constantemente debatida e requerida (SANT'ANNA, 2015, p. 23). Nesse momento, as grandes cidades brasileiras já sofriam com as aceleradas transformações que ameaçavam o patrimônio e, por consequência, suas paisagens. Os debates acerca dessas transformações deixavam clara a necessidade de um instrumento legal que ajudasse a proteger o patrimônio nacional e embasasse as ações de forma a minimizar os impactos, também, nos entornos.

Durante o governo de Getúlio Vargas, em 1936, o então Ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema, solicitou a Mário de Andrade, poeta paulistano, um anteprojeto com o objetivo de preservar os monumentos nacionais (SANT'ANNA, 2015, p. 100). A ideia, muito se assemelhava a iniciativa do Museu Histórico Nacional que pretendia catalogar obras de arte de valor, no Rio de Janeiro.

Mário de Andrade, renomado poeta paulistano, tem seu nome fortemente associado ao Movimento Moderno. Anos mais tarde, Joaquim Cardozo também seria reconhecido como um dos representantes do movimento no Recife. Levando em consideração o conteúdo das correspondências trocadas por Manuel Bandeira e Mário de Andrade, essa “primeira apresentação” entre Joaquim Cardozo e Mário de Andrade ocorreu em outubro de 1926:

O Joaquim Cardozo (cujo endereço é Rua da União, 47, Recife) mandou-me três números da Revista do Norte, isto é, 3 exs. do 2º número, um deles destinado a você [...]. (BANDEIRA apud ARCURI, 2014);

[...] Recebi a Revista do Norte que veio pelos versos de você. [...] Você quando escrever pro Joaquim Cardozo agradeça por mim o número que ele mandou. [...] e diga que a revista me interessa deveras, o que te juro que não é mentira. (ANDRADE apud ARCURI, 2014).

Antes da iniciativa de Capanema, de chamar Mário de Andrade, dois projetos de lei para proteção do patrimônio também se fizeram marcantes, o anteprojeto mineiro de Jair Lins, em 1925, e, em 1930, o de autoria de Wanderley Pinho. O primeiro era inovador, pois apresentou argumentos jurídicos para afirmar que o Estado poderia interferir na propriedade privada a fim de proteger o patrimônio, isto “*porque o direito de propriedade já toleraria restrições e limitações em favor da coletividade*” (SANT’ANNA, 2015, p. 105). Grande vitória, já que esse era um obstáculo que interrompia o curso da discussão sobre a regulamentação, naquele momento.

O projeto de autoria de Wanderley Pinho, de 1930, apresentou como grande avanço, em relação ao projeto anterior, a ampliação do conceito de patrimônio além de estender a proteção aos entornos dos bens tombados, sítios e conjuntos de edifícios. Consequentemente, a vizinhança torna-se igualmente passível de operações para sua conservação (SANT’ANNA, 2015, p. 108). O conceito de ambiência adicionado por Pinho, confere um caráter mais amplo para análise do entorno, entendendo o bem como um conjunto e conferindo ampla importância à paisagem:

*As ações nessa área devem também ser autorizadas pela “*Inspetoria de defesa do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*”, sendo prevista a possibilidade de desapropriação de imóveis aí situados sem indenização, se isso for conveniente “à conservação, à luz, perspectiva e moldura de um imóvel catalogado” (Artigo 14). Segundo essa concepção – muito avançada para a época –, o bem protegido é percebido como um quadro, um conjunto em necessária harmonia com o seu entorno. A paisagem que envolve o bem é vista como extremamente importante para sua apresentação [...]. (SANT’ANNA, 2015, p. 109, grifos nossos).*

No Brasil, o projeto de Pinho que data de 1930 expôs, pela primeira vez, os conjuntos urbanos, os sítios e paisagens como objetos de preservação (SANT'ANNA, 2015). Desse modo, antecipou-se à recomendação internacional da *Carta de Atenas*, em 1931, que apresentou a diretriz concernente à vizinhança dos monumentos.

Em 1936, Mário de Andrade exibiu um projeto de lei que recomendava um serviço público com o sistema de proteção ao patrimônio “fundamentalmente ligado à educação” (SANT'ANNA, 2015, p. 101). Para tal, Mário de Andrade se desprendia das amarras legais pré-estabelecidas e criava uma ideia de patrimônio mais ampla, nova, que não ficava restrita apenas aos monumentos históricos e obras de arte.

Essa inovação devia-se ao fato de considerar o patrimônio em suas diferentes naturezas, registrando manifestações culturais, preservando “o que considerava uma produção genuinamente nacional” (SANT'ANNA, 2015, p. 103), incluindo monumentos, folclore e paisagens. Com isso, ampliou o entendimento de patrimônio, conforme explicitado por Sant'Anna:

[...] a proteção da paisagem está, nesse anteprojeto, quase sempre vinculada à produção indígena ou popular. A cidade de Ouro Preto ou largo da igreja em São João del Rey são utilizados como exemplos do trabalho de tombamento mas não necessariamente ligados a uma concepção de arte erudita. Sua ideia de preservação paisagística vai, sem dúvida, além dos conjuntos coloniais. Sua noção de patrimônio também ultrapassa o critério de antiguidade da coisa e, nos exemplos que fornece sobre arte erudita nacional e estrangeira, deixa perceber que o critério fundamental de seleção desses bens seria estabelecido de acordo com noções bem definidas de qualidade artística, autenticidade e caráter nacional [...]. (SANT'ANNA, 2015, p. 104).

Foi com base nesses três projetos de lei anteriores e em algumas referências internacionais, em especial as legislações francesas de 1913 e 1930, que Rodrigo M. F. de Andrade endossou a escrita e apresentou o conhecido Decreto-Lei 25 (ANDRADE, 1952, apud SANT'ANNA, 2015, p. 104). Com o escopo de conseguir sua aprovação em meio as dificuldades políticas, Rodrigo M. F. de Andrade teve que realizar muitos ajustes, bem como, retirar vários trechos do ato normativo acima citado.

Durante o Estado Novo¹⁷, no ano de 1937, foi instituído o marco legal que organizou a proteção ao patrimônio histórico e artístico nacional, o Decreto-Lei N° 25. Este, deu origem à instituição responsável pela proteção do patrimônio, à época organizada como diretoria, e criou o instrumento jurídico do “tombamento¹⁸”. Encarregado de declarar bens móveis e imóveis como patrimônio cultural, o tombamento tem sua origem associada ao monumento histórico individualizado (RABELLO, 2009, p. 1).

O marco legal brasileiro que instituiu o órgão de proteção ao patrimônio, o Decreto-Lei N° 25, está dividido em cinco capítulos, o primeiro trata do conceito de patrimônio histórico e artístico nacional; o segundo, do instrumento do tombamento, o terceiro refere-se aos efeitos do tombamento; o quarto, ao direito de preferência e, o quinto e último capítulo, são as disposições gerais.

Tratando-se do conceito de patrimônio histórico e artístico nacional, a paisagem passa a ser considerada como bem, cuja conservação seja de interesse público, quando é adicionado o parágrafo 2º do Artigo 1º, conforme exposto abaixo:

Art. 1. § 2º Equiparam-se aos bens a que se refere o presente artigo e são também sujeitos a tombamento os monumentos naturais, bem como os sítios e paisagens que importe conservar e proteger pela feição notável com que tenham sido dotados pela natureza ou agenciados pelo indústria humana. (BRASIL, 1937a, grifo nosso).

Observa-se que a paisagem, da forma que foi adicionada ao decreto, possui um forte caráter visual, isto porque os termos, “que importe conservar e proteger pela feição notável”, reforçam a ideia de apreensão visual. Já a visibilidade, adicionada no terceiro capítulo do Artigo 18, que trata dos efeitos do tombamento, é posta como elemento de análise do patrimônio, como vemos a seguir:

Art. 18. Sem prévia autorização do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, não se poderá, na vizinhança da coisa tombada, fazer construção que lhe impeça ou reduza a visibilidade, nem nela colocar anúncios ou cartazes, sob pena de ser mandada destruir a obra ou retirar o objeto,

¹⁷ O “Estado Novo” foi o regime político, no Brasil, marcado por nacionalismo, autoritarismo e centralização do poder. Instaurado pelo presidente Getúlio Vargas e vigorou de 10 de novembro de 1937 até 31 de janeiro de 1946.

¹⁸ “O tombamento, instrumento criado em 1937 pelo Decreto-lei nº 25 (DL 25/37), foi recepcionado pela Constituição de 1988, na qual o conceito ampliado de patrimônio cultural insere esse instrumento como uma espécie dentre as diversas do gênero da preservação, dirigido a determinados tipos de bens.” (RABELLO, 2009).

impondo-se neste caso a multa de cinquenta por cento do valor do mesmo objeto. (BRASIL, 1937a, grifo nosso).

De acordo com os demais projetos de lei elaborados para proteção do patrimônio, observamos que o de autoria de Wanderley Pinho, em 1930, havia um entendimento mais amplo de patrimônio o qual, poderíamos considerar como mais próximo a um pensamento-paisagem. Porém, como observado por Cabral, apesar de incluir o conceito, este não foi realizado em sua plenitude:

A redação proposta por Pinho, apesar de provavelmente ter sido referência para o DL 25/37, como mencionado por Rodrigo Melo Franco de Andrade, não foi incorporada plenamente[...]. (CABRAL, 2019).

Essa revisitação às origens do Decreto-Lei Nº 25 nos ajuda a entender como a noção de visibilidade era entendida no momento em que foi adicionada ao decreto. A regulamentação do nosso instrumento de proteção apresentou um “conceito partido” de visibilidade. Caminhando junto às origens da proteção ao patrimônio, também buscamos visualizar a trajetória da paisagem, essencial a essa preservação.

Dentre as referências conceituais que devemos analisar no processo de construção do Decreto-Lei nº25 também estão as cartas patrimoniais, que consistem em documentos internacionais elaborados em conjunto para debater e trocar experiências com a finalidade de unificar a linguagem e a abordagem a respeito de um determinado tema. Até a elaboração do Decreto-Lei nº25, no ano de 1937, existiam apenas as Cartas de Atenas, elaboradas respectivamente em 1931 e 1933.

A primeira Carta de Atenas, de 1931, é mais direcionada à conservação dos monumentos históricos e tinha por objetivo unificar a linguagem, os procedimentos e as doutrinas concernentes à proteção dos monumentos. Mesmo sem mencionar a palavra “paisagem” e restringindo-se ao monumento, o documento apresenta conceitos diretamente relacionados à temática. No tópico que trata da “valorização dos monumentos”, os conceitos de vizinhança, entorno, conjuntos e perspectivas se fazem presentes quando a conferência recomenda respeitar a cidade e, sobretudo, os monumentos antigos, conforme trecho abaixo:

A conferência recomenda respeitar, na construção de edifícios, o caráter e a fisionomia das cidades, sobretudo na vizinhança de monumentos antigos, cuja proximidade deve ser objeto de cuidados especiais.

Em certos conjuntos, algumas perspectivas particularmente pitorescas devem ser preservadas.

[...] Recomenda-se, sobretudo, a supressão de toda publicidade, de toda presença abusiva de postes ou fios telegráficos, de toda indústria ruidosa, mesmo de altas chaminés, na vizinhança ou na proximidade dos monumentos, de arte ou história. (IPHAN, 1931, p. 2).

O cuidado com o entorno dos monumentos, tratado no referido ponto da Carta de Atenas, deixa clara a preocupação com o conjunto do monumento em relação ao caráter da cidade. Essa proteção, quando indica a preservação de “algumas perspectivas”, vai além do entorno e aponta para uma forma de preservação que conserve a paisagem do conjunto a ser protegido.

A Carta também ratificou a preponderância do direito da coletividade em relação à propriedade privada, quando tratou da administração e legislação dos monumentos históricos, temática abordada no projeto de Jair Lins, em 1925, conforme mencionado anteriormente.

A segunda Carta de Atenas, de 1933, é um manifesto urbanístico que se origina a partir da Assembleia do Congresso Internacional de Arquitetura Moderna – CIAM. A carta que discute os problemas urbanísticos decorrentes do rápido crescimento das cidades, está dividida em três partes: a primeira, *Generalidades*, a segunda, *Estado Atual Crítico das Cidades* e, por fim, as *Conclusões*.

Tratando das Generalidades, essa Carta aponta para a necessidade de ler o ambiente a ser estudado através dos elementos constitutivos de uma região afirmado que “A geografia e a topografia desempenham um papel considerável no destino do homem” (IPHAN, 1933, p. 2). A Carta declara que os elementos naturais contribuem para modelar uma sensibilidade e determinar uma mentalidade e a proporção desses elementos conformam “atitudes mentais que se inscreverão nos empreendimentos e encontrarão sua expressão na casa, na aldeia ou na cidade” (IPHAN, 1933, p. 3).

A Carta fala do espírito da cidade e prega a setorização para evitar conflito de usos, de conteúdo tão amplo e trabalha cinco pontos considerados essenciais para tratar do estado crítico das cidades, são eles: habitação, lazer, trabalho, circulação e patrimônio histórico. Da necessidade do planejamento à implantação do zoneamento, a perspectiva paisagística trabalhada na Carta é entendida de forma restrita, apenas como artigo de luxo para preencher a alma. Da mesma forma, a natureza aparece associada ao “bem estar” e a “beleza dos lugares”.

Tratando da temática do lazer, a Carta estimula a criação de sítios e paisagens com a finalidade de reparar as agressões sofridas pelas belezas naturais. A preocupação com conjuntos urbanos, ambiência e estética são abordadas quanto ao patrimônio histórico, mas a ideia de “imagem da cidade” está presente em todo o documento, por vezes na busca para desvincilar a imagem do caos.

A Carta de Atenas, de 1933, que representa o pensamento de urbanismo moderno faz poucas menções à paisagem, mas apresenta a preocupação em assegurar “o bom desenvolvimento do homem” e as suas necessidades fundamentais de ordem psicológica. Segundo a Carta, este desenvolvimento está relacionado ao ordenamento urbanístico e à preservação do espírito da cidade. Ideias apresentadas como a criação de cinturões verdes e a preocupação com o embelezamento da cidade endossam uma análise e apreensão do meio urbano a partir de uma perspectiva visual e de conjunto, bem como o Decreto-Lei Nº 25, de 1937, conforme mencionado anteriormente.

Como dito no capítulo anterior do presente trabalho, a partir da análise da construção do Decreto-Lei Nº 25, conseguimos apreender que as noções de patrimônio, paisagem e visibilidade eram mais amplas do que as postas na letra da lei. Apesar do que chamamos de “*espírito da lei*”, que pode ser entendido como contexto histórico e entendimento dos objetivos dos legisladores ao elaborarem a lei, apontar para um pensamento-paisagem, sabemos que ao longo dos anos essa história vai se perdendo, permanecendo, apenas, a literalidade do texto da lei.

A leitura do Decreto-Lei nº 25, desacompanhada do seu contexto histórico, gerou conflitos e desentendimentos em relação ao tema, os quais serão abordados, mais adiante, e demonstrarão esses descaminhos.

3.2.1 A estrutura do SPHAN

Em 1933, foi criado o primeiro órgão brasileiro visando a preservação do patrimônio, a Inspetoria de Monumentos Nacionais (IMN). A partir do Decreto nº 24.735 de 14 de julho de 1934 e atrelada ao Museu Histórico Nacional, a inspetoria tinha o objetivo de evitar a perda de objetos antigos e para tal, ocupavam-se de um

trabalho de catalogação. Devido as grandes reformas urbanas, a inspetoria também se ocupava de zelar pelas edificações monumentais que vinham sendo derrubadas pelas ações de modernização das cidades.

Em 13 de janeiro de 1937, a Lei Nº 378 dá nova organização ao Ministério da educação e Saúde Pública e cria o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) na categoria de Instituições de Educação Extraescolar dos Serviços relativos à Educação (REZENDE et al., 2015). Neste mesmo dispositivo, foi criado o Conselho Consultivo, o qual terá por membros o diretor da instituição, os diretores dos museus nacionais e mais dez membros (BRASIL, 1937b, art. 46, § 2º).

Ainda em 1937, o Decreto-Lei Nº 25 é instituído para regulamentar as atividades que serão desenvolvidas pelo SPHAN. Apesar de regulamentadas as atividades, a instituição possuía um quadro de funcionários reduzido e concentrava a maior parte das suas atividades no Rio de Janeiro. As ações da instituição ficavam subdivididas em oito regiões onde, segundo Pereira (2012), atuavam os Assistentes Técnicos:

Para representar a repartição nestas regiões, eram contratados Assistentes Técnicos¹⁹, responsáveis por realizar propostas de tombamento, pesquisas, descrição técnica dos bens, acompanhamento de obras, orçamento e providência de levantamentos fotográficos[...]. (PEREIRA, 2012, p. 45).

Havia duas principais diretorias ligadas à Rodrigo M. F. de Andrade, a Divisão de Estudos e Tombamentos (DET) e a de Conservação e Restauração (DCR), além dos quatro Distritos Regionais. A DET, chefiada por Lucio Costa, ficava encarregada de lançar “as orientações teóricas para as restaurações a serem realizadas e o deferimento dos planos de trabalho anuais” (PEREIRA, 2012, p. 45).

Apesar da clara estruturação alcançada pelo órgão, algumas de suas relações não ficavam exatamente claras, como parece ser o caso do engenheiro Joaquim Cardozo. Recém-chegado ao Rio de Janeiro, no ano de 1940, torna-se parte do grupo a convite do diretor geral, Rodrigo M. F. de Andrade. Já no início deste ano, Cardozo

¹⁹ Através de uma carta a Mário de Andrade, em 15 de abril de 1937, Rodrigo Mello Franco disse que: “Os Assistentes Técnicos de 3a Classe (terminologia oficial) eram contratados periodicamente através de portaria do Ministro de Educação e Saúde” (apud PEREIRA, 2012).

elabora o parecer para o Solar dos Ayrizes, ao qual Lucio Costa também destina um parecer posicionando-se de forma contrária à Cardozo.

Com a instituição de proteção ao patrimônio ainda incipiente no país, não havia uma “receita” para realizar o tombamento, nem para destinar verbas para o patrimônio. Os entendimentos dos técnicos baseavam-se em critérios diferentes e grande parte dos embates, entre eles, era publicitada em jornais de grande circulação e recebiam assaz influência da sociedade civil organizada. Nesse momento, grande parte das decisões cabia, exclusivamente, aos experts: 52%²⁰ dos tombamentos executados pelo SPHAN foram realizados nessa fase considerada inaugural do órgão, em 1938.

Segundo depoimento do próprio Cardozo, “*trabalho para o Rodrigo*”. Cardozo não abria mão da sua liberdade de expressão, saiu do Recife por perseguições políticas.

No começo fui trabalhar com o Rodrigo Melo Franco de Andrade. Éramos eu, o Prudente de Moraes Neto e o Luís Jardim: nós não trabalhávamos para o Patrimônio, trabalhávamos para o Rodrigo. Cada um ganhava um conto e quinhentos por mês. O Prudente estava sempre com o bolsinho do paletó cheio de charutos e frequentemente recebia a visita do Oswald de Andrade. O Oswald vivia mudando de mulher, deve ter tido umas quatro ou cinco. Acho que ele só perde para o Vinícius, grande poeta [...] Como disse, nós três não trabalhávamos para o Patrimônio, mas para o Rodrigo. Mas eu, nas minhas esquisitices; quando o Rodrigo levou o serviço para o prédio do Ministério da Educação, no Castelo, nunca mais pus os pés lá. Vieram me dizer que Rodrigo estava furioso comigo, ou melhor, muito queixoso. Mas até o fim de sua vida eu ia quase toda a semana em sua casa de Ipanema: era um homem adorável, grande amigo, excelente companhia. (CARDOZO, 1975 apud D'ANDREA, 1993, p. 14).

À primeira vista, a partir do depoimento acima, poderíamos interpretar que Joaquim Cardozo não trabalhou no SPHAN, mas a fala está diretamente relacionada ao referido momento de estruturação do órgão, onde os membros tinham um caráter de “prestadores de serviço” e recebiam financeiramente por um determinado produto e tinham muita liberdade.

A conexão de Joaquim Cardozo e a continuidade nas atividades prestadas para o SPHAN também podem ser verificadas nos diferentes artigos que ele escreveu para

²⁰ “Nos nove anos de funcionamento do Serviço, foram tombados 474 bens, sendo que 246, ou 52% desse total, somente em 1938; números que podem ser observados no quadro abaixo” (REZENDE et al., 2015, p. 2).

a Revista do Patrimônio, Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional do SPHAN. Apesar do “vínculo aberto”, ele se fazia presente nas discussões e era considerado como “amigo do patrimônio²¹”.

Apesar da natureza solitária, podemos verificar através dos textos e parcerias em projetos, revistas e artigos, que Cardozo se manteve próximo à Rodrigo M. F. de Andrade, Lucio Costa, Carlos Drummond de Andrade e outros grandes nomes do patrimônio, a amizade se sobreponha às formalidades.

3.3 SOLAR DOS AYRIZES: O PRIMEIRO PARECER

De acordo com o levantamento realizado no Arquivo Central do IPHAN, a partir do ano de 1937, têm-se registros em jornais de diferentes solicitações pela defesa do patrimônio de Campos de Goytacazes, no Rio de Janeiro.

Campos, “*terra de tradições*²²”, como foi posta aos jornais, fez vários apelos ao governo, solicitando que suas edificações e monumentos locais passassem a constituir o patrimônio histórico e artístico “do Estado do Rio”. Nesta pesquisa, encontrou-se o número total de dezessete obras²³ sobre Campos, sendo estas igrejas e solares, dentre elas, o Solar dos Ayrides²⁴, objeto de análise neste tópico.

Construído no início do século XIX para moradia pelo Comendador Cláudio do Couto e Souza (CAMPOS, 2020), o Solar dos Ayrides, como ficou conhecido, é um grande casarão de estilo colonial, localizado em Campos de Goytacazes no Rio de Janeiro, ver figura 1. O casarão é um “edifício típico dos imensos sobrados das

²¹ “Amigos do patrimônio” foi um grupo formado por Rodrigo M. F. de Andrade que tinha o objetivo de fomentar discussões sobre o tema. No arquivo Central do IPHAN, estão guardadas diversas cartas destinadas a grandes nomes brasileiros ligados à preservação do patrimônio, dentre eles, Joaquim Cardozo.

²² Jornal: Manchete do jornal: A Gazeta, Campos, RJ, de 29 de Agosto de 1940.

²³ Jornal Monitor Campista, Campos, RJ, de 4 de Agosto de 1939.

²⁴ Encontramos, formalmente, as escritas: Solar dos Airizes e Solar dos Ayrides, nos arquivos e documentos analisados. Para este trabalho, adotaremos “Solar dos Ayrides”.

fazendas de Campos no período Imperial²⁵" (IPHAN, 1937, p. 1). Ademais, retrata as construções de fazenda e o período dos "barões do café" nas terras fluminenses.

Figura 2 – Solar dos Ayrides, imagem cenográfica capturada por Cardozo, 1940.



Fonte: Arquivo Central do IPHAN, Rio de Janeiro, 2019.

O Solar dos Ayrides entra em cena no ano de 1940, quando, o então proprietário, Sr. Alberto Ribeiro Lamengo, grande personalidade da terra Goitacá que, naquele momento, impossibilitado de zelar pelo patrimônio que acumulou e entendendo a sua importância histórica, solicitou ao então Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, tombamento e verbas para manutenção do casarão e das inúmeras obras de arte.

Ainda no ano de 1940, Joaquim Cardozo chega ao Rio de Janeiro, convidado por Rodrigo Melo Franco de Andrade para tornar-se membro do SPHAN. Cardozo, como participante do corpo técnico, recebeu a incumbência de viajar à Campos de Goytacazes para verificação e perícia do Solar dos Ayrides que, portanto, resultariam no primeiro parecer realizado por Joaquim Cardozo para o SPHAN, em 1940.

Entendendo que o proprietário necessitava de recursos financeiros para realizar "urgentes trabalhos de conservação, visando a sua estabilidade e preservação" (CARDOZO, 1940b, p. 1), Cardozo também elaborou um orçamento

²⁵ Informação presente no Inventário do Solar dos Ayrides de 1937 encontrado no Arquivo Central do IPHAN, no Rio de Janeiro.

financeiro, junto com um breve levantamento arquitetônico. Aparentemente, este último foi executado com o objetivo de ajudar na produção do próprio orçamento.

Anexadas ao parecer original, escrito com letra cursiva em papel timbrado, havia fotografias de diferentes naturezas, em sua maioria de caráter técnico, buscavam mostrar as avarias na estrutura da edificação e além de algumas peças de obra de arte. Outras fotografias, buscavam mostrar a relação da edificação com o entorno.

De acordo com as informações apresentadas nos carimbos dos versos das fotografias, além das imagens oficiais capturadas por Eric Hess, fotógrafo que acompanhou a equipe, também havia imagens capturadas pelo próprio Cardozo. Além de indicações de caneta apontando as avarias da edificação, ver figura 2, havia nelas uma preocupação em ilustrar os diferentes elementos contidos no parecer.

Figura 3 – Solar dos Ayrides, fotografias da visita técnica de 1940 capturadas por Cardozo.



Fonte: Montagem da autora com as imagens do Arquivo Central do IPHAN, Rio de Janeiro, 2019.

Dentre os principais argumentos utilizados por Joaquim Cardozo, no parecer, a presença de uma verdadeira coleção de obras de arte está entre eles, ver figura 2. Este acervo incluía obras de grandes pintores holandeses, belgas, italianos, ingleses e franceses, bem como telas assinadas por Breuguel, Teniers, Brouer, Brill Savery,

W. Van der Velde, Van der Neer, Both, Van der Does, Poussin, Beeldemaker, Fachineti, Ciouet, De Laet, Jacquet, Rafael²⁶, dentre outros.

Considerada “uma das coleções mais preciosas do Brasil²⁷”, os jornais retratavam o descontentamento da população em separar o conjunto das obras de arte que pertenciam ao casarão e a coleção do Sr. Lamengo. Cardozo reforçou a necessidade de manter a estrutura física da edificação, conforme solicitado pelo proprietário, com a intenção de preservar o conjunto, isto é, a edificação e suas obras. Desse modo, Cardozo também atendeu a um apelo antigo da população de Campos: a transformação do Solar dos Ayrizes no “Museu da Província do Rio de Janeiro”.

A parte final do parecer é dedicada aos relatos de Cardozo em relação às demais inspeções que realizou durante a viagem. Ele visitou “vários edifícios, considerados de interesse histórico ou artístico” (CARDOZO, 1940b, p. 2) pelo SPHAN, no município de Campos, e relatou as interferências dos atuais projetos, tanto de adequação da edificação para receber um novo uso, quanto às interferências dos projetos viários, nestas edificações históricas.

Ademais, o parecer demonstra o valor histórico e artístico do Solar e se declara favorável ao tombamento da edificação, bem como ao fornecimento da ajuda financeira por parte do SPHAN. Do mesmo modo, também foi solicitado a Lucio Costa, arquiteto urbanista nascido na França, que elaborasse um parecer sobre o Solar dos Ayrizes. Na época, esse arquiteto já era considerado personalidade de destaque no meio profissional.

Contudo, o parecer de Lucio Costa sobre o Solar dos Ayrizes é contrário ao posicionamento preservacionista de Cardozo, afirmando que “esta casa, apesar do tamanho, apresenta pouco interesse como arquitetura” (COSTA, 1940, p. 1). Além disso, descreveu reformas consideradas inadequadas por modificar os materiais e as técnicas de construção originais. Todavia, Lucio Costa fundamentou seu posicionamento afirmando que o SPHAN deveria, em sua nova regulamentação, instituir diferentes níveis de proteção.

²⁶ Jornal *A Noite*, Rio de Janeiro, 27 de Maio de 1947.

²⁷ Jornal *O Globo*, Rio de Janeiro, 24 de Junho de 1947.

Nessa linha de raciocínio, a arquitetura do Solar, considerada um “monumento de interesse menor” (COSTA, 1940, p. 1), poderia obter uma proteção na esfera municipal ou estadual. Lucio Costa afirmou ainda que “a construção não apresenta valor artístico excepcional, nem interesse histórico que justifique o seu tombamento como monumento nacional” (COSTA, 1940, p. 1). Com base nas alegações acima, conclui-se que, a grande coleção de obras de arte presentes na residência não foram levadas em consideração pelo arquiteto, restringindo-se apenas à edificação.

Por outro lado, apesar de ter afirmado que a edificação apresentava pouco interesse e indicou que ela não deveria ser tombada, ou, no máximo, poderia ser objeto de proteção em uma esfera menor, caso houvesse, Lucio Costa finalizou o parecer afirmando que “por muitos motivos, convém mesmo preservar”. Referindo-se à impossibilidade de ignorar as forças contrárias à sua vontade.

A disputa supracitada foi bem sucedida, porquanto culminou na inscrição do Solar dos Ayrizes no Livro do Tombo de Belas Artes, ainda no ano de 1940. Também constam nos processos do IPHAN documentos e recibos²⁸ que comprovam o fornecimento de auxílio financeiro do SPHAN para o Sr. Alberto Lamengo. Essa documentação reforçou a prova de que, além da proteção do patrimônio, o proprietário conseguiu recursos para realizar os devidos reparos no casarão, de acordo com o orçamento elaborado por Cardozo.

Os documentos e jornais analisados pontuavam três grandes momentos em que o Solar dos Ayrizes recebia destaque: o primeiro este que findou com o tombamento, no ano de 1940. O segundo momento ocorreu sete anos mais tarde e retratou o arremate do então governador, Edmundo de Macedo Soares e Silva, à pinacoteca do Sr. Alberto Lamengo.

Apesar de desconsiderar o apelo da população que pedia por um Museu da Província do Rio de Janeiro, os jornais retrataram com alegria a decisão do governador em comprar “o conjunto da obra”, pois temiam que esta fosse dispersa, caso os quadros fossem vendidos separadamente. Esse receio juntava-se à ideia de

²⁸ Foram avaliadas, no Arquivo Central do IPHAN, cartas do proprietário do Solar dos Ayrizes, o Sr. Alberto Lamego, escritas ao Sr. Rodrigo M. F. De Andrade, então diretor do SPHAN, bem como o oposto. Também foram trocados documentos com informações da edificação e das obras que constavam à época, na edificação.

“perder o patrimônio” para outro estado, também relatada nos jornais quando a rara biblioteca do Solar “com milhares de livros²⁹” foi vendida para um museu em São Paulo, antes do tombamento em 1935. Com a venda, as obras de arte foram separadas da edificação, decisão que feriu inclusive o entendimento de Cardozo quando ao deferir pelo tombamento do Solar dos Ayrizes.

Quanto ao terceiro momento, em 1976, o Solar ganhou destaque nos jornais depois do lançamento da novela “A Escrava Isaura”, ver figura 3. Isso porque, os proprietários contavam a história de que Bernardo Guimarães, autor do romance de mesmo nome, escreveu o livro enquanto estava no Solar dos Ayrizes. A repercussão da novela apareceu também como manchete para o Solar que “denunciou” o descaso com a edificação e trouxe à tona as discordâncias entre os pareceres de Joaquim Cardozo e Lucio Costa que enfatizaram o “POUCO INTERESSE” documentado por este último.

Figura 4 – Jornal O Globo, Rio de Janeiro, edição do dia 10 de Outubro de 1976.



Fonte: Arquivo Central do IPHAN, Rio de Janeiro, 2019.

²⁹ Jornal *O Globo*, Rio de Janeiro, 10 de Outubro de 1976.

A decisão de Cardozo em enxergar o Solar como uma unidade, que considerava a edificação, as histórias, os apelos da população e as obras de arte como partes dessa composição que tinha o objetivo de preservar o Solar em seu conjunto não foi entendida como lição. A dissociação dos diferentes elementos que deram força à preservação e, por consequência, ao tombamento, culminou na sentença do abandono ao Solar dos Ayrides. Até os dias atuais o Solar permanece fechado, sem uso e sem receber as necessárias manutenções.

3.4 SOLAR DOS AYRIDES: ANÁLISE

Ao longo do texto “Um tipo de Casa Rural do Distrito Federal” (CARDOZO, 1943), que aborda também o Solar dos Ayrides, Joaquim Cardozo vai construindo um conjunto de pontos de vista que montam um verdadeiro levantamento e inventário dessas edificações de mesma natureza. Dentre os pontos de vista mencionados pelo mestre no texto estavam: o geral, atual, arquitetônico, do clima, da exploração agrícola, dentre outros.

Chama-nos atenção o fato de Cardozo, após ser convidado pelo SPHAN para realizar a visita ao Solar dos Ayrides, ter tido o interesse em conhecer as diversas edificações da mesma natureza, na região, e, posteriormente, ter realizado um estudo tão profundo que buscasse demonstrar a relação entre essas edificações a partir de diferentes Pontos de Vista. Isso porque Cardozo defende a análise do bem: que pode ser um edifício, um conjunto de edifícios ou uma paisagem, em relação aos seus conjuntos, pois “não pode mais considerar o edifício como um ser isolado e valendo por si mesmo” (CARDOZO, 1943, p. 77), como afirma abaixo:

Por isso o interesse diferente que deve despertar do pesquisador, que então não pode mais considerar o edifício como um ser isolado e valendo por si mesmo, e sim apenas como uma figura de um campo definido e limitado.

Abre-se assim ao estudioso a iniciativa de conhecer a estrutura interna desses campos, de caracterizar esses domínios pelas suas diversas condições de natureza, de técnica ou de cultura, de definir os seus limites e de classificá-los. (CARDOZO, 1943, p. 77, grifo nosso).

A construção do texto “Um tipo de Casa Rural do Distrito Federal” (CARDOZO, 1943) reforça as duas primeiras etapas desta pesquisa, nas quais buscarmos

identificar os Pontos de Vista e as Partes. Estas, interpretadas de acordo com a trama dos autores, explicitada anteriormente, e buscando a apreensão deste conjunto.

A partir das diferentes perspectivas e embasados no olhar sensível que enxerga a paisagem como patrimônio, buscamos identificar no parecer elaborado por Joaquim Cardozo para o SPHAN e bem como nos demais documentos que constam na mesma instituição, quais dos elementos foram considerados durante a análise do Solar dos Ayrizes. Neste ponto, realizamos a análise do parecer e dos demais documentos em busca dos elementos que compõem as diferentes categorias inseridas nas etapas estabelecidas para montar um “Quadro Paisagístico”.

Partimos da identificação dos elementos que se referem ao Ponto de Vista. O Solar dos Ayrizes, por ser um antigo casarão sem nenhum tipo de construção nas proximidades, apresenta uma *natureza individual*. Ainda quanto à *natureza*, também deve ser pontuada a presença de obras de arte no interior da edificação. Sendo um casarão de fazenda, existe pouca interferência do **entorno**. Porém, foram acrescentados no parecer apenas alguns *dados gerais*.

O parecer de Cardozo aponta para vários aspectos da **edificação** na intenção de caracterizá-lo, bem como, demonstrar os danos que o casarão vinha sofrendo. Mencionando, desta forma a fachada, a coberta e os diferentes materiais que o compunham. Para tal, Cardozo adiciona uma série de *fotografias*, de cunho técnico, que explicitam esses elementos a partir de *vistas internas e externas* do casarão.

Apesar da riqueza da Pinacoteca e dos diferentes apelos, sem sucesso, para transformar o Solar dos Ayrizes em Museu, restou constituído, apenas, como uma propriedade *privada de uso residencial*, cuja titularidade do bem é do Sr. Alberto Lamengo.

Quanto à análise das Partes, foram encontrados diferentes relatos de amigos, familiares e jornalistas que frequentavam o Solar dos Ayrizes, mas as visitas ficavam restritas a convidados, acabando por não se configurarem como um espaço de acesso público. Dessa forma, temos *grupos internos* identificados pelo parecer e demais documentos, bem como os *grupos externos* formados pelos leitores dos jornais e revistas que retratavam o Solar e despertavam a curiosidade dos que ficavam a pedir pela abertura.

Um destaque para o parecer foi a busca por demais edificações da mesma natureza, ao que consta nos documentos analisados³⁰, assim como o orçamento, as visitas às demais edificações que também não faziam parte do objetivo original da viagem. Apesar disso, Cardozo busca entender o conjunto das edificações protegidas e as transformações que essas vinham sofrendo. É importante salientar que, entender o papel de uma edificação em relação ao seu conjunto nos aproxima do entendimento da paisagem na qual faz parte. Assim, Cardozo identifica um **grupo de entorno**, isto é, “como uma *figura* de um *campo* definido e limitado” (CARDOZO, 1943, p. 77).

Dentre os instrumentos de estudo, pouco foi encontrado quanto às representações a respeito do Solar. As **imagens** que constam no grupo de documentos do arquivo Central do IPHAN, no Rio de Janeiro, revelam que poucas visitas de campo foram realizadas. As *fotografias técnicas* da primeira visita, realizada por Cardozo, tem um forte caráter descritivo e devem ser lidas junto ao parecer.

Cardozo afirmava que “uma documentação fotográfica mais abundante e pormenorizada” (CARDOZO, 1943, p. 79) era considerado item essencial para um bom levantamento e inventário do bem. Não bastava capturar fotografias de modo aleatório, estas, deveriam ser feitas com cautela, buscando caracterizar o bem de diferentes formas. Para tanto, estas deveriam contemplar perspectivas panorâmicas, cenográficas e aéreas, bem como buscar representar o bem a partir de diferentes pontos de vista, internamente e externamente.

Entre as demais **imagens** relativas ao Solar, havia algumas *fotografias livres*, a maior parte referente às visitas posteriores. As imagens capturadas na visita de 1940, com Joaquim Cardozo, havia *fotografias livres* e *técnicas*, com perspectivas *panorâmicas* e *cenográficas*, bem como as que buscavam representar as *vistas internas* e *externas* da edificação.

Ao descrever as imagens capturadas por ele nas demais residências rurais que visitou para entender “o conjunto” destas, enquanto escrevia “Um tipo de Casa Rural do Distrito Federal”, Cardozo afirmava:

³⁰ Foram analisadas todas as caixas do Arquivo Central do IPHAN, concernentes às categorias de processos e documentos, referentes ao município de Campos de Goytacazes, incluídas nestas últimas, as caixas do Solar dos Ayrides.

A importância desses capitéis e colunas em Viegas se torna muito clara quando se toma um ponto de vista no interior do edifício: enquadrando o largo vão, recorta-se o lineamento das colunas fornecendo moldura de grande efeito para os trechos de paisagem exterior, de horizontes recuados e livres; a própria profundidade dessas varandas tem o propósito de favorecer esses efeitos agradáveis de visão. (CARDOZO, 1943, p. 99, grifo nosso?)

Nas considerações realizadas do trecho recortado acima, Cardozo relaciona as o enquadramento das perspectivas como fundamentais para a captura dessa paisagem externa, resultando em “efeitos agradáveis de visão”. Esta profundidade tratada por Cardozo também é colocada como de suma importância por Michel Collot, quando trata da organização perceptiva para apreensão do espaço da paisagem. Ele afirma que, a partir de um ponto de vista, esse espaço se caracteriza por um deslizamento de escalas: “em primeiro plano até escalas cada vez menores em direção ao horizonte, criando-se precisamente sua dimensão de profundidade” (COLLOT, 1990, p. 4).

A busca das Partes pelas **palavras**, conforme defendido por Augustin Berque, procura representações linguísticas e literárias que podem vir a partir dos **grupos**, com suas histórias orais, ou a partir da própria edificação como tema. Neste ponto, identificamos nos recortes de jornais o conto “A Escrava Isaura” e as diversas *histórias* que rodeavam o conto e buscavam se materializar no Solar dos Ayrides. O *texto* elaborado por Joaquim Cardozo para o IPHAN, em 1943, também abarca a categoria de **palavra** e constitui-se como mais um dos elementos realizados para o Solar.

Poucas visitas de campo e equipe reduzida, foram pontos sensíveis que, levando-se em consideração a montagem e elaboração do Quadro Paisagístico, são itens essenciais e que explicam as poucas informações sobre a edificação. A multidisciplinaridade garante, também, o olhar sensível e técnico de diferentes campos de formação, isso com a finalidade de garantir uma atuação e interferência mais assertivas, no bem.

De acordo com os procedimentos metodológicos explicitados no ponto 2.1, foi elaborada uma tabela de análise do bem patrimonial para cada janela de análise, nas quais foram inseridas as informações relativas a cada bem em questão e, a partir da análise do parecer elaborado por Joaquim Cardozo e dos demais documentos relativos ao bem.

Tabela 2 – Análise - Solar dos Ayrizes, Campos de Goytacazes.

			SOLAR DOS AYRIZES RIO DE JANEIRO			
Pontos de Vista	etapas	categorias	elementos	PARECER	DEMAIS DOCS RELATIVOS AO BEM	observações
	Natureza	Entorno	individual	X	X	Um tipo de casa rural do Distrito Federal e Estado do Rio, 1943.
			conjunto	-	X	
			presença de obras de arte	X	X	Pinacoteca dos Ayrizes;
	Edificação	Edificação	dados gerais	X	X	Parecer, texto IPHAN, revistas e jornais: herança do <i>ciclo do Açúcar</i> .
			levantamentos: topográfico e/ou arquitetônico.	-	-	
			parcelamento	-	-	
			mapas	-	-	
			demais edificações no entorno	-	-	
			informações urbanísticas	-	-	
Partes	Usos sazonais (tradição e costumes)	Usos regulares	fachada	-	-	
			coberta	X	-	
			materiais	X	-	
			destaques estrutura externos	X	-	
			destaques estrutura internos	-	-	
			público	-	-	
			privado	X	-	
			residencial	X	-	
			feiras	-	-	
			festas típicas	X	X	
Palavra	Imagem	Perspectivas	atividades culturais	X	X	
			religioso	-	-	
			grupos internos	X	-	Morador e proprietário do solar;
			grupos externos	X	-	Amigos visitantes;
			desenhos e pinturas	-	-	
			fotografias técnicas	-	-	
			fotografias livres	-	-	
			fotomontagens	-	-	
			panorâmicas	X	X	Demais edificações em Campos da mesma natureza;
			cenográficas	X	X	
			aéreas	X	-	
Palavra	Palavra	Palavra	vistas internas	-	-	
			vistas externas	X	-	Todas as fotografias técnicas, foram de Cardozo.
			poesias	X	-	
			textos descritivos	-	-	
Palavra	Palavra	Palavra	contos e histórias	X	-	

Fonte: a autora.

3.5 LUCIO COSTA: O CONTATO INICIAL

Lucio Costa, nascido em Toulon, na França, passou a infância viajando por ser filho de almirante. Retornou ao Brasil em 1917 e se formou em arquitetura na Escola Nacional de Belas Artes, em 1924. Abriu o seu escritório de arquitetura e, posteriormente, tornou-se diretor da Escola Nacional de Belas Artes. Comprometido em implantar um curso de arquitetura moderna, o novo currículo despertou muitos conflitos que culminaram com a sua saída da academia, mas deixou um legado de inovações.

Um dos grandes nomes do “Patrimônio” brasileiro, Lucio Costa se dizia “arquiteto nas horas vagas em que o patrimônio lhe permitia, por prazer” (BRUAND, 2004, p. 13). Detentor de vasta cultura geral, ele foi destaque pelos conhecimentos históricos aprofundados sobre o Brasil, e os empregou com êxito em sua ação no SPHAN.

Ocupando o cargo mais alto da Diretoria de Estudo e Tombamentos (DET) no SPHAN, Lucio Costa tinha o seu nome diretamente associado às produções teóricas desenvolvidas pelo órgão (PEREIRA, 2012). Em vários textos escritos por Cardozo é recorrente encontrar citações à Lucio Costa, por isso, faz-se necessário um olhar mais atento entre as duas personalidades. São histórias que se cruzam dentro das nossas janelas de análise que podem apontar caminhos para o entendimento mais amplo desses contextos.

Joaquim Cardozo teve seu primeiro contato com Lucio Costa, no ano de 1940, dentro do SPHAN. O parecer para o Solar dos Ayrizes, já mencionado no tópico anterior, marca esse momento. Lucio Costa defendia uma reforma mais ampla dos órgãos de proteção ao patrimônio e fornece um parecer contrário ao tombamento do Solar argumentando que, este bem deveria ser tombado em uma esfera menor, porém, ainda inexistente na estrutura de proteção ao patrimônio.

Naquele momento, os jornais relataram a discordância entre Joaquim Cardozo e Lucio Costa. Contudo, outros estudos e pareceres realizados pelo arquiteto, demonstraram grande confluência de ideias entre os dois, como veremos no parecer

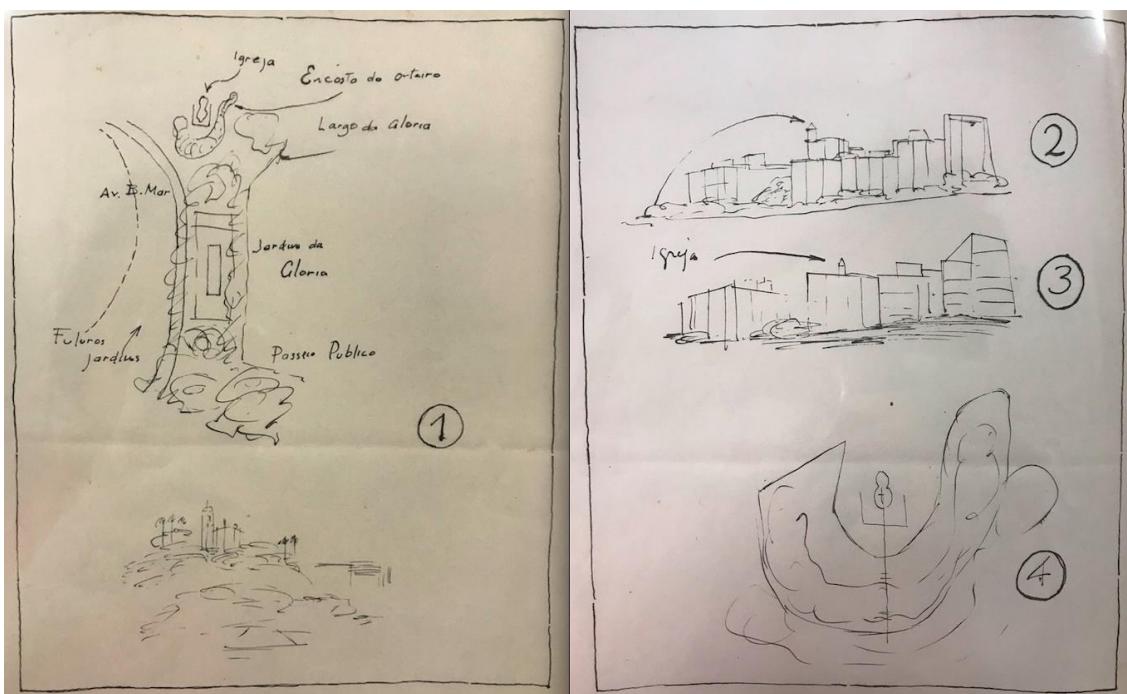
elaborado por Lucio Costa para a igreja de N. Sra. do Outeiro da Glória, no Rio de Janeiro, em 1943, ver figura 4.

O parecer de Lucio Costa referiu-se à incorporação das costas norte e leste do Outeiro da Glória para a construção de “uma cortina de prédios”. Dito como “um dos problemas paisagísticos mais importantes da cidade” (COSTA, 1943, p. 2), ele ressaltou a preocupação em comprometer, definitivamente, a relação da igreja com o mar, isto porque depois de construírem os edifícios o mais provável é que não se consiga mais desocupar essas áreas.

Os números presentes nos desenhos são legendas para o parecer, no qual Lucio Costa vai descrevendo as vistas e perspectivas até chegar na igreja, alto do morro da Glória, ver figura 4. Menciona o observador e seus diferentes pontos de vista, fazendo referência à “mise-en-scène”, ou seja, entendendo a importância de examinar o bem a partir da “disposição de cenários”, uma alusão à obra teatral.

As diferentes vistas apresentadas buscam demonstrar a importância em conectar visualmente o Outeiro à orla. As ações propostas no parecer buscavam manter uma coerência e continuidade das vistas do observador, por isso a necessidade de desobstrução da encosta do Outeiro. Era a “Recuperação do pequeno trecho de uma paisagem perdida” (COSTA, 1943, p. 2). Mas o “problema paisagístico” posto por Lucio Costa refere-se ao “ponto de vista do embelezamento urbano”.

Figura 5 – Desenhos de Lucio Costa anexados ao parecer referente à Igreja de N. Sr. do Outeiro da Glória, Rio de Janeiro.



Fonte: Montagem da autora com as imagens do Arquivo Central do IPHAN, Rio de Janeiro, 2019.

Apesar do texto referir-se várias vezes à palavra “paisagem”, a compreensão desta refere-se apenas à construção de um pano de fundo, montagem de um cenário que enalteça a igreja. Impedir a construção dos edifícios torna-se um artifício de estender a área verde para “servir como fundo de cenário” (COSTA, 1943, p. 2). O estudo das perspectivas apresentadas e o ordenamento das vistas, nesse sentido, busca compor um cenário. Por consequência, fica reduzida apenas ao aspecto visual.

O parecer de Lucio Costa, de 1943, aproxima-se em parte da defesa de Joaquim Cardozo para o solar, pois procurou se aproximar de uma análise de conjunto, de um “pensamento de paisagem” e nos presenteia com desenhos e grafias que demonstram esse esforço em proteger o entorno do bem. Apesar disso, montar um Quadro Paisagístico através da análise da visibilidade, conforme proposto por Cardozo, é mais do que realizar uma análise das vistas.

O contato inicial entre Joaquim Cardozo e Lucio Costa, a partir do patrimônio, é marcado por opiniões opostas, mas aponta para pensamentos convergentes que

irão guiar a parceria de trabalho e culminar em uma produção primorosa nos campos da arquitetura e do urbanismo. O Caso da igreja de N. Sra. do Outeiro da Glória, em especial, é tratado no próximo tópico salientando os diversos estudos que foram elaborados para a igreja e seu entorno.

3.5.1 O caso da Igreja de N. Sra. do Outeiro da Glória

O caso da Igreja de Nossa Senhora do Outeiro da Glória ou do “Outeiro da Glória”, como ficou conhecida, torna-se emblemático por apresentar uma disputa pela paisagem da cidade do Rio de Janeiro que se estende através de longos processos judiciais e só se finda em meados da década de setenta. A análise do entorno do bem tombado através da visibilidade era o principal argumento de defesa do patrimônio e havia, naquele momento, a preocupação em estabelecer a “visibilidade” como ferramenta jurídica (SANT’ANNA, 2015).

O período entre 1940 e 1950, denominado por Márcia Sant’Anna como das “memoráveis batalhas judiciais”, apresenta o Outeiro da Glória como peça-chave desse momento. O processo arrastou-se durante anos, as discussões estavam nos principais meios de comunicação e contavam com a participação da sociedade através da “Sociedade Amigos do Outeiro da Glória³¹”. À medida que as ações judiciais iam se estendendo, entre a pressão imobiliária e o argumento da paisagem, foram sendo construídos diversas tramas, registradas nos autos dos processos que apontavam para diferentes entendimentos quanto ao conceito de visibilidade, mas sem dúvidas, uma riquíssima coleção de diferentes instrumentos e formas de estudo.

O Outeiro foi palco de diversos projetos e intervenções, algumas no seu entorno imediato, outras, mais distantes, porém interferindo nas vistas para a igreja. Não iremos nos ater nas concepções em si, mas nos diversos estudos realizados pelo corpo técnico do SPHAN, solicitado aos interessados ou publicados em jornais. A diversidade desses estudos de visibilidade procurando entender a paisagem e os

³¹ Produzido pela população local, o Estatuto da “Sociedade Amigos do Outeiro da Glória” foi encontrado e consultado durante a pesquisa de campo no arquivo central do IPHAN, Rio de Janeiro.

possíveis impactos dessas propostas no entorno é que são, para nosso estudo, de grande valor.

Quanto aos estudos de projetos futuros, foram encontrados alguns que realizaram maquetes físicas, retiraram fotografias e produziram fotomontagens, conforme podemos verificar na figura 5. As imagens eram colocadas na escala correta para, quando inseridas nas imagens de cartões postais aproximarem-se o máximo do que seria a implantação deste objeto.

Desta forma, a fotomontagem tinha por objetivo simular a vista após a intervenção e, com isso, avaliar as mudanças que o objeto inserido provocaria nas vistas analisadas. As imagens que compõe a figura 5 são vistas do mesmo ponto, mas possuem diferentes escalas e ângulos do monumento inserido.

Figura 6 – Fotomontagem de maquete física em cima de fotografias, estudo da Igreja de N. Sra. do Outeiro da Glória.



Fonte: Montagem da autora com as imagens do Arquivo Central do IPHAN, Rio de Janeiro, 2019.

Na figura 6, anexada abaixo, a fotografia da esquerda mostra um estudo de volumetria realizado com a técnica de desenho com tinta branca em cima da fotografia impressa. O desenho simula a construção de um edifício que, apesar de possuir um baixo gabarito, iria constituir uma barra horizontal, quebrando a natureza vertical do Outeiro. Ainda na figura 6, a imagem da direita mostra um estudo de volumetria realizado com a técnica de desenho em cima de um papel manteiga. Esta era uma análise para a construção de um anexo para o Hotel Glória que estava nas “imediações” do Hotel.

Figura 7 – Estudos sobre fotografias impressas, estudo da Igreja de N. Sra. do Outeiro da Glória.



Fonte: Montagem da autora com as imagens do Arquivo Central do IPHAN, Rio de Janeiro, 2019.

Os estudos sobre o entorno da igreja do Outeiro da Glória pareciam se apropriar da técnica de fotomontagens manuais para analisar possíveis volumetrias. A figura 7 abaixo, apresenta uma massa de edifícios desenhados com cautela em cima de papel fino e inserido sobre a fotografia de forma sutil, alcançando uma ótima qualidade em representação da realidade e se distanciando do estudo de volumes em si.

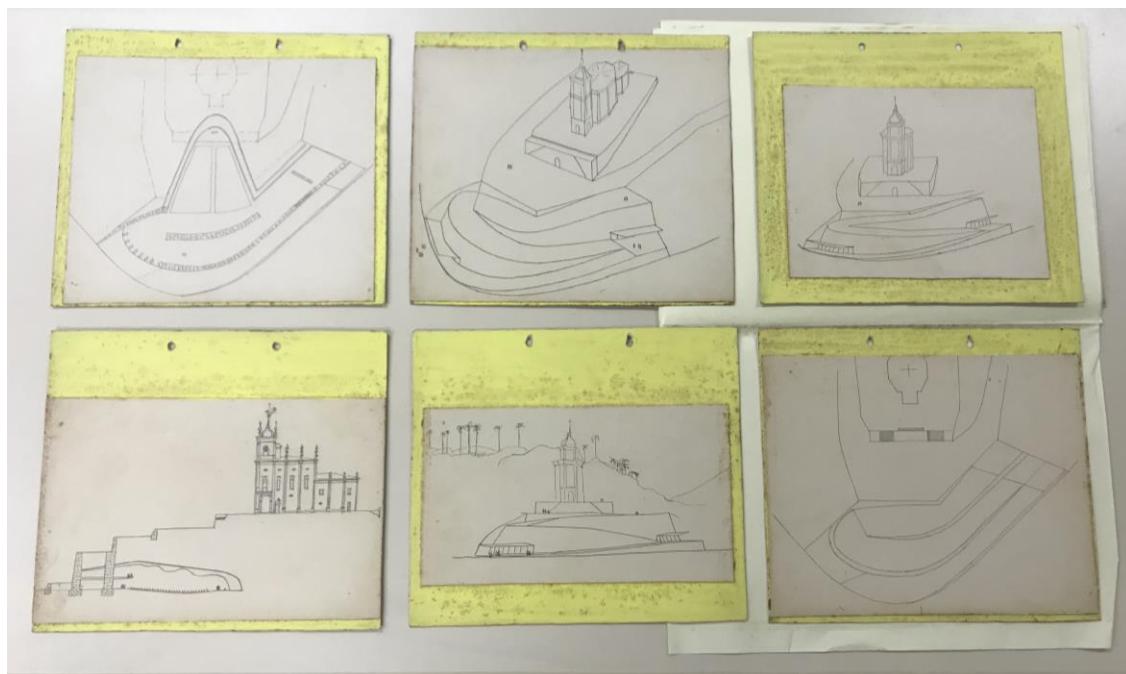
Figura 8 – Estudos sobre fotografias impressas, fotomontagens manuais, estudo de implantação de edifícios no entorno da igreja de N. Sr. do Outeiro da Glória.



Fonte: Arquivo Central do IPHAN, Rio de Janeiro, 2019.

Além dos estudos específicos que tratavam de possíveis intervenções ou construções que causariam algum tipo de interferências na igreja ou no seu entorno, também foram encontrados estudos de perspectivas em desenhos, como pode ser verificado na figura 8.

Figura 9 – Desenhos de diferentes perspectivas, estudo da igreja de N. Sr. do Outeiro da Glória.



Fonte: Montagem da autora com as imagens do Arquivo Central do IPHAN, Rio de Janeiro, 2019.

Imagens panorâmicas eram simuladas a partir de colagens de fotografias capturadas em sequência e a partir de um mesmo ângulo. Estas também buscavam realizar um “antes e depois” da área estudada. A figura 9, logo abaixo, apresenta o estudo realizado para se colocar uma antena de telecomunicação em cima do edifício da Globo. A seta em vermelho, produzida para este trabalho, já consta como anotação na foto. A prática de fazer anotações e setas em cima das imagens pôde ser verificada em diferentes estudos do IPHAN.

Figura 10 – Fotografia Panorâmica, estudo da igreja de N. Sra. do Outeiro da Glória.



Fonte: Imagens do Arquivo Central do IPHAN, Rio de Janeiro, 2019.

Apesar de não termos encontrado nenhum documento que certifique a participação de Joaquim Cardozo no caso da igreja de N. Sra. do Outeiro da Glória, trabalhando junto com o SPHAN, ele acompanhou as discussões sobre a visibilidade e sobre o Outeiro da Glória. Cardozo, enquanto explicava o conceito de visibilidade no parecer para o Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro, em 1954. Anos mais tarde, afirmou que o conceito já havia sido aplicado em problemas de urbanização, tanto no Rio de Janeiro, como em outros Estados da República e dentre os casos citados estava o da Glória:

O mesmo sucede com o trabalho que se vem executando para desafogar a Igreja da Glória do Outeiro dos edifícios que lhe impedem ainda a visibilidade, não a visibilidade procurada de pontos ao sopé do morro porque esta justificaria edifícios de um número qualquer de andares pois, desses pontos, o próprio morro impede que se veja a Igreja, mas sim a ambientação como ficou definida, em que se procura a harmonia de proporções entre os edifícios e a Igreja [...] (CARDOZO, 1954, p. 4).

Cardozo, no mesmo parecer apresentado acima, afirmou que a palavra “ambientação”, conforme apontada na citação supra, faz referência direta ao “Quadro paisagístico”.

É a esse conjunto de conceitos de visibilidade: físico-fisiológico, psicológico, estético que se dá comum e intuitivamente o nome de ambientação e também de quadro paisagístico.

Concluindo a minha resposta a esse primeiro quesito quero fazer lembrar que esse conceito de ambientação de que acabei de estabelecer a correspondência com o termo visibilidade usado na lei. (CARDOZO, 1954, p. 4).

Observamos que vários dos elementos estudados para analisar as categorias e formar um Quadro Paisagístico foram realizados para a Igreja de N. Sra. do Outeiro da Glória. Os estudos que buscam a harmonia do conjunto edificado com o seu entorno, de naturezas visuais e volumétricos,

Porém, esses estudos não se relacionavam entre si, isto é, não buscavam formar um Quadro Paisagístico e foram realizados em tempos diferentes, buscando responder demandas específicas sem se ater “a um todo”. Para apreender um bem em seu entorno, deve-se realizar um conjunto de estudos que, neste trabalho, reunimos com o nome de Quadro Paisagístico.

4 “MOSTEIRO DE SÃO BENTO”: UMA JANELA PARA A VISIBILIDADE

4.1 “CARDOZO TÉCNICO”

O Cardozo Poeta que chega ao Rio de Janeiro, em 1940, deixando para trás uma “casa pronta” de amigos e grupos de trabalho, rapidamente, encontra um grupo de profissionais aberto ao novo. Nessa fase, membros do SPHAN como: Rodrigo Melo Franco de Andrade, Lucio Costa, Burle Marx e Carlos Drummond de Andrade conheceriam um Cardozo aflorado em suas poesias e de sólidas fundações no seu Recife.

Em 1939, Cardozo teve seu primeiro texto técnico relativo aos temas: história, patrimônio e preservação, publicado na Revista do Patrimônio do SPHAN. O texto intitulado “Sobre a antiga pintura religiosa em Pernambuco” foi publicado no 3º (terceiro) volume da revista do SPHAN, nº 3. A colaboração de Cardozo se estendeu, ainda, nas revistas de nº 4 (quatro), em 1940, “sobre o Recife Holandês” e a de nº 7 (sete), em 1943, sobre “Um tipo de casa rural do Distrito Federal e Estado do Rio”.

Ao longo da presente pesquisa, observou-se que a personalidade tímida e introspectiva do mestre, acima mencionado, unia-se à saudade da terra natal e o fazia se expressar através de sua poesia. Esse é um dos momentos em que se vê, com mais clareza, a *trajeção* que se constitui a trajetória profissional de Joaquim Cardozo. Enquanto se firma como poeta, consolidando sua prática literária, ele também participa dos estudos do patrimônio e da Pampulha. E, posteriormente no ano de 1941, ele se torna o calculista do arquiteto Oscar Niemeyer:

Conheci Oscar em 1941. Logo me convidou para fazer o cálculo de projetos seus. Desde então, começando por seus projetos em Pampulha, Belo Horizonte, depois no Quarto Centenário de São Paulo, Brasília e até hoje tenho feito cálculos para quase todos seus projetos. (Entrevista: a José Guilherme Mendes para a revista Ele/Ela, nº 79, 1975 apud D'ANDREA, 1993, p. 20)

O conjunto da Pampulha é composto pelas edificações do late clube, a Igreja de São Francisco de Assis, o edifício do antigo Cassino e a Casa do Baile, sendo os três primeiros de responsabilidade exclusiva de Cardozo, que já havia passado por uma experiência de testes com o concreto armado no Recife, período em que

trabalhou na Diretoria de Arquitetura e Urbanismo ao lado de Luiz Nunes e Burle Marx. Em Minas Gerais, adquiriu uma grande afinidade com a equipe e com o novo material que protagoniza a arquitetura moderna.

Figura 11 – Fachada posterior da Igreja de S. Francisco com painel de Portinari, Pampulha.



Fonte: a autora, setembro de 2018.

Figura 12 – Desenhos da Igreja de S. Francisco, projeto estrutural de Cardozo, Pampulha.



Fonte: Revista AU, edição de agosto/setembro de 1998.

Ao descrever a igreja da Pampulha, em artigo para a Revista Módulo³², Joaquim Cardozo compara o concreto a tecidos e coloca a matemática de forma poética:

É uma tendência manifesta para largas superfícies, verdadeiros panos de concreto. Digo panos porque são corpos de delgada espessura, sugerindo uma leveza muito íntima e em muito semelhante à dos invólucros de balões e dirigíveis, superfícies de formas e orientações variadas, desenvolvendo-se e alargando-se, fugindo ou refluindo, participando de um espaço movimentado e quase mágico só comparável à expressão espacial do estilo barroco - mas, ao passo que este é irreal, composto de elementos posticos sobrepostos ou pendurados sobre uma estrutura de equilíbrio eminentemente simples, ao passo que todos os seus volumes parecem suspensos por uma energia inexplicável e miraculosa, nas novas tendências da arquitetura moderna a realidade do equilíbrio é perfeitamente sensível, comprehensível pelo menos, impondo-se sem qualquer efeito ilusório ou misterioso a relação entre carga e suporte [...] (CARDZOZO, 1920, p.14 apud CÔRTEZ; CUNHA, 2016).

Figura 13 – Pampulha, 1944, Oscar Niemeyer, Joaquim Cardozo e Paulo Werneck.



Fonte: <https://vermelho.org.br/2012/12/07/niemeyer-e-joaquim-cardozo-poetas/>. Acesso em: agosto de 2020.

Cardozo foi se consolidando como calculista, montou o seu escritório de engenharia, no Rio de Janeiro, e passou a trabalhar também para outros arquitetos. Em meio aos feitos da engenharia, ficou mais próximo dos poetas pernambucanos

³² Joaquim Cardozo também foi fundador da Revista Módulo na qual, em seu primeiro volume, escreveu o artigo: "Arquitetura brasileira - características mais recentes" (CÔRTEZ; CUNHA, 2016).

residentes no Rio, “particularmente, Manuel Bandeira [...] e João Cabral de Melo Neto” (CARDOZO, 1973, apud NASCIMENTO, 2007, p. 122).

A experiência da Pampulha como experimento, tornou possível a noção de visibilidade geral aplicada a um conjunto urbano. A década de 1940 e início dos anos 1950, para Cardozo, foi um momento de “prática integrativa” entre engenharia, poesia, paisagem, arquitetura, arte e patrimônio. O Cardozo técnico não era um “novo papel”, mas um momento em que a sua prática profissional evidenciou sua face de “construtor” (MACEDO; SOBREIRA, 2009, p. 9), palavra que deve ser entendida como: “aquele que constrói”. Nesta fase, além das edificações, Cardozo construía não apenas um saber, mas uma “forma de fazer”.

Dentre as diferentes atividades desempenhadas pelo mestre, neste recorte, estava a criação da Revista Módulo.

De maneira geral, pode-se dizer que o patrimônio cultural é uma preocupação latente dos idealizadores e redatores da revista. As primeiras edições - principalmente até a oitava delas - apresenta um grande número de artigos com a temática patrimonial escritos principalmente por Rodrigo M. F. de Andrade e Joaquim Cardozo [...] (CÔRTES; CUNHA, 2016, p. 13).

Assim como a criação da Revista do Norte, da qual o mestre também participou, a Revista Módulo representou a força de um grupo que buscava, através dos materiais publicados, sensibilizar uma parcela da população com temáticas relativas a cidade e ao patrimônio. O artigo "Em defesa da cidade", quinta edição da revista, traz a seguinte fala:

Um dos objetivos que nos levaram à organização da revista "Módulo", foi a necessidade inadiável de se estabelecer uma força de resistência e luta na defesa do patrimônio histórico e artístico da cidade do Rio de Janeiro. Isso se nos afigurava da maior urgência, tendo em vista, principalmente, a incompreensão e a displicênciça com que o assunto continuava e continua a ser encarado [...] (CÔRTES; CUNHA, 2016, p. 13)

Desta forma, pode ser verificada a intensa preocupação com a cidade e a recorrência temática do patrimônio, diretamente imbricada aos fazeres do mestre Joaquim Cardozo.

4.2 O MOSTEIRO DE SÃO BENTO: A “VISIBILIDADE” EM JOAQUIM CARDOZO

O Mosteiro de São Bento, também conhecido como Abadia N. Sra. Do Monserrate, está localizado no morro de mesmo nome, na zona portuária do Rio de Janeiro. Fundado pelos monges Beneditinos que chegaram ao Rio de Janeiro em 1586, o Mosteiro de São Bento foi construído em sucessivas etapas e o conjunto arquitetônico, atualmente tombado, ainda apresenta “o caráter da edificação iniciada em 1617. Considerado um dos principais monumentos da arte colonial do país” (IPHAN, 2021).

Os antigos cartões postais do Mosteiro, em sua grande maioria, representavam o Mosteiro sobre a perspectiva do “mar para a terra”, revelando uma forte ligação com as águas, como demonstra o depoimento transrito, abaixo, que descreve os condicionantes influenciadores na implantação do Mosteiro:

As boas condições de defesa oferecidas pelo local, no alto da colina com vista panorâmica da Baía da Guanabara, além do ótimo clima – graças aos ventos salubres da Baía, longe dos pantanais, representaram fortes motivações para que a obra fosse erguida lá [...] (PREFEITURA DO RIO DE JANEIRO apud LUCENA, 2016).

De frente para a Baía de Guanabara, sua ligação com o mar e sua posição privilegiada fez com que o Mosteiro fosse alvo de bombardeio no ano de 1711, durante a invasão francesa, o que causou severos danos à edificação. Vinte e um anos mais tarde, em 1732, a edificação principal sofreu um incêndio³³. Essas intercorrências faziam com que o Mosteiro estivesse em constante reforma, mas sem deixar que as intervenções descharacterizassem o seu conjunto.

³³ As informações constam na linha do tempo, publicada no site da Organização do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro, ver O MOSTEIRO...(2021).

Figura 14 – Cartão Postal – Arsenal da Marinha e Mosteiro de São Bento, Rio de Janeiro.



Fonte: Imagens do Arquivo da Marinha do Brasil, site: <http://www.arquivodamarinha.dphdm.mar.mil.br/index.php/arsenal-de-marinha-e-mosteiro-de-sao-bento>, acessado em maio de 2020.

Durante as reconstruções do Mosteiro, essa conexão com o mar também foi reforçada através de um mirante³⁴, este foi entendido como torre de vários pavimentos e janelas que serviram de *belvedere* para os monges que viviam em regime de clausura poderem contemplar a cidade ou o mar (ARRUDA, 2007, p. 58). Segundo Valdir Arruda, ao longo do século XIX, foram sendo construídas lanternas nas fachadas do Mosteiro que permitiam a vista para o mar: quatro no lado leste e uma ao norte, totalizando em cinco mirantes (ARRUDA, 2007, p. 59).

As visadas do Mosteiro de São Bento, somadas à arquitetura de um dos principais monumentos da arte colonial do país tornaram-se uma grande atração turística na cidade do Rio de Janeiro (IPHAN, 2021). O rico acervo de arte, entre quadros e esculturas, a biblioteca e os encontros de canto gregoriano também contribuíram para afamar o referido Mosteiro.

Por outro lado, a urbanização acelerada provocou grandes transformações nos centros urbanos e com o passar dos anos, ameaçou o conjunto histórico e religioso do **Mosteiro de São Bento**. Dentre essas transformações, o processo de **verticalização** gerou diversos conflitos de harmonia e proporção nas proximidades

³⁴ A palavra mirante lembra aquela que designa a galeria alta com aberturas ou mirantes, que encontramos nas casas e castelos. (...) No Brasil, o mais antigo é, sem dúvida, um alto mirante que denomina a construção monástica de São Bento. (BAZIN apud ARRUDA, 2007, p. 58)

das edificações históricas, descaracterizando **paisagens** como as do mosteiro em análise.

Como membro do SPHAN, em 1954, Joaquim Cardozo elaborou um **parecer técnico** em defesa do Mosteiro do Rio de Janeiro. Neste documento, Cardozo argumenta contra a construção de um edifício de 44 (quarenta e quatro) metros de altura que pretendiam construir em três lotes da Rua Dom Gerardo, que dá acesso ao mosteiro. O trabalho consistiu em duas séries de quesitos, do autor e da Ré, que foram respondidos por Joaquim Cardozo.

Esse documento apresenta as mesmas características e formato dos demais pareceres fornecidos ao IPHAN e que fazem parte dos processos judiciais arquivados na instituição. Porém, no decorrer da presente pesquisa, constatou-se que ele não consta nos processos consultados no arquivo central do IPHAN, pois, possui o carimbo do segundo distrito, no Recife³⁵.

Ao todo, o parecer, em comento, responde a 13 questões, e já na primeira delas, Cardozo utiliza o termo “visibilidade” (terminologia própria do mestre) para esclarecer o significado do termo utilizado na lei e as intenções do legislador ao elaborá-la. Tratando da posição do observador e das diferentes vistas que este obtém para o edifício da igreja ou Mosteiro de São Bento, ainda no parecer, o autor se refere ao conjunto edificado a partir da seguinte questão:

1º Quesito – Qualquer que seja a posição em que se coloque o observador em qualquer das vias públicas e logradouros da cidade do Rio de Janeiro, um prédio com doze pavimentos (12) com cerca de 44 (quarenta e quatro) metros de altura poderá impedir ou reduzir, para o referido observador, a visibilidade do edifício da Igreja ou do Mosteiro de S. Bento, sabendo-se que o dito prédio será construído no terreno onde existiam prédios nºs. 44, 46 e 50 da rua D. Gerardo [...] (CARDZOZO, 1954b, p. 1).

Respondendo à indagação acima, na época, Cardozo advertiu que a pergunta foi realizada de modo tendencioso e que não se tratava apenas de buscar a visibilidade para a edificação de um ponto de vista da rua, mas de entender a visibilidade em relação ao monumento de acordo com as “leis do ver”. Essas leis não

³⁵ Conforme dito anteriormente, o parecer para o Mosteiro de São Bento, de 1954, foi encontrado no acervo pessoal da professora e doutora Amélia Reynaldo.

puderam ser detalhadas pelo legislador com as suas principais características, então ele “sabiamente empregou pura e tão somente o termo ‘visibilidade’” o que ainda seria suficiente para subentendermos os demais estudos invocados na análise (CARDOZO, 1954b, p. 2).

Ao longo do texto do parecer, Cardozo citou a importância de respeitar a escala e manter gabaritos baixos, na vizinhança de um monumento tombado, quando se tinha o desejo de manter íntegra a transmissão da sua mensagem. O argumento do mestre é centrado no reducionismo ao tratar o termo “visibilidade” apenas como “vista”, principalmente quando se refere a “objetos colocados na vizinhança do edifício tombado” (CARDOZO, 1954b, p. 2).

A amplitude com que Cardozo tratou da noção de visibilidade revela uma visão de patrimônio, muito à frente do seu tempo, e quando posta a partir de uma questão prática, apresenta um caráter inovador, preconizando ideias como as que associam cidades, monumentos e paisagem ao contexto de sua implantação, presente na Carta de Veneza de 1964, ou mesmo as ideias presentes no termo “Turismo Cultural” que só viriam aparecer em conferência da UNESCO no ano de 1966.

Como intelectual e possuidor de uma ampla visão de mundo, Cardozo entendeu o conceito de visibilidade de forma holística: entre teoria e prática, como um exercício de aproximação da paisagem, uma janela de análise da visibilidade.

Dessa forma, patrimônio, história e preservação são temas que ganham força durante a atuação de Cardozo no SPHAN e na construção de Pampulha. Eles se misturam à memória, paisagem e a um engajamento cultural que, ora se faz letras, ora se faz números, nesta poética *realidade trajetiva* de Cardozo.

4.3 O MOSTEIRO DE SÃO BENTO: ANÁLISE

O Mosteiro de São Bento é uma exceção em meio aos demais monumentos históricos, fora dos holofotes do patrimônio, o conjunto seguiu enfrentando as transformações e as batalhas judiciais para manutenção do seu conjunto, mas não

obteve o mesmo destaque e, por consequência, apresenta poucos materiais de análise do monumento.

Dentre os documentos analisados no Arquivo Central do IPHAN, no Rio de Janeiro, havia materiais relativos ao seu inventário, processo de tombamento, obras, restauração e processos judiciais. Nenhum estudo mais específico relativo ao entorno e aos possíveis impactos que as novas edificações causariam no conjunto tombado.

Dentre os processos judiciais enfrentados pelo Mosteiro estava o que solicitava a aprovação da construção de um edifício de 44 metros de altura a ser construído em três lotes da Rua Dom Gerardo, que dá acesso ao mosteiro, conforme dito no item anterior. Porém, a falta do parecer elaborado por Joaquim Cardozo junto ao processo nos deixa pensando: quantos outros documentos também deveriam estar ali? quanto da história das transformações do entorno do Mosteiro se perdeu?

Diante das dificuldades em encontrar mais vestígios documentais, conforme exposto acima, realizamos a análise do parecer elaborado por Joaquim Cardozo para o SPHAN, com os demais documentos relativos ao bem que foram coletados em visitas ao Mosteiro, revistas e folhetos comercializados na loja do Mosteiro, processos e fotografias presentes no arquivo Central do IPHAN.

Na intenção de verificar quais das categorias e seus elementos foram considerados na análise do bem, neste ponto, identificamos os elementos que se referem ao Ponto de Vista e as Partes do Mosteiro de São Bento. Partindo do Ponto de Vista, o Mosteiro de São Bento é de **natureza de conjunto**, pois apresenta mais de uma edificação, encontra-se no alto do morro do São Bento e em frente a Baía da Guanabara. Apenas o parecer enfatiza sua **natureza de conjunto**, todos os demais documentos referem-se ao Mosteiro como edificação de **natureza individual** (figura 12).

Figura 15 – Imagem da fachada do Mosteiro de São Bento, Rio de Janeiro.



Fonte: www.diariodoporto.com.br/guiamaravilha/mosteiro-de-sao-bento/, acessado em junho de 2020.

De **uso regular religioso**, a edificação comporta apenas atividades sazonais religiosas. A **edificação** é um grande atrativo para o público por possuir em seu interior uma grande exuberância nos detalhes em talhas douradas, todas folheadas a ouro 18 quilates. Os demais documentos relativos ao bem apresentam informações quanto à fachada, coberta, materiais da edificação e destaques da estrutura.

Poucas informações foram encontradas sobre o **entorno**, em nenhum dos materiais verificamos vestígios dos estudos de vistas ou relação com a água. O parecer de Joaquim Cardozo, apesar de concentrar a maior parte do seu conteúdo afirmindo que só se pode entender o Mosteiro em seu conjunto, pouco foi dito sobre o mesmo, desta forma fez-se necessário a análise do seu entorno.

A leitura nos mostra uma determinação em ensinar, quase descrevendo esse “conjunto de conceitos de visibilidade” para descredibilizar, de imediato, as indagações postas. Certo “tom de insatisfação” por parte de Cardozo ao escrever o parecer nos leva a crer que ele desacreditava do cumprimento dos estudos sugeridos por ele para análise do Mosteiro de São Bento, exatamente como ocorreu.

O parecer foi desconsiderado e os edifícios em questão no parecer foram construídos na Rua São Gerardo, de modo que para chegar no Mosteiro, hoje em dia, temos que subir por um desses edifícios para chegar ao pátio da Igreja. Chegamos até a Rua São Gerardo e não conseguimos avistar o Mosteiro. Não houve nenhum tipo de preocupação com a ambiência que marca essa chegada. Além disso, não encontramos nenhum vestígio de estudo no formato sugerido pelo parecer.

Ao longo do parecer, Cardozo descreve as vistas e perspectivas necessárias para análise do Mosteiro de São Bento e afirma que são essenciais para definição do gabarito no entorno imediato do Mosteiro de São Bento. Transpondo estas informações para a presente análise, veremos que dentre as Partes, Cardozo aponta para as **imagens** como sendo as mais fortes para defender o mosteiro e aponta para as *perspectivas panorâmicas, cenográficas e aéreas*. Nesta análise ele ainda descreve *vistas internas e externas* ao Mosteiro que interferem nessa paisagem.

As demais **imagens** encontradas sempre retratam o Mosteiro visto do pátio em frente ao mesmo, sendo registrada a fachada da edificação principal, do ângulo de baixo para cima, pois o pátio não possui profundidade suficiente para conseguir um ângulo mais aberto. Os cartões postais comercializados pelo Mosteiro possuem a mesma referência visual, conforme figura 11, ou retratam o interior da edificação, famoso por seus adornos.

Por estar posicionado de frente para a Baía de Guanabara, o Mosteiro tinha um posicionamento estratégico, quase de defesa para esse território e era comum suas representações serem feitas a partir do mar. Essas antigas ilustrações demonstram essa relação direta que o Mosteiro possuía com as águas. Infelizmente, as transformações ao longo dos anos parecem ter deixado o Mosteiro completamente isolado do seu entorno. Dentre essas, está a construção do viaduto que se origina a partir da Av. Rodrigues Alves que destruiu as edificações e o acesso público à essa margem que possibilitava a vista para o Mosteiro (figura 13).

Figura 16 – Imagem do Mosteiro de São Bento visto do mar, Rio de Janeiro.



Fonte: Juan Gutierrez. Arsenal de Marinha e Guerra e Mosteiro de São Bento, Rio de Janeiro, RJ / Acervo Museu Histórico Nacional, site: <http://brasilianafotografica.bn.br/?p=14288>, acessado em junho de 2020.

Para Cardozo era necessário analisar o bem a partir das perspectivas e, posteriormente, analisar as imagens geradas a partir desses pontos de vista segundo a natureza estética do ver:

Sobre a natureza estética do ver, hoje, de tão grande importância, para não me alongar demais, apenas direi que para atendê-la precisaria que as construções nas proximidades de edifícios tombados não entrassem, arquitetonicamente, em conflito com eles, esse critério estético tem sido, aliás, usado nas cidades mineiras tombadas pelo Estado. (CARDOZO, 1954b, p 4)

Ainda quanto às Partes, diferentes **grupos** sociais se envolvem com o Mosteiro, em especial, o grupo religioso, porém não identificamos documentos que relatem movimentos quanto à comunidade do entorno. A **palavra** é forte neste contexto por apresentar muitos *textos* e *relatos históricos* relativos ao Mosteiro, tanto quanto à edificação quanto à comunidade religiosa.

Conforme explicitado na análise do parecer anterior, sobre o Solar dos Ayrides, foi construído um quadro, pontuando as diferentes categorias e elementos que foram identificados no parecer elaborado por Joaquim Cardozo e no conjunto de documentos analisados, conforme explanado durante todo este tópico.

Assim, segue o quadro referente à janela de análise do Mosteiro de São Bento, no qual estão inseridas as informações relativas a cada bem em questão a partir da análise do parecer elaborado por Joaquim Cardozo e dos demais documentos relativos ao bem.

Tabela 3 – Análise – Mosteiro de São Bento, Rio de Janeiro.

			MOSTEIRO DE SÃO BENTO RIO DE JANEIRO		
etapas	categorias	elementos	PARECER	DEMAIS DOCS RELATIVOS AO BEM	observações
Pontos de Vista	Natureza	individual	-	X	Apenas imagens da Igreja;
		conjunto	X	-	
	Entorno	presença de obras de arte	X	X	Biblioteca, acervo de pinturas e esculturas
		dados gerais	-	-	
		levantamentos: topográfico e/ou arquitetônico.	-	-	
		parcelamento	-	-	
		mapas	-	-	
		demais edificações no entorno	-	-	
	Edificação	informações urbanísticas	X	-	
		fachada	-	-	
		coberta	-	-	
		materiais	-	-	
		destaques estrutura externos	-	-	
		destaques estrutura internos	-	-	
	Usos regulares	público	-	-	
		privado	X	-	
		residencial	-	-	
		feiras	X	-	
	Usos sazonais (tradição e costumes)	festas típicas	X	-	
		atividades culturais	-	X	Canto gregoriano, visitação e grupo de orações.
		religioso	-	X	
Partes	Grupos	grupos internos	-	-	
		grupos externos	-	-	
	Imagem	desenhos e pinturas	-	X	Cartão Postal desenhado - Acervo da Igreja, RJ.
		fotografias técnicas	X	X	Danos das estruturas - IPHAN/RJ;
		fotografias livres	-	X	Acervo de imagens - IPHAN/RJ;
		fotomontagens	-	-	
		panorâmicas	X	-	
		perspectivas cenográficas	X	-	
		aéreas	X	-	
	Palavra	vistas internas	-	X	Acervo de imagens pertencente ao inventário - IPHAN/RJ;
		vistas externas	-	X	

Fonte: a autora.

4.4 VIZINHANÇA, VISIBILIDADE E AMBIÊNCIA: CARDOZO E PAISAGEM

Dentre as quatro **janelas de análise**, a do “Mosteiro de São Bento” é a que mais intriga. Isso porque o parecer foi elaborado no ano de 1954, conforme visto anteriormente, foi um ano no qual **Joaquim Cardozo** estava muito envolvido em seu *fazer técnico*, entre o exercício de proteção ao patrimônio, no SPHAN, e a construção de Pampulha, ele desenvolveu atividades com temáticas distintas, porém imbricadas.

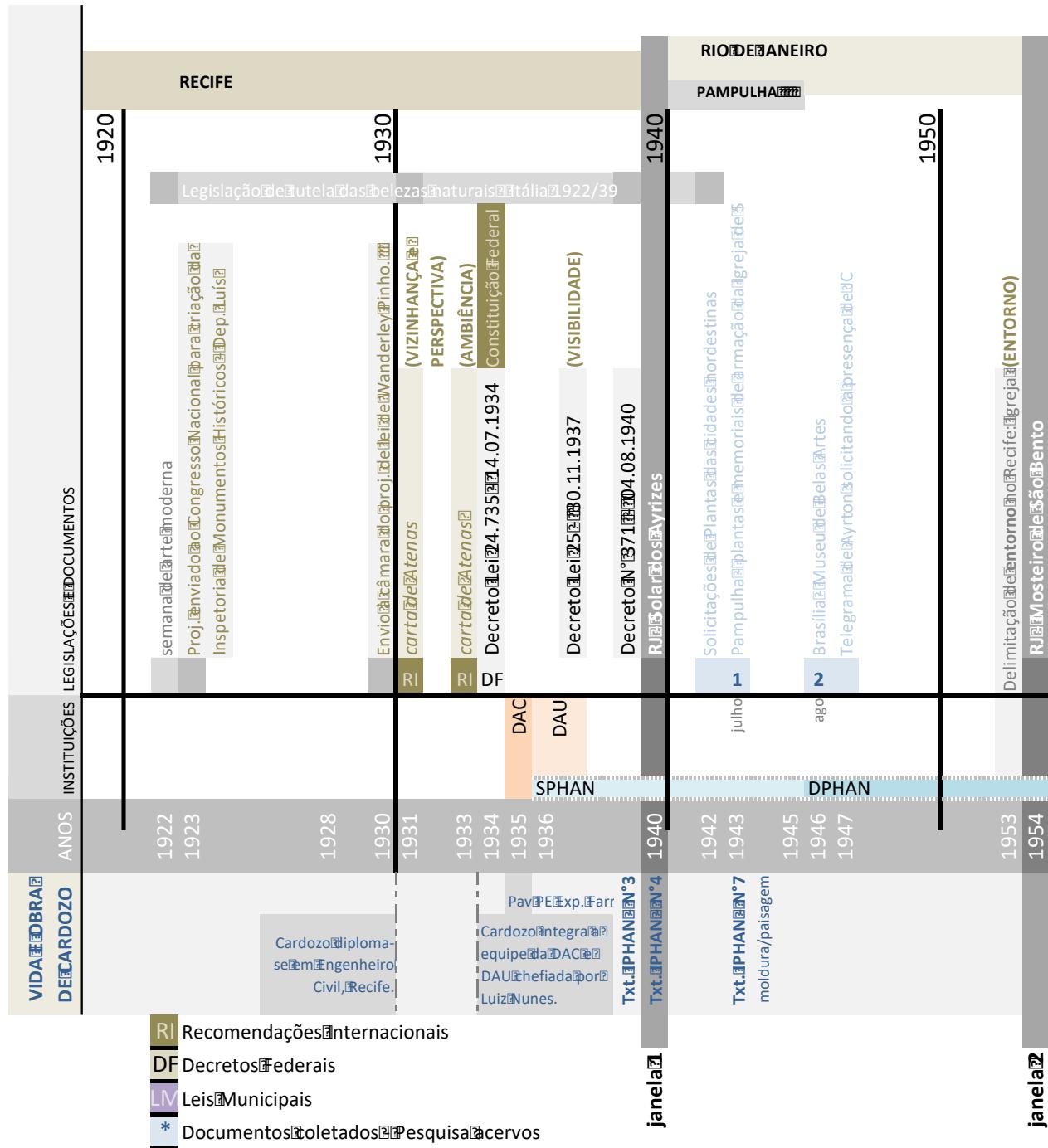
A multidisciplinaridade do saber e da atuação de Joaquim Cardozo chama atenção pelos grandes resultados, mas também, por apresentar novas abordagens, como é o caso da **noção de visibilidade**. Para entender essa noção, como posta por Cardozo, devem-se percorrer os principais debates sobre o tema e os diferentes conceitos que estão correlacionados a ele.

Assim, esse tópico abordará conteúdos como vizinhança, visibilidade, ambiência e moldura, importantes guias sobre o assunto que foi surgindo sem deixar claras as suas diferenças conceituais.

Com o objetivo de facilitar as diferentes associações sobre o tema, no decorrer da presente pesquisa, foi desenvolvida uma **linha do tempo** que apresenta algumas informações sobre a vida e obra de Joaquim Cardozo, o período de formação e duração das principais instituições de proteção ao patrimônio do Recife e do Brasil, bem como, os principais documentos e legislações (nacionais e internacionais), que contribuíram para o entendimento do tema em questão.

Com a intenção de conduzir a construção dos conceitos nos diferentes períodos, a linha do tempo será apresentada em duas etapas: a primeira até o ano de 1954, que será apresentada neste tópico, 4.4, e a segunda até 1978, ano do falecimento de Joaquim Cardozo, que será apresentada no tópico 6.3 do presente trabalho.

Figura 17 – Recorte da linha do tempo – 1920/1954.



Fonte: a autora.

Entendendo que os conceitos investigados (vizinhança, visibilidade e ambiência) fazem referência direta aos entornos dos bens tombados, cabe observar o aparecimento dos termos relacionados aos conjuntos urbanos, aos sítios e às

paisagens que fazem parte desses entornos e estão, por natureza, conectados aos bens protegidos.

No Brasil, os conjuntos urbanos, os sítios e paisagens, como objetos de preservação, começam a aparecer em 1930, quando foram apresentados projetos de lei para a proteção do patrimônio (SANT'ANNA, 2014, p. 109). Dentre eles, está o de Wanderley Pinho, que defendeu a ampliação do conceito de patrimônio, além de ter sugerido a extensão da proteção aos entornos dos bens tombados, sítios e conjuntos (SANT'ANNA, 2014, p. 105), como vimos no tópico que trata do Decreto-Lei N° 25,

A vizinhança é alçada ao mesmo status legal do bem catalogado, sendo igualmente passível de intervenções para sua conservação ou eliminação, conforme impeça ou favoreça a visibilidade do bem. (SANT'ANNA, 2014, p. 107, grifo nosso).

A discussão sobre o projeto de Wanderley Pinho apontou para um entendimento progressista, no qual, segundo Rodrigo Melo Franco de Andrade, o conceito de patrimônio é “alargado e esclarecido, disposições mais eficazes e completas para resguardar a visibilidade e o destaque dos monumentos” (ANDRADE, 1952, p. 45 apud SANT'ANNA, 2014, p. 109).

Dessa forma, observa-se que a discussão começa a se fazer presente entre os técnicos brasileiros, pouco antes da recomendação internacional da **Carta de Atenas**, de 1931. Direcionada à conservação dos monumentos históricos, a carta, acima citada, utiliza os termos “vizinhança” e “conjuntos” e trata da preservação a partir de algumas “perspectivas”, como podemos observar abaixo:

A conferência recomenda respeitar, na construção de edifícios, o caráter e a fisionomia das cidades, sobretudo na vizinhança de monumentos antigos, cuja proximidade deve ser objeto de cuidados especiais.

Em certos conjuntos, algumas perspectivas particularmente pitorescas devem ser preservadas.

(...)

Recomenda-se, sobretudo, a supressão de toda publicidade, de toda presença abusiva de postes ou fios telegráficos, de toda indústria ruidosa, mesmo de altas chaminés, na vizinhança ou na proximidade dos monumentos, de arte ou história. (IPHAN, 1931, p. 2, grifo nosso).

A diretriz de respeitar o caráter das cidades, “sobretudo na vizinhança de monumentos antigos,” aponta para uma proteção direcionada ao monumento e extremamente atenta às interferências visuais para este bem.

Em relação às recomendações internacionais, ainda, a ***Carta de Atenas*** de 1933, que se originou a partir do 4º Congresso Internacional de Arquitetura Moderna (CIAM), trouxe a discussão de “**ambiência**” além de questões psicológicas ligadas à “vida espiritual” na qual a topografia e a geografia contribuem para modelar uma sensibilidade e determinar uma mentalidade (IPHAN, 1933).

Cardozo iniciou sua carreira profissional desempenhando a função de topógrafo, na qual, aprendeu a se posicionar no solo e treinar o olhar em meio à natureza. A Carta de Atenas, associa o *bem-estar* e a *beleza*: “beleza dos lugares” e “embelezamento da cidade”. Quanto à influência da natureza para o homem, é dito que a proporção dos elementos naturais conforma atitudes mentais “que se inscreverão nos empreendimentos e encontrarão sua expressão na casa, na aldeia ou na cidade” (IPHAN, 1933, p. 3).

Dessa forma, a natureza influencia e passa a fazer parte do “modo de ver” do homem. Importante notarmos o quanto essa forma de apreensão da natureza pelo homem, aproxima-o muito da paisagem. Nesse sentido, Michel Collot afirma:

A universalidade e o mundo se encontram no cerne da individualidade e do sujeito. Nunca o compreenderemos enquanto fizermos do mundo um objeto. Nós o compreendemos imediatamente, quando o mundo é o campo de nossa experiência e quando nada mais somos senão uma visão de mundo [...] (COLLOT, 2012, p. 27).

Neste trabalho, defende-se o ponto de vista de que Joaquim Cardozo possui um olhar de paisagem, sensível e conectado com os demais documentos que guiavam seu “fazer técnico”. Por isso, a presente pesquisa dedicou-se também a observar esses documentos com atenção a fim de identificar o máximo de entrelaçamentos possíveis. Conforme documento sobre “Entorno de Bens Tombados”, a Carta de Atenas, de 1933, mesmo não se dedicando diretamente à preservação,

[...] também pode ser considerada como norteadora das ações do IPHAN devido a sua importância diante da história do grupo de profissionais ligado ao movimento modernista brasileiro que participou da fundação da Instituição. Em especial, Lucio Costa, servidor do IPHAN e principal conselheiro de Rodrigo Melo Franco de Andrade, primeiro diretor do Órgão, era representante do Brasil no CIAM. (IPHAN, 2010, p. 16.)

Conforme foi observado acima, a Carta de 1933 também passou a fazer parte do escopo de critérios utilizados pelo grupo do patrimônio para analisar os entornos

dos bens tombados brasileiros. Como membro do grupo de profissionais, ligado ao movimento modernista brasileiro e ao DPHAN, atual IPHAN, pode-se entender que Joaquim Cardozo, considerando sua natureza erudita e autodidata, deveria possuir os conhecimentos sobre as Cartas de Atenas, bem como dos conceitos mais atuais que regiam o tema, na época. A Carta sugere que:

A destruição de cortiços ao redor dos monumentos históricos dará a ocasião para criar superfícies verdes.

*É possível que, em certos casos, a demolição de casas insalubres e de cortiços ao redor de algum monumento de valor histórico destrua uma **ambiência secular**. É uma coisa lamentável, mas inevitável. Aproveitar-se-á a situação para introduzir superfícies verdes. Os vestígios do passado mergulharão em uma **ambiência nova**, inesperada talvez, mas certamente tolerável, de qual em caso, os bairros vizinhos se beneficiarão amplamente. (IPHAN, 1933, p. 26)*

As questões de ordem funcional, que tanto marcaram o documento, não deixam de ressaltar a preocupação com o significado **estético** e com a **ambiência**. Apesar de não tratar diretamente de paisagem, a iniciativa de criar “cinturões verdes” está associada ao embelezamento da cidade e às necessidades fundamentais do homem quanto à ordem psicológica.

Os termos “ambiente” e “perspectiva” também vinham sendo utilizados durante a construção da legislação de tutela na Itália, no período de 1922 a 1939. Segundo a Cabral³⁶, o engenheiro Gustavo Giovannoni foi o principal agente para inserir o conceito de “ambiente” nas leis de proteção do patrimônio cultural italiano. Dentro as suas contribuições, destaca-se a ampliação no olhar do monumento em relação à cidade, conforme demonstrado abaixo:

É, ainda, reconhecido em Giovannoni o papel de protagonista na ampliação da visão do monumento singular ao ambiente urbano e na construção de uma estratégia de intervenção na “cidade velha”, que ele denominará de “desbastamento urbano” (diradamento edilizio), criada para “melhorá-la” a partir de intervenções atentas a morfologia do tecido preexistente. (CABRAL, 2013, p. 16).

³⁶ Ver tese de doutoramento: “A noção de ‘ambiente’ em Gustavo Giovannoni e as leis de tutela do patrimônio cultural na Itália”, Renata Campello Cabral. São Carlos, 2013.

Cabral ressalta a visão de Giovannoni quanto ao monumento em relação ao seu contexto urbano, e apresenta a fala de Andrea Pane, que reforça a ideia e

*Registra um certo “avanço” das reflexões teóricas de Giovannoni, relativo à aquisição de uma consciência da importância de a cidade ser salvaguardada no seu **conjunto**. (PANE, 2009, apud CABRAL, 2013, p. 39)*

Nesse momento, o **conjunto** ganhou destaque da mesma forma que na Carta de Atenas de 1931. Cabral enfatizou ainda, as diferentes **escalas** que passaram a ser identificadas para análise do monumento. Este entendimento foi pontuado como sendo um consenso entre os pesquisadores do tema quanto à noção de ambiente:

*Percebe-se um certo consenso, nas ideias que eles expressam, sobre um duplo alcance dessa noção, relativo a duas **escalas**: a escala do entorno mais direto de um monumento e uma escala mais ampla, urbana, que poderia abranger todo um **agrupamento**. Parece também haver certo consenso sobre as imbricadas relações entre os campos que hoje denominamos da conservação e do urbanismo, no tratamento que Giovannoni confere ao tema. (CABRAL, 2013, p. 39).*

Esse consenso entre os autores, que tratam de Giovannoni, e esse alcance das escalas, remete a relação que Cardozo faz à análise das vistas: panorâmicas, cenográficas e aéreas, tratando do entorno dos monumentos com ênfase às diferentes escalas.

Da mesma forma, pode-se observar que: a iniciativa de preservação desse entorno, a partir de perspectivas ou vistas, também aparece no **Decreto-Lei de N° 25**, de 1937. Neste, a iniciativa de proteger a “vizinhança da coisa tombada” passa a se dar pela “**visibilidade**”:

*Art. 18. Sem prévia autorização do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, não se poderá, na vizinhança da coisa tombada, fazer construção que lhe impeça ou reduza a **visibilidade**, nem nela colocar anúncios ou cartazes, sob pena de ser mandada destruir a obra ou retirar o objeto, impondo-se neste caso a multa de cinquenta por cento do valor do mesmo objeto. (BRASIL, 1937a, p. 4, grifo nosso).*

Apesar das diferentes nomenclaturas, enxerga-se uma mesma finalidade nos documentos: proteger a vizinhança do monumento tombado de interferências visuais

que venham a prejudicar a apreensão do patrimônio, a partir de uma análise visual realizada da vizinhança para a coisa tombada.

O DL 25/37 e a Carta de Atenas de 1931 citam elementos físicos que podem comprometer “a visibilidade” para o bem: “postes ou fios telegráficos, de toda indústria ruidosa, altas chaminés, anúncios ou cartazes”, fazendo certa alusão à forma ou procedimento para realização dessa análise visual.

Percebe-se que, a referida análise visual, estava impregnada da ideia do bem patrimonial como ser isolado. Dessa forma, os conjuntos urbanos, os sítios e paisagens pertencentes às **vizinhanças** “da coisa tombada” ou “dos monumentos antigos”, começavam a ser vistas, também, como alvo de polêmicas, mas sem garantia de proteção. Nesse contexto, observou-se, ainda:

[...] preocupação do IPHAN em usar o artigo 18 do DL 25/37 como um instrumento legal, que lhe dava o direito de intervir na forma urbana, permitindo ou não qualquer construção nas imediações dos bens tombados [...] (IPHAN, 2010, p. 35).

A preocupação do IPHAN, acima demonstrada, e a fundamentação no artigo 18 do DL 25/37 para garantir o direito de intervir na forma urbana, geraram diferentes interpretações acerca do assunto, que é uma característica natural das legislações. Assim, observa-se o importante papel das batalhas judiciais que proporcionam longas discussões a fim de unificar as decisões sobre um determinado tema. A este “conjunto de decisões” dá-se o nome de jurisprudência.

A “**visibilidade**”, de que trata o artigo 18 do Decreto-Lei N°25, ganhou notoriedade nos processos do IPHAN para proteger o entorno dos seus principais monumentos históricos. Dentre eles, está o caso da Igreja de N. Sra. do Outeiro da Glória, conforme foi exposto no item 3.5.1. do presente trabalho, que firmou grande peso na jurisprudência deste conceito.

Durante as discussões que se deram sobre a igreja N. Sra. do Outeiro da Glória, houve o entendimento de que era necessário compreender a igreja no seu sítio de implantação, “não bastando apenas avistá-la” (IPHAN, 2010, p. 31), o ministro João José de Queirós considerou que:

O conceito de visibilidade para fins da proteção legal dispensada às coisas de valor histórico e artístico não se limita à simples percepção ótica. Determinada

obra poderá permitir a visão física, em nada a reduzindo, no sentido material, quanto ao bem tombado. Esse, entretanto, embora continuando fisicamente visível, poderá vir a ser altamente prejudicado por construção que se faça em sua vizinhança, quer como resultado da comparação entre as respectivas dimensões, quer por prejudicar o novo edifício, o conjunto paisagístico que emoldura, tradicionalmente o bem tombado. Não é só isso. A própria diferença de estilos arquitetônicos, quebrando a harmonia do conjunto imprescindível à obra de arte integrada no espaço urbano, poderá no sentido legal, reduzir a “visibilidade” da coisa protegida. Esse é o espírito do artigo 18 do Decreto-lei 25 (QUEIRÓS apud LIMA, s/d, apud IPHAN, 2010, p. 31, grifo nosso).

Nesse entendimento, proferido pelo ministro João José de Queirós, a igreja deve ser entendida em conjunto com o seu sítio e, este, deve apresentar-se em harmonia. Essa foi considerada uma grande conquista para a noção de visibilidade, pois, incorpora seus conceitos de composição artística, a exemplo da “moldura”, e enfatiza o espírito do artigo 18 do DL 25/37.

Essas formas de análise visual, para apreensão, parecem necessitar de uma percepção visual aguçada, esta última associada aos sentidos. Sant’Anna, no trecho que trata do Projeto de lei apresentado por Wanderley Pinho, afirma:

As ações nessa área devem também ser autorizadas pela “Inspecoria de defesa do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional”, sendo prevista a possibilidade de desapropriação de imóveis aí situados sem indenização, se isso for conveniente “à conservação, à luz, perspectiva e moldura de um imóvel catalogado” (Artigo 14). Segundo essa concepção – muito avançada para a época –, o bem protegido é percebido como um quadro, um conjunto em necessária harmonia com o seu entorno. A paisagem que envolve o bem é vista como extremamente importante para sua apresentação [...] (SANT’ANNA, 2014, p. 109 – grifos nosso).

A fala de Sant’Anna é muito recente aos relatos selecionados para esta janela de análise, mas ajuda a compreender como, na atualidade, esse conceito de visibilidade aparece entrelaçado ao de paisagem. Para Cardozo, explorar pontos de vista que favorecessem a paisagem, já era tema de discussão em 1943, como se pode ver no trecho do texto escrito para a Revista do Patrimônio, no qual o mestre, em comentário, também trouxe o conceito de moldura e fez alusão à arte e suas formas de apreensão:

A importância desses capitéis e colunas em Viegas se torna muito clara quando se toma um ponto de vista no interior do edifício: enquadrando o largo vão, recorta-se o lineamento das colunas fornecendo moldura de grande efeito para os trechos de paisagem exterior, de horizontes recuados e livres; a própria

profundidade dessas varandas tem o propósito de favorecer esses efeitos agradáveis de visão. (CARDOZO, 1943, p. 99).

Na leitura da arquitetura, Cardozo apresentou como a obra convidava à observação da paisagem e seus horizontes. Os “efeitos agradáveis de visão”, que decorreram de uma apreensão de paisagem, foram postos de forma natural no texto e a **percepção da paisagem** que, segundo **Michel Collot** (1990), é condicionante para leitura da paisagem, é também percepção de formas.

Em Minas Gerais, a harmonia do conjunto destacou esteticamente a arquitetura e convidou a uma percepção de paisagem. A experiência brasileira das cidades mineiras também é citada como precursora do alargamento da noção de patrimônio. Ao tratar do tema, Márcia Sant'Anna afirma que:

A cidade de Ouro Preto ou largo da igreja em São João del Rey são utilizados como exemplos do trabalho de tombamento, mas não necessariamente ligados a uma concepção de arte erudita. Sua ideia de preservação paisagística vai, sem dúvida, além dos conjuntos coloniais. Sua noção de patrimônio também ultrapassa o critério de antiguidade da coisa e, nos exemplos que fornece sobre arte erudita nacional e estrangeira, deixa perceber que o critério fundamental de seleção desses bens seria estabelecido de acordo com noções bem definidas de qualidade artística, autenticidade e caráter nacional. (SANT'ANNA, 2014, p. 104, grifo nosso.).

Esse alargamento do conceito de patrimônio também foi apontado por Joaquim Cardozo, no parecer para o Mosteiro de São Bento, localizado no Rio de Janeiro. O mestre ainda adicionou que, para isso, os conceitos gerais de visibilidade, dentre eles a estética, foi utilizado como critério no caso mineiro, associando novamente os conceitos:

Sobre a natureza estática do ver, hoje, de tão grande importância, para não me alongar demais, apenas direi que para atendê-la precisaria que as construções nas proximidades de edifícios tombados não entrassem, arquitetonicamente, em conflito com eles, esse critério estético tem sido, aliás, usado nas cidades mineiras tombadas pelo Estado. (CARDOZO, 1954b, grifo nosso.)

Pode-se considerar que a análise dos entornos dos bens tombados, nesse período, caminhou em direção à ampliação do conceito de visibilidade e, com isso,

aproximou-se do “*espírito do artigo 18 do Decreto-Lei N° 25*³⁷”. Os avanços no entendimento do conceito de visibilidade, o qual foi associado às ideias de Belas Artes³⁸, por vezes, até compôs a “noção de ambiente”, foram vistos, na iniciativa pioneira de delimitação de entorno de bens tombados, que ocorreu no Recife, em 1953.

Nessa linha de raciocínio, por solicitação do prefeito, os técnicos e membros do DPHAN em Recife, Fernando Saturnino de Brito e Ayrton de Almeida Carvalho, elaboraram um parecer para os entornos da Igreja e Convento do Carmo e o Pátio de São Pedro (IPHAN, 2010):

[...] com sugestões de regulamentação de gabaritos e limites de profundidade para novas construções na cidade nas quadras adjacentes à Igreja e Convento do Carmo e ao Pátio de São Pedro [...] (BRITO; CARVALHO, 1953, apud IPHAN, 2010, p. 36)

Os técnicos, acima citados, ainda sugeriram a criação de uma legislação urbanística municipal que regrasse as áreas consideradas sensíveis para a cidade. Eles também alertaram, na época, que a legislação federal já previa restrições às edificações, no entorno de monumentos tombados e, dessa forma, “visavam ‘disciplinar o desenvolvimento urbano da cidade’, e, principalmente, ‘defender os interesses legais do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional’” (BRITO; CARVALHO, 1953, apud IPHAN, 2010, p. 36).

Nesse momento, podemos observar que o conceito de visibilidade se libertou da ideia de “vista” e “perspectiva”, normalmente associada à vizinhança que fazia referência direta ao DL 25/37, e passou a entender o conjunto e abranger também uma ideia de obra de arte em meio urbano.

A “ambiência” e “ambiente paisagística” tornaram-se um problema de “taxonomia”, apesar disso, fazem referência à legislação italiana e não se aproximando do conceito de paisagem. Mas esta última, só apareceu como “pano de

³⁷ Conceito de visibilidade apresentado pelo ministro João José de Queirós, no processo da igreja da Nossa Senhora da Glória do Outeiro (IPHAN, 2010, p. 32).

³⁸ Conceito da visibilidade associado aos conceitos de Belas Artes, nos quais ideias de obra de arte integrada ao espaço urbano, composição artística, moldura e harmonia estavam presentes (IPHAN, 2010, p. 32).

fundo” em uma discussão muito incipiente que, apesar da Carta de Atenas, apresenta casos brasileiros de grande evolução para o conceito de visibilidade, mas que não mencionam a palavra paisagem, a exemplo do parecer elaborado por Lucio Costa no caso da Igreja de N. Sra. da Glória do Outeiro, mesmo sendo este conceito que amarra todas as “pontas soltas”.

A noção de paisagem ampliou seus conceitos e apontou para um exercício associado à prática, mais próximo das “**discussões urbanísticas**” como tratadas por Cardozo. O conjunto de conceitos de visibilidade ou a noção de visibilidade defendida por Cardozo é inovadora, mas incompreendida. E, além de próxima aos interesses culturais coletivos, indica uma aproximação dos mecanismos de controle da morfologia urbana como os parâmetros urbanísticos e os instrumentos jurídico-urbanísticos.

Sabe-se que os conceitos, quando empregados pelos legisladores, em uma lei, buscam representar um modo de fazer. Porém, tal qual as argumentações seguem sendo feitas à lei, esse entendimento vai sendo modificado, e, por vezes, sendo perdido ao longo dos anos. Dessa forma, são necessárias revisões ou novas legislações que acompanhem o objetivo de proteger os monumentos e seus entornos, a fim de manter “viva” a paisagem das cidades nas pessoas.

Não é necessária uma análise mais elaborada para ver o quanto as paisagens não vêm sendo conservadas, ao longo dos anos. Essas constantes descaracterizações apontam para a necessidade de revisão das nossas formas de atuação na cidade. O artigo 18 do Decreto-Lei nº25, vigente até os dias atuais, parece ser envolto por uma ideia de “permanente modernidade” (SANT’ANNA, 2015 p. 25) a qual, apesar de ter visto até 1954 um apogeu dos seus conceitos, já chega a década de 60 enfraquecida em suas ações.

Em artigo que trata da visibilidade, Cabral aborda o conceito disposto no DL 25/37 e, citando Marcia Sant’Anna, afirmou que, embora a jurisprudência tenha sido favorável ao entendimento de uma visibilidade contempladora de um conceito alargado, constatou-se que:

[...] a questão nunca se tornou pacífica e traz, no âmbito de entendimentos de juristas, visões como a de Paulo Affonso Leme Machado, que entende que o artigo 18 resguarda apenas a visão do bem tombado.” Para ela, de todo modo, por força da jurisprudência firmada em vários casos judiciais e também em decorrência de a opinião da maioria dos juristas ser favorável “à interpretação

larga dos conceitos criados no artigo 18”, prevaleceria a doutrina expressa por Hely Lopes Meireles nos seguintes termos:

‘O conceito de visibilidade para fins da Lei de Tombamento é amplo, alcançando não só a tirada da vista da coisa tombada, como a modificação do ambiente ou da paisagem adjacente, a diferença de estilos arquitetônicos, e tudo o mais que contraste ou afronte a harmonia do conjunto, tirando o valor histórico ou a beleza original da obra protegida.’. (CABRAL, 2019).

Apesar de muitos estudiosos sobre o tema, atualmente, entenderem a visibilidade de forma ampla, pouco se alcança sobre as suas aplicações e, menos ainda, consolida-se nas ações dos entornos dos monumentos.

Dentre os documentos analisados neste estudo, não foi encontrada nenhuma referência ao caso do Mosteiro de São Bento ou aos estudos elaborados por Joaquim Cardozo, tampouco foram mencionados nos embates realizados pelo patrimônio e documentados no Brasil.

O que se pode observar nesta janela de análise, até 1954, é um grande avanço em relação à proteção aos monumentos históricos e seus entornos. No Brasil, entenderam o conceito e surgiram várias iniciativas de tutelas desses espaços. Porém, observa-se que a **noção de visibilidade**, apesar de ser considerada uma “concepção que foi ampliada ao longo dos anos” (IPHAN, 2010, p. 7), ainda não se apresenta, neste período analisado, como conjunto de conceitos de visibilidade que compõem sua noção, como defendida por Joaquim Cardozo.

No parecer para o Mosteiro de São Bento, o mestre apresentou um conjunto de conceitos de visibilidade que apontaram para uma forma de leitura, o quadro paisagístico, mais próximo de um pensamento-paisagem.

O parecer, que é a janela para a visibilidade, desta pesquisa, seguiu desconhecido. Entende-se que as ações e documentos avaliados quando tratam de vizinhança, visibilidade, ambiência e entorno, por vezes, perdem-se em confusões taxonômicas e se afastam da paisagem que nos parece ser “o resultado da interação entre o local, sua percepção e sua representação” (COLLOT, 2012, p. 18) que nos aproxima de um *pensamento-paisagem*.

A paisagem de Cardozo se materializa, também, através das **imagens**, não apenas naquelas capturadas pelas máquinas que geram as fotografias, mas aquelas que se enxerga enquanto se ler, aquelas que ao escutar também se sente, sente-se

o vento no rosto, a água nos pés. Aquela que Cardozo mostra quando escreve “Imagens do Nordeste”:

Imagens do Nordeste

[...]

*Velho calor de Dezembro,
Chuva das águas primeiras
Feliz batendo nas telhas;
Verão de frutas maduras,
Verão de mangas vermelhas.*

*A minha casa amarela
Tinha seis janelas verdes
Do lado do sol nascente;
Janelas sobre a esperança
Paisagem, profundamente.*

[...]

(CARDOZO, s/d, apud NORÕES 2008, p. 180) Joaquim Cardozo,
trecho de Imagens do Nordeste

5 “BRASÍLIA”: UMA JANELA PARA O NOVO TEMPO

5.1 “CARDOZO ENGENHEIRO”

No período de 1941 até 1954, as letras o ampararam, e o longo processo de materializar sua sensibilidade, se fez mais forte através dos números. Neste período, Joaquim Cardozo elaborou muitos cálculos para edifícios projetados por Oscar Niemeyer, isto porque seu encontro com o arquiteto se deu logo na sua chegada:

Conheci Oscar em 1941. Logo me convidou para fazer o cálculo de projetos seus. Desde então, começando por seus projetos em Pampulha, Belo Horizonte, depois no Centenário de São Paulo, Brasília e até hoje tenho feito cálculos para quase todos seus projetos". Ao ser indagado pelo entrevistador sobre a dificuldade de cálculos dos projetos de Niemeyer ele responde:

"Claro: mas qualquer projeto dá. Calcular não é fácil. Os de Oscar Niemeyer, naturalmente, apresentam características especiais: ele é um artista, um grande artista. Como digo no livro "Arquitetura Nascente & Permanente e Outros Poemas", que dediquei a ele, Bandeira, João Cabral e Thiago de Mello, ele é um "arquiteto-poeta". Seus projetos são poemas muito mais belos do que a maioria dos que são publicados. (Entrevista: a José Guilherme Mendes para a revista Ele/Ela, nº 79, 1975, apud D'ANDREA, 1993, p. 15).

A dedicação e parceria com Niemeyer eram reforçadas a cada novo projeto, isto porque Cardozo entendia a arquitetura como uma arte, e o arquiteto como artista. A relação direta da arte com a arquitetura foi reforçada por esse mestre em muitos dos seus textos sobre o tema, para ele, a arquitetura era:

De todas as artes, a mais utilitária já o disse Malkiel é a Architectura, porém, ela é, também a maior das artes, a mais geral e completa. (CARDOZO, Aspectos da Architectura no Brasil, sem identificação do jornal, s/d.)

Foi o seu “modo de fazer” que levou Cardozo, o “construtor”, a trilhar um caminho próprio, no qual sua matemática dava luz a uma arquitetura de alma, repleta de arte. Essa interação entre os diferentes campos disciplinares, que encontravam suas interseções na cidade, também fora enfatizada na sua cidade natal, o Recife.

Foi na Diretoria de Arquitetura e Construção, DAC, posterior Diretoria de Arquitetura de Arquitetura e Urbanismo, DAU, no Recife, que Cardozo participou do movimento modernista e suas intervenções, também em sítios históricos, sob o

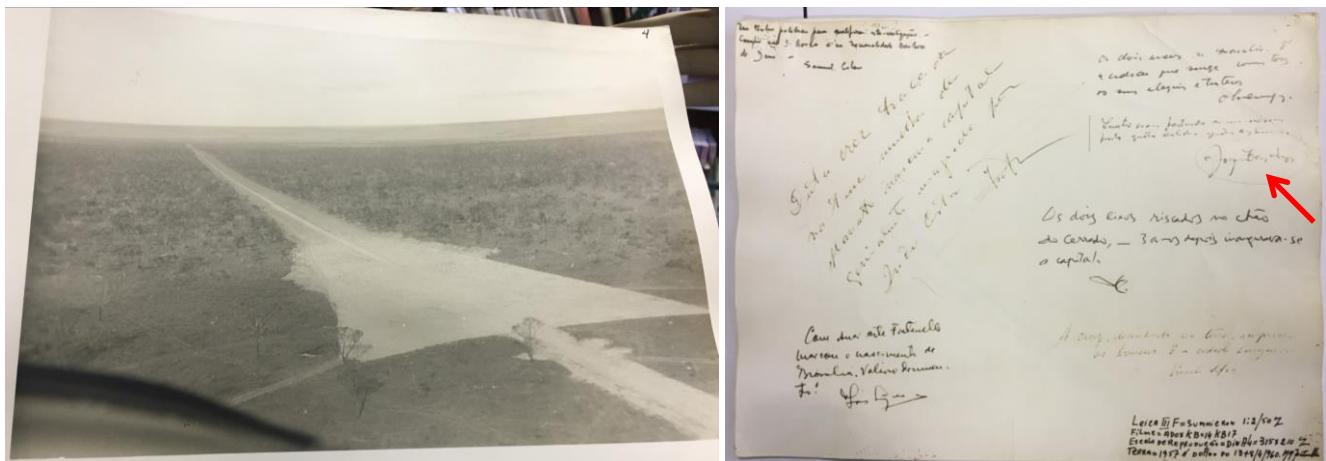
comando do arquiteto Luiz Nunes, o qual tinha profundo respeito e admiração, como se pode verificar:

Todos esses trabalhos, meus senhores e senhoras, foram iniciados e orientados, em Pernambuco, por um arquiteto brasileiro que, como aquele outro, francês Louis Vauthier, que por aqui há muitos anos, era moço e foi combatido, mas, foi também vitorioso porque tinha fé na sua sinceridade, porque tinha a coragem dos que sabem sentir; este arquiteto se chamava Luis Carlos Nunes de Sousa. (CARDOZO, Aspectos da Architectura no Brasil, s/d).

Cardozo, como engenheiro calculista, participou de muitas iniciativas inovadoras que tiveram uma notável equipe para seu desenvolvimento. Do movimento moderno no Recife, com a DAU, para Pampulha e Brasília, nas quais se pode destacar suas visões de conjunto, tem-se como arquitetos Luiz Nunes, Oscar Niemeyer, Lucio Costa, e demais excelentes profissionais, a exemplo de Roberto Burle Marx e Antônio Bezerra Baltar, (figura 15).

Com profissionais tão destacados no grupo, claramente, pode-se afirmar que: do processo de concepção até a construção dessas obras, foram grandes oficinas, nas quais os mestres puderam trocar conhecimento e crescer mutuamente.

Figura 18 – Fotografia de Brasília, frente e verso, com assinatura de Joaquim Cardozo.



Fonte: Coleção Especial Joaquim Cardozo/Biblioteca Central da UFPE, 2019.

No Rio de Janeiro, o mestre Cardozo também se aproximou de grandes poetas como João Cabral de Melo Neto e Manuel Bandeira, amigos da cidade natal:

Quem também teve influência sobre mim foi Joaquim Cardozo, calculista de Brasília e de outros projetos de Niemeyer. Ele era poeta também. Fomos grandes amigos. Quando eu estava no Rio me encontrava com ele diariamente. É curioso isso, nós nos conhecemos no Recife, mas só nos aproximamos mais quando eu vim para o Rio, nos anos 40 [...] (MELO NETO, 1996, apud ARCURI, 2014).

No ano de 1956, Joaquim Cardozo passou a comandar a Seção de Cálculo Estrutural do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da NOVACAP. (ARCURI, 2014, p. 21). Ao falar de Brasília, Cardozo analisou aspectos da arquitetura com propriedade, mas também aborda conteúdos sociais e artísticos relativos ao tema.

O mestre apresentou ainda, um olhar especial para os “candangos”, valorizou as questões sociais que permeiam a discussão, até os dias atuais, sem que, com isso, perdesse de vista o “canto arquitetural” do projeto e empenhar-se para colocar de pé uma obra que desafiava os conhecimentos da época.

Brasília passou a figurar, também, na obra literária de Cardozo, foi no poema “Arquitetura Nascente & Permanente”, dedicado a Oscar Niemeyer, Manuel Bandeira, João Cabral de Melo Neto e Thiago de Melo, que ele demonstrou a associação da poesia com as construções:

Arquitetura Nascente & Permanente

[...]

Planos de sombra e sol. Colmeias.

Hexágonos. Prismas de cera.

Um ovo. Um fruto. Uma semente.

Que em tempo límpido plantada,

Em chão noturno se perdera,

Agora nasce, enfim se eleva

Em pedra e em ferro organizada.

Em pedra virgem da ternura Das águas.

De um granito ornado.

De hornblendas e de granadas, Penetração de chuva e vento, A rigidez jamais poluiu; E de um mistério extravasado.

Em rio ardente e rastejante.

O férreo sangue uma vez fluiu.

Em rocha ígnea – rude matéria – Enfim se eleva e o espaço altera, Ou numa pedra mais recente Que um jardineiro descobri Quando regava os gerânios, Certa manhã de primavera.

[...]Mansão.

Castelo.

Catedral.

Marmórea manhã subindo.

Arbórea ascensão votiva.

Cingindo a cidade imortal.

*Volume a se conter bem perto, Espaço a se expandir tão longe, Mar aberto a proa de navio, Trens coleando rampas nos montes... Ponte pênsil: raiz aérea Transpondo a beleza abissal,
Avião a jato projetando
O abismo em voo monumental
[...]
(CARDOZO, p. 218, 2008).*

A poesia só foi publicada no ano de 2008, mas a visão de Cardozo, em constante construção, estava sendo aprimorada. “Em pedra e em ferro organizada (...) a rigidez jamais poluiu” (CARDOZO, 2008).

A referência às construções, na poesia, parecia demonstrar uma descrição poética das construções que se misturam à vida. Uma análise minuciosa mais sensível, que se vai mostrando o quanto do poeta se revela engenheiro.

Foi através de Brasília que o “**Cardozo engenheiro**”, deixou clara a face comprometida com o conjunto da obra: o seu envolvimento na construção da cidade, desde o início, revelou um tímido reconhecimento desse personagem na história da cidade que se tornou Brasília. O título de engenheiro calculista é pouco. Muito se deve a esse “homem-universo”!

5.2 DOIS PARECERES: UM NOVO PARADIGMA

Durante a pesquisa de campo, foram encontrados dois pareceres elaborados por Joaquim Cardozo com a temática de Brasília. Os documentos são de naturezas muito distintas: o primeiro, de 1961, foi elaborado enquanto Joaquim Cardozo presidia a Seção de Cálculo Estrutural do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da NOVACAP, defendeu as formas do Tribunal de Contas e do late Clube de Brasília.

O segundo documento, não possui data, mas foi apresentado no mesmo formato dos demais pareceres elaborados por Cardozo para o então Departamento de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN), atual IPHAN. O documento original, manuscrito nos papéis timbrados pelo órgão, encontra-se no Arquivo Central

do IPHAN, no Rio de Janeiro, e a cópia datilografada faz parte da Coleção Especial Joaquim Cardozo/Biblioteca Central da UFPE.

O primeiro documento, de 1961, dedica sua primeira parte à dificuldade na busca por materiais locais e pelo transporte dos demais materiais que eram levados para Brasília, nesse período, ainda sem estradas adequadas. Segundo Cardozo:

Brasília foi construída em três anos e meio, repito, a partir de Novembro de 1956, início das fundações do Hotel e do Palácio da Alvorada, até 21 de Abril de 1960, data em que foi inaugurada, com todo centro cívico construído [...] (CARDozo, 1961, s/d, p. 1).

Cardozo descreveu, primorosamente, a origem dos materiais, alguns vindos de fora, mas enfatizou que a maior parte deles era de origem brasileira: cerâmicas, mármores, madeiras, azulejos, vidros e ferros. Isso porque, havia uma preocupação em estabelecer um “Estilo de Brasília”, nas formas e nos materiais, “uma obra que representasse a expressão cultural brasileira”.

Foi com esmero que o mestre também falou do zelo e empenho dos arquitetos Lucio Costa, Oscar Niemeyer e suas equipes. Segundo Cardozo, houve um grande empenho para que as soluções urbanísticas e arquitetônicas cumprissem suas funções da mesma maneira em que comunicassem sensações diferentes aos visitantes.

A inovação na construção de Brasília também se fez presente nas soluções matemáticas, os cálculos desenvolvidos por Cardozo, nesse texto, possuíram uma descrição minuciosa, no qual ele a fez na intenção de exaltar a inovação das formas e soluções, sem citar nenhuma referência ao seu trabalho ou à dificuldade para desenvolvê-los.

Em meio à explicação da arquitetura e suas inovações com os materiais, Cardozo (1961, s/d, p. 1) afirmou que Brasília é “um exemplo de uma cidade nova, de uma cidade construída de súbito, como por encanto”. O texto, acessível até hoje, como dito acima, permeia da matemática às questões mais sensíveis, é profundo, como o mestre.

Cardozo não enfatizou ou deixou pesar em seus textos sobre Brasília, as dificuldades naturais enfrentadas durante o processo de construção de uma cidade que foi erguida no meio do deserto. Mesmo após a inauguração oficial da cidade, em

1960, Cardozo continuou trabalhando nas demais edificações que estavam sendo erguidas.

Ao longo desta pesquisa, foi observado que este parecer elaborado para o SPHAN possui um tom mais descritivo e sensível, conforme explicitado acima. Sendo fiel aos principais conceitos que guiaram a concepção da cidade e preocupado em comunicar a unidade e a força que é o conjunto de Brasília, Cardozo finalizou o parecer enaltecedo o empenho de cada personagem que fez parte dessa empreitada:

A cidade de Brasília foi assim a obra de um grupo de homens de boa vontade desde o presidente da República até o candombe, servente de pedreiro [...] (CARDOZO, título?, s/d, p. 4).

Um ano após a inauguração oficial de Brasília, Joaquim Cardozo, presidindo a seção de concreto da Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil (NOVACAP), em 1961, construiu um parecer³⁹ carregado de indignação, bem distinto do que foi apresentado acima. O documento respondeu à acusação do Sr. Anderson de que os engenheiros da Seção de Concreto, da NOVACAP, empregaram materiais em excesso nos projetos estruturais das construções e, estes, estariam “em conflito com as normas usuais” (ANDERSON apud CARDOZO, 1961, p. 3).

A acusação por parte da empresa, elaborada pelo Sr. Anderson, foi entregue à Cardozo pelo então prefeito de Brasília, o Dr. Paulo de Tarso, para que o mestre tivesse direito de resposta e a remetesse para Oscar Niemeyer, arquiteto responsável. A imputação, acima mencionada, realizada pela empresa, afirmava que “a estrutura além de cara é inexistente” (ANDERSON apud CARDOZO, 1961, p. 4). O Sr. Anderson ainda lamentou:

Não sendo mais possível mudar a posição dos pilares, pois as suas fundações já foram executadas, não se pode melhorar no que se refere ao comprimento dos balanços, etc. (ANDERSON apud CARDOZO, 1961, p. 2).

³⁹ O documento foi conseguido na Seção Especial de Personalidades da Biblioteca Nacional do Brasil, Rio de Janeiro, possui proteção e exige sigilo. Desta forma, não são permitidas reproduções ou fotografias.

A indignação de Cardozo é visível no documento, ele rebateu as acusações afirmando que não estava infringindo as normas vigentes porque estas, não abarcavam a natureza inovadora das construções. Para tal, citou autores alemães que embasavam os cálculos e experiências internacionais, nos quais já se conseguiu feitos similares.

Cardozo demonstrou repúdio à tentativa de modificação de parte das estruturas das construções em questão, reiterou que não cabe aos executores “tentar melhorar” a obra arquitetônica e sim, respeitá-la: “o projeto arquitetônico é para ser obedecido”.

Dessa forma, Cardozo assumiu também o tom de denúncia contra a empresa e afirmou que a companhia pretendia alterar as formas das edificações com a finalidade de baratear os custos das construções e, com isso, lucrar e ofertar projetos mais baratos para a nova capital, baixando a qualidade arquitetônica.

Todo esse embate, no qual Cardozo respondeu sob a acusação de excesso de materiais nos cálculos, não impediu que o Mestre rememorasse aos leitores os principais conceitos que guiaram a construção de Brasília, enquanto permeavam as questões técnicas:

[...] procurando atingir a sensibilidade econômica do atual governo, mas esquecendo de certo que esse mesmo governo tem demonstrado também uma **sensibilidade cultural e estética**, e que admira, repito, é o empenho, a aplicação meticulosa em fazer uma estrutura barata, prejudicando o projeto do arquiteto, como se não se tratasse de um edifício de alto padrão arquitetônico, que exigirá materiais de primeira qualidade nos seus revestimentos [...] (CARDOZO, 1961, p. 5, grifo nosso).

Baseado nos fundamentos da estética e prezando pela noção de conjunto, Cardozo defendeu que os cálculos estavam não só corretos, como também condizentes com a natureza da cidade e atingindo o objetivo proposto pelo arquiteto:

*Mesmo que não fosse falsa a alegação desse senhor de haver excesso de ferro empregado na estrutura do edifício do late Clube, haveria uma razão humanamente verdadeira, uma razão profunda que justificaria esse emprego excessivo: **a razão dele ser belo**.* (CARDOZO, 1961, p. 5, grifo nosso).

O destaque da participação de Joaquim Cardozo em Brasília é sua sensibilidade e comprometimento com a forma, além da capacidade extraordinária em materializar os desenhos de Oscar Niemeyer, ele registrou a construção da cidade

com um olhar humanista, sensível. O referido paradigma, apresentado neste tópico do trabalho, é justamente o seu olhar “entre os pareceres” para o mesmo objeto.

Cardozo transpassa entre os diversos campos do saber, isso lhe dá “um grau de clarividência notável” (MACEDO; SOBREIRA, 2009, p. 11). Suas considerações técnicas e analíticas não o eximem de abranger todos os demais campos relativos ao conteúdo e, pode-se dizer, conferem-lhe um olhar especial que contempla além das soluções atuais.

Entende-se, portanto, que os dois pareceres, apesar das naturezas distintas, fazem parte do conjunto que foi Cardozo em sua atuação, desempenhando papéis distintos, mas sem deixar de empregar seu olhar holístico, de conjunto, sobre qualquer atividade que desempenhe. Dessa forma, para se seguir com a análise, serão considerados os dois pareceres sobre Brasília, buscando entender a complementaridade presente na atuação profissional de Joaquim Cardozo.

5.3 DOIS PARECERES: ANÁLISE

Das inovações arquitetônicas à criação de uma nova capital do país, Brasília pode ser considerada um fenômeno do “**novo**”. A cidade revelou outra forma de pensar e fazer: as cidades e as construções. Em entrevista, o arquiteto Oscar Niemeyer reiterou o caráter inventivo da cidade:

*Quem for a Brasília, pode gostar ou não dos palácios, mas não pode dizer que viu antes coisa parecida. E arquitetura é isso - **invenção**.* (A VIDA..., 2011).

Atualmente, pode-se encontrar uma grande quantidade de materiais que foi produzido sobre Brasília. O pioneirismo do grupo resultou em uma criação única e despertou a curiosidade, gerando uma verdadeira abundância de análises sobre a nova capital. Com a finalidade de entender os elementos que foram apontados por Cardozo em seus pareceres, serão identificados os Pontos de Vista e as Partes, bem como serão interpretadas de acordo com a trama dos autores que embasa este trabalho.

Nesta etapa do trabalho, sobre **Brasília**, os dois pareceres explicitados, no tópico anterior, serão utilizados: o do SPHAN, sem data, e o da NOVACAP, de 1961, que se refere as edificações do late Clube e do Tribunal de Contas de Brasília. Analisando os Pontos de Vista apontados por Cardozo para a cidade de Brasília, observa-se que os três elementos da categoria natureza foram contemplados nos pareceres.

A cidade de Brasília é destaque pela sua **natureza de conjunto**. Projetada por Lucio Costa, nasceu do deserto e teve suas edificações pensadas, em conjunto, com diversas obras de arte que a compõem. Os painéis, vitrais, esculturas, jardins, etc., presentes na cidade, conduzem o olhar do observador e fazem parte dessa unicidade, até os dias atuais.

No parecer para o SPHAN, Cardozo explicitou a preocupação que houve por parte dos arquitetos, Lucio Costa e Oscar Niemeyer, em constituir um “todo” coerente, sem esquecer do papel desempenhado pela edificação de forma isolada. Assim, Brasília também apresenta a sua **natureza individual**:

*Além disso, o arquiteto Lucio Costa, encarregado da sua urbanização, procurou nela utilizar tudo o que era então, apenas, teoricamente conhecido como possível para o bom funcionamento de **uma cidade** de acordo com as necessidades modernas, orientando as suas ruas de modo a evitar cruzamentos perigosos, alocando assim os trevos nos cruzamentos das mesmas o pleno êxito que agora se constata; O arquiteto Oscar Niemeyer procuraram formar um **conjunto de edifícios** que não conduzisse à monotonia de fachadas sempre iguais e repetidas; basta olhar-se para as formas apresentadas no Palácio da Alvorada, no do Planalto, no Congresso, na Catedral, no Teatro, no Museu, etc.; para se manter a sensação da cidade-museu, em que **cada peça vale por si**, e comunica uma sensação diferente ao visitante. (CARDOZO, parecer para o SPHAN, s/d, p. 2)*

De forma natural, Cardozo pontuou: “basta olhar-se para as formas”, indicando uma análise visual que acabara de ser tratada em seu conjunto, agora, sendo conduzida para a edificação. As *obras de arte* foram tão importantes para a formação de Brasília quanto os materiais empregados em suas construções. Na ideia de criar um “Estilo de Brasília”, inteiramente original, os azulejos compõem, até os dias atuais, grandes painéis que deixam de ser apenas um material para serem transformados em arte.

[...] o emprego do azulejo como elemento decorativo ou simples guarnecimento das paredes em edifícios modernos é, assim uma consequência imediata da sua tradicional presença na arquitetura português, da qual, desde a sua

origem, nunca inteiramente pode se afastar a arte de construir no Brasil.
(CARDOZO, 1948, p. 105)

Os jardins, como obra de arte e sua importância para a composição urbanística também foram ressaltados por Cardozo em um parecer redigido sobre o Roberto Burle Marx. O documento, sem data, que falou sobre o grande paisagista, enfatizou uma produção artística inteiramente original e afirmou que Burle Marx deveria participar do planejamento de Brasília:

É contra o fato das cidades se reduzirem a montões de concreto armado, especificamente as cidades tropicais, que necessitam não de acumular calor, mas da arquitetura que facilite a vida dos seus habitantes [...] (CARDOZO, Burle Marx, s/d, p. 1)

O olhar do paisagista que conduz a um “deslizamento de escadas” (COLLOT, 1990, p. 15), vai do micro ao macro, foi apontado por Cardozo como um grande talento de Burle Marx que, como artista, possui um olhar sensível e é primoroso na composição de elementos.

Burle Marx chegou à arquitetura de jardins partindo da consideração da flor como simples unidade decorativa [...] o MODO de compor a flora e desenhar os jardins é marcada por uma sensibilidade excepcional. O abstrato e o surrealista, à certa altura nos jardins, se integram aos outros elementos plásticos como a água, as pedras, os esmaltes das cerâmicas para marcar alguns limites, como para mostrar a mão do homem, mesmo no ato de imitar a natureza
[...]

É, sem dúvida, inexplicável a ausência desse artista de espírito humanístico e original em suas criações no planejamento de Brasília.” (CARDOZO, Burle Marx, s/d, p. 2⁴⁰)

Da atividade técnica ao talento artístico, o produto parece se destacar quando a competência nasce associada à sensibilidade. Por isso, o mestre lamentou a ausência desse olhar especial no momento do planejamento da nova capital. Não se sabe com qual objetivo o parecer foi redigido, mas, parece que a finalidade de juntar esse olhar do artista ao grupo foi bem-sucedida, pois, o “inventor dos jardins

⁴⁰ O parecer “Burle Marx” foi encontrado na coleção especial de Joaquim Cardozo, na Biblioteca Central da UFPE. Não constam mais informações sobre a data de sua elaboração, nem a finalidade para qual foi produzido.

modernos⁴¹" juntou-se ao grupo e também colaborou com a construção de Brasília e a presenteou com jardins memoráveis.

Em 1961, mesmo ano em que Cardozo elaborou o parecer para a NOVACAP, Oscar Niemeyer escreveu o livro intitulado "Minha Experiência em Brasília". Neste, Joaquim Cardozo, Jorge Amado, Moacir Werneck de Castro e Ferreira Gullar, escreveram pequenos depoimentos nos quais demonstram grande sensibilidade ao analisar a cidade de Brasília, como criação, e Niemeyer, como grande artista criador.

Oscar Niemeyer em Brasília dotou o espaço arquitetônico exterior de um sentimento de deslocabilidade que até então o mesmo não possuía, conferindo-lhe uma grande riqueza de curvatura – considerando-se essa riqueza implantada no próprio corpo da estrutura e não apenas como geralmente se fazia em elementos decorativos -, riqueza só encontrada nos espaços das artes vidreiras e cerâmica.

A cúpula côncava do Palácio do Congresso, na sua simplicidade e pureza, faz lembrar uma cerâmica de Artigas. (CARDOZO, ano? apud NIEMEYER, 1961).

Além da análise urbana, na qual é conferido à cidade um “sentimento de deslocabilidade” em que Cardozo fez referência à vivência do espaço da cidade, o mestre também pontuou a riqueza das suas construções, as quais apenas são encontradas “nos espaços das artes vidreiras e cerâmica”.

O depoimento de Ferreira Gullar, assim como o de Joaquim Cardozo, colocou o arquiteto na posição de artista, sensível: aquele indivíduo que “lê o ambiente” para transpor ao construído as características existentes no local.

E com a mesma simplicidade, sem temer os dogmas modernos, ele nos diz que a arquitetura deve ser, antes de mais nada, plasticidade e poesia. (GULLAR, apud NIEMEYER, 1961).

A arte antecede a forma, e o arquiteto, sendo ele também artista, deve conceber uma em sintonia com a outra.

⁴¹ Descrição concedida à Burle Marx, segundo o Correio Brasiliense, através de notícia publicada em 04 de agosto de 2009. Disponível em:
https://www.correiobrasiliense.com.br/app/noticia/cidades/2009/08/04/interna_cidadesdf,131883/burle-marx-o-inventor-dos-jardins-modernos.shtml. Acesso em: 1 ago. 2020.

Ainda quanto à Brasília, a categoria de **entorno** concentra a maior parte da análise, isso porque a concepção da cidade está ancorada na relação entre as edificações e as diferentes escalas da cidade. Ao falar sobre o movimento moderno, Cardozo afirmou:

Uma experiência que se caracterizava pela negativa do estilo individual, ou melhor, pela interpretação da arquitetura no seu velho conceito de arte coletiva – mantinham-se ainda unidos pela incerteza, convenhamos, na penetração desse vazio que é o campo de criação sem base em experiências anteriores, campo de criação pura e de especulação no espaço das novas formas.

Apesar de não obedecer a um plano estabelecido, a priori, o conjunto de Pampulha é, no Brasil, o primeiro e, em certo sentido, talvez o único de um grupo de edifícios visando uma finalidade coletiva e social;” (CARDOZO, 1956, p. 126)

Essa nova arquitetura inseriu um edifício no contexto de forma a conectá-lo com os demais, visando atingir um objetivo em comum a partir do seu conjunto.

Como dito anteriormente, no parecer para o SPHAN Cardozo empregou um tom descritivo e se preocupou em falar desde o tempo de construção da cidade até a origem dos materiais.

Dessa forma, o conjunto de informações que se referiam às estruturas das edificações deixou a categoria da **edificação** bastante forte neste parecer.

A estrutura da Catedral é constituída de elementos de forma estranhíssima, são verdadeiros arco-botantes, não mais escorando uma abóbada, mas escorando-se entre si: têm ao rés do chão, um anel de tração, e, na função que fazem, ao alto, um anel de compressão que fica escondido dentro dos elementos constitutivos da estrutura. Estes arco-botantes sustentam ao alto uma laje de cobertura de forma circular com 16 metros de diâmetro, assim como sustentarão lateralmente grande esquadria de vidro; a forma da catedral esta teoricamente envolvida por uma série de superfícies tangentes: tronco de cone, zona de pseudo-esfera, duas zonas de toro (internas), e na parte mais alta uma zona de hipertolóide de uma folha, e de resolução.

Todos os outros edifícios: Palácio da Alvorada, Palácio do Planalto e mais recentemente o “Palácio dos Arcos” (Itamarati de Brasília) ofereceram dificuldades não pequenas na sua constituição estrutural.” (CARDOZO, 1961, s/d, p. 3)

A riqueza de detalhes na descrição de Cardozo fez com que a leitura da forma se transformasse em uma descrição puramente geométrica, em uma linguagem matemática. As diferentes linguagens utilizadas pelo mestre ensinam a ler a mesma edificação e o contexto na qual está inserida de formas diferentes. Dos quatro pareceres analisados neste trabalho, Brasília é o que concentra a maior riqueza quanto à linguagem matemática.

Foi escrevendo uma resenha do livro de Stamo Papadaki, intitulado: “Oscar Niemeyer: *work in progress*”, em 1956, que Cardozo apontou a “força modificadora de paisagem e que se impõem a visão” (CARDOZO, 1956, p. 129) presente na arquitetura de Oscar Niemeyer.

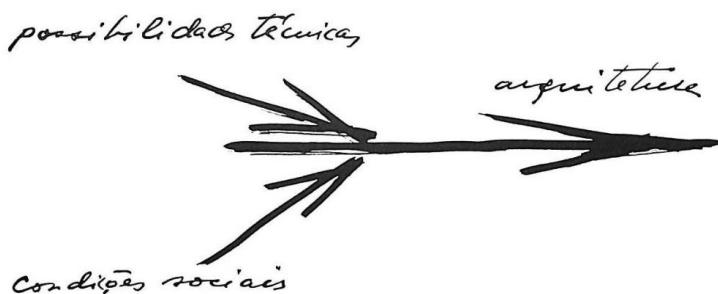
O livro apresenta as obras do arquiteto no período entre 1950 a 1956 e divide a produção em três grupos. Cardozo, ao caracterizar os três grupos, disse que o primeiro possui as obras com escala monumental, o segundo, o mais harmônico e com mais liberdade de forma e, o terceiro, também harmônico, mas que “sofreu um desenvolvimento de esquematização e generalização” (CARDOZO, 1956, p.1).

O que chama a atenção da presente pesquisa na caracterização das três partes é que Cardozo referiu-se às obras sempre pela sua inserção no meio. Considerando as de escala monumental, aquelas de “força modificadora de paisagem e que se impõem à visão com a realidade impassível de uma montanha ou de uma floresta” (CARDOZO, 1956, p. 1). Apesar do tamanho, Cardozo colocou as obras como elementos naturais nos quais o arquiteto realizou uma

[...] boa ordenação do espaço, e ainda imprimindo a esses mesmos volumes uma transparência e uma luminosidade que lhes emprestam a ilusão de terem nascido do próprio ar que os envolve. (CARDOZO, 1956, p. 129)

No livro sobre Niemeyer, Papadaki escolheu para a capa um esquema realizado pelo arquiteto que revela sua visão além da pura arquitetura que se atém às formas (figura 16). O esquema coloca a atividade como um produto o qual se chega a partir de possibilidades técnicas e condições sociais.

Figura 19 – Esquema de Oscar Niemeyer em “Notes on Brazilian Architecture”.



Fonte: Capa do livro: Oscar Niemeyer: *Work in Progress*, Stamo Papadaki, 1956.

Para Joaquim Cardozo, Oscar Niemeyer, Lucio Costa e suas equipes, as questões relativas à forma não excluíam a necessidade de examinar as condições sociais relativas aos diversos grupos que compunham o universo no qual essas edificações estariam inseridas.

O envolvimento do grupo mostrou que a cidade, como produto, passou por um grande processo no qual, para a análise desta pesquisa, está relacionado às Partes, nas quais os Grupos e suas realidades sociais unem-se às palavras. Cardozo finalizou o parecer dizendo:

A cidade de Brasília foi assim a obra de um grupo de homens de boa vontade desde o presidente da República até o candango, servente de pedreiro.
(CARDOZO, Parecer para o SPHAN, s/d, p. 2).

Dessa forma, atribuiu a força criadora que gerou Brasília aos diferentes grupos que participaram desse momento: desde os políticos, passando pelo povo, pelos visitantes até os candangos (os serventes de pedreiros) que, por muito tempo, passaram como invisíveis em meio a este projeto monumental, Brasília, mas sem os quais seria impossível erguê-la.

Tabela 4 – Análise – Brasília, Distrito Federal.

			BRASÍLIA + IATE CLUBE E TRIBUNAL DE CONTAS BRASÍLIA		
etapas	categorias	elementos	PARECERES (SPHAN e NOVACAP)	DEMAIS DOCS RELATIVOS AO BEM	observações
Pontos de Vista	Natureza	individual	X	-	
		conjunto	X	-	
		presença de obras de arte	X	-	
	Entorno	dados gerais	X	-	
		levantamentos: topográfico e/ou arquitetônico.	-	X	Texto sobre a geografia, foto do marco zero de Brasília;
		parcelamento	X	-	
		mapas	-	X	Mapoteca do Arquivo Central/ IPHAN;
		demais edificações no entorno	X	-	
		informações urbanísticas	X	-	
	Edificação	fachada	X	-	
		coberta	X	-	
		materiais	X	-	
		destaques estrutura externos	X	-	
		destaques estrutura internos	X	-	
	Usos regulares	público	X	-	
		privado	X	-	
		residencial	X	-	
		feiras	X	-	
		festas típicas	X	-	
Partes	Grupos	atividades culturais	-	-	
		religioso	-	-	
	Imagem	grupos internos	-	-	
		grupos externos	-	X	Texto sobre a Igreja em FE – FE, 2009;
		desenhos e pinturas	X	-	
		fotografias técnicas	X	-	
		fotografias livres	X	-	
	perspectivas	fotomontagens	X	-	
		panorâmicas	-	X	Desenhos técnicos de estruturas;
		cenográficas	-	X	Conjunto de imagens no acervo Especial (Biblioteca Central - UFPE);
		aéreas	-	X	Sobrevôo Brasilia;
	Palavra	vistas internas	-	-	
		vistas externas	-	X	Conjunto de imagens no acervo Especial (Biblioteca Central - UFPE);
		poesias	-	X	Prefácio do livro de Niemeyer sobre Brasilia;
		textos descritivos	X	-	
		contos e histórias	-	X	Texto dos candangos;

Fonte: a autora.

Pela abundância de materiais produzidos pelo mestre, foi possível a revisitação da obra por ele, a partir de diferentes caminhos. Entre estes estão: o contato inicial com o local através dos voos, os cálculos pelos quais ergueu suas edificações ou pelas suas poesias. O mestre Cardozo conseguiu olhar sobre diversos ângulos para a mesma cidade, transformando-a em muitas.

Joaquim Cardozo e seu olhar no seu intenso exercício de trajetividade, entre os mundos objetivo e subjetivo, munido do saber de um conjunto de conceitos de visibilidade, apresentou, através de Brasília, uma grande porta para o seu “*pensamento paisajeiro*” que, segundo o mestre, nasceu de “duas linhas cruzadas: um aperto de mão, um signo de paz, de compreensão, de cordialidade entre os homens” (CARDOZO, 1956 apud MACEDO; SOBREIRA, 2009, p. 134).

Brasília, com todas as suas nuances, nasceu desse “*gesto primário de paz*”, mas também, parece ser “*pura fantasia*”. O movimento moderno que lhe caracteriza, assim como em Pampulha, foi descrito por Cardozo como:

[...] a ideia de forma purificada não repousa mais naquele espírito geométrico tradicional e sim nesse outro, mais moderno, de desafio e oposição às teorias estabelecidas, onde se investigam as possibilidades de novas funções matemáticas que não se subordinam a essas teorias, introduzindo no pensamento dedutivo um sentido de aventura e talvez mesmo sugerindo uma ordem para a fantasia. (CARDOZO, 1956 Apud MACEDO; SOBREIRA, 2009, p. 128)

Entende-se que ainda se está longe das principais lições que esse movimento, junto com seus líderes, deixou para a sociedade: “Desafio e oposição às teorias estabelecidas, (...) uma ordem para fantasia”.

5.4 LUCIO COSTA: DA CHEGADA À PARTIDA

Os caminhos com Lucio Costa se cruzam em dois momentos muito importantes na vida profissional de Joaquim Cardozo: o primeiro, quando o mestre chegou ao Rio

de Janeiro, eles trabalharam juntos no SPHAN e, o segundo, depois da queda do Pavilhão da Gameleira, contexto em que colocou “à prova” toda a carreira de Cardozo.

Ao analisar este primeiro momento, denominado de “o contato inicial” por este trabalho, ver tópico 3.5, quando Lucio Costa trabalhou na Diretoria de Estudo e Tombamentos (DET) no SPHAN, órgão sob a direção de Rodrigo Melo Franco de Andrade que acolheu Joaquim Cardozo na sua chegada ao Rio de Janeiro, em 1940.

As divergências iniciais entre Joaquim Cardozo e Lucio Costa, no SPHAN, que já apontavam para pensamentos convergentes, transformaram-nos em ótimos parceiros de trabalho. Junto com Oscar Niemeyer, o trio realizou grandes feitos da arquitetura brasileira, a exemplo de Pampulha e Brasília.

Em vários dos seus documentos e pareceres, Cardozo citou Lucio Costa como exemplo de posicionamento e boas decisões. Na coleção especial dedicada ao mestre Cardozo, foi encontrado um parecer sobre Lucio Costa, no qual Joaquim analisou seus posicionamentos como profissional e sua arquitetura. No documento, Cardozo afirmou que alguns arquitetos apenas se atêm às suas atividades habituais:

[...] mas existem exceções cujas **tomadas de posição teórica** são tão ou mais importantes que as realizações práticas. Não é o caso de Lucio já que suas obras situam-se dentre as mais significativas da arquitetura brasileira. (CARDOZO, Sobre Lucio Costa, s/d, p. 1)

Sendo Lucio Costa uma referência de posicionamentos teóricos e práticos, Cardozo afirmou que foi a sua sensibilidade que “sempre lhe permitiu encontrar a solução correta” (CARDOZO, Sobre Lucio Costa, s/d, p. 1). O mestre, ao analisar a obra de Lucio Costa, afirma que o arquiteto revisitou a arquitetura brasileira tradicional, a colonial e a contemporânea e, só assim, conseguiu perceber as soluções que ainda continuavam válidas para, a partir daí, encontrar “novas soluções, adaptadas às necessidades do presente” (CARDOZO, Sobre Lucio Costa, s/d, p. 1).

Dessa forma, “A arquitetura moderna não podia consistir numa ruptura pura e simples com o passado” (CARDOZO, Sobre Lucio Costa, s/d, p. 1), merecia atenção e afinco para identificar e triar essas soluções. Cardozo ainda afirmou que o empenho de Lucio Costa foi quem resultou em suas construções, e estas “influenciaram assim

uma corrente considerável da nova arquitetura brasileira" (CARDOZO, Sobre Lucio Costa, s/d, p. 1).

Cardozo ressaltou a preocupação de Lucio Costa em conferir uma continuidade do exterior com o interior em suas obras, bem como, pensar na concepção das residências em função de seus jardins, conseguindo, com isso, uma "integração harmoniosa com a natureza". Cardozo seguiu analisando várias das obras de Lucio Costa sem referir-se à Brasília, afirmou que, nesse documento, não abordaria as "de escala monumental".

Elementos como simetria, proporção, clareza, composição, eixo e simplicidade foram pontuadas por Cardozo ao analisar as obras de Lucio Costa. Lucio Costa e Brasília também se fizeram presentes nos poemas de Cardozo, em especial, os que foram escritos e estão datados a partir de 1960 (D'ANDREA, 1993, p. 203).

Arquitetura Nascente & Permanente

[...]

Vitrúvio, Paládio, Bramante,

Lucio Costa - entre os navegantes -

[...]

Mansão. Castelo. Catedral.

Marmórea manhã subindo

Arbórea ascensão votiva

Cingindo a cidade imortal.

Volume a se conter bem de perto,

Espaço a se expandir tão longe,

Mar aberto a proa de navio,

Trens coleando rampas nos montes...

Ponte pênsil: raiz aérea

Transpondo a beleza abissal,

Avião a jato projetando

O abismo em voo monumental".

[...]

Atraídos pelo silêncio

E pela paz noturna os homens

Chegaram; por ínviias florestas

Abriram sendas, e passaram,

Das lianas através da renda,

*Através das fendas das montanhas
Mudos de medos e arrepios,
Guiados por bandeiras de vento,
Pelo coro dos rios selvagens...
Vieram de paragens flutuantes,
Andaram passos vacilantes.
Venceram espaços incertos
E inacessíveis, mas chegaram...*

*Chegaram e reacenderam
[...]
(CARDOZO apud NORÓES, 2008, p. 220)*

Na poesia supracitada, intitulada: “Arquitetura Nascente & Permanente”, Cardozo registrou seu encantamento por Brasília e pela engenharia, de onde também floresceram suas poesias. Em entrevista, o poeta José Mário Rodrigues perguntou a Cardozo sobre sua experiência como engenheiro calculista e o ofício de poeta, o mestre lhe respondeu:

Como engenheiro calculista descobri a poesia da arquitetura moderna de Le Corbusier, Oscar Niemeyer, Lucio Costa e outros; Grande parte dessa experiência está contida no poema “Arquitetura Nascente e Permanente”. Nesta poesia arquitetônica estará talvez o gérmen da poesia absoluta de Blummer [...] (CARDOZO apud NORÓES, 2008, p. 654).

Na mesma entrevista, falando de amizade, o mestre citou Oscar Niemeyer entre os seus melhores amigos e, quanto à poesia, em um gesto de apontá-la como parte de sua natureza, afirmou:

A poesia me apareceu com as descobertas que fui encontrando em mim mesmo, na medida em que vim vivendo. Hoje penso que a poesia, no seu mais alto sentido, está, como primitivamente, ligada a uma mitologia e a seu mistério [...] (CARDOZO apud NORÓES, 2008, p. 650).

No dia quatro de fevereiro de 1971, em mais um dos projetos em parceria com seu amigo, Oscar Niemeyer, uma tragédia marcou o “início do fim” da carreira de Joaquim Cardozo. O Pavilhão de Exposições, que seria inaugurado no bairro da Gameleira, em Belo Horizonte, desabou. O projeto previa um volume de 240 metros

de comprimento, mas tinha como inimigo, o tempo. Isso porque tinha o objetivo de ser inaugurado dentro de um calendário eleitoral.

Parte do pavilhão desabou e levou consigo a vida de 69 funcionários que trabalhavam no local e deixou mais de 100⁴² feridos. Junto com o arquiteto Ernesto Breitinger, Cardozo foi condenado em primeira instância, não chegou a ser preso e, posteriormente, foi absolvido, mas a condenação de fato, foi a tristeza que acometeu o poeta:

Não, nunca. Os meus cálculos estavam corretos. Bem, eu chorei. Mas não chorei por mim, tenho a consciência tranquila. Chorei porque, quando o povo sofre, eu sofro também. (CARDOZO apud D'ANDREA, 1992, p. 16).

Após o acidente, em 28 de dezembro de 1971, o jornal do Recife noticiou que Joaquim Cardozo encontrava-se “atacado de crise emocional”, a depressão que o acometeu, de imediato, gerou diversas complicações de saúde⁴³.

O maior acidente de trabalho da história do Brasil, levou o poeta a uma depressão profunda. Ele deixou o escritório, ficou 01 mês sob os cuidados de Niemeyer, em sua residência, e no ano seguinte, em 1972, voltou, definitivamente, para o Recife (CARDOZO apud D'ANDREA, 1992, p. 16).

Desde o início do processo, vários profissionais se manifestaram em favor do poeta. Dentre eles estava Lucio Costa, que reuniu vários desses depoimentos para endossar o processo e buscou provar a inocência de Cardozo. O seu advogado elaborou um livro com 56 páginas que se encontra no arquivo central do IPHAN, no Rio de Janeiro, e é intitulado: O Caso do Pavilhão da Gameleira – em defesa do professor Joaquim Cardozo – Razões de apelação do Advogado Evandro Lins e Silva.

Publicado em Minas Gerais, no ano de 1974, é nesse livro que consta a célebre frase da defesa que diz:

[...] uma estrutura não cai por erro de cálculo, pois o cálculo e apenas uma aproximação da realidade” foi a epígrafe - frase de Rudolf Saliger, da Escola Politécnica de Viena - usada na defesa por Evandro Lins e Silva. E uma

⁴² Os documentos e processos que constam na Coleção Especial da UFPE contabilizam 20 feridos, mas os números neste trabalho estão atualizados de acordo com a reportagem transmitida pela emissora Globo, em 6 de abril de 2016. Link: <https://www.youtube.com/watch?v=1rBDAQnD-vc>.

⁴³ Entrevista de José Luiz da Mota Menezes à Emissora Globo, em 6 de abril de 2016.

aproximação da realidade é toda a vida de Joaquim Cardozo [...]
(Entrevista de Norma Couri para o Jornal do Brasil, 25 out. 1977, apud D'ANDREA, 1992, p. 17).

Apesar desta pesquisa buscar “mergulhar tão a fundo”, sente-se que muito ainda falta nesse exercício, pois “uma aproximação da realidade é toda a vida de Joaquim Cardozo” (D'ANDREA, 1992, p. 17). Internado em Olinda, a mesma Olinda de seus cantos e poesias no início da vida, o mestre manteve seu espírito elevado, apesar de tão enfraquecido, e era grato enquanto sofria as dores do desastre:

Era noite e ele fez uma defesa extraordinária. Até me aplaudiram. Os jornalistas abriram páginas e páginas. O pessoal foi muito bom [...] (Entrevista de Norma Couri para o Jornal do Brasil, 25 out. 1977, apud D'ANDREA, 1992, p. 17).

A queda do Pavilhão da Gameleira abalou o poeta que, desde o ocorrido, só falava da sua terra natal: o Recife. O retorno para “*a sua cidade*” remeteu a todo o seu período inicial de formação, no qual, através de suas funções técnicas, o engenheiro se fez poeta. Mas, é este regresso de Cardozo para o Recife, no final da sua vida, que proporciona uma viagem de volta ao Recife, no final deste trabalho.

6 “A PONTE DA BOA VISTA”: RECIFE, UMA JANELA PARA O PASSADO

6.1 CARDOZO E RECIFE: ENTRE AS EXPERIÊNCIAS E UM MODO DE FAZER

No período entre 1940 e 1973, quando residiu no Rio de Janeiro, Cardozo foi premiado como poeta e sempre lembrado por “carregar Recife no peito”. Tal referência se deu, não apenas nas poesias, mas pelas demais experiências profissionais construídas nesse período em que residiu no Recife, até 1939, fizeram de Cardozo um “ponto fora da curva”. É a este último período, em um “retorno ao início da vida de Cardozo”, que vai se dedicar este tópico da pesquisa.

Joaquim Maria Moreira Cardoso, um dos doze filhos do modesto guarda-livros José Antônio Cardoso e sua esposa, Elvira Moreira Cardoso, teve suas primeiras leituras orientadas pelo irmão mais velho, José Moreira Cardoso, que era escritor e faleceu, precocemente, em 1909, aos 23 anos de idade. No ano seguinte, a família deixou o bairro do Zumbi para morar em Jaboatão dos Guararapes e Cardozo iniciou os seus estudos no Ginásio Pernambucano, uma das escolas de referência no Recife (CARDOZO apud NORÕES, 2008, p. 121).

Ainda na escola, Cardozo fundou o jornal “O Arrabalde” junto com seus dois amigos: Benedito e Honório Monteiro. Foi no jornal quinzenal que o mestre iniciou sua vida no mundo da poesia e lançou seu primeiro conto literário intitulado: “Astronomia Alegre”, em 1913 (CARDOZO apud NORÕES, 2008, p. 121). Foi com a sua família, aos 12 anos de idade, olhando para o céu Pernambucano, que Cardozo viu a passagem do Cometa Halley e tanto o impressionou (SANTANA, 1997, p. 8-10, apud NASCIMENTO, 2007, p. 47).

O ano que ficou marcado pela passagem do cometa, 1914, também foi o ano do falecimento do seu pai. A autora e especialista em Cardozo, Maria da Paz Ribeiro Dantas afirmava que o mestre era um “homem marcado⁴⁴”, mas estas, não o fizeram perder o encantamento sobre a vida. A partida do seu pai fez com que a família

⁴⁴ Título do primeiro capítulo do livro “Joaquim Cardozo Contemporâneo do futuro” de Maria da Paz Ribeiro Dantas (2003).

retornasse ao Recife e Cardozo passou a trabalhar como caricaturista para o Diário de Pernambuco, onde desenvolveu sua habilidade para o desenho que iria acompanhá-lo por muito tempo.

A morte fez-se presente em sua infância e adolescência, e o acompanharia em muitas das suas poesias ao longo da vida. Era trabalhada por Cardozo de forma natural, posta como enigmática não por ser morte, mas porque impunha o mistério da vida, esse sim é um grande mistério. Dantas afirma que quando ele anuncia a morte

[...] não é um drama pessoal; é algo maior, que transcende o indivíduo, elevando-se nas asas de uma elegia que se torna cântico e expressão do clamor universal da vida em sua imbricação com a morte [...] (DANTAS, 2003, p. 5).

Para a autora, o tema era presente em Cardozo inclusive ao abordar o ponto de vista afetivo. Neste, “sua poesia transparece o amor aos seres, à vida no sentido amplo – vida que incorpora a morte como uma forma de existir” (DANTAS, 2003, p. 6). Nas confissões que fez ao poeta José Mário Rodrigues, quando perguntado sobre a vida, Cardozo respondeu:

O que mais me marcou na vida foi alcançar a compreensão de ter vindo de uma sombra e de estar agora me dirigindo para outra sombra que suponho não ser a mesma de onde eu vim. O mistério maior não está na morte, como em geral pensam os sábios das ciências teológicas, e sim no aparecimento da vida, porque a morte, em si mesma é menos misteriosa do que a vida, sobretudo para os homens que, segundo Rainer Maria Rilke, têm existência aberta – pois sabem que vão morrer; no entanto, nunca souberam que iria nascer. (CARDOZO, 1983 apud NORÓES, 2008, p. 649).

No depoimento acima, Cardozo coloca “o aparecimento da vida” como um grande mistério, em uma visão positiva e curiosa. A sua formação superior também contribuiu para a expansão dos horizontes, quando, em 1915, ingressou na Escola Livre de Engenharia. Esta, “já possuía uma tradição e era um dos pontos altos da diversificação do ensino superior” (SILVA, 2012, p. 101). O mestre revelou que os conhecimentos adquiridos na Escola não se limitavam às disciplinas do curso e o clima era propício à troca de conhecimento (SILVA, 2012).

Como estudante de engenharia, Cardozo “atuou como desenhista topógrafo da Comissão Geodésica em dois momentos, fases nas quais o encontro com a paisagem

pernambucana contribuiu para a formação do profissional observador dos aspectos naturais e detalhista em suas apreciações” (SILVA, 2012, p. 101).

Convidado para trabalhar como topógrafo na comissão geodésica com o engenheiro Domingos Ferreira, Cardozo viajou para realizar trabalhos de campo, junto à equipe. Foi descrevendo as atividades desenvolvidas durante as viagens, que Cardozo deu o seu testemunho dos aspectos socioculturais, descrevendo com cuidado os terrenos, suas vegetações, narrados a partir da rotina de trabalho e associando-os aos aspectos históricos sem, com isso, abrir mão da poética, itens essenciais para a compreensão de paisagem.

Nesses trabalhos do sítio do Caçote levantei a margem esquerda do rio Ibura até a ponte na estrada Imbiribeira. Pela primeira vez entrei em contato com aspecto da flora pernambucana muito diferente da zona da base do Capibaribe onde nasci. Pela primeira vez, vi pés de Mangabeira, verdadeiros pequenos bosques de Mangabeira, mangues altos surgindo da lama das marés, Cajueiros deitados, espalhados no chão; entrei em contato também com a fauna do Nordeste já perto do mar, o terreno batido onde vivem os Guaiamuns rosados e azulado e Maria farinha; zona sul atingida nas grandes marés e por isso não elas não crescem mangue [...] (CARDOZO, 1975 apud BARROS, 2015, p. 156).

Cardozo trabalhou por mais de dois anos no Sítio do Caçote, seu primeiro emprego fez com que ele entrasse em contato direto com o solo e se posicionasse através de ângulos específicos para observar o lugar, muito provavelmente o considerando como uma composição. Mas Cardozo foi além desses ângulos, colocou-se atrás das lentes da cultura para, através dela, materializar sua experiência na poesia.

Diversos escritores que analisam sua obra, especialmente em seus relatos autobiográficos, afirmam que Cardozo possui uma grande sensibilidade, mesmo nas “atividades mais áridas”, como foi no início de sua carreira como topógrafo:

Os relatos autobiográficos que compõem a coletânea de contos a que ele deu o título de ÁGUA DE CHINCHO. Relatos em que se reconhecem episódios autobiográficos, num exercício admirável de sensibilidade, inteligência e senso de objetividade (sem queda num certo realismo fotográfico). Sensibilidade capaz de associar o exercício de uma atividade árida como a de topógrafo à observação comovida de certos aspectos da natureza, do mistério do cosmos, imperceptíveis a outro olhar – sem que isso implique dizer que a realidade em si não estivesse ali ao alcance de todos. Disponível, sim; Perceptível só para quem soube chegar a uma determinada forma de aproximação do objeto [...] (DANTAS, 2003, p. 5).

Essa percepção, própria dos que conseguiram se aproximar do objeto, era característica marcante em Cardozo. Era através dos seus desenhos e pinturas que Cardozo se expressava: seu olhar sensível, pontuado por Dantas, é também um olhar de paisagem, “nada mais somos senão uma visão de mundo” (COLLOT, 2013, p. 27).

Em uma viagem ao Rio de Janeiro, em maio de 1923, encontrou a repercussão do movimento de Arte Moderna, assistiu à primeira exposição de Di Cavalcanti. Como bom boêmio que era, aproveitou a estada no Rio para conhecer a cidade, seus festejos e vida noturna.

Voltou ao Recife, em agosto de 1923, para a comissão geodésica e encontrou novos funcionários, dentre eles, Nelson Xavier, jornalista que o apresentou a Osório Borba, dentre outros amigos que começaram a frequentar os cafés noturnos e bares da Rua Sete de Setembro, mais especialmente, o Café Continental. Iniciou-se o período denominado por ele, em Souza Barros (2015, p. 243) como o “Cenáculo da Esquina Lafaiete”.

A “Esquina Lafaiete” tornou-se um ponto de encontro tradicional no cotidiano dos jornalistas, escritores, poetas e amantes da literatura, artistas plásticos, além de boêmios e curiosos. Dentre os principais personagens que frequentavam, regularmente, o Café Continental (figura 17), na década de 20, também conhecido como “Lafaiete⁴⁵”, estavam Benedito Monteiro, José Maria de Albuquerque e Melo, José Cordeiro, Ascenso Ferreira, Jorge Hermógenes Tolentino de Carvalho, Nelson Xavier, Osório Borba, Otávio Malta, Luís Jardim e Souza Barros. O grupo foi responsável por liderar o movimento modernista em Pernambuco, que também contou com a participação de nomes como Gilberto Freyre e Joaquim Inojosa.

⁴⁵ A esquina que se tornou o ponto de encontro entre os intelectuais ficou conhecida como “Esquina do Café Continental” ou “Esquina do Café Lafayette”, conforme o acervo da FUNDAJ, ou “Esquina do Café Lafaiete”, segundo Barros (2015).

Figura 20 – Esquina do Café Lafayette ou Café Continental – ponto de encontro de intelectuais, profissionais liberais e estudantes do Recife.



Fonte: Acervo – Fundaj.

Os personagens também estavam envolvidos no desenvolvimento de um movimento literário de forte caráter regionalista, que refletia os acontecimentos nacionais, contemporâneo de outras manifestações culturais, as quais marcaram a década de 1920, como “a Semana de 1922”, que aconteceu em São Paulo.

O grupo também tinha como atividade complementar o chamado “turismo geográfico”: excursões que, muitas vezes, tinham propósitos específicos de conhecer a região, estudar uma determinada área e, com isso, fortalecer o conhecimento e o sentimento regionalista de todos. Segundo Souza Barros (2015, p. 243), Cardozo era a alma do encontro, admirado pelos conterrâneos, sempre apresentava novidades.

Os desenhos e a produção literária seguiam junto à atuação profissional, “parte do considerável saber humanístico também por ele perseguido, com desdobramentos na participação da comunidade artística e cultural do Recife e que incluiu, dentre outras ações, a direção e colaboração com a Revista do Norte” (SILVA, 2012, p. 101). Em 1924, Cardozo integrou a direção da Revista do Norte, junto com José Maria de Albuquerque e Melo, um dos companheiros fiéis do cenáculo.

O primeiro livro de Ascenso Ferreira, Catimbó, foi editado pela Revista. Para ele compus vários desenhos e para realizá-los viajei com Ascenso a Palmares, onde me hospedei na sua antiga casa em que ainda morava a mãe dele; fui a Palmares assistir a um bumba-meу-boi. (CARDOZO apud BARROS, 2015, p. 163)

Segundo Cardozo (CARDOZO, apud BARROS, 2015, p. 164), a revista era “ligada às **manifestações livres do espírito**”. Lá, Cardozo publicou seus primeiros poemas, dentre eles, “Recife Morto”, o qual revela, até hoje, sua sensibilidade à cidade natal de forma quase a personificá-la. Esse se tornou um de seus poemas mais famosos:

Recife Morto

[...]

*Recife, ao clamor desta hora noturna e mágica
Vejo-te morto, mutilado, grande
Pregado à cruz das novas avenidas,
E, as mãos longas e verdes
Da madrugada,
Te acariciam.*

(CARDOZO, 1987 apud NORÓES, 2008, p. 161)

Cardozo se formou como engenheiro em 1930, em seguida, foi contratado para trabalhar na Secretaria de Viação e Obras Públicas de Pernambuco, ocupando um cargo de engenheiro rodoviário (CARDOZO apud NORÓES, 2008, p. 123). As muitas dificuldades enfrentadas pelo mestre fizeram com que ele só se formasse 15 anos depois de ingressar no curso. Neste período, a constante busca e compartilhamento do conhecimento, aliadas à produção literária fizeram com que o mestre mergulhasse em si mesmo. Em entrevista concedida ao poeta José Mário Rodrigues, publicada apenas em 1983, Cardozo afirmou que:

A poesia me apareceu com as descobertas que fui encontrando em mim mesmo, na medida em que vim vivendo. Hoje penso que a poesia, no seu mais alto sentido, está, como primitivamente, ligada a uma mitologia e a seu mistério [...] (CARDOZO apud NORÓES, 2008, p. 650).

É abordando a paisagem e a busca pelo “eu”, que Michel Collot (1990, p. 12) afirmou que a paisagem se torna um “espelho da afetividade do sujeito”, a partir do corpo e das significações conseguidas, a contar desta experiência:

É por não ser a visão da paisagem apenas estética, mas também lírica, é que o homem investe, em sua relação com o espaço, nas grandes direções significativas de sua existência. A busca ou a escolha de paisagens privilegiadas são uma forma de procurar o eu [...] (COLLOT, 1990, p. 12).

Nessa mesma linha de raciocínio, Cardozo marcou alguns de seus poemas com essa constante investigação do “eu”, sem, com isso, “confundir o homem com o sujeito lírico” (DANTAS, 2003, p.5). Dentre os poemas que caminham neste sentido está “O Espelho”:

O espelho

[...]

*Comparo, combino, arrisco,
Passagens procuro a êsma
sobre o profundo intervalo
Que vai de mim a mim mesmo.*

[...]

(CARDOZO, 1947 apud NOROÉS, 2008, p. 185)

Joaquim Cardozo.

Trecho do poema “O Espelho”.

Entre poemas e paisagens, Cardozo pontuou um movimento no Recife que marcou a história da arquitetura moderna brasileira⁴⁶: a chegada de Luiz Nunes na cidade para formar e presidir a Diretoria de Arquitetura e Construção, DAC. À esta, cabia:

Projetar, orçar, fiscalizar, ou construir todos os edifícios destinados à finalidade pública ou social de que participasse o governo [...] (CARDOZO, 1956, p. 124)

Em 1934, chegou, em Recife, o arquiteto Luiz Nunes, formado em 1933 na Escola Nacional de Belas Artes, havia sido convidado pelo Governo do Estado para organizar, no âmbito da Secretaria de Viação e Obras Públicas, a “Diretoria de Archectura e Construção – D.A.C.”, que foi criada, formalmente, através do decreto nº 4 de 28.08.1935.

⁴⁶ No texto escrito em 1956: *Dois episódios da história da arquitetura moderna brasileira*, Cardozo afirma que o primeiro deles foi criação da DAC/DAU, e o segundo movimento foi o realizado pelo arquiteto Oscar Niemeyer, em Belo Horizonte: o conjunto da Pampulha (CARDOZO, 1956, p.126).

Cardozo, que ajudou a compor o quadro de funcionários da Diretoria, afirmou que a instituição se formou após a efervescência no meio científico e o aparecimento dos primeiros arquitetos modernos brasileiros, inspirados no trabalho de Le Corbusier, Mies Van Der Rohe, dentre outros.

A Diretoria de Arquitetura e Construção, a D.A.U., que foi criada em 1934, mas já contando com elementos conhecedores do modernismo na arquitetura a que o movimento de 22 em São Paulo deu pouca atenção. (...) Foi o próprio Luiz Nunes que fundou no Recife a teoria de arquitetura e urbanismo acima aludida; tendo mantido comigo, ocasionalmente, uma conversa sobre essa possibilidade, notou que eu estava já bem informado sobre as obras de Le Corbusier, como também indiquei outros arquitetos e desenhistas devotados aos mesmos conhecimentos; daí surgiu a D.A.U., com a colaboração de Hélio Feijó (que apesar de não ser formado em arquitetura como Le Corbusier, projetava já inspirado no arquitetônico moderno). Além de Feijó, José Norberto, logo depois Gauss Estelita, que chegou a ser aqui no Rio, muito depois, colaborador de Niemeyer. Dentro dessa linha modernista há outra revelação que partiu de Pernambuco. E, por intermédio de Luiz Nunes, o grande arquiteto paisagista Roberto Burle Marx projetou e construiu, no Recife, os seus primeiros jardins públicos: o de Casa Forte, o de Benfica, além de outros. (BARROS, 2015, p. 166-167)

Em sua segunda fase, a Diretoria foi ampliada e reorganizada, e nomeada como Diretoria de Arquitetura e Urbanismo, D.A.U., de acordo com Santana. Além de Luiz Nunes, Cardozo e o futuro paisagista Roberto Burle Marx, a Diretoria também contou com a presença de João Corrêa Lima, Fernando Saturnino de Brito e ainda, alguns estudantes de engenharia e arquitetura, entre eles: Antônio Baltar e Ayrton da Costa Carvalho (SANTANA apud O CENTENÁRIO, 1997, p.15).

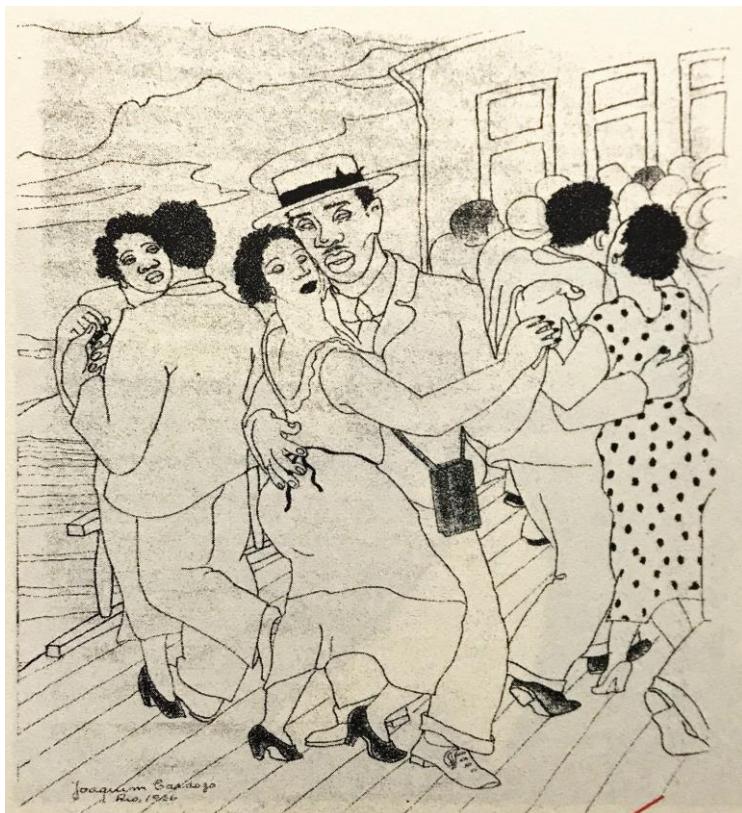
Além das edificações, ícones da arquitetura moderna, a exemplo da Caixa d'água de Olinda, Cardozo avaliou, como inéditos, os jardins criados por Burle Marx segundo princípios artísticos, educativos e botânicos. Este trabalho foi pioneiro, regionalista e carregado de simbolismos que marcam a paisagem do Recife.

O grupo foi convidado para participar da exposição do centenário da Revolução Farroupilha que aconteceu em 1935, na cidade de Porto Alegre. Ocasião em que o Pavilhão de Pernambuco projetou o grupo ao cenário nacional. Segundo Cardozo, esta foi a primeira exposição de arquitetura moderna no Brasil, feita no Pavilhão de Pernambuco de autoria do próprio Luiz Nunes, “com as maquetes, executadas no Recife, de vários prédios já construídos, outros projetados e em via de construção, ainda em projeto” (BARROS, 2015, p.167).

No relato sobre a arquitetura no Brasil, Cardozo enfatizou o seu aprendizado no período em que trabalhou na Diretoria de Arquitetura e Construção, D.A.C., posterior Diretoria de Arquitetura e Urbanismo, D.A.U., no Recife, e os ensinamentos do arquiteto Luiz Nunes.

Cardozo trabalhava na Diretoria, mantinha a rotina dos encontros da Esquina Lafaiete e ainda produzia alguns desenhos, como o que foi oferecido a Otávio Morais, feito em nanquim, denominado “O Baile”, de 1936 (figura 18).

Figura 21 – “O Baile” - Desenho de Joaquim Cardozo em nanquim, 1936.



Fonte: CARDOZO, 1936 apud DANTAS, 2003 , Maria da Paz Ribeiro. Joaquim Cardozo: ensaio biográfico. Recife: Fundação de Cultura.

O desenho de Cardozo excede o caráter descritivo e representa o movimento, atribui vida. No começo da sua carreira, como cartunista, seus desenhos buscavam contar uma história e transpor uma crítica, pois a política era pré-requisito e finalidade.

Nesse segundo momento, seus desenhos, mais livres, passam a se aproximar da representação de uma paisagem cotidiana.

O geógrafo Paulo Cesar Gomes (2013), ao apresentar o fenômeno da visibilidade, afirmou que as imagens têm, por objetivo, “chamar a atenção” através da sua configuração, combinação de cores e significados que buscam atrair o olhar do expectador, e, na sequência, prender a atenção.

“O Baile” de Cardozo, ainda que sem cores, parece atender aos quesitos da visibilidade quando revela um cenário e apresenta um movimento por meio das curvas e gestos presentes na representação.

A forma sensível através da qual Cardozo enxerga o mundo é fruto da formação, sua noção de visibilidade se excede às práticas atuais, estabelece uma relação direta com o pensamento paisagem e consegue, ainda hoje, ser contemporâneo. É teoria e é prática, sua vida “*trajeção*” é rebatida na prática profissional. A multidisciplinaridade do saber é que sempre fez de Cardozo um homem “à frente do seu tempo”.

Em entrevista concedida ao programa “Opinião Pernambuco”, de 21 de fevereiro de 2018, o professor Lourival Holanda (OPINIÃO, 2018), falou que Recife não atribui a devida importância aos seus artistas, reiterou Joaquim Cardozo como “o poeta para poetas” e o enquadrou como destaque do cenário nacional. Ao ser questionado em “o porquê da obra de Cardozo não estar entre os grandes nomes”, o professor é catedrático: “houve uma quebra de paradigmas, de sensibilidade social”, e afirmou que, naquele momento, as distinções eram valorizadas, e hoje, com sorte, veem-se conexões em lugares que eram vistas distinções, finalizou afirmando: “e ele é simultaneamente um homem de teatro, e um homem de arte e um engenheiro. Ele não é isso OU aquilo”.

O Recife de Cardozo tinha céu, tinha muitas letras, sensibilidade e muita saudade dos que o deixaram para outro plano e de todos que ele deixou quando foi “convidado” a se retirar do Recife para o Rio de Janeiro, em decorrência de perseguição política, após proferir o discurso como paraninfo da turma de concluintes da Escola de Engenharia no Recife, em 1939 (CARDOZO, 1939 apud NORÓES, 2008, p.123).

Foi o próprio Cardozo, nas confissões ao poeta José Mário Rodrigues, que reiterou a importância desse período inicial da sua vida quando, e, ao falar sobre o tempo, desejou os tempos passados:

“Uma vez, porém, que a pergunta se prende à volta do tempo, como esperava Proust, respondo que desejava, neste caso, viver em todos os tempos passados, contrariando, assim, a afirmação de Heidegger de que os homens cogitam mais do futuro do que do passado [...] (CARDOZO, 1983 apud NORÓES, 2008, p.649).

Depois de perpassar pelas diferentes facetas de Cardozo como poeta, técnico e engenheiro, vê-se o quanto de Recife ele carregou durante toda a sua trajetória e, o quão forte foram essas experiências na sua cidade natal que fizeram brotar o “Homem-Universo”.

6.2 “A PONTE DA BOA VISTA”: ANÁLISE

O último parecer elaborado por Joaquim Cardozo para o IPHAN foi sobre a ponte da Boa Vista no Recife, em 7 de Abril de 1967, este é o mais sucinto dos documentos. Respondendo às perguntas do então chefe do 1º Distrito do IPHAN, o Dr. Ayrton Carvalho, Cardozo analisou a estrutura da ponte e ressaltou a importância da estética e o respeito às formas originais.

Dentre os demais documentos, de autoria de Cardozo, que apoiam a análise do parecer sobre a ponte da Boa Vista está uma grande coleção de textos, fotografias, pinturas e algumas das suas poesias sobre a cidade do Recife, cidade natal do poeta que se faz ponte durante toda a sua trajetória profissional.

As pontes são consideradas uma das características mais marcantes do Recife e estão presentes nas canções, pinturas e poesias da conhecida “Veneza brasileira”. Apesar de ser um orgulho para muitos, há controvérsias sobre esse rótulo por alguns recifenses “bairristas⁴⁷”, dentre estes estava Lulu, a bisavó desta mestrandona, com a

⁴⁷ Segundo o dicionário digital, “bairrista” significa “Pessoa que habita ou frequenta um bairro, uma parte de uma cidade. Defensor dos interesses do seu bairro, da sua cidade ou da sua terra”. Expressão usualmente posta para

qual teve o imenso prazer de morar e aprender que “não tem como Veneza ser mais bonita”.

No Recife, alguns dos seus poetas que escreveram sobre a beleza da sua cidade, seus rios e pontes, ganharam estátuas que ajudam a contar a história e a marcar a paisagem desta terra. Dentre as 11 esculturas, está a de Joaquim Cardozo, olhando para Olinda sobre o Rio Capibaribe, na Ponte Maurício de Nassau, mesmo local onde existiu a primeira ponte do Brasil⁴⁸.

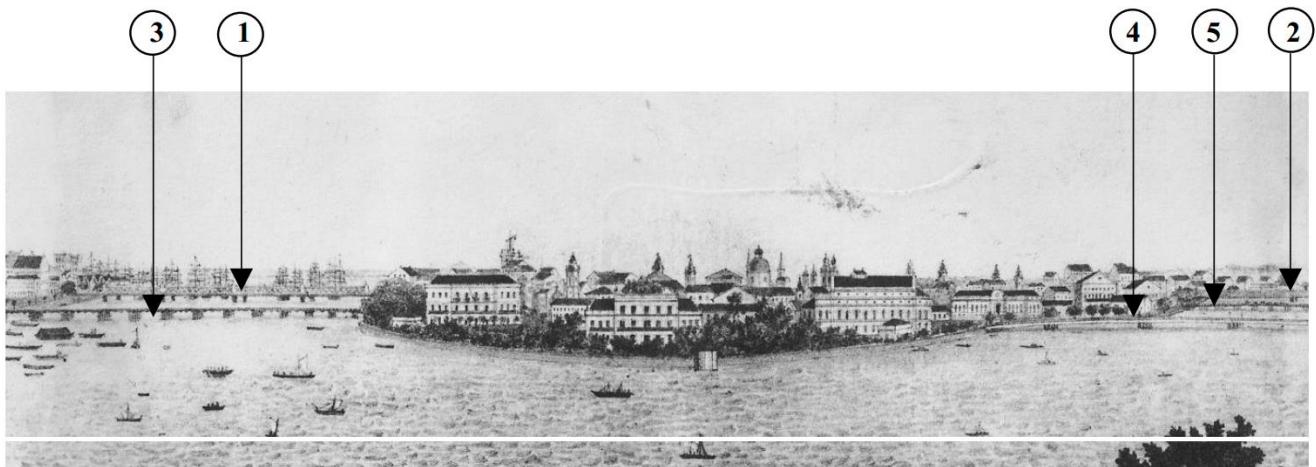
O desenho de Schlappriz que data de 1890, ver figura 19, mostra a força das águas no Recife e a importância das suas pontes na estruturação da cidade, no entorno do seu núcleo urbano central. A figura abaixo, foi representada no formato panorâmico e apresenta as cinco pontes que ligam o bairro do Recife e o núcleo central do Recife aos bairros de Santo Antônio e São José ao continente.

Na figura, a Ponte da Boa Vista, objeto de análise deste capítulo, está representada com o número cinco. As demais pontes enumeradas em ordem crescente são: Ponte Maurício de Nassau, Ponte 6 de março, Buarque de Macedo e Ponte Princesa Isabel, respectivamente.

designar aqueles que expressam “uma adoração exagerada pelo seu lugar de nascimento, excluindo ou desprezando os demais lugares” (DICIO, 2020a).

⁴⁸ A ponte que liga o bairro de Santo Antônio ao Recife Antigo era chamada de Ponte do Recife, até 1865. Construída no Recife Holandês pelo Conde Maurício de Nassau, “foi a primeira ponte de madeira construída sobre o rio Capibaribe, e a primeira ponte de grande porte no Brasil, inaugurada em 28 de fevereiro de 1643” (MACHADO, 2003).

Figura 22 – Desenho de vista Panorâmica da cidade do Recife e suas Pontes, Litografia de F. H. Carls, sobre desenho de Schlappitz, 1890.

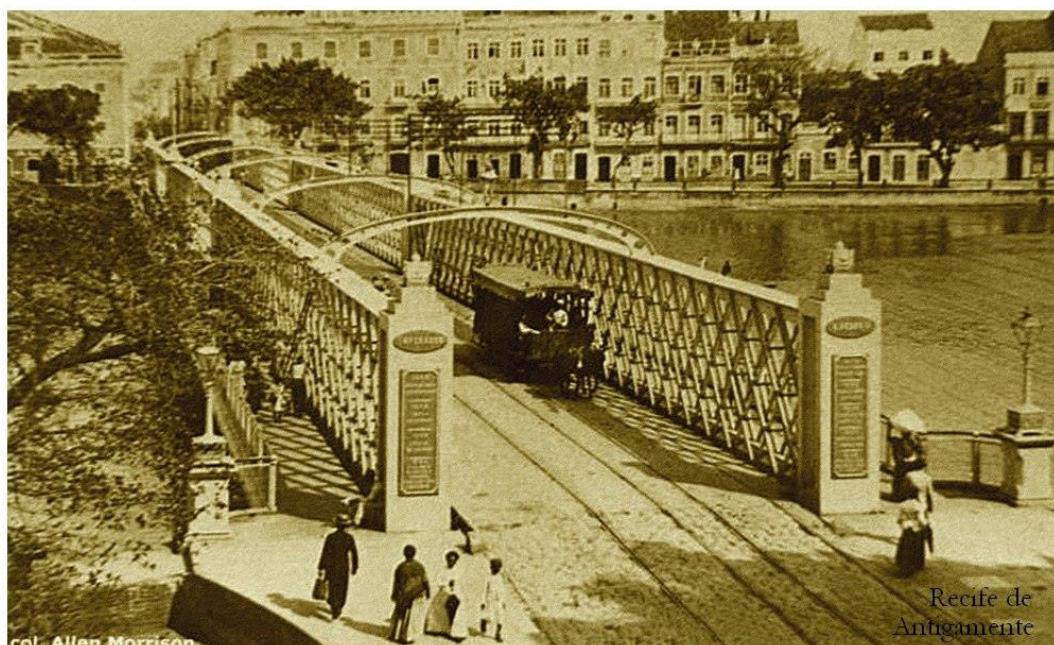


Fonte: REYNALDO, 2008, p. 41.

A Ponte da Boa Vista, objeto do quarto parecer de Cardozo, liga, até hoje, a Rua da Imperatriz, no bairro da Boa Vista, à Rua Nova, no bairro de Santo Antônio, ver figura 20. Neste trabalho, entende-se que o parecer é importante por ser interpretado como “janela de análise”, neste mergulho para vida e obra de Cardozo. Os demais documentos de sua autoria irão ajudar a embasar essa leitura para o bem em questão.

Dessa forma, as poesias, desenhos, pinturas, textos e seus trabalhos como topógrafo e engenheiro calculista sobre o Recife, que tanto contribuíram no seu olhar para a cidade, também serão utilizados nesta análise.

Figura 23 – Ponte da Boa Vista.



Fonte: acervo da FUNDAJ in site intitulado: Recife de Antigamente. Link: <https://www.facebook.com/recantigo/photos/ponte-da-boa-vista-foi-constru%C3%ADda-inicialmente-em-madeira-a-partir-de-1640-por-o/1301987776608436/>. Acesso em agosto de 2020.

A Ponte da Boa Vista ganhou um protagonismo em meio ao plano de remodelação urbana do Recife elaborado em 1926 e 1927 pelo engenheiro Domingos Ferreira (REYNALDO, 2008, p. 41). No referido projeto, apenas a cabeceira da Ponte da Boa Vista sofreu intervenção e foi reestruturada.

Cardozo trabalhou por dois anos, de 1920 a 1922, sob a orientação de Domingos Ferreira, na Comissão Geodésica do Recife, quando desempenhou suas funções de topógrafo (DANTAS, 2003, p. 18). Apesar dos períodos de trabalho não coincidirem, para Dantas, o Nordeste, o Recife e a Várzea deixaram marcas:

[...] fortes marcas no imaginário⁴⁹ do jovem de vinte e poucos anos. Tudo isso deu ao futuro profissional do espaço urbano um contato mais demorado com a terra [...] (DANTAS, 2003, p. 18).

O documento suscitado pelo parecer, elaborado pelo Dr. Ayrton Carvalho, possuía quatro perguntas: a primeira, a que interessa para o presente estudo, tratava

⁴⁹ *Marcas no Imaginário* é o título conferido por Maria da Paz Ribeiro Dantas ao segundo capítulo do seu livro: “Joaquim Cardozo, contemporâneo do futuro” (2003).

puramente das questões estruturais da ponte e perguntava sobre a substituição das vigas “transversinas metálicas” por outras vigas de concreto armado.

Partindo da análise dos Pontos de Vista, a Ponte da Boa Vista foi trabalhada no parecer de Joaquim Cardozo como sendo de **natureza individual**. Por estar sobre o principal Rio da cidade, Rio Capibaribe, e localizada em um meio urbano histórico, sua **natureza de conjunto** se soma às pinturas e arquiteturas locais, entendidos também como *obras de arte*.

Entre as obras de arte que se encontram no **entorno** da Ponte da Boa Vista, estão as cerâmicas do artista Francisco Brennand, com seus desenhos e flores, clamando o Recife pelas palavras de César Leal, na poesia *Recife em Dezembro* que diz:

[...]
Velas e tantas igrejas
tantas pontes inventadas
sob as pontes velozmente
corre a vida em disparada.

[...]

(LEAL, in *Talis Andrade, A Partilha do Corpo*, p. 126)

Seus primeiros trabalhos como topógrafo o ensinaram a observar a sua cidade de forma materna, mas também a partir de preceitos técnicos, os quais foram reforçados a partir do seu maior envolvimento com o “patrimônio”.

Em 1939, Cardozo escreveu para a revista de nº 3 do SPHAN. A temática foi específica: “a pintura religiosa de Pernambuco”, a qual enxergou mais o lado artístico.

Em 1940, escreveu para a revista de nº 4 do SPHAN e enquanto falava do Recife Holandês, Cardozo abordou os principais elementos relativos aos Pontos de Vista. Dos dados gerais à minuciosa explicação da formação do Recife e conformação do seu *parcelamento urbano*, o mestre procurou estabelecer uma narrativa sobre “Observações em torno da história da cidade do Recife no período Holandês⁵⁰”. A narrativa, elaborada em 1940, se estruturou a partir da observação de diferentes

⁵⁰ Título conferido por Cardozo ao texto produzido para a revista de nº 4 do SPHAN, de 1940.

mapas e documentos descritivos da cidade, enquanto estabelecia pontos de contato entre eles:

[...] estabelecer pontos de contato entre determinados documentos, muitas vezes de origens e de naturezas diferentes, porém trazendo em si matéria capaz de se pôr em mútua correspondência [...] (CARDOZO, 1940a, p. 65).

Dessa forma, os *mapas* e *plantas* elaborados pelo mestre durante os *levantamentos topográficos* na cidade do Recife, década de 1920, pareciam somar-se às *informações urbanísticas* e às edificações contidas no material examinado (Recife Holandês) para a produção do texto mencionado, tendo em vista uma perfeita simbiose, uma mistura de tempos em torno da cidade.

Recife é de todas as cidades do Nordeste, e talvez de todas as brasileiras, a que possui mais numerosa documentação sobre a sua forma topográfica, sobre os bem diferentes aspectos de paisagem urbana que veio adquirindo através do tempo, revelando-nos com poucas soluções de continuidade o curso de seu desenvolvimento, acentuando as suas diversas disposições urbanísticas e indicando a intensidade de sua expansão, nos períodos mais florescentes do seu passado [...] (CARDOZO, 1940a, p. 65).

Foi buscando retratar os aspectos da **paisagem urbana**, neste texto, que o mestre afirmou sobre a importância de ler constantemente e melhor observar “as plantas, quadros e desenhos” como sendo um dos “documentos mais valiosos” que devem ser “constantemente manejados e, sempre que cotejados com outros, novamente lidos, ou melhor, observados, mais minuciosamente revistos” (CARDOZO, 1940a, p. 66).

O mestre continuou sua narrativa estabelecendo correspondências entre passagens escritas em inventários e notas descritivas, e desenhos e pinturas produzidos no período estudado. Também pontuou em seu texto aspectos como os posicionamentos dos pátios e edificações de usos religiosos na malha urbana, os parâmetros construtivos, as orientações de tráfego, localização e interação entre usos residenciais e comerciais envolvidos em grupos sociais de realidades distintas como negros escravos, senhores e comerciantes.

As informações, estritamente relacionadas às edificações, também foram minuciosas. O mestre citou dos construtores aos proprietários das casas (CARDOZO, 1940a, p. 71), mas também tratou dos aspectos físicos, dos alicerces à inclinação dos telhados, materiais, disposição das fachadas e cômodos internos. A análise, que

pareceu contar uma história de forma leve, é rica nos detalhes e firme quanto às fontes de informativas.

Afirmou ainda que, a maneira de conceber a cidade portuguesa é entender que ela foi regida por um instinto natural de defesa, já a holandesa, “por uma melhor compreensão da vida urbana” (CARDOZO, apud NORÓES, 2008, p. 68). A vida urbana, como pontuada no texto, foi enxergada por Cardozo a partir de um ponto de vista sensível e também associado aos aspectos da geografia, como dito por Dantas:

Aspectos da geografia física e humana, captados por uma sensibilidade voltada para a observação e o estudo dos fenômenos climáticos: ventos, chuvas, luminosidade; Mas também marcada pelo convívio com tipos humanos e folguedos populares: bumba-meu-boi, ciranda, coco-de-roda, embolada [...] (DANTAS, 2003, p. 19).

A análise das *Partes*, do Recife de Cardozo, foi recheada de histórias, contos, desenhos e poesias que se transfiguraram da observação da realidade para imagens e palavras recheadas de imaginação, que foram dadas de presente pelo mestre e colocam em diferentes pontos de vista, sendo assim, um excelente exercício de paisagem.

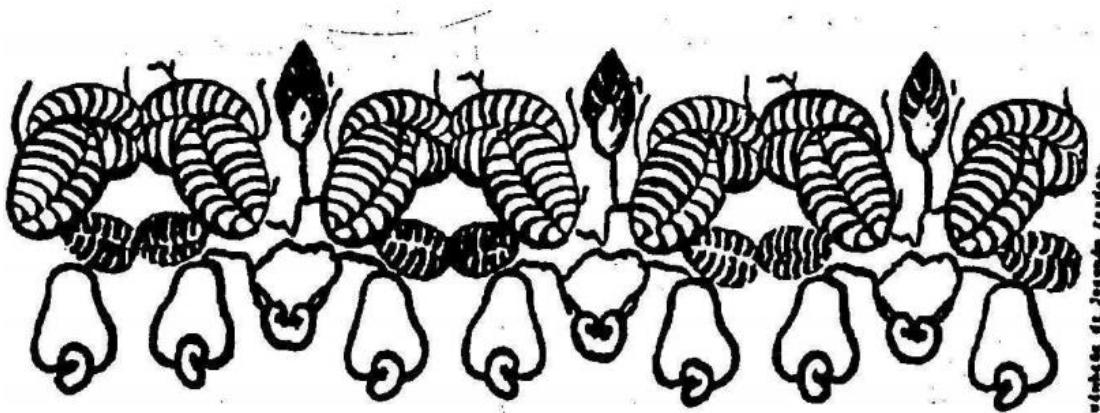
No texto do “Recife Holandês”, os **grupos** foram abordados como parte do território. Nas passagens de Cardozo sobre “A Década de 20 em Pernambuco”, livro de Souza Barros, o mestre parte da topografia e viaja em busca do território e o traz através dos **grupos**, onde suas tradições e costumes, são capturadas em palavras que se fazem imagens.

Conheci, na Baía da Traição, o que era o Brasil daquele tempo; Assisti às festas do mês de junho, onde dançavam côco de roda (só de mulheres) e côco de embolada, dançando por um solista ao som do palmeado e do tambor; pela primeira vez, além de Santo Antônio, São João e São Pedro, assisti se festejar Santa Ana, com as mesmas danças e emboladas. Algumas delas guardei de memória [...] (BARROS, 2015, p. 157).

Da mesma forma que o mestre buscava ler novamente as figuras e melhor observá-las, empenha-se para ler e observar melhor seus desenhos e poesias com o objetivo de, a cada leitura, encontrar pontos de contato entre eles e o *pensamento paisagem* do mestre que, por vezes, revela-se na análise urbana. É assim com os seus desenhos de cajus, elaborado para a revista “O Pão”. O desenho de um

fragmento da natureza se repetiu em simetria, ritmo, harmonia e balanço como se fossem exatamente os mesmos cajus que clamou em suas poesias (figura 21).

Figura 24 – Desenho de Joaquim Cardozo para vinheta da Revista O Pão, tema de cajus.



Fonte: Revista O Pão de 06 de junho de 1996 apud NASCIMENTO, 2007, p. 63.

Assim como os seus desenhos, as poesias de Cardozo já foram entendidas por outras autoras como um “Quadro”. É o caso da autora Maria da Paz Ribeiro Dantas quando, no texto sobre Cardozo: Nordeste, Recife, Várzea⁵¹, ao relacionar o “Soneto Somente” com a paisagem da Várzea, de que tanto o autor tratava, afirmou:

A composição é o “Soneto Somente”, do livro MUNDOS PARALELOS, que celebra a Várzea – espécie de moldura aureolar para o subúrbio recifense do Zumbi, onde residiu sua família [...] (DANTAS, 2003, p. 15, grifo nosso).

A “moldura aureolar”, como descrita por Dantas, nos induz a visualizar um quadro sagrado, elaborado por Cardozo, com a temática da Várzea. Desta forma, compor um quadro ou colocar uma moldura sobre um determinado tema, parece ser um dom de Cardozo, seja com o desenho, seja com as palavras.

Até para um parecer “aparentemente simples” sobre uma intervenção na parte estrutural de uma ponte, os diferentes elementos que compõem um “Quadro

⁵¹ “Nordeste, Recife, Várzea, Marcas no imaginário” é o título do segundo capítulo do livro da autora (DANTAS, 2003).

“Paisagístico” devem ser observados, não necessariamente descritos, mas criteriosamente analisados e, seus possíveis impactos, estudados.

A escolha de mencionar apenas a estética, não significa que o mestre não tenha analisado a partir de visita *in loco*, como descrito no parecer, os demais elementos e estudado o impacto dessas possíveis mudanças no conjunto urbano.

Neste capítulo, pôde-se observar que, o que chamamos de “janela para o passado” se apresenta como uma “janela para o futuro”, pois, o retorno às memórias e ações do passado deixa claro, em Cardozo, uma visão de patrimônio e paisagem muito “à frente do seu tempo”.

Tabela 5 – Análise – Ponte da Boa Vista, Recife.

			PONTE DA BOA VISTA RECIFE			
	etapas	categorias	elementos	PARECER	DEMAIS DOCS RELATIVOS AO BEM	observações
Pontos de Vista	Natureza	individual	X	-		
		conjunto	X	-		
		presença de obras de arte	X	-		
	Entorno	dados gerais	-	X	Recife Holandês, 1940, p.65.	
		levantamentos: topográfico e/ou arquitetônico.	-	X	Trabalho como topógrafo na Comissão Geodésica do Recife.	
		parcelamento	-	X	Recife Holandês, 1940, p.65.	
		mapas	-	X	Trabalho como topógrafo na Comissão Geodésica do Recife.	
		demais edificações no entorno	-	X	Recife Holandês, p.65.	
		informações urbanísticas	-	X	Dantas, 2003, e Recife Holandês, 1940.	
	Edificação	fachada	-	X	Recife Holandês, 1940.	
		coberta	-	X	Recife Holandês, 1940.	
		materiais	X	X	Recife Holandês, 1940.	
		destaques estrutura externos	X	-		
		destaques estrutura internos	X	-		
	Usos regulares	público	X	-		
		privado	N/A	-		
		residencial	N/A	-		
		feiras	-	X	As cercas sertanejas.	
Partes	Grupos	festas típicas	-	X	Dantas, 2003, p.15.	
		atividades culturais	-	X	S. Barros, A déc. de 20 em PE, 2015.	
	Imagem	religioso	-	X	Dantas, 2003, e Recife Holandês, 1940.	
		grupos internos	-	X	Moradores, judeus, holandeses, negros, comerciantes. Recife Holandês, 1940.	
		grupos externos	-	X		
		desenhos e pinturas	-	X	Cajus, dança, crítica sobre Telles Júnior.	
		fotografias técnicas	-	-		
		fotografias livres	-	-		
		fotomontagens	-	-		
	perspectivas	panorâmicas	-	X	Mapas no txt. Recife Holandês.	
		cenográficas	-	X	Poesias em que descreve as vistas.	
		aéreas	-	X	Mapas no txt. Recife Holandês.	
	Palavra	vistas internas	-	X	Arquitetura popular no Brasil.	
		vistas externas	-	X	Arquitetura popular no Brasil.	
		poesias	-	X	Tarde no Recife, Recife Morto, etc.	
		textos descritivos	-	X	S. Barros, A déc. de 20 em PE, 2015.	
		contos e histórias	-	X	S. Barros, A déc. de 20 em PE, 2015.	

Fonte: a autora.

6.3 A VISIBILIDADE NOS TEMPOS ATUAIS

No tópico 4.4, analisamos os termos: vizinhança, visibilidade e ambiência até a segunda janela de análise definida neste trabalho, que se limita ao ano de 1954. Como pode ser observado na linha do tempo apresentada a seguir, de recomendação internacional que guiassem as ações em sítios históricos e paisagens, havia apenas as Cartas de Atenas.

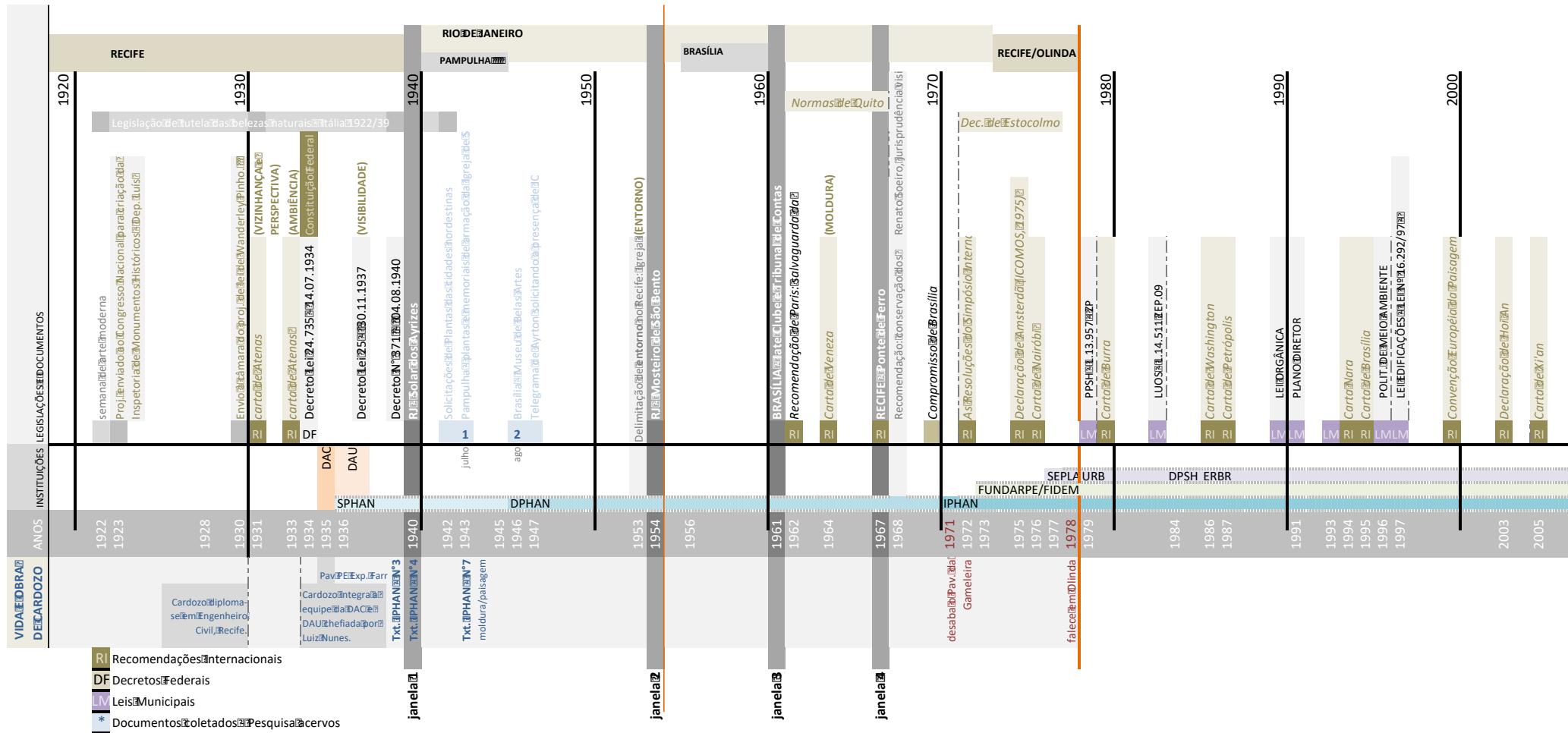
Até a elaboração do terceiro parecer sobre Brasília, que constitui, neste trabalho, a terceira janela de análise, também não houve mais documentos da mesma natureza. Apesar disso, no Brasil, observa-se que a discussão sobre o entorno dos bens tombados avançava, como no caso do Recife, quando a prefeitura realizou a delimitação de entorno da Igreja e Convento do Carmo e Pátio de São Pedro, sob a direção dos técnicos Ayrton de Almeida Carvalho e Fernando Saturnino de Brito (IPHAN, 2010, p. 36).

O período entre 1961 e 1967, interregno correspondente às janelas de análise 3 e 4, foi de muita produção quanto às recomendações internacionais. Em 1962, foi lançada a Recomendação de Paris, fruto da Conferência Geral da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura. O documento trata das paisagens e sítios, tinha a intenção de proteger a beleza e o caráter desses, bem como, complementar as medidas de salvaguarda da natureza (IPHAN, 1962, p.2).

Com o objetivo de controlar atividades que poderiam causar danos e descaracterização ao patrimônio, a Recomendação sugere algumas medidas preventivas para salvaguardar as paisagens e os sítios, dentre elas:

- a) *Construção de edifícios, públicos e privados de qualquer natureza. Seus projetos deveriam ser concebidos de modo a respeitar determinadas exigências estéticas relativas ao próprio edifício e, evitando cair na imitação gratuita de certas formas tradicionais e pintorescas, deveriam estar em harmonia com a ambiência que se deseja salvaguardar.*
 - b) *Construção de estradas.*
 - c) *Linhos de eletricidade de alta ou baixa tensão, instalação de produção e de transporte de energia, aeródromos, estações de rádio, de televisão, etc.*
 - d) *Construção de autosserviços para distribuição dos combustíveis.*
 - e) *Cartazes publicitários e anúncios luminosos.*
- (IPHAN, 1962, p. 3)

Tabela 6 – Linha do tempo completa.



Fonte: a autora.

Das medidas que constam na Recomendação de 1962 e estão listadas acima, algumas se assemelham muito às exemplificadas por Joaquim Cardozo no parecer para o Mosteiro de São Bento realizado em 1954, quando explicava o Quadro Paisagístico constituído pelo mosteiro, sua colina e os demais prédios próximos a ele, como se pode verificar:

[...] e é por esta razão, como se vê facilmente, através dos cartazes da propaganda turística, que os serviços de proteção aos monumentos artísticos e históricos, no mundo inteiro tem o cuidado de dispor as vias de acesso aos monumentos, as suas muralhas de sustentação, e sus árvores numa disposição de planos organizados para a apreensão do seu verdadeiro sentido estético. (CARDZOZO, 1954b, p. 1)

Na citação, Cardozo mencionou a *disposição de planos organizados*, de forma intencional e arranjada pelos serviços de proteção ao patrimônio mundial, com a finalidade de contribuir para a *apreensão do seu verdadeiro sentido estético*. A semelhança também ocorre quanto ao objetivo do parecer: controlar as construções no entorno do Mosteiro para preservar o Quadro Paisagístico, logo, a paisagem do Mosteiro de São Bento.

Em 1964, a partir do II Congresso Internacional de Arquitetos e Técnicos dos Monumentos Históricos, foi lançada a Carta de Veneza. Esta ressaltou a necessidade de valorização dos bens como fontes de informação (IPHAN, 2010, p. 95) e reiterou, em seu artigo 7º, que “O monumento é inseparável da história de que é testemunho e do meio em que se situa” (IPHAN, 1964, p. 2).

As iniciativas e indicativos de proteção ganharam força em 1967, com o surgimento das Normas de Quito. Estas se destacaram pelo detalhamento das Zonas de Proteção que, já tinham aparecido nas Recomendações de Paris, em 1962, bem como na de conservação dos bens culturais ameaçados por obras públicas ou privadas, em 1968, mas que ganhou força e se consagrou a partir do seu detalhamento nesta norma (IPHAN, 2010, p. 18).

Apesar de Cardozo só ter falecido no ano de 1978, o seu período produtivo praticamente se encerrou após a queda do Pavilhão da Gameleira, em 1971, sete anos antes. Como dito anteriormente, após o ocorrido, o mestre

adoeceu e voltou para Pernambuco, lugar onde passou os últimos anos da sua vida.

Um ano antes do fato narrado acima, em 1970, ainda foi publicado o Compromisso de Brasília. Este teve por objetivo a complementação das ações necessárias à defesa do patrimônio histórico e artístico nacional. O encontro de três dias, em Brasília, foi convocado pelo então Ministro da Educação e Cultura, Jarbas Passarinho, e reuniu Governadores, Prefeitos, Secretários de Estado, Presidentes e representante de instituições com temáticas afins, nem como a equipe da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SAIA, 1970, p. 454).

Segundo o registro de Luís Saia, então Chefe do 4º Distrito da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, baseado nos artigos 23 e 25 do Decreto Lei nº25, por iniciativa do governo e força do DPHAN, o compromisso de Brasília buscou fortalecer a cooperação entre os Municípios e conseguiu firmar acordo com o intuito de destinar a verba para os devidos fins (SAIA, 1970, p. 453).

A iniciativa brasileira foi positiva, segundo Luís Saia, através da resolução de nº 94 de 1970, o Tribunal de Contas da União, considerando a necessidade de munir os Estados e Municípios de recursos para proteger os monumentos históricos e artísticos nacionais, destinou “até 5% do Fundo de Participação” (SAIA, 1970, p. 483).

A Carta de Veneza, a Norma de Quito bem como o Compromisso de Brasília, embasaram o Plano de Preservação dos Sítios Históricos⁵², realizado pela Prefeitura da cidade do Recife. Apesar de ser uma iniciativa inovadora no Brasil, só foi lançado em 1979, apoiado em um plano metropolitano, o plano buscava proteger os monumentos e sítios históricos, conciliando, desta forma às transformações provocadas pelo rápido crescimento das cidades à preservação.

⁵² Lançado através do Decreto lei nº 13.957 de 10 de Outubro de 1979, o Plano de Preservação dos Sítios Históricos conferiu ao Recife abordagem inovadora relativa ao patrimônio, já que foi uma das primeiras cidades no Estado a efetivar as recomendações de Quito.

Na publicação do IPHAN de 2010, intitulada “Entorno de Bens Tombados”, quando falou da Recomendação da UNESCO de 1968, que tratou da conservação dos bens culturais ameaçados por obras públicas ou privadas, advertiu que, em sua tradução para o português, foi usada a palavra “entorno”:

[...] “*entorno*”, mesmo sendo o documento anterior ao período em que esse termo foi generalizado pelos técnicos do IPHAN e consagrado por meio de sua inclusão no Dicionário Aurélio. Na “Nota do Tradutor” da obra *Cartas Patrimoniais* relativa à edição de 2004, a opção pela adoção do substantivo *entorno* foi justificada pelo fato dele ser amplamente utilizado pelos técnicos do patrimônio brasileiro; porém, em algumas ocasiões, foi usado o “termo **ambiência**, quando o sentido transcende a designação dos arredores e compreende o meio em que o bem está inserido [...] (IPHAN, 2004, p. 12 apud IPHAN, 2010, p. 18 – grifo nosso).

De acordo com a explanação do IPHAN, acima mencionada, o termo *ambiência* designa um entendimento mais amplo do que *entorno*. Da mesma forma, Cardozo quando foi questionado sobre o “em torno” do monumento, respondeu através da explicação sobre o seu Quadro Paisagístico:

V – O quadro paisagístico do Mosteiro de São Bento ficará ou não gravemente alterado se, em todos os terrenos **em torno** do morro onde se acha o monumento, forem erigidas construções da altura neles permitida pela prefeitura municipal?

Resposta – Este quesito é quase supérfluo; o quadro paisagístico sendo constituído pelo mosteiro e a sua colina e mais os prédios que lhe ficam próximos dependerá da altura desses prédios e esta como está projetada é excessiva comparada com as proporções do mosteiro e da sua colina, alterando gravemente, portanto, o seu quadro paisagístico [...] (CARDOZO, 1954 b, p. 8 – grifo nosso).

Sabe-se que as expressões “em torno” e “entorno” são variações da língua portuguesa. A primeira pode ser classificada, gramaticalmente, como uma locução prepositiva e tem o significado de “algo que fica à volta de ou ao redor de” e, a segunda, é, morfologicamente, um substantivo e indica “um espaço circundante, como os arredores ou as redondezas” (DÍCIO, 2020c).

Porém, a língua portuguesa é um idioma muito rico e vasto que proporciona vários significados a uma única expressão. Seguindo essa linha de raciocínio, observa-se que o vocábulo “em torno”, mencionado acima, também pode ser classificado como locução adverbial, cujo significado é “em volta”, tendo

assim, a mesma semântica da palavra “entorno”, conforme demonstrado no parágrafo anterior.

A partir do que foi demonstrado, defende-se que o Quadro Paisagístico, como posto pelo mestre, também deve ser entendido como mais abrangente que “entorno”.

Nos períodos em que Cardozo produziu seus pareceres, a discussão era incipiente e ainda apresentava poucas diretrizes relativas à paisagem. Conforme observado na linha do tempo, várias outras Recomendações Internacionais surgiram e foram sendo aperfeiçoadas ao longo do tempo. A mais recente delas é a Declaração de Xi’An, de 2005, que tratou da conservação do entorno edificado, sítios e áreas do patrimônio cultural e adotaram declarações de princípios e recomendações.

Produto da XV Assembleia Geral do ICOMOS, a declaração foi elaborada considerando o interesse internacional relacionado à conservação do entorno dos monumentos e dos sítios, bem como as referências ao conceito de entorno constantes nas convenções e recomendações da UNESCO (ICOMOS, 2005, p. 1), com o objetivo de contribuir para “uma melhor proteção e conservação das edificações, dos sítios e das áreas de patrimônio cultural do mundo, em seus respectivos entornos” (ICOMOS, 2005, p. 2).

A Carta de Xi’An apresentou princípios e recomendações, o primeiro deles dispôs sobre “reconhecer a contribuição do entorno para o significado dos monumentos, sítios e áreas de patrimônio cultural” (2005, p.2). A grande conquista da Carta foi conferir ao entorno uma maior influência sobre o patrimônio, no qual “teria a capacidade de contribuir para a autenticidade, o significado, os valores, a integridade e a diversidade do patrimônio cultural” (IPHAN, 2010, p.24):

Mas, além dos aspectos físicos e visuais, o entorno supõe uma interação com o ambiente natural; práticas sociais ou espirituais passadas ou presentes, costumes, conhecimentos tradicionais, usos ou atividades, e outros aspectos do patrimônio cultural intangível que criaram e formaram o espaço, assim como o contexto atual e dinâmico de natureza cultural, social e econômico [...] (ICOMOS, 2005, p. 2).

Apesar da conquista, foi observado que, a Carta, ao tratar do “entorno”, manteve um distanciamento entre os conceitos de arte e paisagem, mesmo sabendo que tais conceitos têm sido amplamente estudados e difundidos em conjunto, na atualidade.

A interação com o ambiente natural, práticas sociais ou espiritualizadas passadas mencionadas na Carta de Xi’An como parte desse entorno, foram relatadas por Cardozo quando, na década de 20, fez suas viagens como topógrafo e observou os costumes e festejos dos povoados por onde passou. Esses registros foram feitos através de textos descritivos, poesias e contos que, como foi o caso de “O Coronel de Macambira”⁵³, ganhou vida após os causos vividos no interior da Paraíba.

“O Coronel de Macambira”, Bumba meu boi inspirado na versão folclórica de Ascenso Ferreira, realizou importantes apresentações ao público nos anos de 1965, 1966 e 1967, na cidade do Recife, na de Juiz de Fora e na do Rio de Janeiro, respectivamente. É sobre esta última apresentação, no Teatro da Universidade Carioca, que Cardozo recebeu críticas positivas, conforme o texto de Van Jafa, transcrito abaixo:

[...] Joaquim Cardozo é antes de tudo um poeta. E como poeta se afirma um poeta maior, daqueles que não têm pressa, que passa pelo mundo e deixa sua imagem definida e sua poesia definitiva. É poeta daqueles que sabem a 'paisagem profundamente', e dos que estiveram com ela 'nas horas concluídas'. E no seu drama-poético, O Coronel de Macambira tudo isso flui calmo e nacionalistamente de uma maneira poético-dramática. [...] Joaquim Cardozo poderia não ter realizado nada mais que O Coronel de Macambira se incumbiria de imortalizá-lo. (JAFA, 1967 apud JOAQUIM...2021).

O “contexto atual e dinâmico de natureza cultural, social e econômico” (ICOMOS, 2005, p. 2) foram retratados pelo mestre em suas obras e, mais diretamente, nos textos auxiliares e depoimentos sobre a obra, como é o caso do posfácio do livro “O Coronel de Macambira”, quando afirmou:

A composição deste Bumba meu boi representa a realização de um projeto que há muito tempo me prometi, pois, sempre considerei vivo e

⁵³ “O Coronel de Macambira”, publicado em 1963, é um Bumba meu boi dedicado ao poeta Ascenso Ferreira e inspirado na viagem feita pelo mestre para Palmares, na zona da mata de Pernambuco, no ano de 1926.

atuante este gênero de teatro popular brasileiro; a sua decadência, o seu deperecimento corresponde, apenas, a estes mesmos sintomas de declínio na vitalidade, e nas condições econômicas do próprio povo deste país, cuja miséria vem sempre crescendo, como pude constatar pela observação direta, em mais de cinquenta dos sessenta e muitos anos que já vivi [...] (CARDZOZO, 1963, p. 159)

A Carta de Xi'An também afirmou a necessidade de se “compreender, documentar e interpretar os entornos em contextos diversos” (ICOMOS, 2005, p.2). Para tal, a Carta certificou que deve ser considerada uma experiência de aproximação ao sítio e ao bem cultural e que, para a definição do entorno, é necessária a compreensão da “história, a evolução e o caráter dos arredores do bem cultural” (ICOMOS, 2005, p.2).

A experiência de aproximação com os bens a serem analisados esteve presente nas quatro janelas de análise: tanto na *janela para o patrimônio*, quando Cardozo chega ao SPHAN e realiza viagem para Campos de Goytacazes, no Rio de Janeiro, como também na *janela para a visibilidade*, na qual Cardozo procura defender o entorno do Mosteiro de São Bento a partir da noção de visibilidade, buscando manter sua relação histórica com o entorno.

A aproximação também esteve presente na *janela para um novo tempo*, em Brasília, descrevendo as formas e conceitos que deviam ser preservados na construção de uma nova história, bem como em uma *janela para o passado*, na qual a história e evolução da cidade do Recife, tão presentes em suas poesias, foram as bases no parecer que Cardozo sugeriu intervenções mais sutis para não prejudicar a forma e manter a leveza.

O quarto ponto da Carta de Xi'An afirmou que é necessária uma abordagem multidisciplinar junto com uma utilização de diversas fontes de informação. A multidisciplinaridade sempre esteve presente na prática profissional de Cardozo, não apenas pela sua formação, mas também pelas instituições de referência nas quais construiu sua carreira, como foi o caso da Diretoria de Arquitetura e Construção (ver 6.1).

Se a Carta de Xi'An recomendou e ainda recomenda, pois está válida até os dias atuais, que devemos acompanhar e gerir as mudanças ameaçadoras dos entornos, em suas diferentes escalas, a partir de uma abordagem multidisciplinar e buscar desenvolver instrumentos de planejamento e práticas para a

conservação (ICOMOS, 2005), entende-se o quanto a Carta é importante para a proteção das paisagens. Apesar disso, não faz a devida referência a palavra “paisagem”, nem lhe confere a real importância merecida.

Após o estudo dos pareceres de Joaquim Cardozo e suas respectivas janelas de análise, foi observado que muitas das orientações contidas na declaração de Xi’An já havia sido indicada pelo mestre. Cardozo em seus ensinamentos, através dos textos, poesias e pareceres, desde a década de 1920, já demonstrava a importância de se examinar os aspectos do patrimônio cultural intangível, bem como as práticas sociais e, com base na sua abordagem multidisciplinar, deixava a marca do seu *pensamento paisagem* em tudo o que produzia.

Algumas das autoras que estudaram a vida e as obras de Cardozo também enxergaram seu dom de representar paisagens em suas poesias, até mesmo entendidas como Quadros. Uma dessas estudiosas foi Moema Selma D’Andrea⁵⁴ cujo texto intitulado “O artefato lírico e a paisagem cultural” foi apresentado no jornal *Suplemento Cultural*⁵⁵, publicado em agosto de 1997. Segundo a autora, foram as radicais transformações urbanísticas do Recife, a partir de 1924, que estimularam a produção poética de Cardozo.

Essas transformações passaram a refletir nos títulos das poesias do mestre, tais como: “As Alvarengas”, “Velhas Ruas”, “Olinda”, “Recife de Outubro”, “Recife Morto”, “Terra do Mangue”. Segundo D’Andrea, aqueles continham a intencionalidade com que Cardozo falava dos objetos poetizados, a forma particular do seu produto lírico:

[...] a linguagem poética de Cardozo funciona como uma substância monadológica que induz um tipo específico de leitura, donde se possa

⁵⁴ Moema Selma D’Andrea é professora e apresentou a tese de doutoramento intitulada “A cidade poética de Joaquim Cardozo (Elegia de uma modernidade)”, defendida no ano de 1993, no Departamento de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP.

⁵⁵ No jornal intitulado *Suplemento Cultural*, foi publicada uma homenagem ao centenário de Joaquim Cardozo, em agosto de 1997. *O Centenário de Joaquim Cardozo* reúne produções sobre o mestre dos seguintes autores: Mário Hélio, Moema Selma D’Andrea, Taciana Antunes, Geraldo Santana, Paulo Raposo Andrade, Maria da paz Ribeiro Dantas, João Denys, além de uma série de caricaturas elaboradas por Luiz Arrais, Miguel, Samuca, Ronaldo, Zenival, Scliar, Clériston, dentre outros.

resgatar a figuração simbólica da ambência cultural do Recife [...] (D'ANDREA, 1997, p. 3).

O texto vem acompanhado de seis imagens muito representativas: a Ponte Maurício de Nassau, na década de 1940, a Rua do Bom Jesus, no bairro do Recife, a galeria Lafayette, frequentada pelo grupo na década de 1930, a Avenida Marquês de Olinda, a Rua da Guia e a Ponte Buarque de Macedo. Esta coletânea de imagens da década de 1940 reflete as paisagens que o mestre declamava. Conforme dito acima, segundo D'Andrea, as poesias de Cardozo poderiam ser entendidas como *quadros*:

São “quadros recifenses”, cenas escritas da cidade, possuidores de uma estrutura formal que corresponde ao objeto temático, ambos coerentemente definidos [...] (D'ANDREA, 1997, p. 3).

Em depoimento ao jornal *Suplemento Cultural*, Cristian Cordeiro disse que Maria da paz Ribeiro Dantas “aponta Cardozo como um universo que precisa ser descoberto pelos que ainda não o conhecem e mais explorado pelos que o já leram” (O CENTENÁRIO, 1997, p. 24).

Os *Quadros*, estudados por Cardozo, aproximam os apreciadores à visibilidade e ao seu *pensamento paisagem*, o qual aponta para a necessidade de uma constante exploração do seu universo.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através da **análise de documentos**⁵⁶ primários coletados, em particular, os da Coleção Especial Joaquim Cardozo, da Biblioteca Central da UFPE, bem como os pertencentes ao Arquivo Central do IPHAN, localizado no Rio de Janeiro, a presente pesquisa buscou verificar o *pensamento paisagem* em Joaquim Cardozo e a sua noção de visibilidade em diálogo com a teoria de paisagem.

Os pareceres técnicos elaborados pelo engenheiro-poeta Joaquim Cardozo para o Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN foram estudados, no presente trabalho, como “**janelas de análise**” que possibilitaram recortes temporais para abordar a “noção de visibilidade” e o entorno de bens tombados sob a ótica da paisagem, durante a trajetória profissional de Joaquim Cardozo.

A análise documental de autoria de Cardozo, bem como sobre o mestre, possibilitou ampla coerência entre o “Cardozo poeta”, com sua sensibilidade, o “Cardozo técnico”, com sua atuação teórica e prática, mas também com o “Cardozo engenheiro” que, entre suas diferentes facetas, mistura a criatura ao criador a partir de seu pensamento-paisagem. Este, “é um pensamento partilhado, do qual participam o homem e as coisas” (COLLOT, 2013, p. 29).

A presente pesquisa observou também que a grande contribuição de Joaquim Cardozo às atividades do Patrimônio Histórico não se restringiu à sua participação como **parecerista do IPHAN**. Seu histórico de poeta, desenhista, sua cooperação nas Revistas do IPHAN, coordenação das Revistas do Norte e

⁵⁶ Foram consultadas as seguintes instituições e seus correspondentes acervos: Biblioteca Noronha Santos: pertencente ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional do Rio de Janeiro, Arquivo Central do IPHAN (Seção Rio de Janeiro), Biblioteca Central do IPHAN (Seção Rio de Janeiro), Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro), Biblioteca e acervo particular do Sítio Burle Marx (Barra de Guaratiba), Arquivos e bibliotecas da 5^a Superintendências Estaduais do IPHAN (Pernambuco);^[SEP] Bibliotecas Joaquim Cardozo, do Centro de Filosofia e Ciências Humanas e^[SEP] Central da Universidade Federal de Pernambuco, Arquivo Geral da Universidade Federal de Pernambuco, Arquivo Público Estadual de Pernambuco Jordão Emerenciano e Acervos pessoais;^[SEP]

Revista Módulo deixaram clara sua aproximação com uma noção ampliada de patrimônio, diretamente relacionada à paisagem.

Os pareceres elaborados por Cardozo para o IPHAN foram abordados na presente dissertação como quatro janelas de análise, com objetos e ambientes muito diferentes entre si: o primeiro parecer, tem sua origem na dimensão histórica e abre a **janela para o patrimônio** no período em que o mestre chega ao Rio de Janeiro para colaborar com o SPHAN, atual IPHAN.

O Solar dos Ayrizes, um casarão colonial com um rico acervo de arte, em meio rural, revela o argumento do conjunto, bem patrimonial e acervos são entendidos como conjunto, como paisagem. O parecer do Cardozo poeta, que solicitou o tombamento, atingiu a edificação, mas perdeu o acervo das obras de arte, deixando uma obra incompleta. Com isso, o casarão perde força e chega aos dias atuais completamente degradado, nos deixando a lição “do conjunto”.

A **janela para a visibilidade**, é um mergulho no parecer produzido sobre o conjunto histórico religioso do Mosteiro de São Bento, em meio urbano, monumento tombado em frente d’água de área central, que tinha por objetivo conscientizar e impedir construções no entorno.

O parecer foi desconsiderado, a igreja e o conjunto do Mosteiro perdem sua relação com as águas e tem seu entorno completamente descaracterizado de modo que, atualmente, é reconhecido apenas pela fachada e o seu interior. A janela nos revela um parecer que é puro método, ainda incompreendido.

Os pareceres sobre Brasília, apresentaram a **janela para um novo tempo**, um grande desafio, pois competiu ao mestre, conforme disposto no curso desta dissertação, descrever, caracterizar e proteger a edificação e cidades modernas, bem como garantir execução e tutelar as formas e detalhes, conforme projeto. Uma obra sem precedentes, de grande vulto inovador que exigiu um esforço de vida do *Cardozo engenheiro*, com infináveis lições a serem aprendidas.

E a quarta janela, uma ponte de ferro em meio urbano histórico, de frente d’água com um parecer para sugerir uma intervenção mais sutil a fim de não prejudicar a estética e o conjunto. A **janela para o passado** nos transmuta da Ponte da Boa Vista para um Recife forte, de belezas e poesias, berço do

pensamento paisagem que acompanhou o *Cardozo poeta* e aponta, até hoje, para novos horizontes.

Com muita técnica e cautela, cada parecer apresentou, a sua maneira, uma proteção de paisagem na qual a visibilidade constitui-se em elemento de costura. Quando se observa as tabelas de análise dos bens patrimoniais, em paralelo, percebe-se que, em cada parecer, a visibilidade pode ser analisada a partir de diferentes elementos.

Ressalte-se que observar a *noção de visibilidade* e as práticas, nos entornos dos monumentos tombados, ajudou na compreensão dos contextos em que os pareceres de Cardozo foram produzidos, bem como o entendimento de paisagem naqueles momentos. As janelas de análise nos mostraram que *noção de visibilidade*, como posta por Cardozo, é uma grande porta para a paisagem, baseada nas legislações e recomendações internacionais sobre a proteção do patrimônio cultural, mas, sobretudo, na arte e, como tal, deve abranger o monumento e sua composição, sua paisagem.

Nessa linha de raciocínio, a presente pesquisa aproximou o leitor da paisagem de Cardozo, pois ao realizar o parecer para determinado local, o mestre empregava seu *pensamento paisagem* e o exteriorizava de modo que, para entender a paisagem em Cardozo era necessário compreender a paisagem fora dele, já que “a paisagem implica um sujeito que não reside mais em si mesmo, mas se abre ao fora” (COLLOT, 2013, p. 30).

Conforme já demonstrado, durante a análise dos pareceres e a busca dos elementos que compõem um *Quadro Paisagístico*, Cardozo, em seus textos de diferentes naturezas, revelou um olhar de paisagem aplicado às diferentes escalas urbanísticas, arquitetônicas e artísticas.

Ao longo deste estudo, entendeu-se que a visibilidade, a partir do **Quadro Paisagístico**, como posto pelo mestre, foi sendo aprimorado enquanto era aplicado a objetos de naturezas diferentes. Neste ponto, acredita-se que a multidisciplinaridade da sua formação e os diferentes exercícios profissionais do mestre acuravam seu pensamento paisagem, visto que: “o olhar e a *paisagem* permanecem ligados um ao outro, nenhum frêmito os dissocia, o olhar, no seu deslocamento ilusório, leva consigo a *paisagem*” (COLLOT, 2013, p. 39).

Citando as palavras do próprio Cardozo que se demonstra a intenção, neste trabalho, de procurar “apresentar alguns resultados que poderão estar ainda longe da verdade, mas que terão, de agora em diante, penso eu, um menor grau de incerteza” (CARDOZO, 1940, apud MACEDO e SOBREIRA, 2009, p. 65).

Cardozo não era poliglota apenas porque falava mais de quatorze idiomas, mas sim, por se comunicar através de diversas linguagens, dentre elas, a paisagem. Em entrevista com o poeta José Mário Rodrigues, quando perguntado sobre os novos poetas, Cardozo respondeu:

Dante das transformações por que vem passando o mundo, acho que o jovem deve meditar primeiro sobre o que está acontecendo e esperar que, espontaneamente, essa obra que ele procura se realize dentro dele. Não há propriamente um caminho previsto para se chegar a esse fim [...] (CARDOZO apud NORÓES, 2008, p. 652).

Foi com muita sensibilidade que Cardozo indicou um processo de observação e percepção do mundo do qual se faz parte. Este processo de olhar, perceber e deixar que uma obra se realize dentro de você, é estabelecer “uma correspondência concreta entre o interior e o exterior, entre os pensamentos e as coisas” (BERQUE, 2010, p. 12), é dar voz e vida à sua paisagem.

Dessa forma, conseguimos dar por encerrado esta parte da pesquisa sobre Joaquim Cardozo e a paisagem, que de janelas se fez porta: dessas sempre abertas para um novo encontro.

REFERÊNCIAS

ARCURI, M. C. M. **A presença da imagem nos contos de Joaquim Cardozo.** 2014. Tese (Doutorado em Letras Vernáculas) – Programa de Pós Graduação em Letras Vernáculas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: <http://www.posvernaculas.letras.ufrj.br/images/Posvernaculas/4-doutorado/teses/2014/14-ArcuriMCM.pdf>. Acesso em: 11 jul. 2020.

ARRUDA, V. **Tradição e Renovação:** a arquitetura dos mosteiros beneditinos contemporâneos no Brasil. 2007. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, São Paulo, 2007. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-14052010-103415/pt-br.php>. Acesso em 11 jul. 2020.

A VIDA é um sopro- releia entrevista de Niemeyer à BBC Brasil. 2011. Disponível em: <https://www.terra.com.br/noticias/a-vida-e-um-sopro-releia-entrevista-de-niemeyer-a-bbc-brasil,2908d8c06177b310VgnCLD200000bbcceb0aRCRD.html>. Acesso em: 3 mar. 2021.

BARDIN, L. **Análise de conteúdo.** Lisboa: Edições 70, 1977.

BARROS, J. A. Heinrich Wölfflin e sua Contribuição para a Teoria da Visibilidade Pura. Existência e Arte. **Revista Eletrônica do Grupo PET** – Ciências Humanas, Estética e Artes da Universidade Federal de São João Del-Rei, ano VII, n. VI, 2011. Disponível em:https://ufsji.edu.br/portal2-repositorio/File/existenciaearte/Edicoes/6_Edicao/Heinrich_Wolfflin_e_sua_contribuicao_para_a_teoria_da_visibilidade_pura.pdf. Acesso em: 11. jul. 2020.

BARROS, S. **A década de 20 em Pernambuco:** (uma interpretação). Ed. 3. Recife: Cepe, 2015.

BERENGO, C.; DI MAIO, S. **We are the landscape: understanding the European Landscape Convention.** Florença: Giunti Progetti Educativ, 2009.

BERQUE, A. **Écoumène: introduction à l'étude des milieux humanis.** Paris: Éditions Belin, 2010.

BERQUE, A. O pensamento paisageiro: uma aproximação mesológico. In: SERRÃO, Adriana Veríssimo. (Org.). **Filosofia da paisagem:** uma antologia. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa. p. 200-212, 2013.

BERQUE, A. **Paysage à la chinoise, paysage à l'euroéenne.** In: MOTTET, J. (ed.). **Les Paysages du Cinéma.** Cidade: Ed. Champs de Vallon, Seyssel, p. 61-69, 1993.

BERQUE, A. **Paysage, milieu, histoire.** In BERQUE, Augustin (org.). **Cinq propositions pour une théorie du paysage.** Paris: Ed. Champ Vallon, 1994.

BESSE, J.-M. As cinco portas da paisagem: ensaio de uma cartografia das problemáticas contemporâneas. In: BESSE, J-M. **O gosto do mundo.** Exercícios de paisagem. Rio de Janeiro: Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, p. 11-66, 2014.

BRASIL. **Decreto-lei nº 25, de 30 de novembro de 1937.** Organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional. Brasília, DF: Senado, 1937a. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del0025.htm. Acesso em: 17 ago. 2020.

BRASIL. **Lei nº. 378, de 13 de janeiro de 1937.** Dá nova organização ao Ministério da Educação e Saúde Pública. Brasília, DF: Senado, 1937b. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1930-1939/lei-378-13-janeiro-1937-398059-publicacaooriginal-1-pl.html>. Acesso em: 17 ago. 2020.

BRUAND, Y. Lucio Costa: o homem e a obra. In: NOBRE, A. L. et al. (Orgs.). **Um modo de ser moderno**: Lucio Costa e a crítica contemporânea. São Paulo: Cosac & Naify, p. xx-xx, 2004.

CABRAL, R. C. A gênese da proteção legal para além do monumento no Brasil: o projeto de José Wanderley de Araújo Pinho e seus diálogos com a legislação estrangeira. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, v. 27, p. 1-41, 2019.

CABRAL, R. C. **A noção de "ambiente" em Gustavo Giovannoni e as leis de tutela do patrimônio cultural na Itália**. 2013. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2013. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/102/102132/tde-25062014-093621/pt-br.php#:~:text=A%20no%C3%A7%C3%A3o%20de%20ambiente%20em,tutela%20do%20patrim%C3%B4nio%20cultural...&text=A%20conserva%C3%A7%C3%A3o%20do%20patrim%C3%B4nio%20urbano,sua%20g%C3%A3Anese%20legal%20na%20It%C3%A1lia.&text=The%20conservation%20of%20urban%20heritage,its%20legal%20genesis%20in%20Italy>. Acesso em: 11 jul. 2020.

CAMPO dos Goytacazes – Solar dos Airizes. Disponível em: <http://www.ipatrimonio.org/campos-dos-goytacazes-solar-dos-airizes/#!/map=38329&loc=-21.76306500000003,-41.2579009999998,17>. Acesso em: 15 maio 2020.

CARDOZO, J. Arquitetura Popular no Brasil. 1956. In: MACEDO, D. M.; SOBREIRA, F. J. A. **Forma estática - forma estética**. Ensaios de Joaquim Cardozo sobre arquitetura e engenharia. Brasília: Câmara dos Deputados, p. 117-121, 2009.

CARDOZO, J. Observações em torno da história da cidade do Recife no período holandês. 1940. In: MACEDO, D. M.; SOBREIRA, F. J. A. **Forma estática - forma estética**. Ensaios de Joaquim Cardozo sobre arquitetura e engenharia. Brasília: Câmara dos Deputados, p. 65-75, 2009.

CARDOZO, J. **Aspectos da Architectura no Brasil**. Jornal sem identificação. s/d.

CARDOZO, J. Azulejos no Brasil: alguns exemplos de antigas e modernas aplicações na arquitetura. 1948. In: MACEDO, D. M.; SOBREIRA, F. J. A. **Forma estática - forma estética**. Ensaios de Joaquim Cardozo sobre arquitetura e engenharia. Brasília: Câmara dos Deputados, p. 105-108, 2009.

CARDOZO, J. **Burle Marx**, documento manuscrito. s/d. Coleção Especial Joaquim Cardozo, Arquivo Geral da Biblioteca Central, Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Recife: 2019.

CARDOZO, s/d, **sobre Lucio Costa**, documento manuscrito. Coleção Especial Joaquim Cardozo, Arquivo Geral da Biblioteca Central, Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Recife: 2019.

CARDOZO, s/d, **Aspectos da Architectura no Brasil**, jornal sem identificação.

CARDOZO, J. Observações em torno da história da cidade do Recife no período holandês. 1940a. In: MACEDO, D. M.; SOBREIRA, F. J. A. **Forma estática - forma estética**. Ensaios de Joaquim Cardozo sobre arquitetura e engenharia. Brasília: Câmara dos Deputados, p. 65-75, 2009.

CARDOZO, J. O conjunto arquitetônico de Ibirapuera. In: MACEDO, D. M.; SOBREIRA, F. J. A. **Forma estética - forma estética**. Ensaios de Joaquim Cardozo sobre arquitetura e engenharia. Brasília: Câmara dos Deputados, p. 109-110, 2009, 1954a.

CARDOZO, J. **Parecer para o Solar dos Ayrides**. 1940b.

CARDOZO, J. **Parecer para o SPHAN**. s/d.

CARDOZO, J. **Parecer sobre a recuperação da Ponte da Boa Vista, de 10/04/1967.** Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN), RECIFE. Coleção Personalidades: pasta Joaquim Cardozo. 1967.

CARDOZO, 1943, Um tipo de casa rural no Distrito Federal e estado do Rio. In: MACEDO, D. M.; SOBREIRA, F. J. A. **Forma estática - forma estética.** Ensaios de Joaquim Cardozo sobre arquitetura e engenharia. Brasília, Câmara dos Deputados, 2009.

CARDOZO, 1948, Azulejos no Brasil: alguns exemplos de antigas e modernas aplicações na arquitetura. In: MACEDO, D. M.; SOBREIRA, F. J. A. **Forma estática - forma estética.** Ensaios de Joaquim Cardozo sobre arquitetura e engenharia. Brasília, Câmara dos Deputados, 2009.

CARDOZO, J. O conjunto arquitetônico de Ibirapuera. **Brasil Arquitetura Contemporânea**, nº 2-3, p. 49-62, 1954.

CARDOZO, J. **Parecer sobre o Mosteiro de São Bento, Rio de Janeiro, 28/01/1954.** Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN), RECIFE. Arquivo pessoal: Prof. Dr. Amélia Reynaldo. 1954b.

CARDOZO, 1956, Arquitetura Popular no Brasil. In: MACEDO, D. M.; SOBREIRA, F. J. A. **Forma estética - forma estética.** Ensaios de Joaquim Cardozo sobre arquitetura e engenharia. Brasília, Câmara dos Deputados, 2009.

CARDOZO, 1957, **As cercas sertanejas.** In: MACEDO, D. M.; SOBREIRA, F. J. A. Forma estética - forma estética. Ensaios de Joaquim Cardozo sobre arquitetura e engenharia. Brasília, Câmara dos Deputados, 2009.

CARDOZO, J. **Parecer sobre o projeto estrutural do Tribunal de Contas e late Clube em Brasília, 17/07/1961.** Fundação Biblioteca Nacional/Rio de Janeiro. Consulta presencial, acervo especial sem registro. 1961.

CARDOZO, Joaquim. 1967. *Parecer sobre a recuperação da Ponte da Boa Vista, de 10/04/1967*. Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN), RECIFE. Coleção Personalidades: pasta Joaquim Cardozo.

CARDOZO, J. Poesias Completas.

CARDOZO, J. 2008?

CARDOZO, J. **Sobre Lucio Costa**, documento manuscrito. s/d. Coleção Especial Joaquim Cardozo, Arquivo Geral da Biblioteca Central, Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Recife: 2019.

CARDOZO, J. Um tipo de casa rural no Distrito Federal e estado do Rio. 1943. In: MACEDO, D. M.; SOBREIRA, F. J. A. **Forma estática - forma estética**. Ensaios de Joaquim Cardozo sobre arquitetura e engenharia. Brasília: Câmara dos Deputados, p. xx-xx, 2009.

CASTILLO, S. S. **Cenário da arquitetura da arte** – montagens e espaços de exposições. Coleção Todas as artes. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

CHIARELLI, T. Plano em repouso / plano em tensão: considerações sobre a teoria da forma de Adolf von Hildebrand e a arte brasileira do século XX. **Revista Do Instituto De Estudos Brasileiros**, 40, p. 191-206, 1996. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/73012/76542>. Acesso em: 11 jul. 2020.

CHOAY, F. **A Alegoria do Patrimônio**. Tradução Luciano Vieira Machado. São Paulo, Estação Liberdade / Ed. Unesp, 2001.

COLLOT, M. Pontos de vista sobre a percepção das paisagens. **Boletim de Geografia Teórica**. v. 20, n. 39, p. 21-32, 1990.

COLLOT, M. Pensamento e paisagem. In: **Poética e filosofia da paisagem**. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, p. 17-47, 2013.

CORBIN, A. **O território do vazio**: a praia e o imaginário ocidental. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CÔRTES, A. S.; CUNHA, C. R. A Revista Módulo e sua Contribuição na Difusão do Ideário Preservacionista Brasileiro nas Décadas de 1950 e 1960. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO, 4, 2016, Porto Alegre. **Anais** [...]. Porto Alegre: ENANPARQ, 2016.

COSTA, L. **Parecer referente à Igreja de Nossa Senhora da Glória do Outeiro, de 26/07/1943**. Arquivo Central do IPHAN/Seção Rio de Janeiro. Série Obras. Módulo 44/Caixa 414/Pasta 1787. 1943.

COSTA, L. **Parecer referente ao Solar dos Ayrizes, de 22/03/1940**. Arquivo Central do IPHAN/Seção Rio de Janeiro. Doc. 3206-3 Armário 01/Gaveta 30/Pasta 150. 1940.

D'ANDREA, M. S. **A cidade poética de Joaquim Cardozo**: elegia de uma modernidade. 1993. Tese (Doutorado) – Departamento de Teoria Literária, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1993. Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/269789/1/DAndrea_MoemaSelmaD.pdf. Acesso em: 11 jul. 2020.

D'ANDREA, M. S. **O Centenário de Joaquim Cardozo**. In: *Suplemento Cultural*. agosto de 1997.

D'ANDREA, M. S. 1993.

DANTAS, M. P. R. **Joaquim Cardozo**: Ensaio biográfico. Recife: Fundação de Cultura, ano?

DANTAS, M. P. R. **Joaquim Cardozo**: Contemporâneo do Futuro. Recife: Ensol, 2003.

DICIO. **Definição de bairrista.** Disponível em: <https://www.dicio.com.br>. Acesso em: 27. abr. 2020a.

DICIO. **Definição de físico-fisiológico.** Disponível em: <https://www.dicio.com.br>. Acesso em: 27. abr. 2020b.

DICIO. **Entorno ou em torno.** Disponível em: <https://duvidas.dicio.com.br/entorno-ou-em-torno/#:~:text=Em%20torno%20faz%20parte%20da,os%20arredores%20ou%20as%20redondezas>. Acesso em: 1 set. 2020c.

GOMES, P. C. **O Lugar do Olhar:** Elementos para uma geografia da visibilidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013.

INTERNATIONAL COUNCIL ON MONUMENTS AND SITES (ICOMOS). **Declaração de Xi'an.** Xi'an, ICOMOS, 4 p. 2005. Disponível em: <https://www.icomos.org/xian2005/xian-declaration-por.pdf>. Acesso em: 11 jul. 2020.

IPHAN. **Carta de Atenas.** 1931. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20de%20Atenas%201931.pdf>. Acesso em: 11 jul. 2020.

IPHAN. **Carta de Atenas.** 1933. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20de%20Atenas%201933.pdf>. Acesso em: 11 jul. 2020.

IPHAN. **Carta de Veneza.** 1964. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20de%20Veneza%201964.pdf>. Acesso em: 11 jul. 2020.

IPHAN. **Entorno de Bens Tombados.** Recife, 2010. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/SerPesDoc4_EntornoBensTombados_m.pdf. Acesso em: 11 jul. 2020.

IPHAN. **Igreja e Mosteiro de São Bento (RJ).** Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/823#:~:text=Apesar%20das%20consider%C3%A1veis%20modifica%C3%A7%C3%B5es%20e,totamente%20forrad%20em%20talha%20dourada..> Acesso em: 3 mar. 2021.

IPHAN. **Inventário do Solar dos Ayrides.** Campos de Goytacazes. Arquivo Central do IPHAN / Rio de Janeiro. 1937.

IPHAN. **Recomendação Paris Paisagens e Sítios.** 1962. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Recomendacao%20de%20Paris%201962.pdf>. Acesso em: 11 jul. 2020.

INFOPÉDIA. **Definição de fisiológico, 2003-2020.** Disponível em: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/fisiol%C3%B3gico>. Acesso em: 27. abr. 2020a.

INFOPÉDIA. **Definição de psicofisiologia, 2003-2020.** Disponível em: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/termos-medicos/psicofisiologia>. Acesso em: 11. jul. 2020b.

JOAQUIM Cardozo. Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa3908/joaquim-cardozo>. Acesso em: 4 mar. 2021.

MACEDO, D. M.; SOBREIRA, F. J. A. **Forma estática - forma estética.** Ensaios de Joaquim Cardozo sobre arquitetura e engenharia. Brasília: Câmara dos Deputados, 2009.

MACHADO, R. C. V. **Ponte Maurício de Nassau.** 15 jul. 2003. Disponível em: http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar./index.php?option=com_content&view=article&id=623&Itemid=197. Acesso em: 1 ago. 2020.

NASCIMENTO, E. F. **Arte e técnica na obra de Joaquim Cardozo**: notas para a construção de uma biografia intelectual. 2007. Dissertação (Mestrado em Urbanismo) – Programa de Pós-Graduação em Urbanismo, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007. Disponível em: https://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/brasilia/trabalhos/OCR_NASCIMENTO.pdf. Acesso em: 11 jul. 2020.

NIEMEYER, O. **Parecer referente à apreciação e julgamento dos pareceres do professor Anderson Moreira da Rocha, de 17/07/1961**. Fundação Biblioteca Nacional/Rio de Janeiro. Consulta presencial, acervo especial sem registro. 1961.

NORÕES, E. Notícia Biográfica. In: CARDOZO, J. **Poesia completa e Prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

O CENTENÁRIO de Joaquim Cardozo. Suplemento Cultural do Diário Oficial do Estado de Pernambuco. Ano XII, p. 8-10. ago. 1997.

O MOSTEIRO de São Bento. Disponível em: <https://www.mosteirodesabentorio.org.br/mosteiro/nossa-historia>. Acesso em: 3 mar. 2021.

OPINIÃO Pernambuco - "Joaquim Cardozo - Vida e Obra" Bloco 1 (21/02/2018). 21 fev. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UQFKT4ZtBkM>. Acesso em: 3 mar. 2021.

PEREIRA, E. A. D. **Ver a terra: seis ensaios sobre a paisagem e geografia** - Resenha. GEOgraphia (UFF), v. VIII, p. 143-149, 2006.

PEREIRA, J. M. **'Admiráveis Insensatos'**: Ayrton Carvalho, Luís Saia e as práticas no campo da conservação no Brasil. 2012. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Urbano) – Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Urbano, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2012. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/11356>. Acesso em: 11 jul. 2020.

RABELLO, S. **O Estado na preservação dos bens culturais:** o tombamento. Rio de Janeiro : IPHAN, 2009. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/SerRee_OTombamento_m.pdf. Acesso em: 11 jul. 2020.

RECIFE. **Lei nº. 13957, de 26 de setembro de 1979.** Institui normas gerais de proteção a sítios, conjuntos antigos, ruínas e edifícios isolados, cujas expressões arquitetônicas ou históricas tenham real significado para o patrimônio cultural da cidade do recife; disciplina a preservação desses bens, autoriza o prefeito a declarar zonas especiais de interesse dessa preservação cultural e, dá outras providências. Recife, PE, 1979. Disponível em: <https://leismunicipais.com.br/a1/pe/r/recife/lei-ordinaria/1979/1395/13957/lei-ordinaria-n-13957-1979-institui-normas-gerais-de-protectao-a-sitios-conjuntos-antigos-ruinas-e-edificios-isolados-cujas-expressoess-arquitetonicas-ou-historicas-tenham-real-significado-para-o-patrimonio-cultural-da-cidade-do-recife-disciplina-a-preservacao-desses-bens-autoriza-o-prefeito-a-declarar-zonas-especiais-de-interesse-dessa-preservacao-cultural-e-da-outras-providencias>. Acesso em: 17 ago. 2020.

REYNALDO, M. de O. **As cabeceiras das pontes segundo seus padrões formais: o caso do centro da cidade do Recife/Brasil, do século XVII ao XX.** 2008. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Urbano). Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Urbano, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2008. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/3161>. Acesso em: 1 mar. 2021.

REZENDE, M. B.; GRIECO, B.; TEIXEIRA, L.; THOMPSON, A. Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - SPHAN. In: REZENDE, M. B.; GRIECO, B.; TEIXEIRA, L.; THOMPSON, A. (Orgs.). **Dicionário IPHAN de Patrimônio Cultural.** Rio de Janeiro, Brasília: IPHAN/DAF/Copdoc, 2015. (verbete). ISBN 978-85-7334-279-6

ROCHAMONTE, C. Henri Bergson: entre intuição filosófica e experiência mística. **Estado da Arte** - revista de cultura, artes e ideias. 23 out. 2018. Disponível em: <https://estadodaarte.estadao.com.br/henri-bergson-entre-intuicao-filosofica-e-experiencia-mistica/>. Acesso em: 17 ago. 2020.

SAIA, L. **Compromisso de Brasília**. 1, 2 e 3 de Abril de 1970. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/129569>. Acesso em: 04 jun. 2020.

SANTANA, G. J. **Cronologia de Joaquim Cardozo (1897-1978)**. In: Engenharia e Arte. O centenário de Joaquim Cardozo. Suplemento Cultural do Diário Oficial do Estado de Pernambuco. Ano XII, p. 8-10, ago. 1997, in NASCIMENTO, 2007, p. 47.

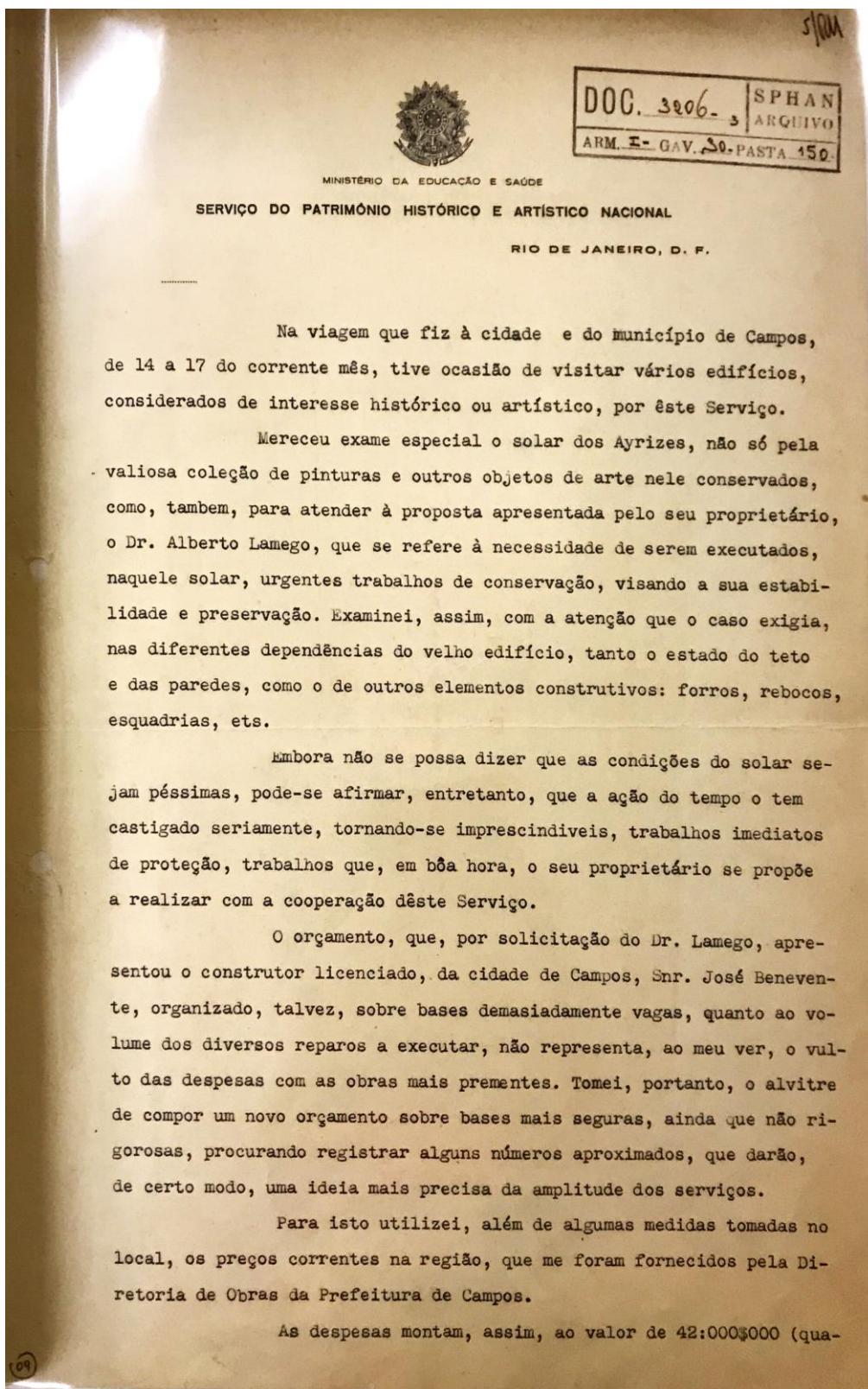
SANT'ANNA, M. **A Cidade-Atração**: A Norma de Preservação de Áreas Centrais No Brasil dos Anos 1990. Salvador: EDUFBA-PPG-AU, 2017. Disponível em: <https://livrandante.com.br/2019/11/20/marcia-santanna-a-cidade-atracao/>. Acesso em: 11 jul. 2020.

SANT'ANNA, M. **Da Cidade-monumento à cidade-documento**: a norma de preservação de áreas urbanas no Brasil 1937-1990. Salvador: editora?, 2015.

SANTOS, F. M. dos. Análise de conteúdo: a visão de Laurence Bardin. Resenha de: [BARDIN, L. Análise de conteúdo. São Paulo: Edições 70, 2011, 229p.]. **Revista Eletrônica de Educação**. São Carlos, SP: UFSCar, v.6, no. 1, p.383-387, maio 2012. Disponível em <http://www.reveduc.ufscar.br/index.php/reveduc/article/view/291>. Acesso em: 1 mar. 2021.

SILVA, E. L. **O Caso do Pavilhão da Gameleira em defesa do Professor Joaquim Cardozo: Razões de Apelação pelo Advogado Evandro Lins e Silva**, 1974

ANEXO A – PARECER DE JOAQUIM CARDOZO PARA O SOLAR DOS AYRIZES – 1940





MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE

SERVIÇO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL

RIO DE JANEIRO, D. F.

- 2 -

renta e dois contos de réis), admitindo-se a taxa de 10%, como medida de incerteza, que é bem justificável em trabalhos dessa natureza.

ORÇAMENTO

Retelhamento com aproveitamento de 2/3 do material existente: ca 800 m ² a 5\$000 /m ²	4:000\$000
Caiação: ca 400 m ² a 5\$000/m ²	2:800\$000
Limpeza e pintura das esquadrias: ca 1500 m ² a 6\$000/m ²	9:000\$000
Limpeza e pintura dos forros: ca 655 m ² a 6\$000/m ²	3:930\$000
Reboco: ca 500 m ² a 12\$000/m ²	6:000\$000
Conserto de grades e esquadrias: ca 160 m ² a 12\$000/m ²	3:200\$000
Consertos da alvenaria: ca 250 m ² a 20\$000 /m ²	5:000\$000
Consertos de forros, assoalhos e frisos:	4:000\$000
eventuais ca 10%	<u>4:070\$000</u>
	42:000\$000

Visitei ainda as igrejas da Lapa, de S. Francisco, do Carmo, de N. S. Mãe dos Homens, do Rosário, do Terço, e os solares do Colégio e de Santo Antônio.

Da igreja de N. S. Mãe dos Homens, que fica ao lado da Santa Casa, o projeto atual da praça, segundo meios-fios já colocados, vai sacrificar toda a fachada, desaparecendo, assim, o único aspecto interessante daquele templo.

Um outro projeto de alinhamento vai atingir a parte posterior da Igreja do Terço, cortando uma parte da sacristia, mas sem preju-

(AC)



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE

SERVIÇO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL

RIO DE JANEIRO, D. F.

- 3 -

dicar, em grande causa, o conjunto.

Aliás, o vigário dessa igreja informou-me não possuir meios suficientes para a construção da nova parede, estando, há muito, intimidado a fazê-la, pela Prefeitura.

O solar de Santo Antônio, onde vai funcionar o Asilo N. S. do Carmo, está passando pelas reformas necessárias à nova instalação; com exceção dos novos rebocos, da pintura de algumas portas e janelas e da construção dos novos forros, tem-se, em geral, obedecido a boa linha antiga do edifício.

Visitei também, na cidade, os prédios do Liceu Campista e do Hotel Amazonas; o primeiro, antigo palácio do Barão da Lagôa Dourada, sofreu adaptação para funcionar como liceu, o segundo conserva-se, mais ou menos, no estado primitivo.

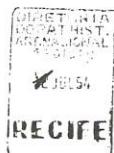
25/3/940.

José G. Barroso

(1)

**ANEXO B – PARECER DE JOAQUIM CARDOZO PARA O MOSTEIRO
DE SÃO BENTO/RIO DE JANEIRO – 1954**

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE



Exma Sr. Dr. Juiz de Direito da 2ª Vara da Fazenda Pública (1º Ofício)

JOAQUIM MOREIRA CARDOSO, nos autos de ação ordinária que, perante esse respeitável Juizo, propõe o Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro contra a União Federal, na qualidade de perito dessa última e cumprindo às determinações de V. Excia. contidas no auto fls. 58, com a presente vem oferecer o seu laudo.

Rio de Janeiro, 28 de janeiro de 1954

*O diretor da imunidade
do Mosteiro de São Bento
de Rio de Janeiro*

RESPOSTAS AOS QUESITOS DO AUTOR

1º Quesito - Qualquer que seja a posição em que se coloque o observador em qualquer das vias públicas e logradouros da cidade do Rio de Janeiro, um prédio de doze (12) pavimentos com cerca de 44 (quarenta e quatro) metros de altura poderá impedir ou reduzir, para o referido observador, a visibilidade do edifício da Igreja ou do Mosteiro de S. Bento, sabendo-se que o dito prédio será construído no terreno onde existiam prédios nrs. 44, 46 e 50 da rua D. Gerardo?

Resposta - Respondendo a este quesito sempre salientar que o mesmo está inadvertida ou tendenciosamente, mas de qualquer modo, erroneamente formulado, procurando se afastar do conceito geral de visibilidade exarado na lei; embora aludindo a objetos colocados na vizinhança do edifício tombado, a lei não determina que a visibilidade seja procurada de pontos dessa vizinhança e mesmo não cogita desta ou daquela visibilidade, alcançada de pontos das "vias públicas e logradouros da cidade". O legislador não podendo exprimir em termos mais detalhados as diversas características das "leis do ver" - hoje tão amplamente estudadas - sábiamente empregou pura e tão somente o termo visibilidade.

Se nada existe na lei, que qualifique o termo em questão, devemos considerar todas as atividades do ver, isto é, as de natureza físico-fisiológica, geométrica, psicológica e estética; já no tempo de Helmholtz considerava-se a óptica-fisiológica como a "ciência das impressões recebidas mediante o órgão da visão" e se dividia em três partes: a físico-fisiológica, a fisiológica propriamente dita e a psicológica; de lá para cá o objeto desses estudos se ampliou e se enriqueceu, não só no campo da ótica geométrica, como também no campo da psicologia e da estética.

Procurando representar os fatos reais ou aparentes apercebidos pela visão a Geometria Descritiva define várias perspectivas: panorâmica, cenográfica, aérea, etc.; entendendo à figura objetiva as qualidades da sua representação podemos dizer que o Mosteiro de São Bento e a sua Igreja e a sua colina devem ser vistos segundo perspectivas panorâmicas, cenográficas e aéreas; e isto de qualquer ponto da cidade, não apenas ao nível das calçadas das ruas ou nas proximidades do mosteiro, mas também das varandas, terraços ou janelas de

edifícios das ruas ou dos morros próximos, enfim, de onde se possam encontrar as três perspectivas aludidas; e é por esta razão, como se vê facilmente, através dos cartazes de propaganda turística, que os serviços de proteção aos monumentos artísticos e históricos, no mundo inteiro têm o cuidado de dispôr as vias de acesso aos monumentos, as suas muralhas de sustentação, e suas árvores numa disposição de planos organizados para a apreensão do seu verdadeira sentido estético.

Atribuindo-se à visibilidade esse caráter físico-fisiológico e a sua competente expressão geométrica não há como negar que ela é sensivelmente reduzida dos terraços e das varandas de diversos edifícios da Avenida Rio Branco. Ainda que se alegasse serem esses pontos de vista de uso privativo dos inquilinos dos edifícios não se pode também negar que de acordo com os recursos extraordinários da técnica moderna se possa estender ao âmbito do viver coletivo, por meio da fotografia, cinematografia, desenho e pintura, o gozo espiritual que se obtém na contemplação de um monumento artístico.

Das atividades da visão, entretanto, as mais importantes, no caso em apreço, são as de natureza psicológica e estética, a primeira manifestando-se, não mais como simples dado imediato no espaço, mas como o exercício de uma função psicológica no tempo; é a visão como um tacto*; e sendo um tacto, a percepção de um objeto ou grupo de objetos é conseguida com o recurso da memória.

Examinando-se o caso do Mosteiro à luz desse conceito psicológico da visão verifica-se que o conjunto dos edifícios tombados é vis-

* A consideração da visão como um tacto é hoje ponto pacífico em psicologia e estética, basta citar:

Hildebrand: "Alsdannhat sich das Sehnen in ein wirkliches Abtasten und in einen Bewegungsakt umgewandelt".
(Das Problem der Form - pg. 6)

Bergson: "Vision, having its origin in the stimulation of the retina by vibrations of light, is nothing else in fact but a retinal touch".
(Apud Barbara Mettler: Visual Experience of Space-Journal of A. and Art Criticism, nº 3 - 1947)

Wölfflin: "La operación que ejecuta la vista asemeja-se a la operación de la mano que desliza palpando"...
"Conceptos Fundamentales de la Historia del Arte", pg. 31
Trad. Esp.

to para quem entra e procura visitar o convento DEPOIS DE VER todos os edifícios que lhe ficam em torno e a visibilidade é definida pela memória visual desse conjunto de coisas vistas.

Para o ver de natureza psicológica é pouco importante que os objetos sejam vistos antes ou depois, uma vez que, sendo um tacto, o percurso percorrido pelo órgão da visão não obedece a uma trajetória determinada.

Agora que os edifícios da Avenida Rio Branco estão ficando com 22 ou mais andares, a construção, na rua D. Gerardo, de edifícios de mais de 2 (nove) andares viria produzir nas pessoas que procuram o mosteiro, um choque, um impacto nela desproporção, nela diferença de dimensões e grandezas entre esses edifícios e o mosteiro.

É a esse conjunto de conceitos de visibilidade: físico-fisiológico, psicológico e estético que se dá comum e intuitivamente o nome de ambientação e também de quadro paisagístico.

Concluindo a minha resposta a esse primeiro quesito quero fazer lembar que esse conceito de ambientação de que acabei de estabelecer a correspondência com o termo visibilidade usado na lei não é a primeira vez que se aplica em problemas de urbanização aqui no Rio de Janeiro, como em outros Estados da República: foi obedecendo a esse critério de visibilidade ou ambientação que se determinou o gabarito de 12 (doze) andares para a praça Pio X e não de 22 como está edificado para o resto da Avenida Getúlio Vargas; o gabarito mais baixo atende à finalidade de criar ambiente propício para que se veja a igreja da Candelária - monumento nacional - sem choques de ordem psicológica.

O mesmo sucede com o trabalho que se vem executando para desafogar a igreja da Glória do Coteiro dos edifícios que lhe impedem ainda a visibilidade, não a visibilidade procurada de pontos ao topo do morro porque esta justificaria edifícios de um número qualquer de andares pois, desses pontos, o próprio morro impede que se veja a Igreja, mas sim a ambientação como ficou definida, em que se procura a harmonia de proporções entre os edifícios e a igreja.

Sobre a natureza estética do ver, hoje, de tão grande importância, para não me alongar demais, apenas direi que para atendê-la preciso que as construções nas proximidades de edifícios tombados não entrassem, arquitetonicamente, em conflito com eles; esse critério estético tem sido, aliás, usado nas cidades mineiras tombadas pelo Estado.

2º Quesito -

2º Quesito - Um prédio de doze (12) pavimentos, com cerca de 44 (quarenta e quatro) metros de altura, construído no terreno onde existiam os prédios nrs. 44, 46 e 50 da rua D. Gerardo, poderá impedir ou reduzir a visibilidade das vias públicas ou logradouros da cidade de Rio de Janeiro, para o observador que se encontre no adro ou em qualquer das janelas do edifício da Igreja ou do Mosteiro de S. Bento?

Resposta - Este quesito é uma espécie de recíproca do anterior e foi proposto, ao meu ver, apenas para dar certo rigor lógico ao problema em questão; nascendo, não está em jogo a consideração do Mosteiro, ou do seu adro, ou das suas janelas como miradouro ou mirante sobre a cidade, miradouro ou mirante como existem diversos no Rio de Janeiro: Pão de Açúcar, Corcovado, Excelsior, etc. Para responder a uma questão é preciso de antemão analisar o seu conteúdo, procurando julgar da sua compatibilidade lógica com os termos anteriores sobre os quais a mesma se baseia; não encontrei no conjunto de arrazoados e exposições que compõe este processo nenhuma alusão à colina do mosteiro como miradouro. No entanto, pela conceituação do tacto visual, isto é, pela capacidade de ver o conjunto do Mosteiro percorrendo todos os pontos accessíveis da colina e dos seus arredores o prédio em questão reduz a visibilidade.

Respostas aos quesitos suplementares do Autor

1º Quesito - Um observador situado na rua D. Gerardo em frente aos prédios nrs. 44, 46 e 50, recentemente demolidos, chega a observar o Mosteiro ou parte deste?

Resposta - Como já foi mostrado na resposta ao 1º quesito não se trata de se observar o mosteiro desta ou daquela rua; no entretanto, considerando que o Mosteiro de São Bento não é constituído apenas do convento e da sua igreja, mas, também, de seu adro, das calçadas externas, das escadas e rampas de acesso ao monumento, dos seus muros de arrimo e contrafortes, um observador situado na rua D. Gerardo em frente aos prédios demolidos vê portanto uma parte do mosteiro, vendo a sua rampa de acesso, assim como uma parte do corte na rocha que ladeia essa rampa.

2º Quesito - Em caso negativo, o que o impede de distinguir o Mosteiro?

Resposta - Prejudicado pela resposta afirmativa ao quesito anterior.

3º Quesito - Quais os pontos do centro da cidade, ao nível da rua ou do mar, dos quais o Mosteiro é atualmente visível total ou parcialmente?

Resposta - O que se entende aqui por nível da rua? É o nível da calçada, da faixa de rolamento de veículos ou o nível de qualquer dos pavimentos dos prédios da rua? É o nível do mar? Deve ser o nível médio da superfície das águas. Fí este, pelo menos, o termo técnico que se emprega quando se trata de nivelamentos topográficos.

Tomemos então para responder o quesito como nível da rua o plano de nível que passa por um ponto qualquer da rua, que é constituída de calçadas, muros, casas e árvores; neste caso como também já foi assinalado na resposta ao primeiro quesito são inúmeros os pontos de onde é visível o mosteiro e de onde tem prejudicada a sua visibilidade pelo prédio em questão.

4º Quesito - Suposto construído com 12 pavimentos o prédio projetado, a visibilidade através dos pontos indicados na resposta ao quesito anterior, nº III, será impedida ou reduzida?

Resposta - A resposta dêste quesito está contida no final do quesito anterior.

5º Quesito - Supondo sejam construídos, nas áreas centrais da cidade, prédios de 22 pavimentos, ou mesmo de 21, de todos eles se poderá ver o Mosteiro, ou apenas os situados em suas proximidades, os quais, por sua altura, amularão a visão dos demais?

Resposta - Esta suposição não poderá ser, tecnicamente, admitida, uma vez que, pelas regras atuais de urbanismo, as construções devem ser orientadas, nas proximidades de um monumento artístico ou histórico, de maneira que façam valer a importância desse monumento, pois de outro modo, não seria um monumento.

6º Quesito - O Mosteiro de S. Bento oferece atualmente algum quadro paisagístico ao observador que se encontre em qualquer dos pontos da rua D. Gerardo?

Resposta - Evidentemente que oferece; penso que expliquei suficientemente na resposta ao 1º quesito da 1ª parte a razão de ser o Mosteiro, para o observador, um quadro paisagístico.

7º Quesito - Em caso afirmativo, a construção de um edifício de 12 pavimentos nos terrenos da rua D. Gerardo nrs. 44, 46, e 50 oferecerá esse quadro paisagístico?

Resposta - Ofenderá certamente pela própria definição já dada de Quadro Urbanístico.

8º Quesito - Queiram os Srs. Peritos acrescentar qualquer outro esclarecimento de ordem técnica que interesse a um fiel julgamento do feito.

Resposta - Nada há a apresentar às respostas dadas aos quesitos anteriores.

Quesitos da Ré

Queiram os Srs. Peritos responder:

I - Desde que passaram a prevalecer, nas áreas centrais da cidade, gabaritos de 20 e 22 pavimentos, a visibilidade do Mosteiro de São Bento, no alto da respectiva colina, terá ficado ou não facilitada e ampliada, de inúmeros pontos de observação?

Resposta - A resposta a este quesito depende da maneira por que se encare a visibilidade, segundo os critérios expendidos na minha resposta ao primeiro dos quesitos do Autor; facilita e amplia a visão perspectiva, mas diminui e desprime a visão na sua categoria psicológica, pois as desproporções entre esses edifícios e o Mosteiro são cada vez maiores.

II - A visibilidade do Mosteiro de São Bento em 1953 será exatamente a mesma que em 1946, atendendo-se ao fato mencionado no quesito anterior?

Resposta - Evidentemente não, uma vez que de 1946 para cá muitos edifícios de 20 e 22 andares foram construídos na cidade.

III - A construção de um edifício de 12 pavimentos nos terrenos

de propriedade do Autor, números 44, 46 e 50 da rua D. Gerardo, reduzirá ou não a visibilidade do Mosteiro de São Bento, de inúmeros ângulos de onde atualmente ele pode ser apreciado?

Resposta - A resposta a este quesito já está contida na resposta ao primeiro dos quesitos do Autor; a visibilidade no seu aspecto geral é reduzida de diversos terraços, varandas e janelas de edifícios da Avenida Rio Branco e de outras ruas da cidade.

IV - O aproveitamento de todos os terrenos situados no sopé do morro de São Bento, para construções com os gabaritos máximos facultados pelas autoridades municipais, impedirá ou não a visibilidade do monumento?

Resposta - Impede, evidentemente. A execução de um plano urbanístico desse tipo irá não sómente impedir a visibilidade do Mosteiro, mas até segregá-lo do resto da cidade, eliminando a sua participação no conjunto arquitetônico da metrópole.

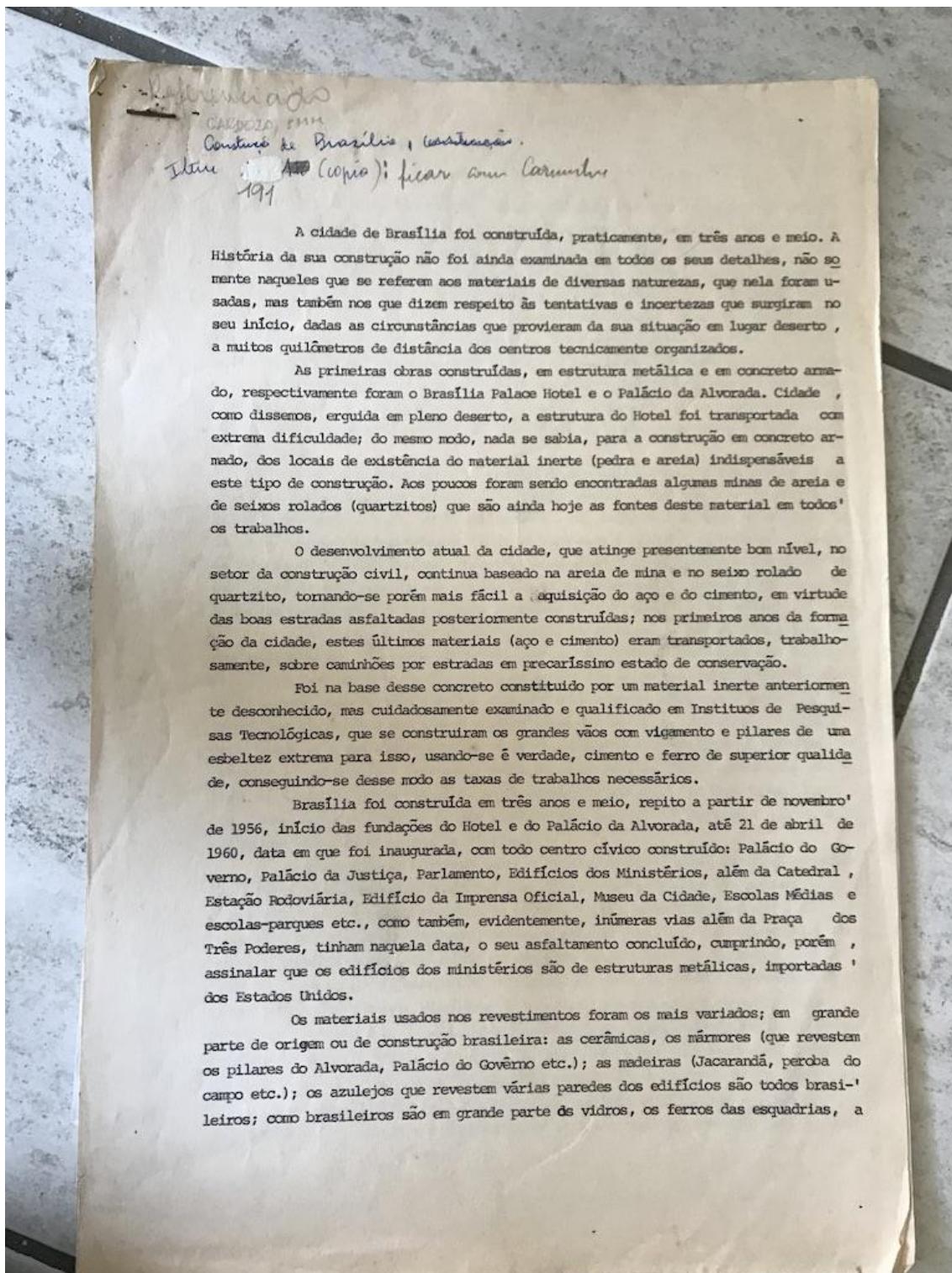
V - O quadro paisagístico do Mosteiro de São Bento ficará ou não gravemente alterado se, em todos os terrenos em torno do morro onde se acha o monumento, forem erigidas construções da altura neles permitida pela Prefeitura Municipal?

Resposta - Este quesito é quase supérfluo; o quadro paisagístico sendo constituído pelo Mosteiro e a sua colina e mais os prédios que lhe ficam próximos dependerá da altura desses prédios e esta como está projetada é excessiva comparada com as proporções do Mosteiro e da sua colina, alterando gravemente, portanto, o seu quadro paisagístico.

Rio de Janeiro, 28 de Janeiro de 1954

Joaquim Moreira Cardoso

ANEXO C – A CONSTRUÇÃO DE BRASÍLIA, JOAQUIM CARDOZO – S/D



1973

madeira dos móveis etc. Não somente o arquiteto Oscar Niemeyer, como o Presidente da República, na época, Sr. Juscelino Kubitschek se esperavam para que Brasília fosse uma obra que representasse a expressão e cultura brasileiras, não somente na sua arquitetura, que revela uma forma moderna e original, de nenhuma influência estrangeira, pelo contrário, trazendo no conjunto dos estilos modernos, uma designação especial como o "estilo de Brasília". Não somente na arquitetura, dissemos, como também nos materiais usados, de criação brasileira, que possibilitaram esse estilo novo; brise-soleil de fibro-concreto, granitos de variados tipos, cobogós (material para formar paredes ajourée que é um sistema de vedação, intermediário entre a parede completamente fechada e aberturas semi-fechadas com brise-soleil); as próprias madeiras que não são genuinamente brasileiras como "fórmicas", são pelos menos de fabricação em São Paulo.

Brasília oferece assim um exemplo de uma cidade nova, de uma cidade construída de súbito, como por encanto, uma cidade, portanto, que não começou entorno de um burgo ou castelo feudal ou de uma catedral, ou, ainda de uma praça de mercado; em torno de um pouso de peregrinação ou de um rush para a conquista do ouro etc.; surgiu no deserto pelos meios únicos e modernos, adequados ao seu surgimento. Surgiu, se expandiu, se desenvolveu das margens das pistas de um aeroporto, porque foram estas as primeiras obras reais da sua origem, as raízes do seu condão, do seu milagre.

Além disso, o arquiteto Lúcio Costa, encarregado da sua urbanização, procurou nela utilizar tudo o que era então, apenas, teoricamente conhecido como possível para o bom funcionamento de uma cidade de acordo com as necessidades modernas, orientando as suas ruas de modo a evitar cruzamentos perigosos, alcançando assim os trevos nos cruzamentos das mesmas o pleno êxito que agora se constata; o arquiteto Oscar Niemeyer e sua equipe procuraram forma um conjunto de edifícios à monotonia de fachadas sempre iguais e repetidas; basta olhar-se para as formas apresentadas no Palácio da Alvorada, no do Planalto, no Congresso, na Catedral, no Teatro, no Museu, etc., para se ter a sensação de uma cidade-museu, em que cada peça vale por si, e comunica uma sensação diferente ao visitante.]

A construção da barragem sobre o Paranoá se fazia quase que como um trabalho à parte, mas obedecendo cuidadosa investigação do terreno em que repousa, e hoje o lago artificial é um dos encantos da cidade; o lago, como toda a cidade é um prolongamento das pistas do aeroporto, cabeça e vida de Brasília, que representa a síntese das possibilidades brasileiras no campo da tecnologia e da cultura.

A parte correspondente às estruturas de concreto armado utilizadas para manter o equilíbrio desses edifícios de Brasília oferece alguns aspectos novos; a cúpula correspondente ao Senado, no Parlamento, é um parabolóide de revolução apoiado sobre as vigas da grande plataforma da cobertura, a que corresponde, no mesmo edifício, a Câmara dos Deputados é um conjunto constituído-enumerando-se de baixo para cima-de uma casca limitada pela superfície de uma zona de elipsóide de revolução, abaixo do equador; tangente a esta primeira está uma segunda, limitada pela superfície

l'irrigation d'autres îles.

cie de um tronco de cone invertido; no ponto de tangência das duas, para sustentar o forro do plenário da câmara, insere-se uma terceira casca limitada por uma calota esférica. Não só a que tem a forma de uma zona de elipsóide como a de calota esférica ofereceram várias dificuldades, sendo esta última extremamente rebaixada (relação flexa/corda de 1/14) foi calculada pela fórmula de Gravina para este tipo de casca.

A estrutura da Catedral é constituída de seis elementos de forma estranha, são verdadeiros arco-botantes, não mais escorando uma abóboda, mas escorandose entre si: têm, ao rês do chão, um anel de tração, e, na função que fazem, ao alto, um anel de compressão que fica escondido dentro dos próprios elementos construtivos da estrutura. Estes arco-botantes sustentam ao alto uma lage de cobertura de forma circular com 16 metros de diâmetro, assim como sustenta lateralmente ~~seu~~ grande esquadria de vidros; a forma da catedral está teoricamente envolvida por uma série de superfícies tangentes: tronco de cone, zona de pseudo-esfera, duas zonas de toro (internas), e na parte mais alta uma zona de hiperbolóide de uma folha, e de revolução.

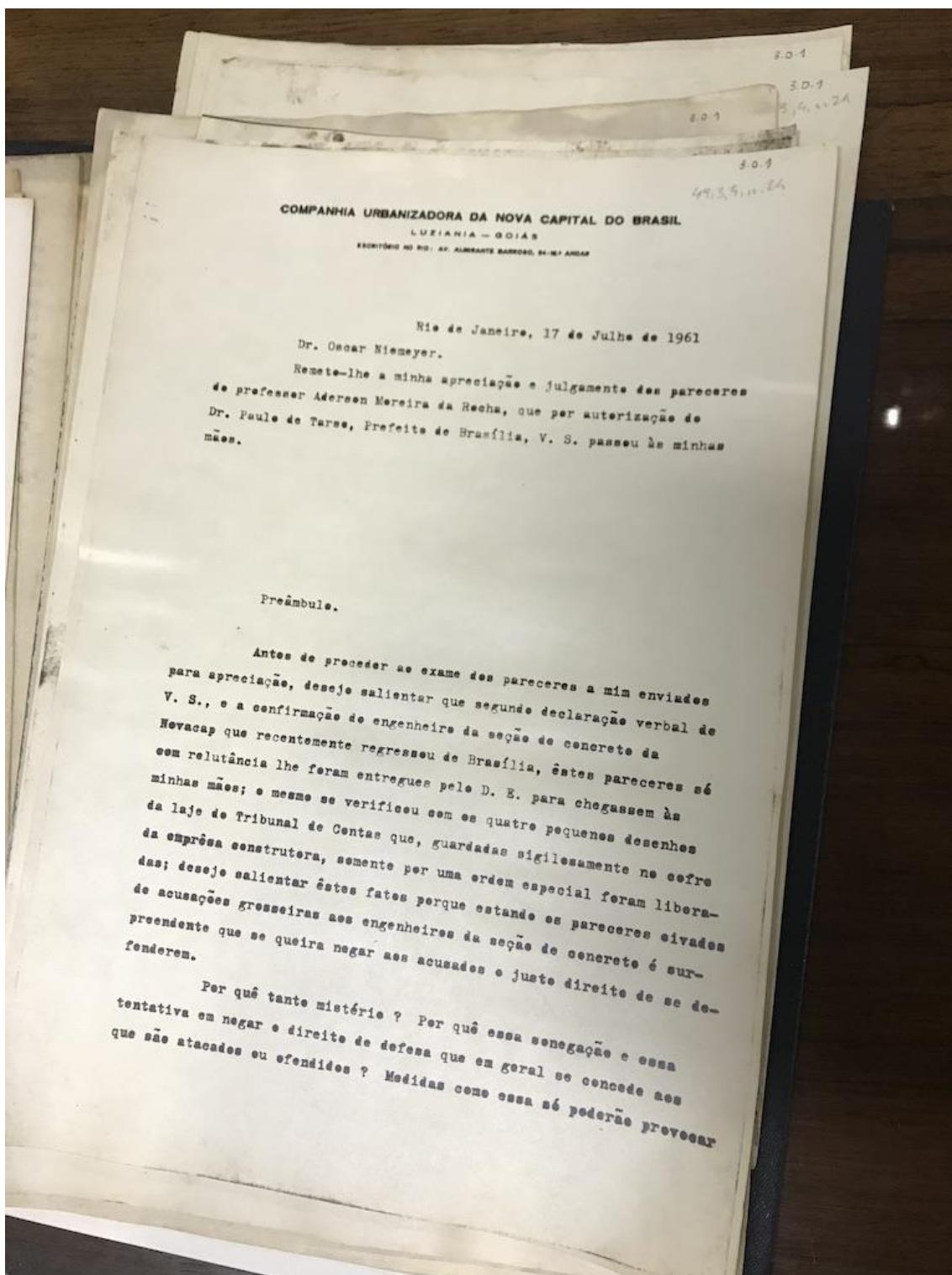
Todos os outros edifícios: Palácio da Alvorada, Palácio de Planalto e mais recentemente o "Palácio dos Arcos" (Itamarati de Brasília) ofereceram dificuldades não pequenas na constituição estrutural.

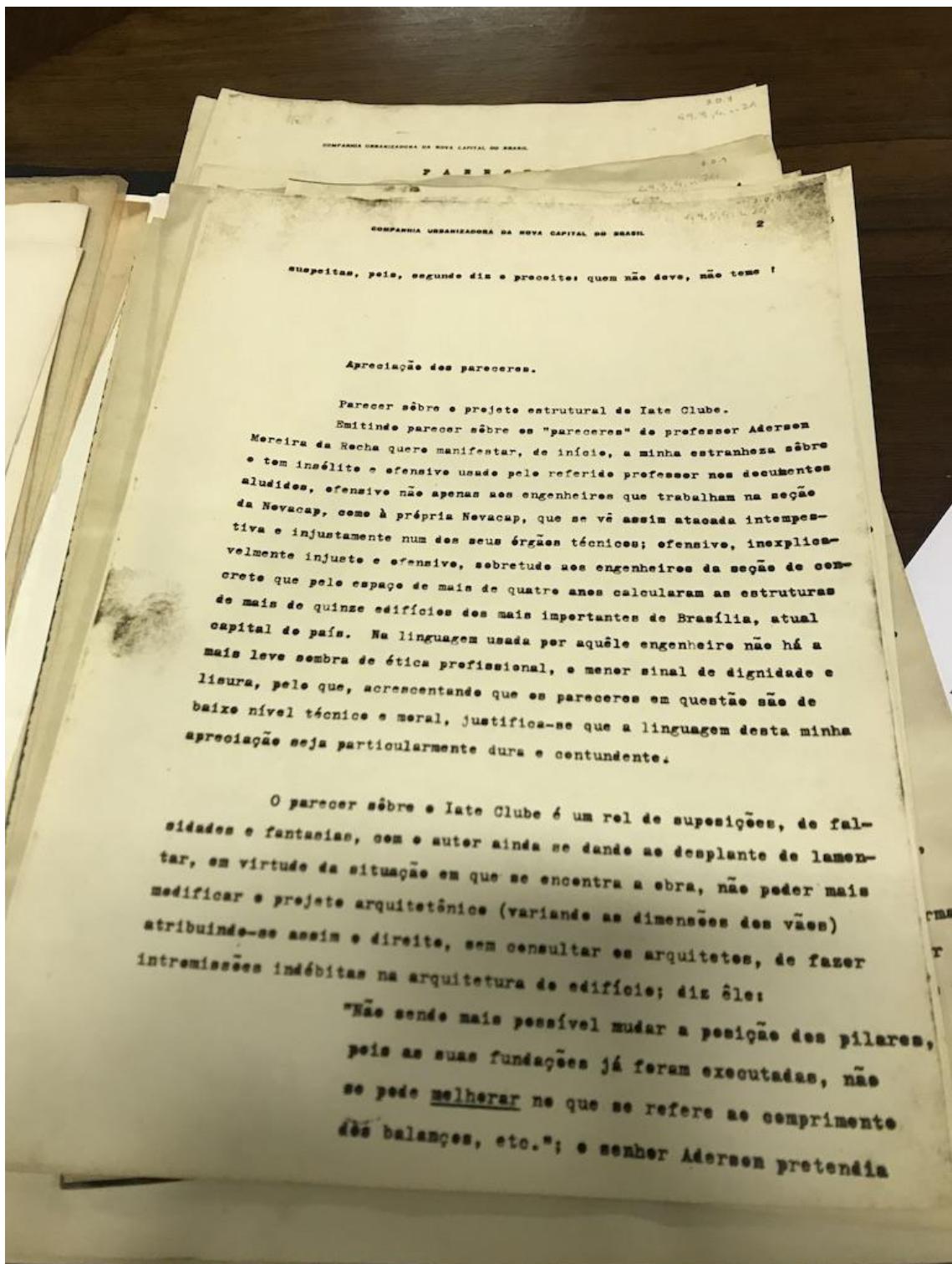
A cidade de Brasília foi assim a obra de um grupo de homens de boa vontade desde o Presidente da República, até o candango, servente de pedreiro.

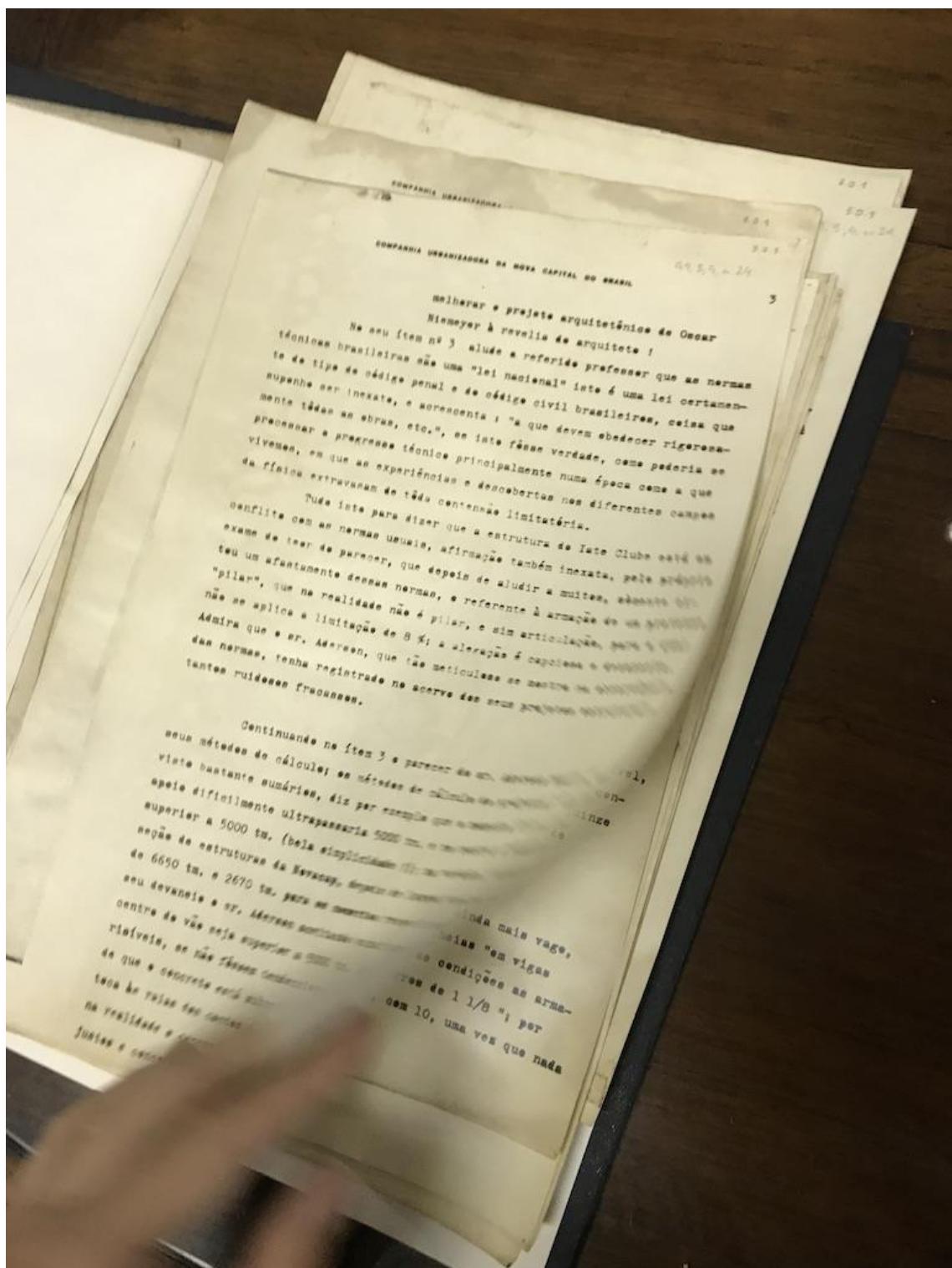
Joaquim Cardozo

Bento
obela &
, La Di
boliuss

ANEXO D – PARECER DE JOAQUIM CARDOZO (NOVACAP) SOBRE BRASÍLIA – 1961







S.O.4
S.O.9
6.9.3.4.1.1.2A

6.9.3.4.1.1.2A

4

Ocorre ainda assinalar que a armadura dessa viga, embora forte, (12 %), é armadura comparável a outras semelhantes, executadas aqui e em outros países, não no caso de concreto em condições de esforços geralmente designadas "estádios" I, II e III, como também no concreto pretendido, no concreto de armadura sólida (schlaaffer Bewehrung) e outros tipos de Verbundkonstruktionen.

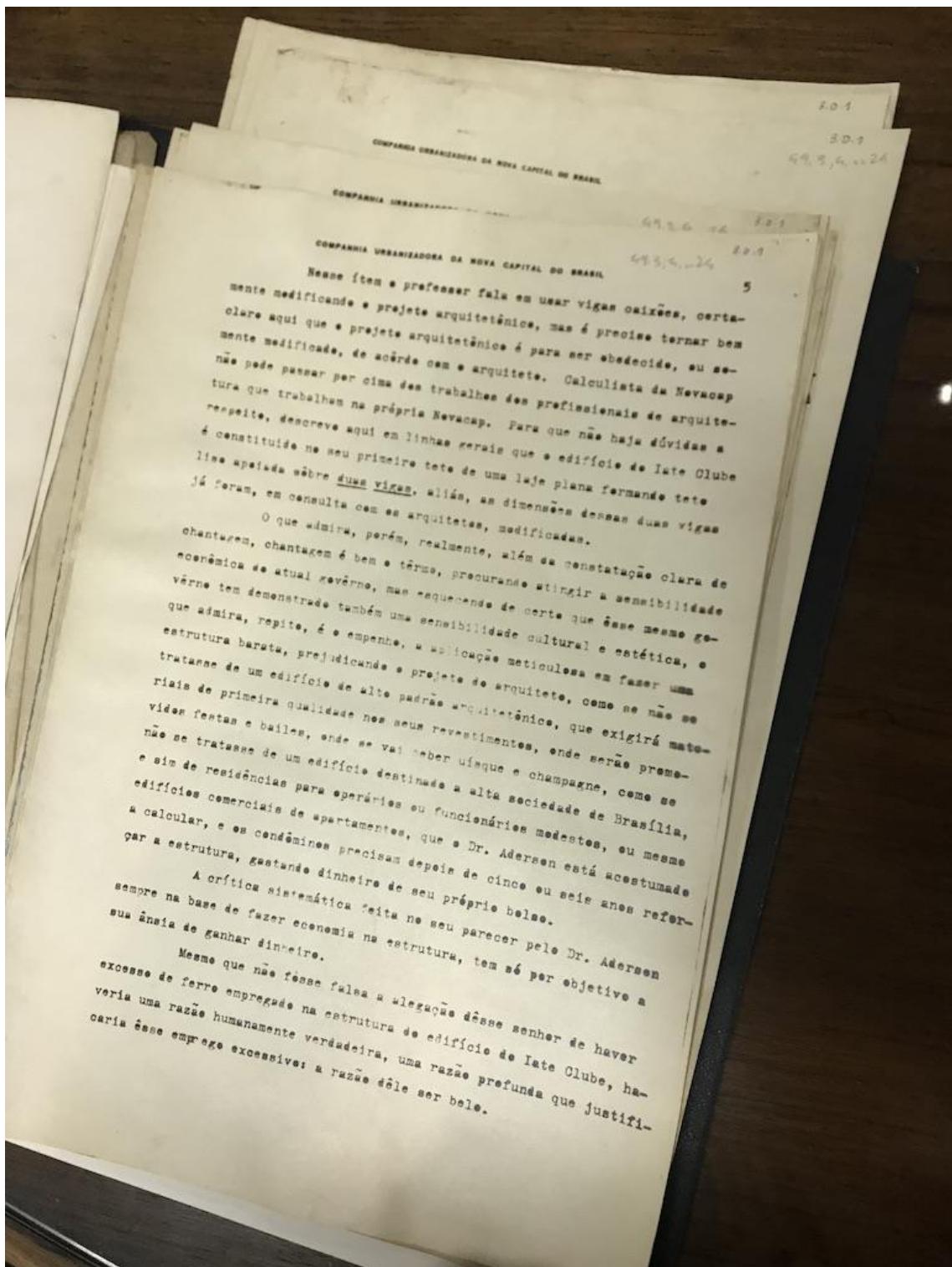
Mas todas essas alegações não passam de uma farsa visando modificações no intuito aparentemente de tornar mais baratas as estruturas, mas na realidade para ferreter a Nevacap, a preços caríssimos, novos projetos calculados pelo próprio Aderson.

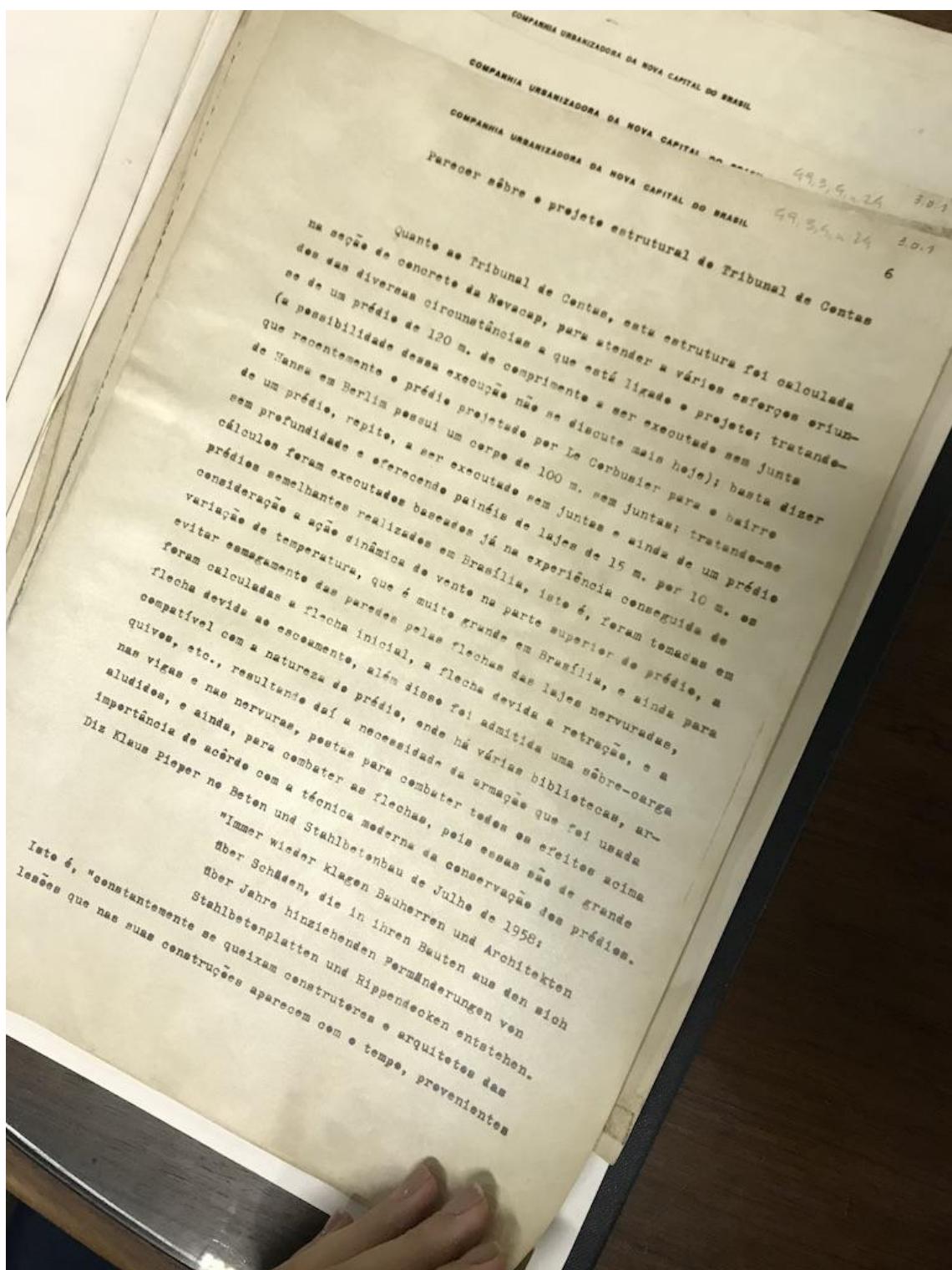
A desonestade é flagrante: um consultar técnico a centrar serviços com uma entidade administrativa, na base de seu próprio parecer técnico.

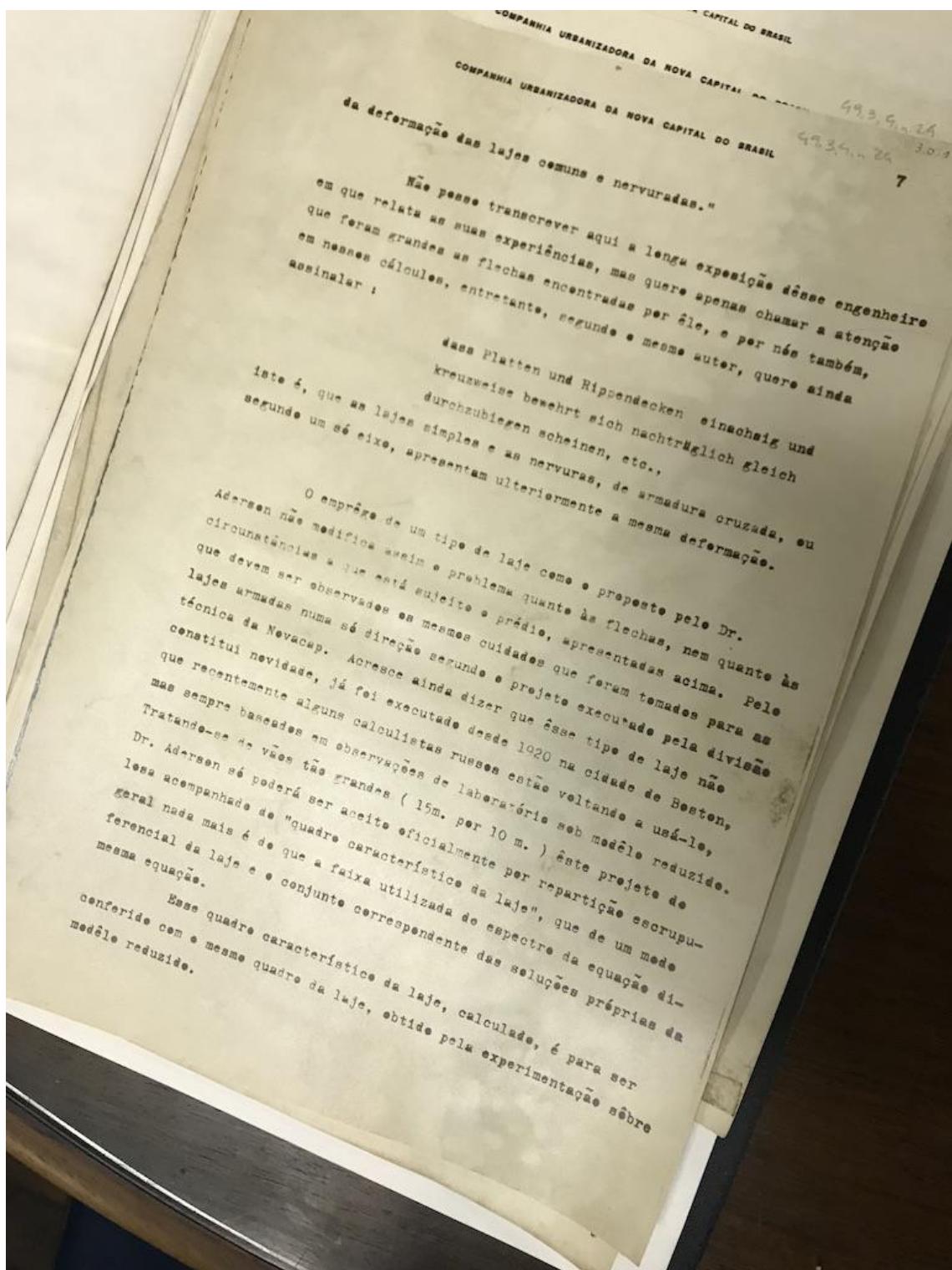
No caso em apreço e que seria normal, administrativamente normal, era a volta do projeto estrutural para ser examinado na seção de concreto, de acordo com os arquitetos da Nevacap, e não o próprio consultar apresentar-se como calculista sem concorrentes à execução de um novo projeto estrutural.

Diz o sr. Aderson que a estrutura além de cara é insequível, neste caso, seria a primeira obra insequível a sair da seção de concreto depois de mais de quatro anos de trabalho, e de mais de quinze obras calculadas e executadas pela Nevacap. Evidentemente é de estorrecer.

No item 4 o parecer de professor torna-se ainda mais vago, fala em métodos adequados, transformando as vigas cheias "em vigas caixões", etc., e presssegue "com um projeto nestas condições as armaduras nas apieis podem ser reduzidas para 90 ferres de 1 1/8"; per que 90 ferres, pedia dizer que ficavam com 45, com 10, uma vez que nada apresenta que comprove a dita redução.







COMPANHIA URBANIZADORA DA NOVA CAPITAL DO BRASIL

COMPANHIA URBANIZADORA DA NOVA CAPITAL DO BRASIL

3.B.1
49.3.4. v. 24
8

Tratando-se de uma laje anisotropa (ortotropa), os seus cálculos exatos não são fáceis, a menos que este "cálculo especial" do Dr. Adersen seja uma coisa prodigiosa e mágica, e determine com precisão e facilidade todas as deformações de uma laje desse tipo; e que é preciso porém dar ênfase é que, experiências com modelos reduzidos sejam feitas, pois mesmo para vãos muitas menores estas lajes têm passado sempre por essa verificação.

Sobre a laje da beira não merece apreciação e parecer do Dr. Adersen, porque está cheio de contradições: diz por exemplo que não há "nada de anormal" e admite depois a necessidade de se efetuar uma prova de carga. Todo o parecer é mentiroso e capcioso, primeiro querendo dar a entender que a seção de concreto da Nevacap ficou preocupada com a flecha maior de que a prevista e projetou um "referencial" e que é preciso acentuar é que a seção apenas mandou costurar as trincas surgidas para evitar lesões futuras. O aumento da flecha constatada, que é proveniente em parte da flecha devida a retração, é esta imprevisível quando não se tem o controle da desumidagem do concreto, não surpreendeu a esta seção, tendo a mesma tranquilizado a Cia. Neva Delhi, construtora do prédio, que não havia nada de anormal; e que a seção de concreto faz, repete, foi mandar costurar as trincas evitando lesões futuras pelo movimento da laje causando possivelmente ruptura da impermeabilização, fez para evitar lesões futuras, coisa sobre a qual o Dr. Adersen tem pouca cuidade; e autor desta apreciação mera em um edifício que foi calculado pelo referido Dr., e a cobra cheia de trincas ainda hoje deixa passar água de chuva. Deve assim ser feita a costura da laje e de modo algum "por desnecessária" a prova de carga; acompanhe e que digo com o meu protesto pessoal que se entregue e destine de uma obra onde está o meu nome a um homem que se tem manifestado de um tempo a esta parte meu inimigo gratuito.

COMPANHIA URBANIZADORA

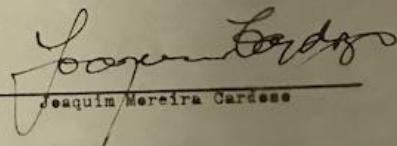
COMPANHIA URBANIZADORA DA NOVA CAPITAL DO BRASIL

6915.61.24

9

Terminando esta exposição quero comunicar a V. S. que a
solução dessas divergências de opinião sómente poderá ser obtida por
exames de modelos reduzidos em laboratório, como é da moderna técnica.
Não aceite o processo hoje obsoleto de se nomear mediador para o caso
uma figura qualquer, mas ou menos acadêmica e deuterária, como "autori-
dade" última e infalível.

Atenciosamente,



Joaquim Mereira Cardoso

**ANEXO E – AYRTON CARVALHO SOLICITANDO PARECER DE
JOAQUIM CARDENAL PARA A PONTE DA BOA VISTA, RECIFE – 1967**

7 de Abril de 1967

Chefe do 1º Distrito da DPHAN

Snr. Engº Joaquim Cardozo

Recuperação da ponte da Boa Vista

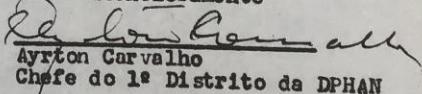
Snr. Engenheiro

Sobre o assunto em epígrafe solicito a V. S. a fineza de responder aos quesitos abaixo:

- 1 - Seria indispensável, para garantir a mesma estabilidade da ponte, eliminar os sistema de sustentação do tabuleiro composto de transversinas metálicas para substituí-lo por outro de concreto armado ?
- 2 - Se se reparassem apenas as poucas transversinas estragadas, aplicando sobre elas uma laje de 12 centímetros de espessura para suporte do estrado e da pavimentação estaria garantida a estabilidade da ponte, sem descharacterizar a sua estrutura ?
- 3 - Se leu o "Relatório" da Comissão designada pelo ato nº 3403 do Snr. Governador, tem algo a objetar contra o mesmo na parte relativa à ponte da Boa Vista ?
- 4 - Tendo visitado as obras em curso, qual a sua impressão ?

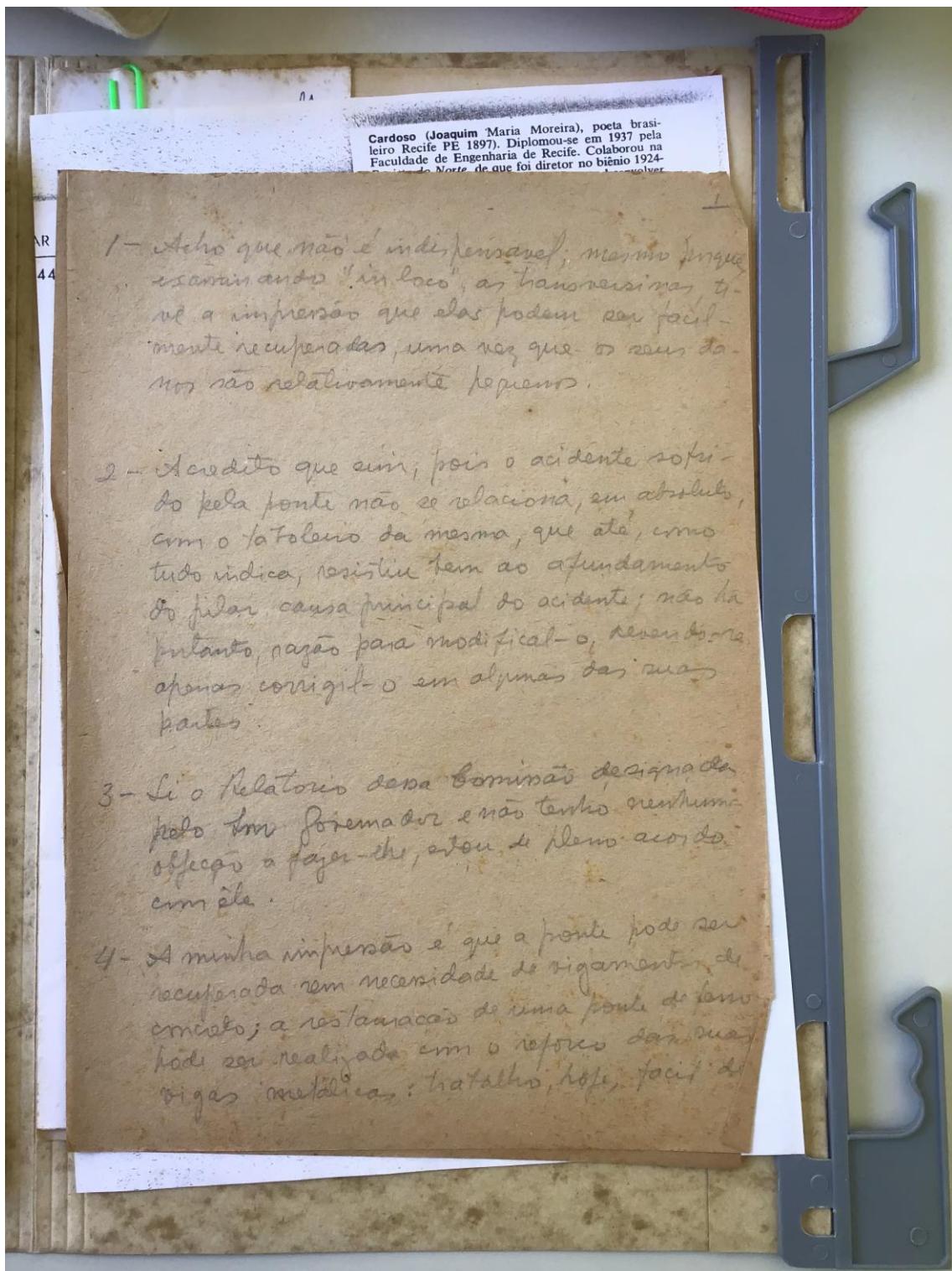
Grato antecipadamente pelo obsequio de sua resposta, tão breve quanto possível, firmo-me

atenciosamente


Ayrton Carvalho
Chefe do 1º Distrito da DPHAN

Ao Ilmo. Snr.
Engº Joaquim Cardozo
Nesta

ANEXO F – PARECER DE JOAQUIM CARDOZO PARA A PONTE DA BOA VISTA, RECIFE – 1967



Cardoso (Joaquim Maria Moreira), poeta brasileiro Recife PE 1897). Diplomou-se em 1937 pela Faculdade de Engenharia de Recife. Colaborou na Revista do Norte, de que foi diretor no biênio 1924-1926. De 1938 passou a desenvolver

execuções e já feito em diversos países; observa, no ligeira visita que fiz ao local, que a estrutura de concreto que se acha em execução é uma estrutura pesada usando feno CA 37, vigas de 1^m 20 de altura, sobrecarregando assim as engarradas; aparece também que o vínculo destas vigas de concreto com a estrutura principal da ponte, é obtido encamizando a membrana inferior das engarradas, encamigamento extremamente pesado, alterando as condições de trabalho dessas grandes vigas de quase 50 metros de vão livre; estranhamente a tudo isso, a reparação consistente das tantas transversais de feno manteve a ponte no seu peso próprio por muito tempo.

Torna-se necessário salientar que o encamigamento cláudio torca, a colocação aparente das engarradas para estas entidades - com pressão excedente para estas e para a articulação da ponte.

JOAQUIM CARDOSO

Ilmo. Sr.
Dr. Ayrton Carvalho,
Chefe do 1º Distrito da DPHAN.
N. e s t a

Sr. Chefe do 1º Distrito:-

Tenho o prazer de encaminhar as respostas aos quesitos formulados por V. S. a respeito dos trabalhos que estão sendo realizados na / ponte da Boa-Vista.

Quesito 1 - Seria indispensável, para garantir a mesma estabilidade da ponte, eliminar o sistema de sustentação do tabuleiro com posto de transversinas metálicas para substituí-lo por centro de concreto armado ?

Resposta - Acho que não é indispensável; mesmo porque examinando "in loco", as transversinas, tive a impressão que elas podem ser facilmente recuperadas, uma vez que os seus danos são relativamente pequenos.

Quesito 2 - Se se reparassem apenas as poucas transversinas estragadas, aplicando sobre elas uma laje de 12 centímetros de espessura para suporte do estrado e da pavimentação estaria garantida a estabilidade da ponte, sem descharacterizar a sua estrutura ?

Resposta - Acredito que sim, pois o acidente sofrido pela ponte não se relaciona, em absoluto, com o tabuleiro da mesma, que está, como tudo indica, resistiu bem ao fundamento do pililar, causa principal do acidente; não há portanto, razão para modificá-lo, devendo-se apenas corrigi-lo em algumas das suas partes.

Quesito 3 - Se leu o "Relatório" da Comissão designada pelo ato nº 3403 do Sr. Governador, tem algo a objetar contra o mesmo na parte relativa à ponte da Boa-Vista ?

Resposta - Li o Relatório dessa Comissão, designada pelo Sr. Governador e, nesse tempo, nenhuma objecção a fazer-lhe, estou de pleno acordo com ele.

Quesito 4 - Tendo visitado as obras em curso, qual a sua impressão ?

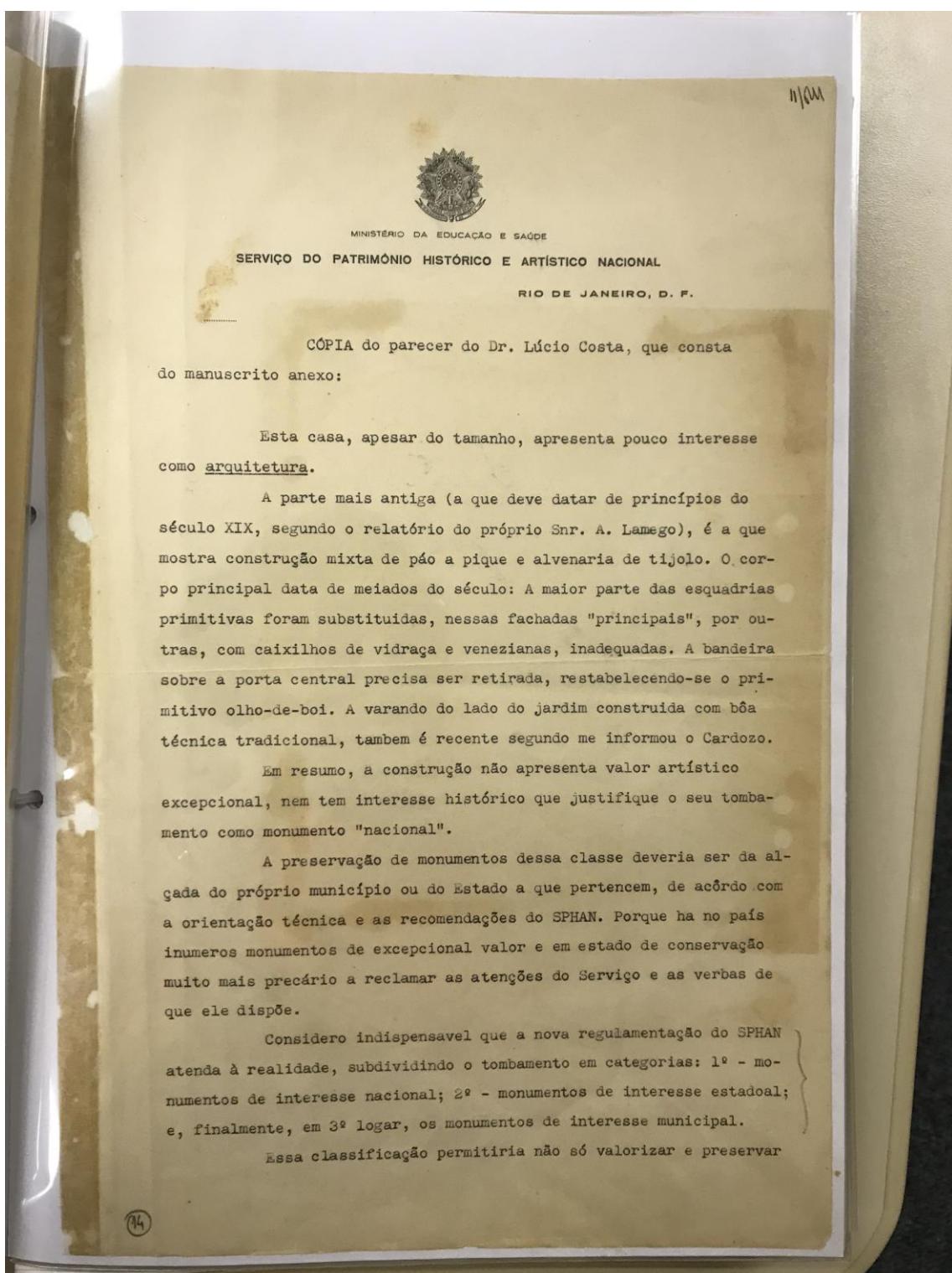
Resposta - A minha impressão é que a ponte pode ser recuperada sem necessidade de vigamentos de concreto; a restauração de uma ponte de ferro pode ser realizada com o reforço das suas vigas metálicas; trabalho, hoje, fácil de execução e já feito em diversos países; observei ainda, na ligeira visita que fiz ao local, que a estrutura de concreto que se encontra em execução é uma estrutura pesada, usando ferro CA37, vigas de 1,20 m. de altura, sobrecarregando assim as longarinas; acresce também que o vínculo destas vigas de concreto com a estrutura principal da ponte, é obtido encimizando a membrura inferior das longarinas, encimamento extremamente pesado, alterando as condições de trabalho dessas gran-

des vigas de quasi 50 metros de vão livre; contrariamente a tudo isso, a reparação conscientiosa das patigas transversinas de ferro mantém a ponte no seu peso próprio permitivo. Torna-se necessário salientar que o encapizamento alugido force a colocação aparente das canalizações-ate / entac, embutidas com prejuízo evidente para estas e para a estética da ponte.

Recife, 10 de abril de 1967.

Joaquim Cardozo
Engº Joaquim Cardozo.

ANEXO G – PARECER DE LUCIO COSTA PARA O SOLAR DOS AYRIZES – 1940





MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE

SERVIÇO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL

RIO DE JANEIRO, D. F.

- 2 -

melhor os monumentos mais importantes, como tambem estudar a proteção a uma infinidade de outros monumentos de interesse menor (como esta casa dos Ayrizes, p. ex., agora de certo modo indevidamente tombada pois não apresenta o "valor excepcional" exigido pela lei), mas que, no entanto, e por muitos motivos, convém mesmo conservar.

29/III/40

(45)

ANEXO H – PARECER DE JOAQUIM CARDOZO SOBRE LUCIO COSTA, S/D

LUCIO COSTA

A atividade do arquiteto consiste em elaborar projetos e construir edifícios; a grande maioria dos que a ela se dedicam, não extravasam esses limites; mas existem exceções cujas tomadas de posição teórica são tão ou mais importantes que as realizações práticas. Não é o caso de Lúcio já que suas obras situam-se dentre as mais significativas da arquitetura brasileira.

Lúcio Costa elaborou um completo programa de estudos da arquitetura civil colonial e com um objetivo concreto. Percebendo, de um lado a semelhança entre o emprego da estrutura de madeira e da estrutura de concreto e, de outro, a evolução contínua para para um número cada vez maior de janelas manifestada do século XVI ao XX nas construções dos mestres de obras portugueses. Lúcio Costa concluiu estar a arquitetura brasileira tradicional muito mais próxima do que se supunha da arquitetura contemporânea; descobriu que os verdadeiros problemas arquitetônicos tinham sido percebidos e resolvidos com bom senso pela arquitetura colonial.

Ao se esforçar para compreender a razão de ser das soluções do passado, ao se impregnar do espírito que as tinha criado, o arquiteto contemporâneo seria levado a perceber as soluções que permaneciam válidas e a encontrar novas soluções, adaptadas às necessidades do presente. A arquitetura "moderna" não podia constituir numa ruptura pura e simples com o passado. Era preciso saber rejeitar sem hesitação tudo aquilo que não tivesse mais interesse, evitando uma imitação puramente formal, como o tinha feito o movimento neocolonial.

Devia ser feita uma trigagem, mas o trabalho era complexador e Lúcio Costa dedicou-se nesse com decisão. Desde o começo, ele tinha colocado o problema tanto no seu aspecto geral quanto nos seus aspectos mais particulares. Faltava passar à ação provar todos os benefícios que podiam ser tirados da atitude por ele adotada. Esse objetivo foi alcançado, conforme o demonstraram suas realizações práticas, que influenciaram assim uma corrente considerável da nova arquitetura brasileira.

Síntese entre a arquitetura contemporânea e a arquitetura colonial, alguns programas prestavam-se perfeitamente a essa síntese outros não. Não podemos tratar conjuntamente de elementos tão diferentes como CASAS, PRÉDIOS DE APARTAMENTOS, E DE ESCRITÓRIOS OU PROJETOS MONUMENTAIS (BRASÍLIA)

A sensibilidade de Lúcio Costa sempre lhe permitiu encontrar a solução correta. Permanecendo fiel a si mesmo, jamais nem cair em excessos dogmáticos; mas as soluções adotadas variavam consideravelmente, segundo o tipo de programa a ser resolvido.

CASAS E MANSÕES

Setor que mais oferecia facilidades de síntese entre a tradição local e a arquitetura contemporânea. Praticamente bastava contar com um proprietário compressivo para reduzir os obstáculos. Existia também uma clientela sensibilizada pelo movimento neocolonial, capaz de aceitar mais facilmente uma arquitetura discretamente moderna, que não rompesse totalmente com a tradição formal, do que as propostas revolucionárias.

máos referenciadas

A razão essencial é que não se tratava de um programa novo, específico do século XX, mas de um gênero tradicional; as condições materiais e as necessidades não eram exatamente as mesmas do século XVIII, mas não havia uma mudança radical, assim as soluções permaneciam parcialmente atualizadas e capazes de serem facilmente adaptadas.

Lúcio Costa foi o 1º a seguir por este caminho, a prioridade cronológica associada a alta qualidade das poucas casas que construiu, assegurou a essas obras um lugar de destaque na arquitetura brasileira.

Foi de 1942-1943 que o estilo de Lúcio Costa afirmou plenamente, projetou 3 residências: A CASA DE ARGEMIRO HUNGRIA MACHADO, E AS CASAS DE CAMPO DO BARÃO DE SAAVEDRA E DA SRA ROBERTO MARINHO.

Destaca-se nesses projetos a integração dos elementos tradicionais com uma arquitetura contemporânea. Sua preocupação maior foi sempre a satisfação das necessidades atuais e o bem estar dos moradores, sem jamais deixar que as preocupações de ordem puramente histórica o dominassesem.

Preocupação principal na elaboração dessas residências foi a criação da continuidade entre o exterior e interior, sem contudo, tirar a intimidade em geral desejada nesse tipo de construção. Suas casas concebidas em função do jardim para onde se voltavam os cômodos principais; utilização de pergolas e de BRISE-SOLEIL; integração harmoniosa com a natureza; utilização de varandas contíguas à maioria dos dormitórios (talvez vestígios da época dos casarões do café do sec.XIX)

A arquitetura de Lúcio Costa é simples, toda em linhas retas, que não procura virtuosismo para valorizar a flexibilidade do material, mas utiliza discretamente suas possibilidades numa distribuição segura e racional. O concreto armado é utilizado apenas como um meio prático de resolver os problemas técnicos. Procurou obter uma concordância entre os materiais artificiais concreto e vidro, e os naturais, como a pedra e madeira.

Preocupou-se conscientemente em reintegrar, na arquitetura contemporânea um caráter nacional que garantisse um continuidade com o passado.

O mesmo espírito de síntese entre necessidades práticas e preocupações intelectuais ou sentimentais, reaparece na utilização das tréliças de madeira, inspiradas nas venezianas da época colonial.

Conseguiu elaborar um vocabulário novo, conservando, ao mesmo tempo, profundas afinidades com a tradição local.

HOTEL DO PARQUE EM NOVA FRIBURGO

Edifício de estrutura independente, permitindo o livre desenvolvimento de uma planta-funcional. O edifício assumiu um caráter de simplicidade rústica, e inseria-se com violência numa paisagem inteiramente respeitada. O edifício é um exemplo de uma arquitetura hábil, ponderada, fruto da reflexão, onde não dominou a intuição e onde a imaginação submeteu-se à razão.

Só atinge a independência da arquitetura contemporânea, (de modo espiritualmente pessoal), com a construção de BRASÍLIA. Não existência de vínculos espirituais com o passado.

Quaquer que fossem os programas e os motivos intelectuais que determinaram o resultado final de cada caso particular, encontra-se um certo número de caracteres comuns ao conjunto das construções. O primeiro é uma / preocupação permanente com o equilíbrio, sendo obtida por uma simetria sempre perceptível, embora freqüentemente relativa, oriunda dos contrastes e / de um perfeito senso de proporções, bem como de repetições absolutas em torno de um único eixo. O segundo é a clareza e a simplicidade da composição, baseada na predominância de um volume estritamente geométrico, de horizontaldade acentuada e freqüentemente dominante.