

EDMD

Uma biografia uma visão

EDMD

Elvin Donald Mackay Dubugras

Uma biografia uma visão

Meu primeiro contato com Brasília foi em mil... Bom, curiosamente, é o seguinte, foi bem cedo, pelo seguinte: nós tínhamos um escritório no Rio e tínhamos uma oficina de maquete. E a oficina de maquete do escritório fazia muito trabalho pro Oscar.

Então, as primeiras maquetes de Brasília foram feitas até lá no escritório, as primeiríssimas, nós vimos como o Congresso nasceu, como o Palácio da Alvorada nasceu, depois o Oscar precisando de um maquetista tempo integral pegou o nosso e levou. Então, foi aí que nós começamos a ter contato direto com Brasília.
(EDMD, 1993)

Elvin com uma maquete
feita por ele, de uma
cidade Inglesa, parte de
suas diversões



Elvin Donald Mackay Dubugras (1929 – 2000)

SUMÁRIO

Introdução

Biografia

Urbanismo

Arquitetura

Arquitetura de interiores

Ensino

Arte

Passado ou História

Visão Antropológica e Fotografia

INTRODUÇÃO

A senhora sabe que eu tive sonhos com o Elvin. Depois que ele se foi, eu já tive três sonhos com ele. Em um, via uma praia e via-o caminhando em uma calçada de pedra, aí ele parava, olhava para mim e sorria. Eu ficava assim, ué, mas o Elvin? Coisa estranha...

Era como se falasse, mas ele falava comigo pelos olhos, ou estava sorrindo, ou estava chateado... E quando ele vinha na calçada, ele tinha um livro branco na mão, com se viesse trazer um livro. Aí eu acordei e fiquei “que livro é esse? Que livro será esse?”...

Aí um dia, em outro sonho, eu estava em um hotel. Um prédio que parecia um hotel, com três degraus entre o saguão e a parte do hall, com aparador e a recepção. De repente saiu o Elvin da esquerda por entre a parede divisória, para me ver, e de novo com o livro na mão. Aí eu acordei e, “ué, que livro será esse?”...

MD¹: Não tinha nada escrito...?

Não, era um livro todo branco, nada escrito na capa... aí, eu pensei, ele está querendo me dizer alguma coisa...

Aí teve um dia que me pediram para fazer uma arte final de um livro de um professor, chamado Marcílio. Eu comecei e fui até uma, duas horas da manhã... e fui dormir. E sonhei de novo com o Elvin. Só que dessa vez ele estava bravo. Aí, tive um sonho tumultuado, e o Elvin estava bravo, aí acordei e “já sei o que é, ele quer que eu faça um livro sobre ele!” (risos)

A partir desses sonhos declaro que há uma narrativa, neste caso em particular, uma narrativa fruto de convívio, de troca e testemunho de uma partícula por ter conhecido pessoalmente o personagem principal. Mas nada impede que cada um construa a partir das breves narrações historiográficas e das análises aqui escritas o seu entendimento que pode complementar ou dar esclarecimentos sobre o que há em cada parte do trabalho, que tenta, por partes aparentemente destacadas, uma forma de compreender os mundos de Elvin.

Parece-me que para se contar uma história é necessário um trabalho curioso de pesquisa, um olhar analítico para aglutinar vestígios intrigantes, dar forma a um conjunto de pensamentos e, dessa forma, possibilitar conexões, para perceber, ter percepção de um homem no seu tempo e no tempo de quem o lê.

É um erro considerarmos a História como um passado que morreu, que já não interessa e que deve ser arquivado. “A História é a mais viva das raízes da nossa existência, é a memória coletiva do que os nossos antepassados fizeram para nos oferecer a nossa maneira de ser e de estar.” (DAEHNHARDT, 2010).

Quem está lendo este texto, de duas uma, ou preferiu iniciar sua leitura pelo meu olhar ou está vindo a partir de suas escolhas e querendo confrontá-las com

¹ Maria Stella Dubugras, esposa de Elvin Dubugras.

uma possível construção de conhecimento a partir de suas viagens pelos outros volumes que compõem esse trabalho.

A história é narrativa de acontecimentos: todo o resto daí decorre. O vivido, tal como sai das mãos do historiador não é o dos atores; é uma narração. (VEYNE, 1983, p. 14)

Este trabalho revolve questões da história de um arquiteto, com o fim de fazer aflorarem suas possíveis visões do mundo da arquitetura, suas narrativas e suas experiências. São histórias de Brasília, de um tempo e de um indivíduo. A pergunta que sempre insistiu em se formular foi: como tratar essa história, quais amarrações e escolhas?

Trata-se de uma história narrada:

- Por um arquiteto sobre um colega;
- Por um estagiário sobre seu “chefe”;
- Por um estudante sobre seu professor.

E, não se pode negar, por um admirador de uma obra que foi construída com muita ética, mas também sonhos...

Logicamente mesmo com todo esse apreço não deixo de tecer comentários em conversas com seus conhecidos, amigos, alunos que podem apresentar, em alguns momentos, uma visão de discordância (não como desrespeito, mas por respeitar

nossa condição humana de sermos diferentes), um fato divertido, uma curiosidade, afinal a história, ou melhor, os “causos”² de história têm muito disso: Lembro de fulano dizendo, fazendo. Causos para os quais somos, como ouvintes, ou leitores muito atentos e que faz com que passemos a entender melhor um ser e sua obra.

Primeiramente, a narrativa deveria partir de alguma evidência ou vestígios, como expressa DUBY:

E não invento, enfim invento, mas preocupo-me em fundamentar a minha intenção nas firmes bases, em edificar a partir de vestígios rigorosamente criticados, de testemunhos que estejam tão precisos, tão exatos quanto possível. Mas é tudo. (DUBY; LARDREAU, 1989, p. 41).

Esses vestígios são as peças que nos possibilitam reconstituir uma parte de um quebra-cabeça que envolve valores humanos importantes devido a seu contexto e diante de um universo tão complexo e intrigante.

No caso de Elvin Dubugras as pesquisas descortinaram um

2. O que aconteceu; acontecido, caso, ocorrido; 2 caso sério, assunto grave; problema; 3 causa, motivo, razão; 4 narração ger. falada, relativamente curta, que trata de um acontecimento real – é uma história (representando fatos verídicos ou não), contada de forma engraçada, com objetivo lúdico. Muitas vezes apresentam-se com rimas, trabalhando assim a sonoridade das palavras. São conhecidos também como causos populares e já fazem parte do folclore brasileiro.

acervo nem um pouco silencioso, como dezenas de fotos (algumas esquecidas) de registros de arquitetura, arte, amigos, fotos de uma cidade, fotos de seus habitantes esquecidos no interior do Goiás e seus casos em uma pesquisa, um trabalho acadêmico, que também se tornou esquecido, que, por si só, retrata um pouco da memória do Brasil e seu Planalto Central, mas que nunca foi apresentado na academia devido à ruptura política no início da década de 1960.

Portanto uma história construída a partir de inúmeras fontes primárias:

- Imagens não divulgadas,
- Entrevistas não publicadas,
- Uma tese não defendida,
- Uma biografia não explorada,
- Uma obra não estudada.

Vivência

Das minhas memórias, a primeira vez que tomei nota de Elvin deveria ter 15 anos, ou seja, em 1980. Convivia com um vizinho que fazia arquitetura na UnB. Ele estava com uma colega da faculdade e comentavam sobre uns prédios “cabegudos”. Já naquela idade um curioso pela arquitetura e querendo ser arquiteto, fiquei muito curioso sobre isso

e demasiadamente atento em descobrir que prédios seriam esses.

Depois de procurar um pouco pela cidade comecei a encontrar os tais famosos edifícios. Tratava-se de edifícios do Setor de Autarquias Sul (Fundação Cabo Frio) e do edifício da 509 Norte (Bittar). Projetos que apresentam, a partir da sua estrutura externa e aparente, na parte mais alta, um afastamento da fachada a fim de romper o monólito prismático que muito dominam os gabaritos arquitetônicos da cidade.

Já em 1988, descobri mais sobre Elvin ao ver em uma revista de arquitetura, a *Projeto*³, algumas de suas obras para o Itamaraty, (Embaixadas em Guiné, Arábia Saudita, Cabo Verde e Nigéria). Obras que tinham um caráter arquitetônico que coadunavam com um pensamento historicista e que, de algum modo, me causavam estranheza por serem de uma linguagem pouco explorada no meio acadêmico em que vivia já como aluno da Faculdade de Arquitetura da UnB.

Em outro momento me deparei com os edifícios do centro comercial *Gemini* (Brasília, SCLN 106) e *Boulevard* (Brasília, SCLN 309). Exemplos que efetivavam uma retórica que, naquele

3 Revista Projeto n°. 108 de 1988.



fig. 1 Edifício Citigroup na Av. Paulista, SP. Projeto de 1986

tempo, era ainda controverso na arquitetura Brasileira. Momento que pode ter como ícone mais conhecido o Edifício da *Citigroup*⁴ na Avenida Paulista, em 1986 (fig. 1), projeto do escritório Paulista Aflalo e Gasperine que, inclusive, mereceu matéria em revista semanal de grande circulação.

Até então não conhecia nem sabia das histórias de Dubugras, era apenas um aluno de arquitetura com informações iconográficas e um bombardeamento de que a arquitetura moderna brasileira em sua vertente *corbusiana* e carioca seria a soberana e correta rua estreita a se seguir (e até mesmo com pouca reflexão de por que a seguir).

O primeiro contato, desconfiado, com o arquiteto Elvin aconteceu então na Universidade, em 1988, quando ele foi reintegrado e expôs, numa manhã de sexta-feira, na sala 6, sua trajetória.

4 O Edifício Citigroup é constituído por uma torre de escritórios e uma agência bancária, localizado à Avenida Paulista, centro de negócios de São Paulo. A principal premissa do projeto é a representatividade de sua imagem corporativa e seu destaque como um marco na região. O edifício representa sob muitos aspectos uma síntese de pesquisas realizadas pelo escritório sobre novas linguagens arquitetônicas na época: a linguagem de grelha estrutural, que consiste numa estrutura periférica, alveolar, que absorve as cargas verticais do edifício em sua periferia. Este conceito rompe com a arquitetura assim denominada "arquitetura internacional" Disponível em: <<http://www.aflalোগasperini.com.br/projetos/1980-1990>>. Acesso em: 2013.10.30, 5:27.

O espaço estava cheio de alunos e professores e Elvin estava acompanhado por seus colaboradores daquele momento. Lembro-me de Paulo Henrique Paranhos e Patrício Porto, que trabalhavam em projetos para o Itamaraty.

Mais tarde, curioso, me matriculei na disciplina Prática Profissional que seria ministrada por Elvin. Pude então conhecer um pouco mais seu trabalho e suas histórias (e como as contava bem!). Mas ainda assim, foi visto pelo olhar de um estudante despreocupado, ou preocupado com outras coisas.

Uma curiosidade era o seu nome. Havia entre os alunos, amigos, a sempre dúvida de como deveria ser escrito. Mackay, Mckey? Era uma situação divertida e não foi com surpresa que vi na introdução do livro sobre seu avô "Victor Dubugras" editado pela Fundação Bienal de São Paulo, o nome Elwin Mackey Dubugras. Do que conheci de Elvin, ele deve ter ficado irritado por isso.

Tivemos mais contatos, trabalhei por poucos meses com o professor, em seu escritório, no Ed. Central do Setor Comercial Sul. E lá descobri outras particularidades, projetos, modos de trabalhos e a sua família.

Este volume expõe, em partes, um conjunto de vivências que podem

ser apreciadas sem uma narrativa linear, cabendo ao leitor degustar, a seu modo, cada uma das partes, que são: Biografia, Urbanismo, Arquitetura, Interiores, Arte, Patrimônio, Ensino e Antropologia. Assim, a estrutura da parte menor se relaciona com a parte maior, ou seja, dos demais volumes que compõe o trabalho.

Essa combinação de conhecimentos estrutura e clarifica quão rico pode ser uma trajetória de um profissional e, de algum modo, como ramificada é nossa contribuição ou como nossa vida é abastecida por diversos olhares.

Este volume, dentro da proposta de incentivar um percurso que cada leitor escolherá – de acordo com seu prazer de leitura e pesquisa – trata do meu olhar particular de uma compreensão, ou a tentativa de contextualizar o personagem, Elvin, em mundos que a partir dos estudos das imagens, depoimentos, sua entrevista, seu trabalho acadêmico, se manifesta e dessa forma entender um pouco mais quem era esse ser, pelo menos um pouco.

REFERÊNCIA

BARROS, José D'assunção. *Teoria da História*, Vol. IV. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 2011.

BURKE, Peter. *A escrita da história, novas perspectivas*. São Paulo: Ed. Unesp, 2011.

DUBUGRAS, Elvin Donald Mackay. *Depoimento* - Programa de História Oral. Brasília, Arquivo Público do Distrito Federal, 1993.

DUBY, GEORGES; LARDREAU, GUY. *Diálogos sobre a Nova História*. Trad. Thereza Menezes. Lisboa: Dom Quixote, 1989.

RAGO, M.; GIMENES, R. A. O. *Narrar o passado, repensar a história*. Campinas: Ed. Unicamp, 2000.

DAEHNHARDT, Rainer. *Homens, Espadas e Tomates*. Sintra: Zéfiro, 2010.

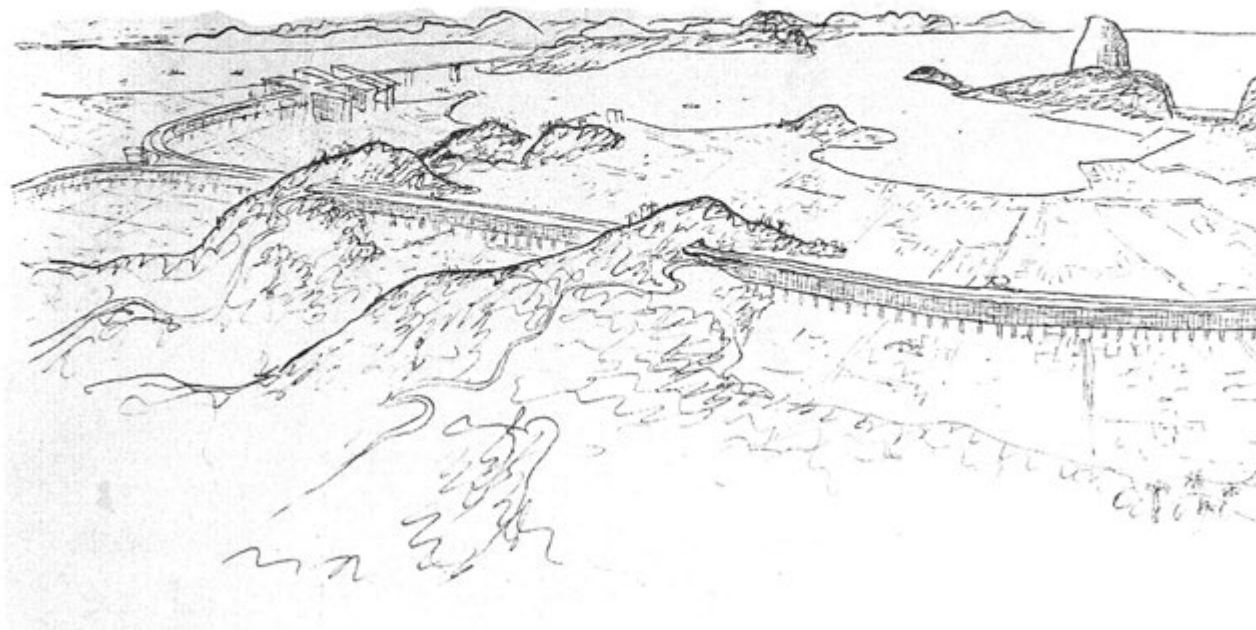
MIRANDA, Danilo Santos de (org.). *Memória e Cultura: A importância da memória na formação cultural humana*. São Paulo: Ed. SESC SP, 2007

VEYNE, Paul. *Como se Escreve a História*. Brasília: Ed. UnB, 1998.

Revista Projeto n° 108. Editora Projeto, SP. 1988

Entrevista com Maria Estela Dubugras, 2009.

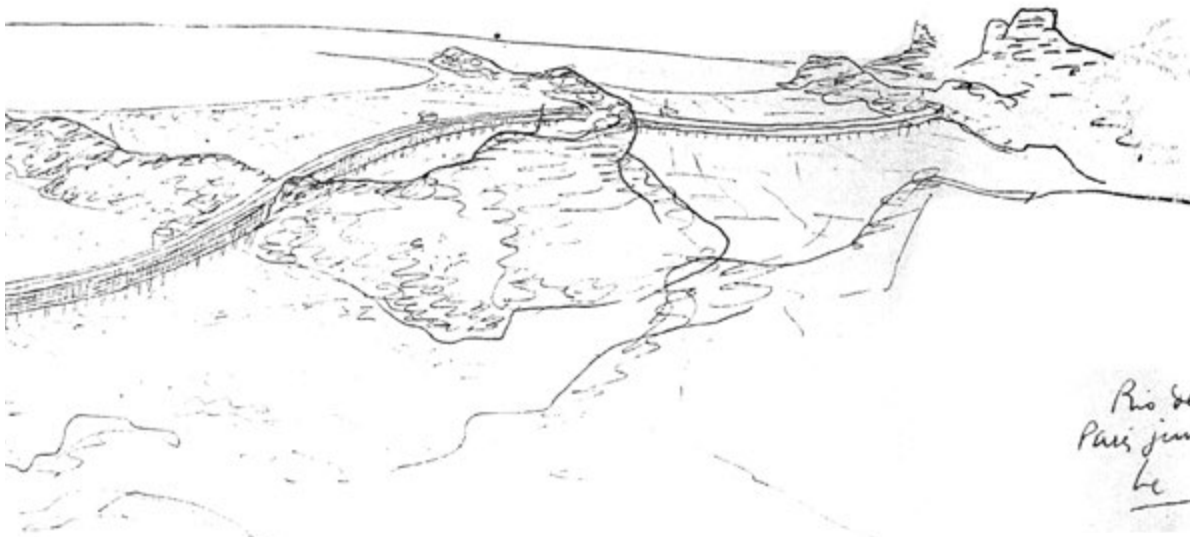
BIOGRAFIA



O Rio possuía um forte charme. É difícil descrever a baía adorável, circundada por montanhas com formas fantásticas cobertas por uma leve tintura de florestas ou coroadas por solitários picos rochosos marrom-avermelhados, algumas vezes cobertas por fileiras de palmeiras que se projetavam como penas de avestruz na luminosidade almiscarada dos trópicos contra um céu amortalhado por nuvem cinza-perolada. Muitas vezes, eu perambulava pelo centro da cidade onde— um contraste refrescante com a larga Avenida Rio Branco— as ruas frescas e sombreadas eram muito estreitas para tráfego de veículos. Na mais colorida de todas elas, a Rua do Ouvidor, lojas de antiguidades repletas de móveis do período colonial encontravam-se ao lado de frutas suculentas à mostra onde eu provava refrescos deliciosos de manga ou coco. Não muito longe, em um morro, a pequena igreja da Glória, em

estilo barroco do século dezoito, como a maioria das arquiteturas eclesíásticas no Brasil, exibia suas cores rosa, azul e verde suave, e seus azulejos dentre os quais se podia ver exemplos magníficos de entalhes em madeira. Ia também algumas vezes à praia de Copacabana, voltada para o Atlântico. Ao longo dela havia algumas casas, incluindo uma encantadora e divertida projetada pelo arquiteto Virai. Durante as noites eu freqüentemente andava em torno da Tijuca. Eu adorava ver a paisagem do Rio gradativamente se estender diante de mim, com a baía claramente delineada por luzes cintilantes; ou então pegava um barco para o outro lado da baía, perto de Niterói, e deitava na praia deserta durante boa parte da noite com o luar tão brilhante que eu podia ler facilmente. (MILHAUD, 1970)¹

1. Compositor e professor francês, Darius Milhaud foi membro do Les Six – também conhecido como The Group of Six – e um dos mais profícuos compositores do século XX. Suas composições eram influenciadas pelo jazz e fazia uso de politonalidades.



EDMD²: Meu nome é Elvin Donald Mackay Dubugras; nasci em 15 do novembro de 29. Eu estudei arquitetura na Faculdade Nacional de Arquitetura, onde se chamava Universidade do Brasil, hoje Universidade Federal do Rio de Janeiro, e terminei meu curso em 1952.

1929 – 1948

Uma parte deste trabalho começa no dia 15 de novembro de 1929, quando nasce Elvin Donald Mackay Dubugras. Assim digo, pois a história começa quando Elvin passa a existir. A família de Mackay Dubugras morava na rua Sorocaba n^o 667, Botafogo, Rio de Janeiro (fig. 3), em uma casa

² Elvin Dubugras – entrevista de 1993 ao Arquivo Público do DF.



fig 1 O pai de Elvin Dubugras, Ernest Dubugras, que era engenheiro, formado na Inglaterra.

alugada e, segundo a esposa de Elvin Dubugras, senhora Maria Stella Dubugras, rodeada por um jardim florido, onde hoje existe um edifício de apartamentos.

MD³: Então a Rua Sorocaba era esta aqui, porque ela desembocava quase na porta do cemitério, sabe? Era uma rua fúnebre, porque passavam com os... O cortejo era aqui. Passava, mas não era cortejo de gente não, a pé. Era com os carros ... E depois você chegava lá, tinha sempre alguém carregando uma cruz, uma coisa... eu achava fúnebre, eu morava em Niterói, que era um negócio mais moderninho, não é? Podia ser matuto, mas era mais moderno, não é? Pela idade ... A cidade de Niterói era mais nova que a cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro... que naquele tempo era a capital do Brasil. Até Brasília ser inaugurada, quando viemos para cá.

Elvin era filho de Ernest Duncan Mackay Dubugras⁴ (1891 -1951, SP) e Lucy Florence Mackay Dubugras.

O tio, Victor Dubugras Filho,⁵ casou-se Elsie Dubugras (1904 – 2006 SP), que foi editora da revista Planeta, sendo uma das precursoras em tratar, em publicação nacional, de assuntos relativos a espiritualidade, espiritismo e outros assuntos correlatos.

³ MD – Maria Stella Dubugras, entrevista em 2009.

⁴ Apesar de ser registrado como Ernest, era chamado de Ernesto devido o fato de Victor Dubugras preferir o fonema português por uma questão de identidade.

⁵ O Irmão do pai do Elvin (Ernesto)

Conversando com a Sra. Maria Stella Dubugras, apareceu a informação que uma irmã mais velha do Sr. Ernesto (fig. 1) foi uma das primeiras engenheiras do Brasil. Após pesquisas verificamos que se trata de Annita Mackay Dubugras (1892 – 1951 SP).⁶

MD: A irmã mais velha se matriculou na faculdade de engenharia. O Ernest não fez nada disso, pois o pai enviou o filho mais velho para a Inglaterra, ser educado na Europa. Foi um menino e voltou um homem, mas um homem que parecia o próprio inglês. Voltou um homem fechado. Minha sogra dizia para eu ter muita paciência, pois ele teve uma infância difícil, longe dos pais e dos irmãos.

GD⁷:...nessa época ele (Ernesto) conheceu os tios avós, a parte da família da França que ele chegou a conhecer; que meu pai contava que eles tentaram ensinar a fazer *scargot* e ele falava: "Eu não como essa porcaria!" E essa parte da família que ficou na França morreu, todos sumiram na Primeira Guerra Mundial, acabaram-se todos...

Aí depois teve a Segunda, que...

GD:...Aí depois ele foi para a Inglaterra,

6 Segundo trabalho da doutora Carla Giovana Cabral, para o VIII Congresso Ibero-americano de Ciência, tecnologia e Gênero, (2010), engenheiras tiveram sua primeira formação no início do século XX. Registradas no livro Jubileu da Escola Politécnica do Rio de Janeiro, que informa os formados até o ano de 1924, as Sra. Edwiges Maria Becker, formada em 1919; Annita Dubugras, 1920; Iracema da Nobrega Dias, em 1921 e Maria Esther Correa Ramalho, em 1922. Em São Paulo, somente em 1928 tivemos a primeira engenheira, formada na Escola Politécnica da Universidade de São Paulo, que foi Anna Frida Hoffman, em 1928.

7 GD – George Dubugras, entrevista em 2009



fig 2. Ministro inglês Arthur Neville

e foi estudando, estudando, estudando, formou-se em engenharia e já voltou formado. Então foi com 12 anos, era...

Mas ele voltou solteiro, ou não?

GD:...Solteiro, era muito longe para você vir e passar férias...

E devia ter só navio, demorado...

GD:...É...só navio...Meu pai, quando era menino, meu avô trabalhava em uma empresa inglesa, que tinha sei lá, de três em três anos, direito de ir para a Inglaterra e ficava lá três meses...E aí meu pai quando era menino ia para lá de vez em quando de navio. Acho que a última vez que ele foi, em 1938, perto já da Segunda Guerra Mundial ... ele conta que eles voltaram até mais cedo, convencidos ... [de que haveria um conflito], ... o clima estava muito esquisito, eles estavam dizendo que era melhor ficar de fora. Ele lembra de um negócio de cavarem trincheiras, num sei o que...Qual era o nome do primeiro ministro? (fig. 2)

Churchill?

GD:...Não, não, antes...aquele que assinou com o Hitler um tratado de paz



fig 3. 1ª residência de Elvin Dubugras ficava onde esta o circulo, o numero 667 da rua Sorocaba em botafogo , Rio de Janeiro. A casa ja foi demolida e em seu lugar foi erguido um predio de apartamentos



fig 4. 2ª residência de Elvin
Dubugras, Botafogo, RJ

e voltou, esqueci o nome dele, foi nessa época, que...

O ministro a quem George menciona era Arthur Neville Chamberlain,⁸ político conservador que ocupou o cargo de primeiro ministro britânico entre 1937 e 1940.

Seu pai tinha que idade mais ou menos?

GD:...Foi 38 e ele é de 29...

Uns 10 anos por aí... ele lembra de coisas dessa época?

GD.: [estava com 9 anos] Lembrava... ele lembrava da loja de brinquedos de Londres que tinha 5 andares, que era o máximo para ele. Em 1960 e poucos, quando eles voltaram...

Era a Harold's?

GD:...Não, não, era uma loja, você sabe

8 Chamberlain nasceu em Birmingham, tendo vindo a ser presidente da Câmara desta localidade, em 1915. Foi ministro da saúde (1923 e 1924-1929) e tentou pôr fim dos bairros de lata. Em 1931, foi ministro das finanças e, em 1937, sucedeu a Stanley Baldwin como primeiro-ministro. Tentando resolver a velha questão anglo-irlandesa, concordou em devolver ao Eire (atual República da Irlanda) os portos que haviam sido ocupados pela marinha britânica. Praticou uma política de não agressão em relação à Mussolini e Hitler. Em 1938, foi a Munique e negociou com Hitler a resolução da questão checoslovaca. No seu regresso foi aclamado, tendo afirmado que o acordo de Munique "trouxera a paz". O Pacto de Munique revelou-se insuficiente para evitar a eclosão da Segunda Grande Guerra, tendo-se visto obrigado a declarar guerra à Alemanha. Chamberlain demitiu-se do cargo de primeiro ministro em 1940, após a derrota das forças britânicas na Noruega. Fonte: http://pt.worldwar-two.net/biografias/arthur_neville_chamberlain/. Acesso em: 11/05/2013, às 10:24.

que loja é essa, Patsy? [Patrícia Dubugras] Era uma loja de brinquedos, tinha 5 andares e num sei o quê, não era a *Harold's*, acho que era ... meu pai depois em 60 e poucos ele foi a Inglaterra e ele quis ir lá ver de novo aquele ... está lá até hoje, era um mundo...

Vou ter que conseguir uma foto dessa loja, pois é história, vocês não imaginam o que é a formação de um arquiteto na minha cabeça...Pra mim arquiteto não se forma na faculdade... [trata-se da loja Hamleys]⁹(fig. 5)

GD:...Tudo que você absorve você...

Justamente...

GD:.....você bota para fora de algum jeito...

Loja *Hamleys* que existe há mais de 250 anos em Londres e que recebeu, em 1938, a chancela Real por bons serviços.

9 Hamleys is named after William Hamley, who founded a toy shop called 'Noah's Ark' at No. 231, High Holborn, in London in 1760. A branch at No. 200, Regent Street, was opened in 1881; the Holborn branch was destroyed by fire in 1901 and was relocated to Nos. 86–87, High Holborn.[3]

In 1938, Queen Mary, the consort of King George V, gave Hamleys a royal warrant. During the Second World War, the Regent Street store was bombed five times. In 1955, Queen Elizabeth II gave the company a second royal warrant as a "toys and sports merchant". (baseado em dados colhidos no site Wikipedia em 23 de agosto de 2013 as 10h45)

Hamleys was bought in June 2003 by Baugur Group, an investment company in Iceland. When Baugur collapsed, its stake in the toy store was taken over by the Icelandic bank Landsbanki. In September 2012 Groupe Ludendo, a toy retailer based in France with shops also located in Belgium, Spain and Switzerland, bought Hamleys for a reported £60 million. Fonte: <http://en.wikipedia.org/wiki/Hamleys>. Acesso em: 2/06/2013, às 18:33.



fig 5 Lojas Hamleys

GD: ... bom aí meu avô voltou e ele voltou uma [outra] pessoa, porque quando ele estava ainda adolescente e tal, ele estudava em um internato na Inglaterra, e a educação na Inglaterra era, principalmente antes da Primeira Guerra, era um negócio tão rígido que o professor tinha o direito de bater nos alunos... Quando o cara morava então longe, nas férias, o horror dele é que ele não podia ir para casa, porque a casa dele era o Brasil. Onde ele ficava? Hospedado na casa do diretor da escola...

Meu Deus...

GD:...Ele ficou uma pessoa fechada...ele era um cara fechado, difícil, ele teve uma realidade muito difícil.

O avô paterno de Elvin era o arquiteto francês Victor Dubugras, casado com a escocesa Mary Helen Mackay Dubugras.



fig 6 Típica foto de criança inglesa nas lojas Hamleys que tinha um andar dedicado aos trens, também paixão de Elvin.

Por parte de mãe, teve como avô George Stevens e Florence Stevens.

MD:...O Sr.Victor foi morar em Buenos Aires e lá conheceu a escocesa Mary Helen. Resolveram se casar na Argentina e se mudar para São Paulo devido a sua fama de oportunidades.

Victor, avô, ele se formou em alguma



fig. 7 Vista do Rio de Janeiro na década de 1930.

faculdade? Por que ele era...onde ele aprendeu tanto conhecimento de desenho? Seu bisavô?...

GD:...Não sei, porque naquela época não tinha um curso formal, ele foi trabalhar em um escritório que era daquele... um dos melhores arquitetos, um dos mais conhecidos da Argentina, ele fez coisas lá [sua formação], ele nunca teve um curso formal...

O arquiteto com quem Victor trabalhou na Argentina foi o Sr. Tamburini¹⁰. Francesco Tamburini (1846–1891), arquiteto italiano contratado pelo governo do presidente Júlio A. Roca, responsável por inúmeras obras públicas na cidade de Buenos

¹⁰ No livro sobre Victor Dubugras, aparece o nome como Tamborini.

Aires, como escolas, bancos e hospitais.

Mas ele já chegou na Argentina desenhando, não? Aquelas aquarelas todas...

GD:: Ele chegou menino lá, não é...

Então ele se formou na Argentina, aquelas aquarelas todas ele...

GD:... Ah, aquelas aquarelas, as primeiras, eu tinha até uma original, está guardada aí...

Vocês não doaram para a...

GD:: Não, meu pai ficou com algumas ... que tem lá no escritório, uma, por exemplo ... acho que não era nem projeto dele, era desenho dele...

A professora Sylvia Ficher (UnB) ao fazer o prefácio do livro “Victor Dubugras” esclarece um pouco mais essa dúvida:

Pessoalmente, estou convencida que foi pelo aprendizado tradicional que Dubugras se iniciou na profissão. Sua posição na politécnica é inequívoca, por anos professor de aula, sem direito a concurso ou cátedra, com contrato periodicamente renovável, o que poderia indicar a ausência de um diploma acadêmico. Mas ainda criado em Buenos Aires, mudou-se para São Paulo em 1981, ao vinte e poucos anos de idade e já casado, talvez muito jovem para ter concluído algum curso de nível superior. (FICHER, 1997, p.11)

Como qualquer adolescente, morador do Rio de Janeiro na



fig 8 Carteirinha de Elvin do grupo escoteiros do Ar .



fig 9 A sede da igreja Anglicana que foi sede do grupo

década de 1930 e 1940, Elvin pode ter vivenciado toda a elegância da cidade, capital do Brasil, com bulevares ao estilo francês, resultado das reformas do prefeito Francisco Pereira Passos (1836 –1913). (fig. 7, Acervo Life Magazine).

Conversando com a Sra. Maria Stella, descobrimos que Elvin freqüentou os Escoteiros do Ar¹¹

11 A Modalidade do Escotismo do Ar não foi idealizada pelo fundador, Baden-Powell, a partir das outras duas modalidades, a Básica e a Modalidade do Mar, nem mesmo na Inglaterra. A Modalidade tem sua origem no Brasil.

Modalidade do Ar
O Escotismo Modalidade do Ar procura desenvolver nos jovens, além dos valores da Modalidade Básica, o gosto pelo aeromodelismo, aeroplanos, pelos problemas de aeroportos, aeronavegação, aeropropulsão, pelo paraquedismo e pelos esportes aéreos, pelo estudo da meteorologia e da cosmografia, pelo mundo aeroespacial e pela

Baden Powell¹² (fig. 8), com sede em Ipanema (o terreno conseguido por meio de doações da colônia inglesa e economias do Grupo). Esta sede foi destruída por volta de 1943, quando do desmoronamento de parte do muro do Cantagalo. Em 19 de dezembro foi transferida para a Igreja Anglicana da rua Real Grandeza.¹³ (fig. 9)

Para minha surpresa, fazendo pesquisas em sebos do Rio de

cosmonáutica, incentivando o culto das tradições da aeronáutica do país. As ênfases educativas das Modalidades do Ar e Mar, são apenas desenvolvidas nos Ramos Escoteiro e Ramo Sênior.

12 Robert Stephenson Smyth Baden-Powell nasceu em Londres, Inglaterra, a 22 de fevereiro de 1857. Robert viveu uma bela vida ao ar livre com seus quatro irmãos, excursionando e acampando com eles em muitos lugares da Inglaterra.

13 Fonte: <http://75gear.blogspot.com.br/2011/01/sedes-do-grupo.html>.



fig 10 foto do grupo com Elvin
(dentro do círculo)

Janeiro, descobri umas fotos da escola da Igreja Anglicana. Eram fotos de alunos com uniformes. Mas uma foto em especial me chamou a atenção pois eram meninos com um uniforme de escoteiros. E foi, emocionado, que vi ali Elvin ainda guri. (fig. 10)

1949 – 1958

Em 1948, com 18 anos de idade, Elvin foi aprovado em primeiro lugar no vestibular para cursar arquitetura na Faculdade Nacional do Brasil – FNA¹⁴, (fig. 11) então

¹⁴ A produção e o aprendizado da Arquitetura no Brasil Colônia ocorria junto a corporações de ofício ou em um canteiro de obras, a exemplo dos trabalhos de Antônio Francisco Lisboa. Excepcionalmente iríamos encontrar alguns profissionais habilitados, na maioria das vezes em Academias Militares, desenvolvendo projetos arquitetônicos ou urbanísticos, como Frias de

situada na Rua Araújo Porto Alegre na esquina da Avenida Rio Branco (atual Museu de Belas Artes [fig. 12]). Na prova física, tirou a nota 10. Na mesma época, enquanto fazia o primeiro ano da Faculdade, Elvin ainda foi reservista do Exército Brasileiro (fig. 13).

MD: É, reservista. É durante um ano, não é? Nós éramos namorados [se eram namorados, possivelmente Elvin deve ter participado do Exército Brasileiro, já aluno da FNA], quando ele acabou, eu fui, uma vez, assistir quando eles saem de lá, ele só usava essa fantasia [farda], que era como ele chamava, quando entrava lá. São Sebastião do Rio de Janeiro, sabia? Que o nome direitinho da cidade naquela época era São Sebastião do Rio de Janeiro.

Mesquita ou Pinto Alpoim.

Somente após a chegada da Família Real ao Brasil, em 1808, foi criada a Academia de Artes e Ofícios, que só começou a funcionar em edifício próprio em 1826, já como Academia Imperial, iniciando-se assim o ensino regular de Arquitetura, como um dos cursos da Escola Real das Ciências, Artes e Ofícios, sendo indicado como responsável pelo curso, o arquiteto Grandjean de Montigny, que veio na Missão Francesa, em 1816, e que foi o autor do novo edifício especialmente projetado e construído para este fim junto à Av. Passos, no centro do Rio, hoje desaparecido.

A partir de 1890, já na República, as diretrizes do curso foram alteradas, dissociando cada vez mais o ensino de Arquitetura das demais Belas-Artes. No início do século XX, junto com as propostas de melhoramentos da então Capital Federal, foi idealizado e construído um novo e imponente edifício, inspirado no Louvre, projeto do Professor-arquiteto Morales de los Rios, para abrigar a Escola de Belas Artes na então recém inaugurada Avenida Central, hoje Rio Branco. O arquiteto do início do século poderia, diariamente, respirar o ar das reformas urbanas e conviver com o espaço eclético, repleto de referências acadêmicas e historicistas, fontes constantes de referência e inspiração.



fig. 12 Escola de Belas Artes em construção, fachada voltada para a rua México.

Segundo o prof. Luís Humberto (UnB), amigo de Elvin, este cursou o CPOR – Centro de Preparação de Oficiais da Reserva. Isso explica o fato dele não ter abandonado o curso para servir o exército como soldado convencional. O CPOR garantia a liberação em um período para as aulas e, geralmente, tinha a duração de dois anos.

No ano de 1949, Elvin conheceu a sua futura esposa Maria Stella Barreto de Andrade (fig. 14), candidata ao vestibular de arquitetura daquele ano (fig. 15 e 16). Cursaram juntos quatro anos de arquitetura. Os encontros eram diários e ocorriam nos espaços da FNA, edifício projetado por Adolfo Morales de Los Rios (1858-1928).¹⁵

¹⁵ Adolfo Morales de Los Rios y Garcia de Pimentel (Sevilha, Espanha, 1858 - Rio de Janeiro, 1928) foi

arquiteto, urbanista, professor e historiador. Ingressa no curso de arquitetura da Escola de Belas Artes de Paris em 1877. Forma-se em 1882 e inicia sua atividade profissional na capital francesa. Retornando à Espanha, participa de concursos e realiza obras como o Banco de Espanha em Madri, o Grande Teatro Falla, 1883, em Cádiz, e o Cassino de San Sebastián, 1880/1887. Em 1887, preside a Sociedade El Fomento de las Artes em San Sebastián e leciona na escola de formação de mão-de-obra operária mantida pela instituição. Por problemas políticos, em virtude de seu engajamento e posterior rompimento com o Partido Reformista Espanhol, Morales de Los Rios aposta no convite informal de um ministro chileno para lecionar arquitetura e fundar uma escola de arquitetura no Chile. Deixa a Espanha em outubro de 1889. No decorrer da viagem conhece Fernando de Noronha, Recife, Salvador e Rio de Janeiro (onde presencia a Proclamação da República), e permanece dois meses em Buenos Aires. Convencido das dificuldades de se estabelecer no Chile por causa dos problemas políticos enfrentados pelo país, retorna ao Brasil definitivamente em 1890.

Sua produção arquitetônica ocorre em meio



fig. 11 Elvin na FNA em sua prancheta de desenho. Interessante reparar nas posturas de época quando os homens, por código de conduta, usam terno e gravata, mesmo nas aulas



fig. 13 Elvin com seu uniforme de CPOR.

Segundo a Sra. Maria Stella, os cursos das faculdades da FNA não eram geograficamente vizinhos entre si, o que só viria a acontecer em 1955, quando passaram a ter um único endereço na Cidade Universitária da Ilha do Fundão, na Baía de Guanabara.

MD:.... às vezes tinha aula de manhã e de tarde e a gente tinha que almoçar; nós freqüentávamos um restaurante, em um prédio recém-construído, do Ministério da Educação e Saúde Pública.

Então vocês freqüentavam lá o MESP?

a muitas atividades. Projeta em Salvador; Recife, Maceió e Rio de Janeiro grande número de edifícios residenciais, comerciais, institucionais, educacionais, religiosos, industriais, hospitalares, monumentos públicos e funerários, além de cartazes, ilustrações e capas de livros. Entre seus projetos se destacam a Escola Nacional de Belas Artes – ENBA, 1906/1908, o Portão Monumental (não construído) e o Parque de Diversões (demolido) para a Exposição Internacional das Comemorações do Centenário da Independência do Brasil, 1922/1923. Desenvolve projetos de saneamento, planos de urbanização e transporte, acompanhando como empreendedor as obras de saneamento de Salvador na década de 1890, a construção da Estrada de Ferro Norte de Alagoas e a rodovia de ligação Caeté-Peçanha, em Minas Gerais, construída pela Companhia Auto-Viação Centro de Minas, da qual é presidente e diretor. Além dessas iniciativas, investe na construção civil, na industrialização de pescados e na criação de pequenos mercados-modelos e lavanderias públicas. Ingressa na ENBA como professor em 1897, e dá aulas de projeto, desenho, história e teoria da arquitetura até o ano de seu falecimento. É professor também da Faculdade de Filosofia e Letras e da Faculdade de Ciências Econômicas no Rio de Janeiro. Como historiador; jornalista e polemista escreve sobre temas diversos, destacando-se os artigos Subsídios para a História da Cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, 1915, Resumo Monográfico da Evolução da Arquitetura no Brasil, 1922/1923, e Subsídios Resumidos para a História da Edificação e da Arquitetura Religiosa do Brasil, 1925.

MD: Eu saía da faculdade ali na avenida Rio Branco, com a esquina que eu não consigo me lembrar; lembro o nome do barzinho na mesma rua que os alunos gostavam de ir...chamava “Amarelinho”, o barzinho... o nome dessa rua...faz esquina com a avenida Rio Branco. Porque o endereço, a porta que a gente entrava dava para essa rua... Rua de Porto Alegre é o nome da rua...

A mãe dele, por exemplo, quando soube que a gente estava falando em ficar noivos, ela tinha convidado a gente para de vez em quando, ao invés da gente ficar almoçando naquele restaurante, que era de graça para os estudantes, que subissem lá no último andar do edifício do MESP¹⁶, e a gente subia pela escada, sabe por quê? Porque quando a gente chegava de elevador tinha que descer para pegar o fim da fila...quando você chegava, naquela hora, você tinha que ver onde era o fim da fila. Às vezes a fila estava no segundo andar...

Ah é? A fila se formava na escada?

MD.: Pois é, chegava o primeiro e ficava lá na porta, depois chegava o segundo, o terceiro.... trigésimo não sei quando e a gente ficava esperando na escada, e a fila ia subindo...e conversando e beijando...o que os estudantes fazem, não é? Brincando, contando coisas, fumando, sentando no chão, quem fumava. Eu e o Elvin não fumávamos, mais tarde fumamos os dois. Mas enfim, era assim. Então às vezes ao invés de ficar comendo no restaurante, que era de graça, a gente passava em um lugar; pegava a bandeja, passava no balcão, parava aqui, a mulher colocava arroz, parava aqui colocava feijão, parava aqui punha a salada... Entendeu? e lá no fim, dava um copo de leite, não perguntava nada, dava um copo de leite e de sobremesa, não lembro bem, acho que

¹⁶ Edifício do Ministério de Educação e Saúde Pública no Rio de Janeiro.



fig 15

era uma fruta, sabe? Uma banana, uma maçã, uma coisa dessas...

Em 1949, a família de Elvin mudou-se para um apartamento próprio na Rua General Severiano nº 100, apartamento 301, também em Botafogo agora mais próximo do mar e distante do cemitério São João Batista. (fig. 17)

Segundo Sra. Maria Stella, a mudança gerou um desgosto em Elvin pois segundo suas palavras significou: “perder o jardim e morar na caixa de fósforo” como ele mesmo apelidou.

MD: O pai dele, a mãe dele, a avó, que era mãe dela, e ele. Eu não estava nessa foto... [fig. 15]



fig 14 Maria Stella e Elvin entre os amigos nos bailes de final de ano

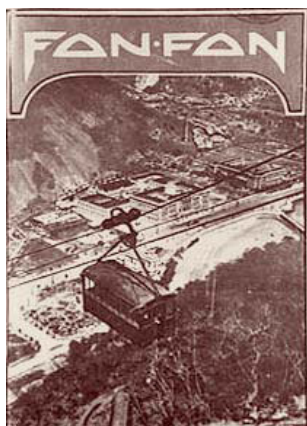
A colação de grau de Elvin foi no ano de 1952 é a de sua esposa um ano depois, em 1953. Na entrevista com a sua esposa conseguimos uma lista dos contemporâneos de Elvin da Turma de 1952

Affonso Gomes Da Silveira Filho – DF
 Alexandre Rapoport – DF
 Alice Isabel Correia De Sá – Portugal
 Antônio Antunes Soares Filho – MG
 Antônio Carlos Magalhães Rios – MG
 Antônio Gestal Pereira – DF
 Arlindo De Araújo Gomes – PE
 Armando Dias Paiva – PA
 Arnaldo G Ferreira Chaves – DF
 Arthur Augusto Ferreira Caldas – DF
 Ary Bolsas – DF
 Aryza Tavares De Campos – DF
 Avelino Augusto Cabral – DF
 Boris Sterental – DF



fig. 15 Festa de “boas vindas” aos calouros de 1949. A Sra. Maristella, futura esposa de Elvin esta “vestida” de letra I. Ao fundo o edifício da ABL.

fig. 16 Segundo a senhora Maristella o pai nunca viu a fotografia pois saiu em uma revista chamada Fon-Fon e era semelhante a uma revista de fofocas..



Carlo Alberto Bogado – DF
 Carlos Alberto Boudet Fernandes – DF
 Carlos Elias Mondini Beleti – DF
 Carlos Werneck De Carvalho – DF
 Christiano Benetito Ottoni Filho – DF
 Cid Quadros Junqueira – RJ
 Claudio Luiz Dos Santos Vianna – RJ
 Daisy Monteiro De Castro – RJ
 Dante De Souza Pereira Autuori – SP
 Darcir Rodrigues – DF
 Darcy Alfredo Mitczuk – DF
 Dulcides Coelho – DF
 Edgar Loureiro Valdetaro – RS
 Eladio Parra – Colômbia
 Elias Kaufman – DF
 Enrique Aguilar Carrasquilla – CO
 Fernando A. L Da S Carneiro – PR
 Fernando Martins Secco – DF
 Francisco Guido – DF
 George Almeida Magalhães – MG
 Georges Firmino F. Convisier – MG
 Geraldo Paes – DF

Grijalva Ferreira Da Costa Filho – CE
 Gudman Schafirovitch – DF
 Hélcio Leal Binda – DF
 Heloisa Lima B. Dos S. Carvalho – RJ

Tem uma foto aqui da senhora que eu achei lindíssima...

MD: [risos] Essa [foto] foi quando eles estavam fazendo a...eles tiraram...você está vendo uma mesa? Uma prancheta com uma régua T, eu estava ali e o Elvin, quando chegou o último ano dele, ele tirou aquele que você já viu ,não é?

Hum, que é essa aqui...

MD: É, também deve ser o mesmo pessoal...quando chegou a minha vez, eu não sabia o que fazer; eu tinha posto esse terminho, porque achei que ficava mais bonita, como futura arquiteta ... e cheguei lá e o fotógrafo falou, fica mais



fig. 17 Edifício de apartamentos para onde a família Dubugras se mudou no bairro de Botafogo no Rio de Janeiro.



fig. 18 Dona Maria Stella em sua foto para o album de formatura da FNA.

natural, com a mão assim ... fica meio de lado, fica assim, dá um sorriso, não sei o quê ... e saiu assim, simples. (Fig. 18)

Ficou elegantíssima...ficou lindo...

MD: Não era de beca não, porque não queríamos esse negócio de beca...

Muito tradicional...

MD: É... o arquiteto sempre foi muito assim...

Moderninho...

MD: Não, diferente, ele achava assim, naquela época se falava...

Pra frente, avançado...

MD: É, prá frente, mas dizíamos assim, é feio, é brega ficar com esse negócio de chapeuzinho, essa coisa de advogado, que faz questão de ficar de chapeuzinho, toga.

A senhora sabe que hoje voltou tudo...

MD: É, não é?

É o pessoal vai formar e põe toga, tudo!

MD: Ai, meu Deus, os arquitetos também?

Também! (risos)

MD: É!? Então os nossos, naquela época, eram mesmo arquitetos resolvidos em não fazer isso...

MD: O Elvin freqüentava um clube chamado Fluminense. O avô, pai da mãe dele, eu nunca cheguei a falar com ele. Uma vez estávamos indo ao cinema Metro e vinha em direção oposta um

senhor alto de óculos e o Elvin disse: Disfarça aquele ali e meu avô [George Stevens], pai de minha mãe...

E por que o “disfarça”?

MD: É que ele não queria parar para fazer apresentações, era um negócio de formalidades da época e nós estávamos com pouco tempo. E quando nós estávamos passando eu estiquei o olho para ver como que era. Eu não cheguei a conhecê-lo pois devem ter sidos os últimos dias do Sr. George, pois quando me casei com o Elvin, a vovó já era viúva.

O Avô de Elvin, segundo dados do jornal Correio da Manhã, faleceu em janeiro de 1959. No jornal do dia 26 de janeiro foi publicado o convite para o ofício religioso. (fig. 19)

O nome do George (filho do meio de Elvin) vem do nome do avô?

MD: Exatamente, nome do pai da minha sogra. E quando coloquei o nome, a minha sogra passou um dia para me ensinar a pronunciar o nome do menino com sotaque inglês. “Geooorge”. Ela era assim comigo, muito exigente. E dizia: se você quis escolher o nome para seu filho, pelo menos precisa pronuciá-lo correto. Eu começava Gior.. Gioo.. Daí veio, eu coloquei o apelido do meu filho: Joe.

[risos]

MD: O outro filho não tem jeito de dar apelido, se chama Dennis, mas não é / Denis/ mas /Denn_nis/

No dia 2 de novembro de 1953, Elvin e Maria Estella se casam em cerimônia religiosa na igreja



fig. 19 publicação do Jornal Correio da Manhã sobre o avô de Elvin que faleceu em janeiro de 1959



fig. 20 Igreja Sta Therezinha proximo ao tunel novo, entrada para o Bairro de Copacabana, projeto de Archimedes Memória e Francisque Cuchet de 1930,

fig 21 Professores da FNA quando Elvin e Maria Stella forma alunos. Essas sao fotos do album de formatura.

Sta. Therezinha, próximo ao túnel novo, (fig. 20) entrada para o Bairro de Copacabana (projeto de Archimedes Memória e Francisque Cuchet de 1930), reconhecida como um dos mais belos exemplares de arquitetura *art déco* na cidade. O casamento civil foi na própria residência

paterna de Elvin e certamente havia muito amor entre ambos.

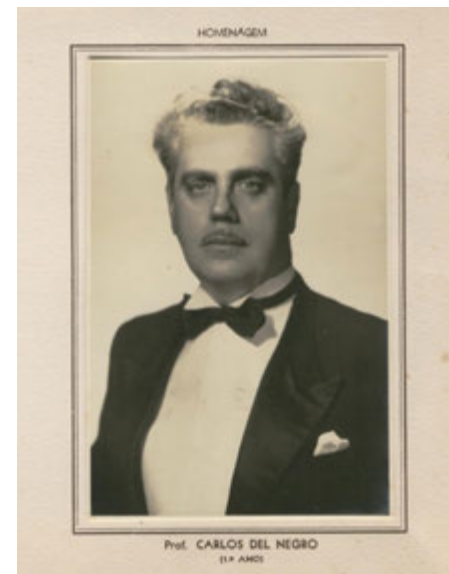
MD:... eu casei com o Elvin, ele tinha 24 anos, e eu 26. Eu sou 2 anos mais velha que o Elvin. Eu nasci em 1927 e ele nasceu em 1929.

E o que a senhora viu no Elvin que a encantou?

MD.: O jeito de ele me olhar. Ele me olhou, meu Deus, eu não tinha tido namorado...

A senhora se sentiu de um jeito constrangido?

MD.: ...não, eu fiquei embaçada, abobalhada...eu nunca tinha tido namorado, porque criada pelo meu pai, muito exigente, desses juízes que tinha que ser certo, bonito, conversava muito comigo, botava a mão na minha cabeça, nunca me vigiou! Nem para perguntar



onde foi, por que demorou, nada! Mas ele tinha certeza que eu só ia fazer o que ele achava que eu ia fazer; e eu imaginava o que ele achava...

No ano de 1953, Maria Estella se formou, um anos depois de Elvin. Segundo a Sra. Maria Stella, alguns de seus professores (fig. 21) no curso de arquitetura foram:

Giusepina Pirro – Geometria Descritiva
1º ano

Carlos Del Negro – Modelagem 1º ano

Lucas Mayerhoffer – 2º ano

Felippe dos Santos Reis – 3º ano

Haroldo Cardoso de Sousa – 4º ano

Stelio Moraes – 3º ano

Júlio César Melo e Souza – Matemática
(Malba Tahan)

Josepina Pinto – Geometria Descritiva

Jose Otacilio Sabóia Ribeiro

Paulo E. Nunes Pires – Diretor

Pedro Calmon – Reitor

Milton Roberto – Patrono

Conversando com o prof. Luis

Humberto, ele pode lembrar um pouco aqueles momentos da Faculdade de Arquitetura do Rio de Janeiro.

O senhor conhece alguns desses professores?

LH.: Elvin se formou na Belas Artes, eu já me formei na Praia Vermelha (fig. 22)... Eu acho que minha turma foi a última da Praia Vermelha, depois houve a mudança para o "Fundão". Ele foi bem antes de mim. Felipe dos Santos Reis estava velhinho quando foi meu professor...

É mesmo?

LH.: Ninguém respeitava mais. Haroldo





fig. 22 Seda da FNA na Praia Vermelha, Edifício Pedro II. Hoje umas das sedes da Universidade do Rio de Janeiro .

foi meu professor, Mayerhoffer foi meu professor; a Giusepina Pirro, eu conheço de nome, mas não foi minha professora. O Del Negro era professor de modelagem. Minha médica do SARAH é parente do Del Negro. Perguntei a ela e ela disse: meu primo, primo Carlos.

Olha só que mundo pequeno...

LH.: Stelio Morais, também foi meu professor, mas não me recordo do quê. Sabóia Ribeiro era professor de Urbanismo. Aí, um dia, um colega que lia muitos livros, comprava livros, até me lembro bem o nome dele, Bernardo Goldwasser.¹⁷ Ele se virou

¹⁷ Ha registro de que Burt Marx trabalhou no Anteprojeto para os jardins da Ilha de Gipoia, em Angra dos Reis que foi projeto dos arquitetos Roberto de Garcia Roza e Bernardo Goldwasser,

para o professor e perguntou: Professor, e Walter Gropius? e o professor respondeu: humm, é, Walter Gropius [risos], como se não tivesse importância. O Haroldo foi meu professor de grandes composições. E tinha prova oral de urbanismo.

Prova oral de urbanismo na faculdade da Praia Vermelha?¹⁸

citado por Luís Humberto.

¹⁸ A reforma de 1931, introduzida pelo então diretor Arquiteto Lucio Costa, passou a apresentar uma definida orientação modernista, contrariando parte do corpo docente, ainda vinculado à modelos conservadores, o que provocou seu afastamento da direção do curso. Foi nesta reforma que se incluiu a cadeira de Urbanismo, antes desconhecida da maioria. Estas inovações acabaram por provocar em 1945, a separação definitiva do Curso de Arquitetura da Escola de Belas Artes, sendo criada a Faculdade Nacional de Arquitetura pelo Decreto nº 7.918, de

LH.:Tinha. Dai você pode imaginar como era a escola. Eram perguntas do tipo: Como você acha que deve ser urbanizada uma cidade, com que tipo de vegetação? E às vezes respondíamos sei lá.. [risos]

E vinha a resposta: com árvores que não soltam folhas para não entupir os ralos.

As águas pluviais, não é?

LH.: Isso.

Já no ano de 1954, em 17 de julho, tiveram o primeiro filho, hoje engenheiro Dennis Mackay Dubugras, nascido na cidade de Niterói, capital do Estado do Rio de Janeiro (a boa memória da Sra. Maria Estella nos disse que a doutora se chamava Gertrudes Bergmann).

As atividades profissionais de Elvin começaram em seguida a sua formatura. Os primeiros trabalhos foram realizados com Fernando Cabral Pinto (formado um ano antes de Elvin), pois os dois gostavam de fazer maquetes, aproveitando a notoriedade conseguida com os trabalhos da faculdade.

MD: Ele [Cabral Pinto] era formado um ano antes do Elvin, mas os dois tinham se conhecido pois adoravam fazer maquetes. E logo eles começaram a fazer tanto maquete que acabaram ficando muito famosos. – Aah, quer fazer uma

maquete? Procure Elvin e Cabral que eles fazem.

Quando Elvin começou a procurar emprego foi até o Cabral e descobriu que ele fazia maquetes para arquitetos. Aí o Elvin se juntou com ele e resolveram alugar uma sala. Mas já faziam trabalhos antes disso.

– Nós vamos alugar uma sala na Esplanada. Onde era mesmo? havia uma rua no Rio de Janeiro onde havia diversos ministérios, aqueles prédios todos de colunatas gregas [Esplanada do Castelo]. E lá construíram então prédios como nós vemos hoje em Brasília.

Região onde foi edificado o Ministério de Educação e Saúde.

MD: Foi em 48. Eles alugaram duas salas, e tiveram despesas pois tiveram que comprar uma máquina tico-tico. Alcides [da Rocha Miranda] foi procurá-los para fazer uma maquete. O Cabral já era casado nesse época. Não tinham papai rico para montar o escritório. Eles tiveram que fazer trabalhos para montar o escritório.

Nessa época, os contatos com o arquiteto Alcides da Rocha Miranda rendiam bons trabalhos. Em 1955 desenvolveram, como colaboradores, a Capela consagrada à Santa Joana D'Arc que foi projetada dentro de edifício comercial Federação das Bandeirantes do Brasil. O projeto deve fazer referência à capela *Rober F. Carr no Illinois Institute of Technology* IIT, de Mies Van der Rohe, – Chicago, 1949. (fig. 23 e 24)

31 de Agosto, que acabou sendo transferida para outro edifício, o antigo Hospício Pedro II, então recuperado, localizado na Praia Vermelha.



fig. 23 Acima projeto da capela do IIT – Instituto de Tecnologia de Illinois, de Mies Van der Rohe

fig.24 abaixo a capela de Alcidez R. Miranda, Elvin Dubugras e Cabral Pinto. Relações simbolicas mais expressivas da alma brasileira.

As relações espaciais são parecidas, pela simetria e divisão do espaço em dois ambientes laterais ao altar. O uso da cortina ao fundo como elemento de textura e sentidos verticais de ligação entre a terra e o “céu”. A racionalidade do altar, elemento retangular e o elemento cruz, que é o único símbolo explícito e que constrói significados de eixos ascendentes—descendentes e de expansão horizontal.

Mas o projeto brasileiro faz uso das venezianas laterais, que filtram a passagem da luz artificial como se esta estivesse banhada de uma luz celestial que envolve o ambiente. Ha ainda um contexto de arte abstrata e significados

de santíssima trindade. Tais elementos simbólicos provavelmente advêm da maior aproximação com a liturgia da igreja da parte de Alcides da Rocha Miranda.

Em 11 de junho de 1957 nasceu o segundo filho, George Mackay Dubugras, no Rio de Janeiro, ainda capital do Brasil e em breve Elvin seria convidado para trabalhar em Brasília acompanhando as obras do Banco BNDES, cujo projeto foi elaborado junto com Alcides da Rocha Miranda.

1958 – 1962

EDMD: ...nós [Elvin e Cabral] tínhamos



um escritório no Rio e tínhamos uma oficina de maquete. E a oficina de maquete do escritório fazia muito trabalho pro Oscar [Niemeyer].

Então, as primeiras maquetes de Brasília foram feitas lá no escritório, as primeiríssimas, nós vimos como o Congresso nasceu, como o Palácio da Alvorada nasceu, depois o Oscar precisando de um maquetista tempo integral pegou o nosso e levou. Então, foi aí que nós começamos a ter contato direto com Brasília.

Nós pegamos o nosso primeiro projeto aqui, em 1958, abril de 58: foi o prédio do BNDES.

Como visto, com a família crescendo, Elvin se associa ao arquiteto Fernando Cabral Pinto e começam a fazer projetos e maquetes. Alugaram uma sala no Ed. Carioca, no sétimo andar, assim que saíram da faculdade em 1956.

MD: Quando ainda morávamos no Rio, o Elvin primeiro comprou um carro usado. Depois passou pra esse Vemaguet azul claro de teto branco, (fig. 25) e quando viemos para Brasília ele trouxe nossas coisas. Quando cheguei em Brasília (1962) o Elvin tinha 33 anos de idade, o filho mais velho tinha acabado de fazer oito anos, que foi em julho daquele ano. E esse [George Dubugras] aqui tinha cinco.

Moramos 15 anos na 305 sul e só íamos na residência do Park Way no fim de semana ou feriados, carnaval. Depois ficamos num dilema. Ele me chamou para conversarmos. Estamos numa encruzilhada, nós temos que resolver agora, nos dois juntos, ou ficamos aqui ou na casa... Elvin, eu te acompanhei para escolher o terreno. Ele queria um terreno com árvores, muitas árvores, havia ali árvores com cem anos de idade.



Ele não tirou uma árvore, só plantou. Plantou dois paus-brasis.

Quando cheguei em Brasília me matriculei no curso de biblioteconomia me formei e passei a trabalhar na biblioteca da universidade.

fig. 25 Na foto a Vemaghet azul com o filho George o dachshund de nome Fritz. Possivelmente foto tiradas quando das viagens para Pilar de Goiás.

1962 - 1999

No ano de 1962, Elvin muda-se definitivamente para Brasília, DF. “Deixamos o bairro de Ipanema para atender convite de Alcides da Rocha Miranda e Darcy Ribeiro, criador da Fundação Universidade de Brasília – FUB, para participar do Instituto Central de Artes.” Sua admissão na FUB foi em 05 de maio de 1962. Sua filha Patrícia nasceu em 13 de fevereiro de 1963, já em Brasília. Além de assumir a



fig. 26 Em 1960, Zanini Caldas, Elvin, segundo da esquerda para direita, Luiz Humberto (de camisa branca abaixado) junto com Alcides da Rocha Miranda e Joao Filgueiras Lima, no campus da UnB analisando possível localização de projeto.

função de diretor executivo, Elvin lecionava em algumas disciplinas como Fotografia, Desenho e Plástica. (fig. 26)

No período de 1964 as coisas começaram a ficar pouco harmoniosas na UnB.

A crise na UnB chegou ao seu ponto de maior desgaste quando, no dia 18 de outubro, 15 professores considerados subversivos foram arbitrariamente demitidos. Considerando que a UnB não mais oferecia as condições mínimas de tranquilidade para o ensino, pesquisa ou qualquer outro trabalho intelectual, mais

de 200 professores pediram demissão, entre eles o então coordenador do ICA, o professor Alcides Águila da Rocha Miranda, e os trinta e cinco professores relacionados: Alfredo Ceschiatti, Ana Mae Tavares Bastos Barbosa, Athos Bulcão, Carlos Jorge Guidacci da Silveira, Carlos Reininger de Azevedo Moura, Cláudio Santoro, Elvin Donald Mackay Dubugras, Fernando Souza Santos, Francisco de Assis Amaral de Resende, Gelsa Ribeiro da Costa, Glênio Bianchetti, Hugo Mund Júnior, Jean-Claude René George Bernardet, Jesuíno Leite Ribeiro, Joaquim Tomaz Jayme, José Eduardo Maia de Mendonça, José Sebastião Rios de Moura, Lena Coelho Santos, Leo Barcellos Dexheimer; Levy Damiano Cozzella, Luiz Humberto Miranda Martins Pereira, Maciej Anton Babinski, Lucilla Ribeiro Bernardet, Maria Amália Martins Del Picchia, Maria Amélia Martins Cozzella, Marília Rodrigues Pintos da Silva, Max Trifler, Moacir Del Picchia, Nelson Pereira dos Santos, Paulo Emílio Salles Gomes, Paulo Ferreira Martins, Régis Duprat, Rogério Duprat, Suzy Piedade Chagas Botelho e Sylvio Augusto Crespo Filho.¹⁹

Após seu pedido de desligamento da UnB junto com mais de 223 professores, Elvin começou a se dedicar a sua vida profissional e durante anos manteve escritório (EM Dubugras arquitetos SC) no endereço SCS Quadra 01 Bl. I, 30 - sala 804, Edifício Central, em Brasília.

Há dados publicados no Jornal Diário Oficial da União de 31 de agosto de 1967, de que Elvin

¹⁹ Fonte: Sítio do Instituto de Arte – UnB: <http://www.ida.unb.br/o-instituto-de-artes>. Acesso em: 2013/12 - 14h:30.

participa de ações junto aos
profissionais de classe no DF:

(Jornal Nº 2.151 — 28-8-67 — N.Cra
113,00)

ASSOCIAÇÃO PROFISSIONAL
DOS ENGENHEIROS, ARQUITETOS
E AGRÔNOMOS DO DISTRITO
FEDERAL

Ata de Assembléia Geral Ordinária,
convocada para apurar os resultados
para eleição da Diretoria, Conselho
Fiscal e Conselho Diretor, que dirigirá,
no biênio

1967-69, os destinos da Associação
Profissional dos Engenheiros, Arquitetos
e Agrônomos do Distrito Federal APEA
— DF,

Não havendo número em primeira
convocação às vinte horas e trinta
minutos, do dia dezoito de agosto
de um mil novecentos e sessenta e
sete, o senhor Presidente, Engenheiro
JOSÉ MENEZES SENNA, convocou os
presentes para a segunda convocação
às vinte e uma horas do mesmo dia. As
vinte e uma horas do dia dezoito de
agosto de um mil novecentos e sessenta
e sete, foi dado início a Assembléia Geral,
tendo, o senhor Presidente, convidado
o Arquiteto GERALDO SA NOGUEIRA
BATISTA e o Engenheiro CARLOS
ALBERTO GRAVATA GALVAO, para
fazerem parte da mesa, este último
secretariando os trabalhos. O colega
Presidente abriu a sessão comunicando
que havia sido apresentada uma só
chapa para concorrer às eleições. Em
seguida pôs em votação por aclamação a
chapa única registrada, que estava assim
constituída e foi eleita:

Presidente GERALDO ROBERTO
ORLANDI; Primeiro-Vice: ERNESTO
GUILHERME WALTER; Segundo-
Vice: ELVIN DONALD MACKAY
DUBUGRAS; Secretário-Geral: CARLOS

ALBERTO GRAVATA GALVAO;
Primeiro-Secretário: FERNANDO
LOPES BURMEISTER; Primeiro e
tesoureiro: HUGO MARTINS BORGES;
Segundo tesoureiro ANTONIO KOGA;
Coordenador de Atividades Culturais:
JORGE GONZALO BARRETO
BUITRAGO; Coordenador de Atividades
Técnica: JOSÉ CRESCENCIO PARIS;
Coordenador do Departamento- Social:
SIMEON FICHEL — Conselho Fiscal:
SERGIO LOPES GUIMARAES, STENIO
DE ARAUJO BASTOS, E PLINIO JOSÉ
PLAREEZA. Suplentes do Conselho
Fiscal. Waldir Pedro Alvet, Murilo Soarei
de Andrade e Antônio Stacciarini Brinck.
Conselho Diretor: Kleber Farias Pinto,
Ney Sergio Guedes, José Xavier de Sá,
Júlio Xavier Rangel, Silvio Carlos Pimenta
Jaguaribe. Alberto H. Diaz Prieto, José
Eduardo Maia de Mendonça, Maura de
Moura Fernandes, Roosevelt Nader,
Eduardo José Mala Carlos de Oliveira
Lemos Leite e Antônio Lourival Ramos
Dias. Deverão também fazer parte do
Conselho Diretor, de acordo com os
estatutos, os Presidentes da APEA-DF
que hajam exercido o cargo por mais
de dois anos consecutivos e que são os
Engenheiros José -Menezes Senna e Ciro
Machado do Espírito Santo: Em seguida
o colega Presidente augurou à nova
diretoria, uma feliz gestão. Ficou mareada
a posse para o dia cinco de setembro.
O Senhor Presidente comunicou a
Assembléia que da mudança de sede,
havia sido extraviado o livro de atas
devendo ser providenciado um novo
livro, a fim de que seja registrado no
Cartório de Pessoas Jurídicas. Pedindo
a palavra, o Engenheiro Agrônomo
Haruthun Terzian, hipotecou o apoio da
Associação dos Agrônomos de Brasília,
à nova diretoria da APEAcDF. O colega
Presidente convidou o Engenheiro
Geraldo Roberto Orlandi para fazer
parte da mesa. O arquiteto Simeon
Fichel, solicitou informação sobre as
fontes de renda da APEA-DF. Esclareceu,
o senhor Presidente que, provinha de
doações de firmas e de mensalidades
dos associados. Nada mais havendo a
tratar foi encerrada a sessão, lavrando-

se a presente ata que vai assinada pelo Presidente Engenheiro. José Menezes Senna, Arquiteto Geraldo Sã Nogueira Batista, Engenheiro Geraldo Roberto Orlandi e por mim Carlos Alberto Gravata Galvão. — Geraldo R. Orlandi; Carlos Alberto Gravata Galvão.

Devemos lembrar outra associação da qual fez parte. Elvin distinguiu-se por seu trabalho junto ao IAB, exercendo no Instituto várias atividades, entre elas, como presidente, entre 1970 e 1971, e membro do Conselho.

Elvin Dubugras também recebeu premiações, dentre as quais uma que, acredito, tenha representado um grande orgulho, pois constava do seu portfólio pessoal, que foi o Prêmio pelo Conjunto de Obra, outorgado pelo IAB/RJ no ano de 1987. (fig. 27)

Com as mudanças políticas no Brasil e as revisões dos atos do governo militar, Elvin foi classificado como professor beneficiado pela anistia prevista na emenda constitucional nº 26 de 28.11.85, publicada no DOU nº 820 de 28.06.88 e reintegrado como professor na Universidade de Brasília no dia 15 de julho de 1988 como professor titular MS DE registro 12745. Até seu desligamento em 1993, quando solicitou aposentadoria, Elvin ministrou as seguintes disciplinas: Introdução a arquitetura e urbanismo – IAU; Prática Profissional e Edificações em Altura.

O silêncio respeitoso

Possivelmente entender o arquiteto Elvin pelos olhares de hoje seria muito difícil. Hoje um jovem arquiteto é impulsionado por uma sociedade que lhe introjeta a necessidade de reconhecimento e de sucesso quase que imediatos pois vivemos em uma comunidade que se volta e se reconhece pelos meios de comunicação, o *mainstream*, que invadem a vida alheia mesmo que, para que isso aconteça, tenhamos ingenuamente de autorizar o acompanhamento pelas redes sociais.

Elvin, como era costume, foi educado em família formal, cerimoniosa e conservadora, construída a partir de rígidos padrões, uma família onde os costumes da Inglaterra eram cultivados pela mãe, dentro de uma sociedade das décadas de 1930, 1940 e 1950, muito mais respeitosa, “silenciosa” onde se falava o necessário e mesmo sabendo de saber problemas, fazia-se de conta que estes não existiam a fim de não quebrar a cerimônia.

GD: ...Meu pai, quando era menino, só sentava à mesa para comer de gravata, porque meu avô tinha se criado daquele jeito e ele criou meu pai assim...

Não admitia outra maneira...

GD: Não, era de gravata que ele tinha, então ele se revoltava e botava a gravata

I A B R J


INSTITUTO DOS ARQUITETOS DO BRASIL

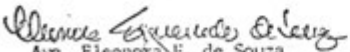



PREMIAÇÃO ANUAL NACIONAL

CONCEDE PRÊMIO "PREMIAÇÃO NACIONAL" -87

AO ARQUITETO ELVIN MACKAY DUBUGRAS


Arq. Fabio Goldman
Presidente Direção Nacional IAB


Arq. Eleonora F. de Souza
Diretora Social e Relações Públicas


Arq. Adir ben Knuss
Presidente IAB/RJ

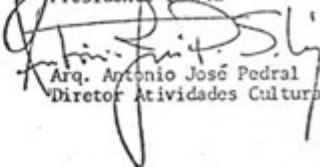

Arq. Antonio José Pedral
Diretor Atividades Culturais



fig. 27 Certificado de premiação de Elvin pelo IAB do Rio de Janeiro de 1987.

que menos combinasse, que ficasse assim mais... era o protesto dele, mas tinha que ir de gravata...

Tudo bem que de alguma maneira, isso pode ser um exagero, mas o costume de se vestir também educa as pessoas. Ver um adolescente ir para a escola de chinelo e short... acho que não adquire...

GD: Não, parece que eles têm um momento que é uma certa grossura, meu pai falava muito disso. O pessoal que cultiva a grossura e perde a perspectiva e começa a achar que deve ter orgulho da grossura, que é uma coisa interessante, e não é isso...

MD: ... [a mãe de Elvin] cultivava a língua inglesa tanto, tanto, que ela botou na casa dela... porque o marido era daquele pessoal que não ligava tanto para o Mackay, ligava só para o Dubugras, não é? Ela era muito inglês, inglês, inglês, comida inglesa, e ela dizia para mim: olha, inglês adora batata, você não liga para o arroz com feijão, não. É batata. E me deu uma porção de receitas com batata. Sabe por quê? Porque tinha que ser batata assim, batata assada, batata cortada, batata frita, batata *soutê*...

MD: .. Elvin aprendeu a tabuada e aritmética, fazer cálculo em inglês. Ele foi alfabetizado em casa em inglês. A mãe, que tinha pais ingleses determinava isso em casa. O pai que foi educado na Inglaterra, não ligava muito pra isso, apesar de na família paterna todos falarem inglês e francês. O Elvin só começou a ser alfabetizado em português quando entrou na escola.

Seu processo de trabalho se manifestava com enorme respeito pelos colegas e colaboradores. Um deles, Athos Bulcão, era por Elvin chamado de doutor Athos e lembro de ouvir Elvin dizer: “quando preciso de uma definição

de cores para uma arquitetura, consulto Dr. Athos. Confesso que tenho uma certa dificuldade nesse assunto”. E assim surgiam os padrões cromáticos sofisticados nas fachadas e em outras composições, internas e até em painéis.

Essa sofisticação pode ser presenciada nos detalhes do edifício comercial de entrequadradas da Asa Norte, na SCLN 107 e SCLN 309 (fotos)

Essa relação de respeito silencioso era presente e contumaz em outros momentos. Por exemplo, na admiração que demonstrava pelo arquiteto Alcides da Rocha Miranda, possivelmente seu mestre, aquele que admirava e procurava espelhar.

Em sua publicação sobre Pilar de Goiás, terminada, mas não entregue à academia, devido a problemas políticos, a admiração por Alcides está clara pela singela dedicatória demonstrando quão importante era a presença do arquiteto Rocha Miranda para Elvin:

ED: Ao professor Alcides Rocha Miranda, a quem devo o que posso ter conseguido fazer como arquiteto.

Importância também confirmada pelo filho de Elvin:

GD: ... é, o Dr. Alcides foi uma pessoa importantíssima na vida do meu pai.

Possivelmente Elvin tenha, de algum modo, entendido a importância de uma admiração profissional, um reconhecimento e incentivo no ofício de arquitetura da parte de Alcides Miranda. (fig. 28)

Conversando com sua esposa, ao contrário do que poderia se esperar, pouco incentivo vinha por parte da figura paterna, o senhor Ernesto Dubugras, que se formou engenheiro a ponto de, por um momento, Elvin ter pensado em desistir do curso. Só não o fez devido à força de sua futura esposa que lhe mostrou que estava no caminho certo. Esse amálgama do relacionamento, das horas boas e das horas ruins foi fundamental para que vivenciassem o que viria a ser a vida em Brasília.

2.1 Referências

Uma vez conversando com Elvin, ainda estudante do curso de graduação em arquitetura, expus de minha admiração pelo projeto da Escola Thomas Jefferson da Asa Sul.²⁰ Ele me disse, com um certo sorriso no rosto, que ele havia participado do projeto, como representante do escritório americano no Brasil

²⁰ Projeto do escritório americano Mitchel & Giurgola.



e continuando a conversa dizia que foi uma experiência muito gratificante e que no decorrer do processo percebeu que ambos tinham uma linguagem parecida.

Elvin recepcionou Giurgola no Brasil e foi mostrar-lhe suas obras já construídas e a Brasília “verdadeira”.

EDMD: Eu levei um arquiteto americano importante, em 1972, em agosto de 72. Ele me disse que queria ver a outra Brasília,

“Sabe, o cartão postal eu já vi em livros, eu já vi, mas eu sei que tem outra, você vai me levar lá.”

“Tá bom.”

fig. 28 Alcides da Rocha Miranda ao lado de Lucio Costa, dois seres humanos capazes de transformar e valorizar a alma humana.

Então eu levei ele para a Ceilândia. Não tinha um metro quadrado de asfalto, e agosto, um mês de vento. Então, nós chegamos lá e tinha um caminhão pipa, uma fila enorme de gente com lata pra pegar água, aí veio uma nuvem de vento, caminhão e a fila sumiram.

Nós tivemos até que diminuir a marcha, porque a gente não via nada. Não via nada. Corria até o risco de... não tinha rua pavimentada, portanto o limite do que era rua, calçada, nada disso. Quando a nuvem passou e voltamos a ver, ele disse:

“Já vi, vamos embora.”

Giurgola por outro lado lhe trouxe um livro onde estavam as obras do escritório. Havia uma linguagem de similitudes no trato do edifício com a rua, com a preocupação histórica, o apoio da geometria, algo que muito agradou Elvin.

Lembro muitas vezes de ouvir a Prof.^a Christina Jucá (UnB) comentar sobre linguagem e, lendo seu trabalho de mestrado sobre o arquiteto Artigas, discorrer sobre essa característica dos arquitetos e de suas arquiteturas. E ela escreve sobre essa preocupação com a linguagem:

Trata-se da percepção dos valores que propiciam a indiscutível qualidade da obra, que é o alcance, na projeção, de uma linguagem, invariavelmente embasada e coerente, que se pode encontrar desde os tempos mais remotos – por exemplo, nas necessidades mais elementares de se

construírem abrigos – resultando na qualificação cultural da obra, inclusive como arte.

Disso resultou o objetivo de buscar, neste trabalho, em alguns dos projetos embrionários e iniciais de um autor reconhecido como Artigas – ao lado da formação de seu pensamento –, sinais que permitissem a identificação de alguns elementos formadores das características presentes nas fases posteriores do desenvolvimento de sua obra. Nisso, a procura das primeiras raízes, capazes de possibilitar a realização de um fazer coeso; teores e referências daquilo que, primeiramente como desenhos e, em seguida, materializados e especializados, passaram a ser vividos e avaliados como obras de arquitetura. (JUCÁ, 2007, p.25)

Dessa maneira, nessa linguagem, esses “sinais que permitem a identificação de alguns elementos formadores das características presente nas fases posteriores”, encontramos muito de Lucio Costa e Alcides da Rocha Miranda, mas após leitura e estudo de dois livros que tratam do avô de Elvin percebe-se que este foi uma grande fonte inspiradora.

Lendo *Victor Dubugras, arquiteto dos caminhos* e *Victor Dubugras*²¹ encontramos neste último, um comentário de Nestor Goulart:

21 Victor Dubugras, precursor da arquitetura moderna na América (Nestor Goulart Reis - Edusp, 2005) e Racionalismo e Proto-Modernismo da obra de Victor Dubugras (Nestor Goulart Reis, Fundação Bienal de São Paulo, 1997). A propósito deste livro, raro de se encontrar, vale a curiosidade de que fui encontrar em Israel um exemplar de obra escrita Nestor Goulart Reis e editada pela Fundação Bienal de São Paulo, com uma belíssima apresentação de Sylvania Ficher.

A publicação deste livro sobre a obra de Víctor Dubugras nos permite compreender como as realizações de hoje estão diretamente ligadas às lições desse mestre, bem como de seus discípulos do início do século XX. (REIS, p. 8)

Certíssimo, tanto nos aspectos históricos, de valorização de nossa história, mas particularmente para este trabalho, em que a presença da imagem de Victor Dubugras pode ser um ponto singular no entendimento de Elvin Dubugras. Não só como um vínculo familiar e emocional forte, mas também, arrisco a dizer, como formação do arquiteto de forma direta, por observação de obras do avô.

Esse dado é importante, apesar de sutil, pois percebemos que, basicamente, todo acervo iconográfico referente ao arquiteto Victor ainda permanecia com seu neto, Elvin, e não podemos negar que o treinamento visual, a percepção pelo olhar que sensibiliza o cérebro, deva ser um processo fundamental no entendimento arquitetônico, como expressou Hélio Pión,²² em recente palestra na formação de valores.

Alcides em Brasília

²² Palestra proferida na Faculdade de Arquitetura da UnB em 2012.

Em conversa com o prof. Luis Humberto, mostrei-lhe algumas imagens e algumas faziam referência aos momentos vividos por ele e Elvin nos anos iniciais da Universidade de Brasília. E ele fez os seguintes comentários:

LH.: isso aqui é 1962, não é?

Sim, segundo a legenda vocês estavam vendo onde seriam os prédios... (fig. 26)

LH.: Isso, havia uma proposta de que os alunos deveriam trabalhar em obra. E esse pessoal estava lá. Acho que nenhum desses prédios eram prédios definitivos. Eram as construções transitórias.

Ah sim...

LH.: Eram as construções de madeira, que o pessoal construiu mas que depois foram abandonadas. Aqui a foto de Athos, morreu com 90 anos...

... Eu conheci o Elvin aqui em Brasília. Eu trabalhava no Ministério da Educação. Eu vim pra cá em 1961. Vim pelo Ministério, pela Divisão de Obras, e com isso eu fui locado naquele prédio onde é o Ministério. Eu estava lá quando descobri que, no andar de baixo, estava o Dr. Alcides, que conhecia de nome. Aí desci lá para conversar com o "velho". Ele me adotou! Eu ia lá para conversar com ele todos dias. Ele era conhecido para os iniciados, mas dentro do próprio ministério ninguém sabia quem era.

É mesmo?

LH.: É... o Dr. Alcides era um negócio assim, anônimo.

E ele tinha uma capacidade de pintar maravilhosa.

fig. 29 Príncipe Charles, governador Elmo Cerejo de Farias, Elvin Dubugras, quando da inauguração da Cultura Inglesa da Asa sul.



LH.: É ele tinha na casa dele uns quadros, de uma mulher. Ele era amigo de Portinari. Mas Dr. Alcides era um mestre. Era daqueles caras que te ensinava sem você pedir, por exemplo minhas primeiras noções de Zen Budismo, aprendi com ele, em 1962. Ai eu comprei um livro do Daisetsu Suzuki.

Mas ele era Zen Budista?

LH.: Não, ele sabia de tudo. Ele tinha um grau de erudição e curiosidade grande. E o velho Alcides era assim. Eu conheci seus filhos, o Fernando, aos 14 anos, era quem fazia as cópias das plantas em uma copiadora na Asa Sul.

Quando o Darcy quis fazer uma homenagem aos fundadores da UnB, ele não queria dar uma medalha, queria dar algo que fosse significativo. Aí ele chamou a Amélia Toledo e ela fez um cubo de aço inoxidável com a marca da UnB, a primeira.

O segundo logo foi de Aloísio Magalhães...

LH.: Dizem que sim. O primeiro, do Dr.

Lucio, que está na capa do projeto inicial da universidade. É quadrado e tem o plano piloto com UnB em letra serifada. E seriam feitos 40, para os fundadores. Um cubo dentro de uma caixinha de madeira. Mas nunca foi feito, pois veio o golpe de 64 e parou com tudo.

Que pena!

LH.: Bem, daí eu comecei a trabalhar com Alcides nos projetos dos FE 1, FE 2 e FE 3. Nesses o Elvin não participou, mas quem trouxe Elvin foi Dr. Alcides, para organizar. Ele acreditava muito na capacidade organizadora de Elvin, na organização dos cursos. E, aliás, os projetos de arquitetura foram uma coisa diferente, pois não era isso que o velho [Alcides] queria. A gente o chamava assim pois ele tinha 52 anos. A preocupação que ele tinha era o Instituto Central de Artes. E Elvin era carne-de-pescoço e trabalhava duro nessa tarefa. E no começo ele gozava de muita antipatia de nossa parte.

Ele e Maria Stella moraram nessa quadra, logo ali na entrada, Bloco E, se não me engano.

Aqui a foto de Elvin ao lado de Charles. (fig. 29)

Despedida

MD.: O Elvin morreu com 69 anos, faltava uns 15 dias para fazer 70 anos. Morreu por um aneurisma. Ele nunca se queixou. Saía para trabalhar todo dia, voltava todo dia.

Prof. Luiz Humberto, para o senhor, quem foi o Elvin?

LH.: Foi um amigo precioso. Uma pessoa que mereceu sempre meu respeito, meu carinho, e era uma pessoa de muita decência. Eu freqüentava a casa dele e todo final de semana eu ia lá. Levava os meus meninos, pequenos, que ainda eram jovens. Aí fui levando outras pessoas. E as pessoas gostavam muito do Elvin, Ele as recebia com muita fidalguia, como se dizia antigamente. O Elvin foi sempre um amigo precioso. Eu lembro quando me separei ele me convidou para ficar lá. Sempre foi um amigo, uma pessoa que podia contar.

O Elvin foi um amigo e tanto e quando ele morreu, foi um baque pra mim. Eu tinha estado com ele no dia anterior.

Foi um aneurisma..?

LH.: Sim, um aneurisma no cérebro, não é?

E foi inesperado não é?

LH.: Sim, ele não ia a médico, não é?

E ele chegou a se queixar..

LH.: Nada, Eu sei que ele guardava o carro no estacionamento naqueles prédios do Lelé.

Sim, o Morro Vermelho.²³

LH.: Sim, e ele passou mal ali

No estacionamento?

LH.: Sim, embaixo, já na garagem, e ele pediu socorro lá, ao filho pelo telefone. E levaram ele para o Hospital e descobriram o aneurisma e ele foi operado. Não sei se tinha tanto recurso como se tem hoje.

Lembro que fui visitá-lo e ele disse: esse pessoal aqui não sabe dispor essa televisão, por que uma TV tão alta?

[risos]

Mesmo internado questionava o posicionamento da televisão que não estava mais baixa.

Pois é, mesmo nesse quadro, ainda pensando nos espaços, muito obrigado pela entrevista professor!

LH.: Bem, adiantou pra você alguma coisa essa conversa?

Muito, muito. Só o fato do senhor me dar essa atenção e compreender o trabalho me valeu muito!!

23 Por ter seu escritório no ed. Central no Setor Comercial Sul, Elvin alugava uma vaga de garagem no Edifício Morro Vermelho, que era um prédio vizinho.

REFERÊNCIA

DUBUGRAS, Elvin Donald Mackay.

Depoimento - Programa de História Oral. Brasília, Arquivo Público do Distrito Federal, 1993.

MIYOSHI, Alex, Victor Dubugras, arquiteto dos caminhos. *Revista de História da Arte e Arquitetura*, Campinas, número 12, p.89-104, Unicamp: 2009.

PORTO, Cláudia Estrela, (org.). *Olhares: visões sobre a obra de João Filgueiras Lima*. Brasília: Ed. Univ. de Brasília, 2010.

REIS FILHO, Nestor Goulart. *Racionalismo e Proto-Modernismo na obra de Victor Dubugras*. São Paulo: FBSP, 1997.

SALMERON, Roberto A. *A universidade interrompida: Brasília 1964-1965*. Brasília: 2012.

Lina Bo Bardi, documentário. Fundação Pietro e Lina Bardi.

Entrevista com Maria Estela Dubugras, 2009.

Entrevista com George Mackay Dubugras, 2009.

Entrevista com Patrício Porto, 2013.

FOTOS

Rio de Janeiro 1920, http://daniellathompson.com/Texts/Le_Boeuf/cron.pt.30.htm (2013/06/23 4h30)

Rio de Janeiro 1939 <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=1236241> (2013/11/24 12h30)

URBANISMO



Alguns ramos do trabalho de um Arquiteto são mais difíceis de serem comentados ou mesmo reconhecer suas contribuições, seja por serem em número menor ou mesmo por estarem inseridas em determinadas conjunturas que não nos permitem distinguir a sua obra. Mesmo não sendo identificado pelos trabalhos em urbanismo, Elvin concluiu

trabalhos que alteraram partes do tecido urbano da capital.

Fazendo jus a seu tempo e formação no Rio de Janeiro, cidade que passou por diversas transformações urbanas, Elvin Dubugras teve a possibilidade de experimentar as realidades urbanas vividas pelo Brasil desbravado com o ambicioso projeto político de JK, ao trazer a

fig 1. Imagem de Brasília em sua construção na década de 1950.

fig 2.

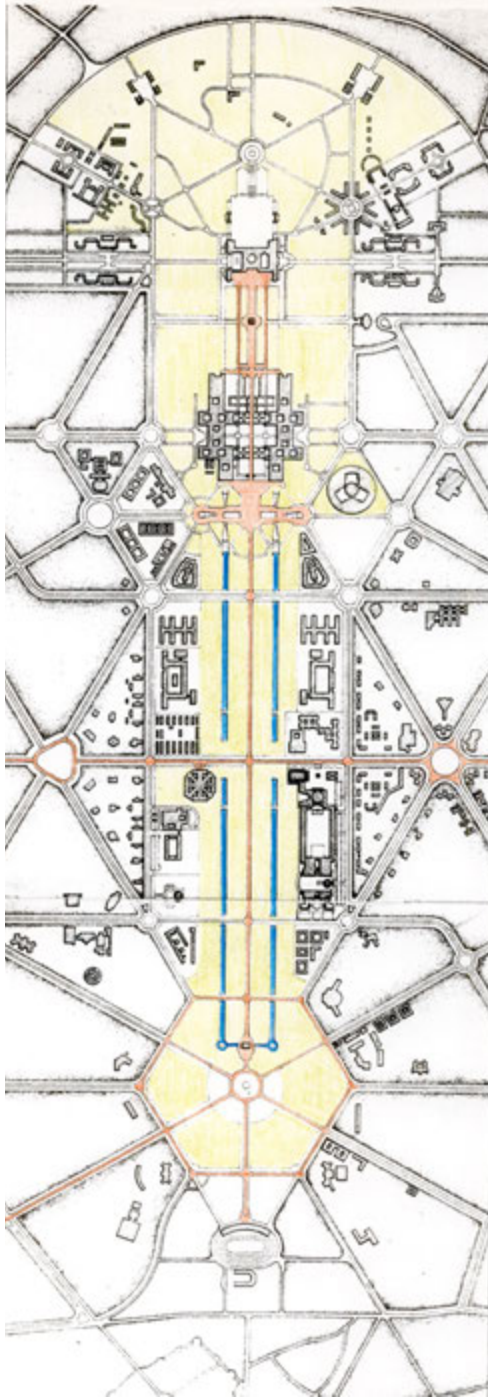


fig 2



capital do Brasil para o Planalto Central.

Essa condição lhe permitiu compreender como o urbanismo pode ser determinante na inteligibilidade espacial do lugar.

Índia, uma visão comparativa a Brasília

Brasília devia parar: Brasília chegou a um ponto assim de densidade demográfica que não devia se acrescentar mais nada. Em Brasília não devia fazer mais nenhum bloco de apartamentos. E a pressão imobiliária, eles querem aumentar gabarito e vai ser o caos. Se fizerem esses prédios maiores, se criarem novos pontos de habitação, ela vai entrar nessa degradação do Rio e de São Paulo. (NIEMEYER, 2010)¹

Um exemplo da curiosidade urbana de Elvin pode ser

¹ Trecho tirado da entrevista de Oscar Niemeyer no programa Roda Viva, da TV Cultura de São Paulo, em junho de 1997.



fig 3.

percebido através da análise de seus estudos comparativos entre Nova Déli, na Índia, e Brasília, ambas capitais recentes e construídas sobre preceitos de uma modernidade.

Apesar das semelhanças entre os aspectos morfológicos das duas cidades – com um eixo ordenador que caracteriza o centro cívico (fig. 2 e 3) onde se localizam os palácios, compondo a famosa perspectiva monumental cívica –, possivelmente seu olhar estava mais calcado em uma preocupação com a ausência de planejamento pós-ocupação desses contextos de cidade capital, como bem podemos ler na carta enviada a Lúcio Costa em 1991. (fig. 8)

Em ambos os casos, há ainda o descaso com o entorno, onde a ausência de políticas

de ordenamento territorial compromete um crescimento planejado e consciente. O esforço em se consagrar uma cidade que tenha organização administrativa acaba sendo consumido pelas políticas habitacionais transitórias de mandato, caso de Brasília.

Afirma Elvin:

EDMD² : ... há um ano e meio atrás, [1991] eu concluí um trabalho que eu fiz sobre Nova Déli. Comparando Brasília com Nova Déli, que é outra grande capital do mundo que foi feita nessa década.

Eu tive seis vezes na Índia, e eu consegui uma série de documentos, uma série de coisas, então eu fiz um trabalho sobre Nova Déli com a comparação com Brasília.

² Elvin Dubugras – entrevista de 1993 ao Arquivo Público do DF.

fig 2. Nova Deli, planta colorida por Elvin Dubugras

fig 3. Eixo Cívico, Nova Deli, foto de Elvin Dubugras

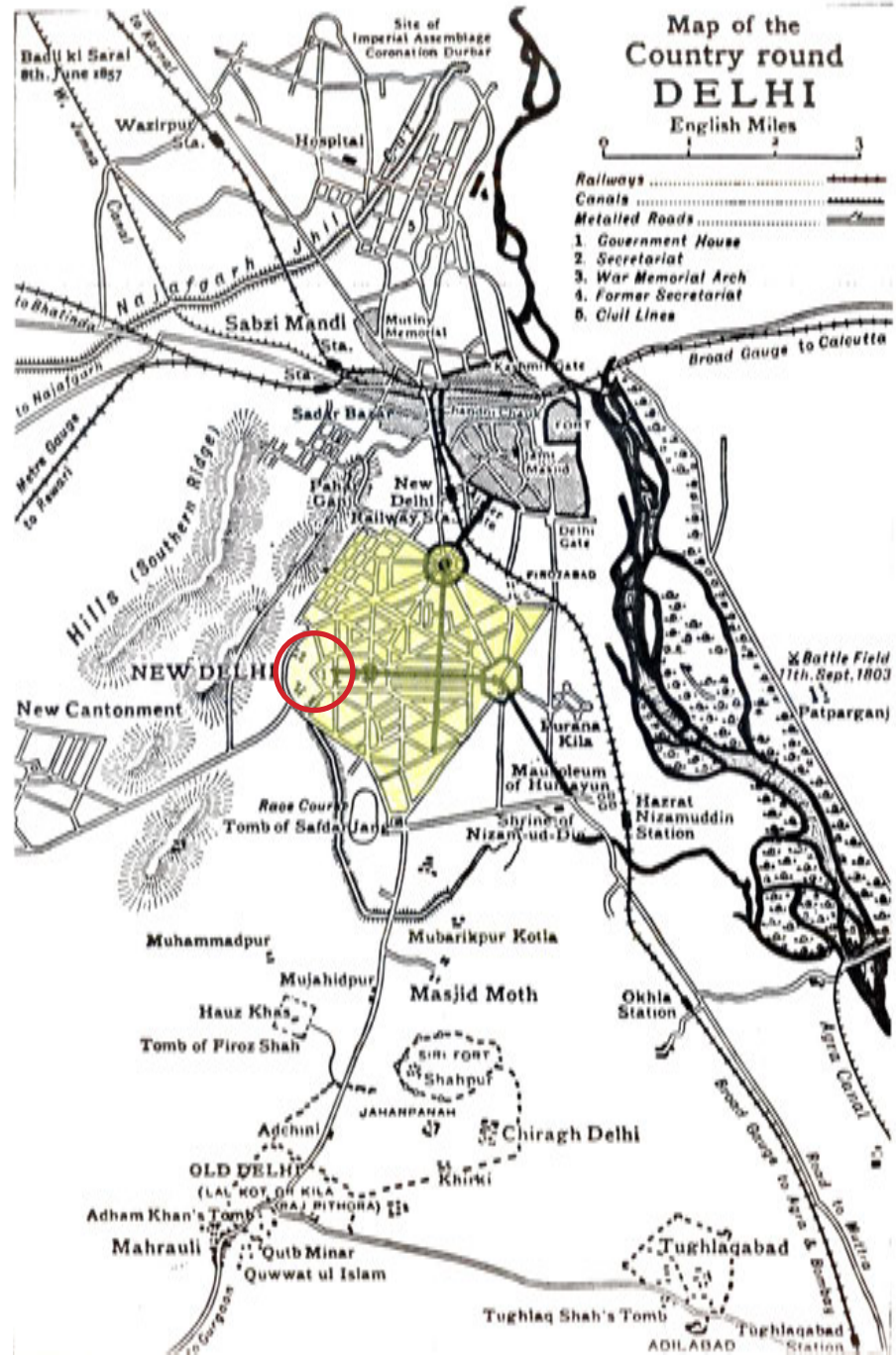


fig 4 Área entorno (em amarelo) ao Eixo Cívico, Nova Deli, planta colorida por Elvin Dubugras

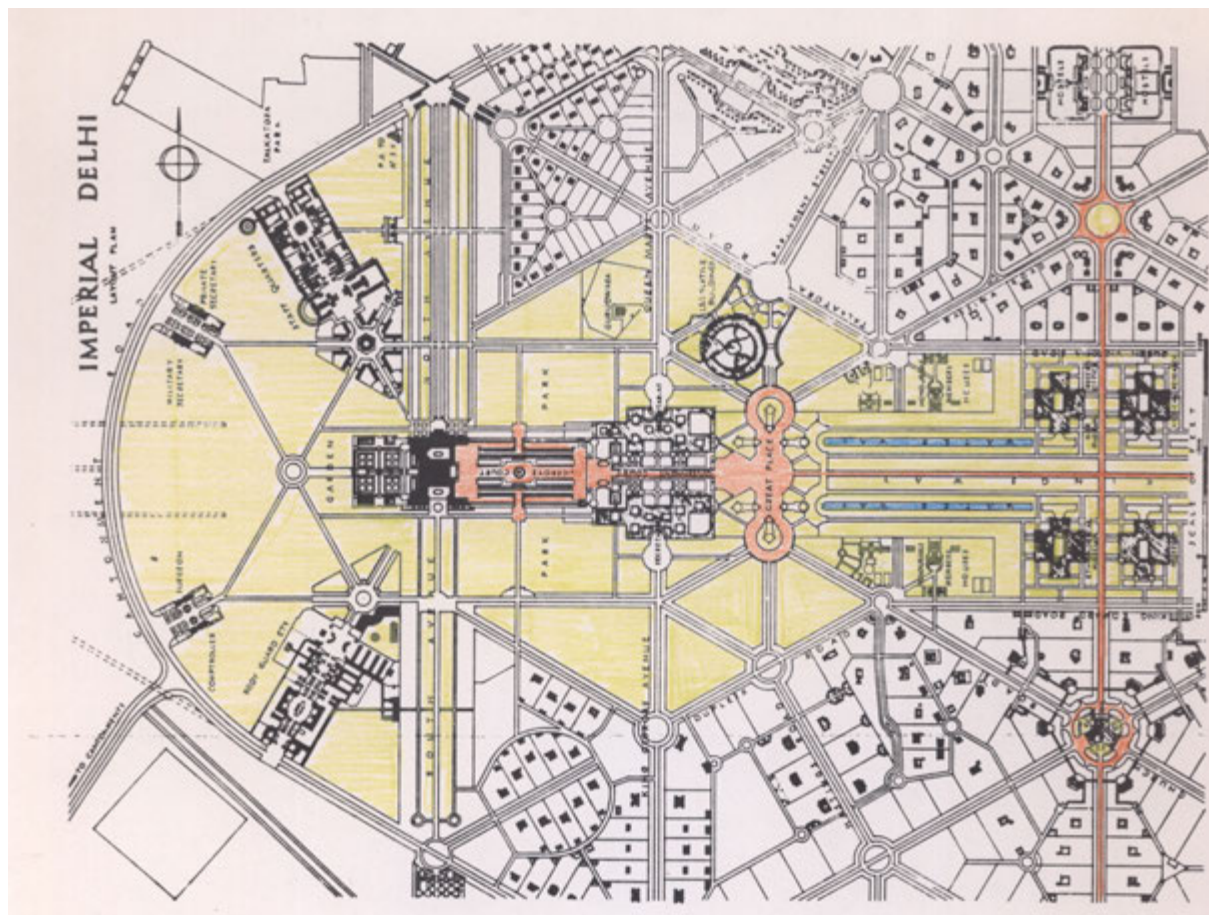


fig 5. Palácio Rashtrapati Bhavan,
Eixo Cívico, Nova Deli, planta
colorida por Elvin Dubugras

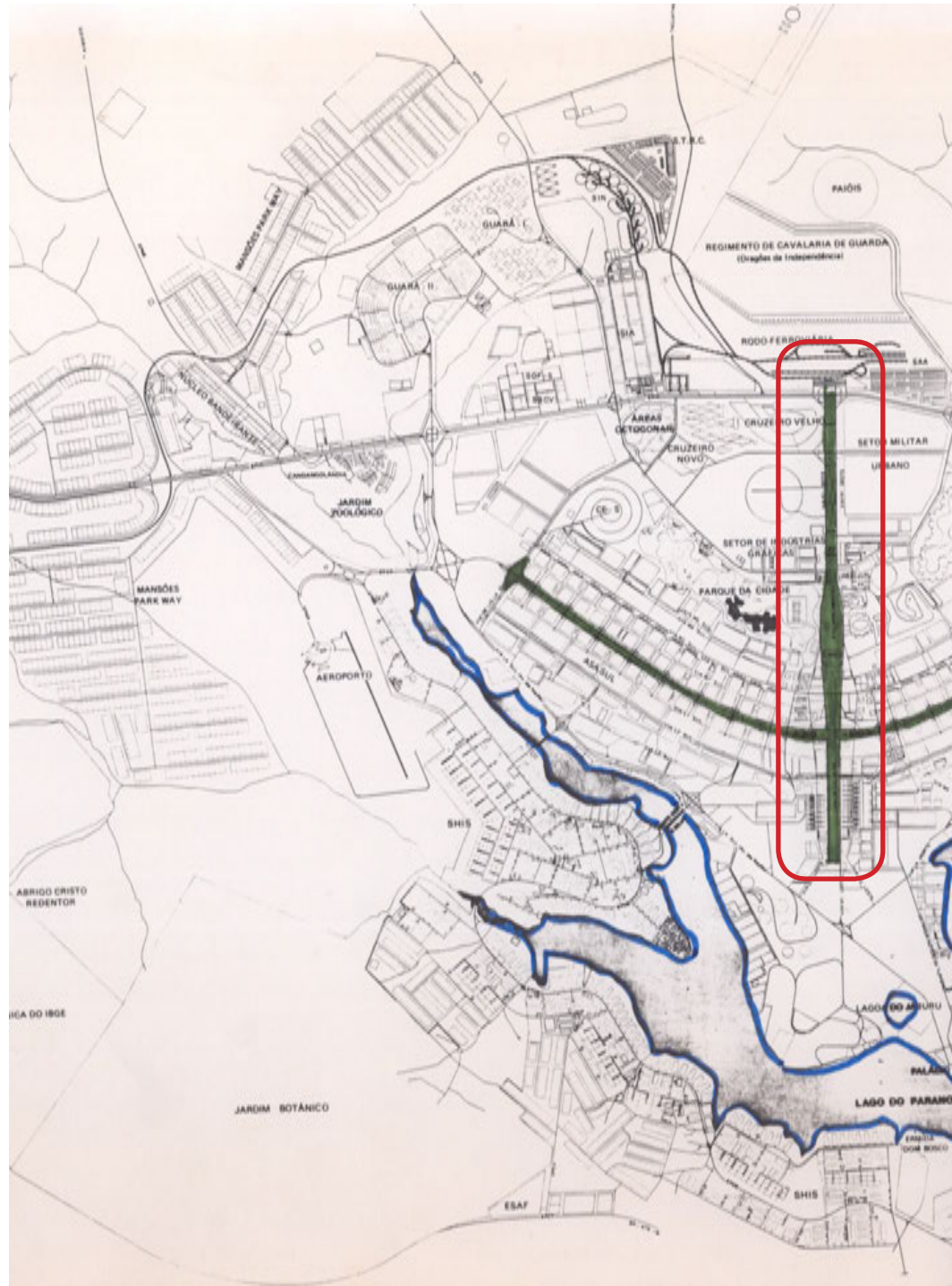


fig 6 Eixo Cívico de Brasília, planta colorida por Elvin Dubugras

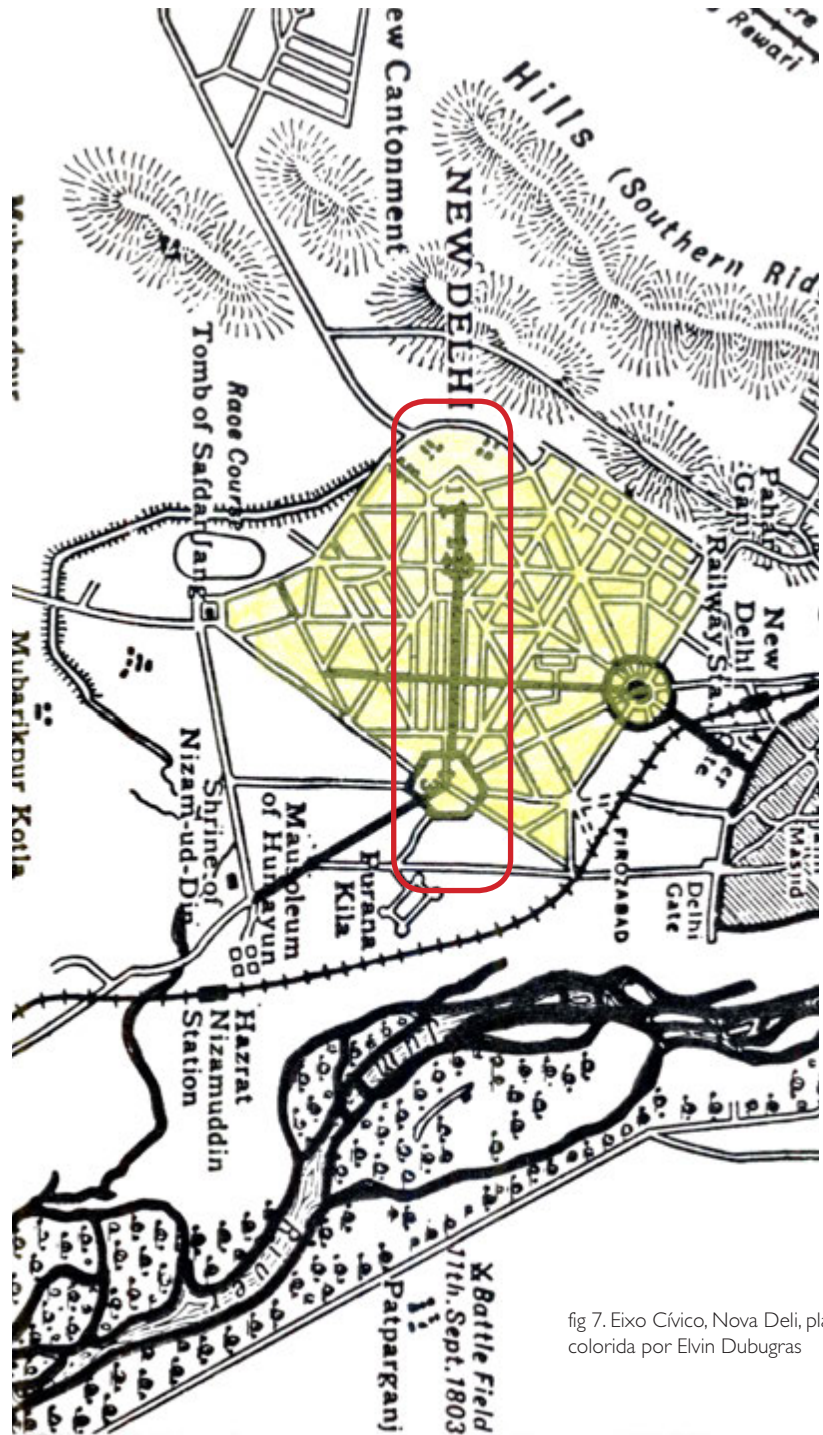


fig 7. Eixo Cívico, Nova Deli, planta colorida por Elvin Dubugras

fig 8 Carta a Lucio Costa, 1991

"Dr Lucio,

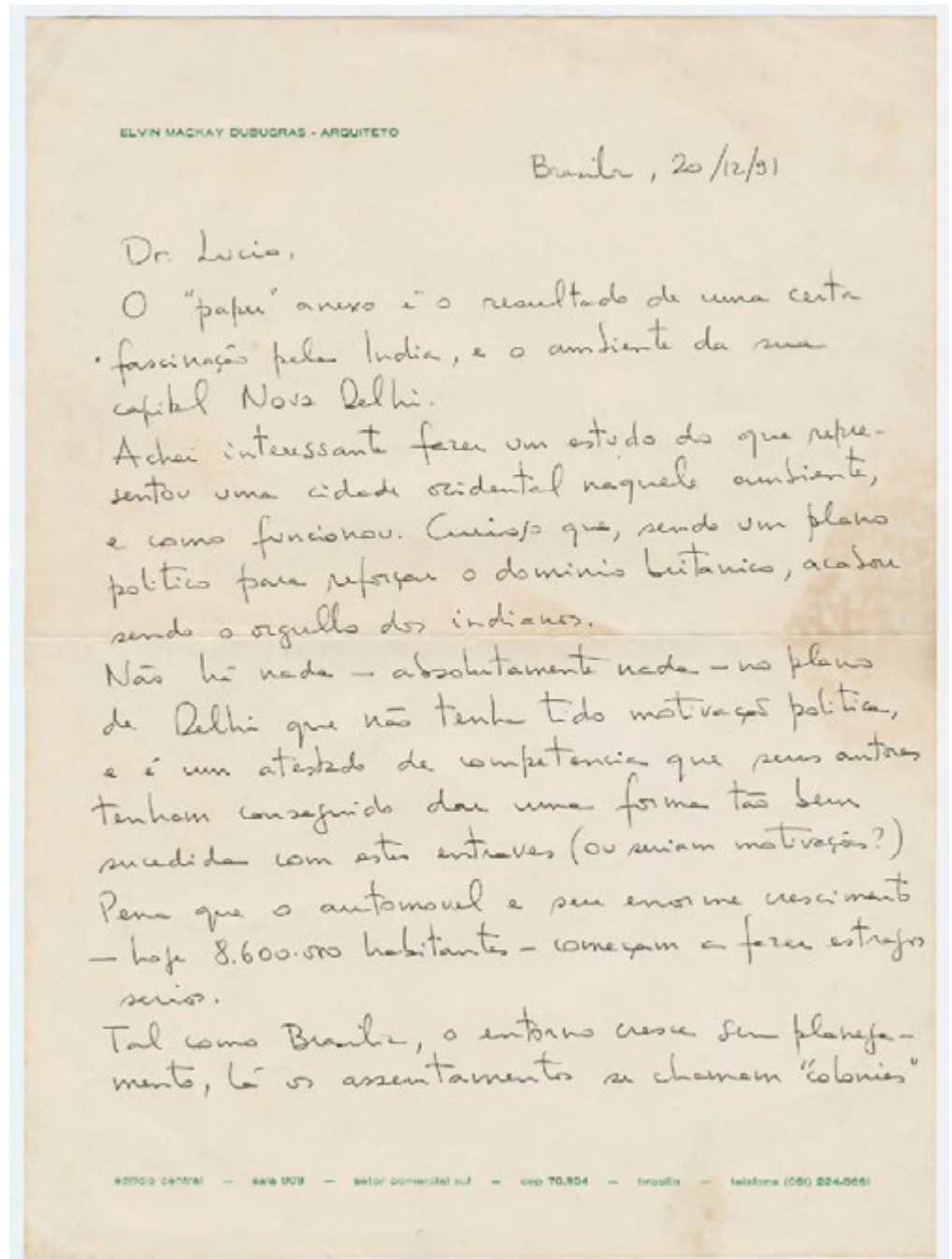
O "papel" anexo [desenhos e texto já apresentado] é o resultado de uma certa fascinação pela Índia, e o ambiente da sua capital Nova Delhi.

Achei interessante fazer um estudo do que representou uma cidade ocidental naquele ambiente, e como funcionou. Curioso que, sendo um plano político para reforçar o domínio britânico, acabou sendo o orgulho dos indianos.

Não há nada – absolutamente nada – no plano de Delhi que não tenha tido motivação política, e é um atestado de competência que seus autores tenham conseguido dar uma forma tão bem sucedida com estes entraves (ou seriam motivações?).

Pena que o automóvel e seu enorme crescimento – hoje 8.600.000 habitantes – começam a fazer estragos sérios.

Tal como Brasília, o entorno cresce sem planejamento, lá os assentamentos se chamam "colonias"



e a cidade original é apenas um bairro
melhor num conjunto disforme e anárquico.
O paisagismo e a vegetação foram escolhidos
com muita competência, e as ruas residenciais
são realmente agradáveis, verdadeiros caminhos
de sombra num clima muito quente.

O conjunto neo-clássico da área residencial
que é agradável à vista, embora a arquitetura
individualmente seja em sua maioria medíocre,
começa a se perder à medida que propriedades
viram herança e são vendidas para a construçã
o de apartamentos.

Desejo ao senhor e a Maria Eliza um feliz
Natal e um agradável 92

Eli

e a cidade original é apenas um bairro melhor num conjunto disforme e anárquico.

O paisagismo e a vegetação foram escolhidas com muita competência, e as ruas residenciais são realmente agradáveis, verdadeiros caminhos de sombra num clima muito quente.

O conjunto neo-clássico da área residencial que é agradável à vista, embora a arquitetura individualmente seja em sua maioria medíocre, começa a se perder à medida que propriedades viram herança e são vendidas para a construção de apartamentos.

Desejo ao senhor e a Maria Eliza um Feliz Natal e um agradável 92"

Nova Déli foi feita pra ser uma cidade de 70 mil, ao lado de uma cidade tradicional de 250, 200 mil habitantes. Isto antes da primeira guerra.

Novamente em 47, com a independência, aquela história de Índia e Paquistão, ela voltou a inchar. Lá eles chamam de *Colonies*, colônias, o que aqui a gente chama de assentamentos. É mesma coisa.

E Nova Déli, dois anos atrás, estava com 8.400.000 habitantes. Eu, vou pegar um círculo de uns oito centímetros de diâmetro, a Nova Déli planejada não passa de um círculo de 15 milímetros de diâmetro, o resto é anárquico. Só agora, que estão começando a fazer uma área, não chega a ser cidade-satélite, mas é uma área substancial, planejada.

Se ela vai ser executada como o plano, não sei. Mas ela está pelo menos planejada, e eu acho que Brasília está repetindo exatamente a mesma coisa. Exatamente, porque todo esse Entorno...

Todo esse Entorno, no caminho aí de Luziânia por exemplo, é uma área imensa, com uma população enorme. Cidade Ocidental, Valparaíso, tudo isso aí é uma população enorme, não está no Distrito Federal, mas é da grande Brasília. É Gama, Novo Gama, Samambaia, e vão crescendo, e vão crescendo os assentamentos.

Elvin comunica essa conclusão quando envia respeitosa carta para Lucio Costa, em dezembro

1991, contando de seu estudo sobre Déli. É quase que uma indireta afirmação, através da cidade indiana, de que Brasília estaria a caminho dos mesmos problemas em futuro próximo.

Por outro lado, a carta estabelece alguns contornos subliminares como testemunho do elo e da proximidade entre Elvin e Lucio Costa; a consideração e a condição, ainda, de mestre que Lucio representava para Elvin; e a sutileza “inglesa” de Elvin nas felicitações de ano novo.

Octogonal

Quando aluno, em 1989, na disciplina “Edificação em alturas”, tive a oportunidade de ser monitor do professor Elvin.

Ele muitas vezes nas conversas com os alunos se referia à Superquadra SQS 308 – obra de Marcello Campello e Sérgio Rocha, em 1959³ –, e destacava as visuais, perspectivas e enquadramentos que a disposição de seus blocos residenciais conferiam, bem como a relação com o paisagismo e o mobiliário urbano. (fig. 9) Em alguns

3”... construída pelo Banco do Brasil cujo projeto foi elaborado pelos arquitetos do próprio banco, Marcello Campello e Sérgio Rocha. Segundo o Guia Arquitetura Brasília, a SQS 308 é considerada por muitos brasileiros como a mais perfeita realização da proposta de Lucio Costa para as áreas residenciais do Plano Piloto”, MP Machado - [2007.



fig 9. Quadra SQS 308, vista aérea com localizações de pontos focais de eixos de visões encontrados na quadra que ilustram os enquadramentos proporcionados pelos edifícios modulares o que evidenciam a riqueza da paisagem e do traçado urbano. A elegância dos edifícios os tornam silenciosos e enaltece o caráter de conjunto.



momentos contava experiências pessoais de passear por lá. Lembro-me de um momento em que tentava chamar a atenção dos alunos para o paisagismo, contando-lhes que, quando os filhos eram pequenos, ele perguntava onde eles queriam ir passear e ouvia que queriam ir brincar nas árvores tortas e caixas de areia que existem entre os blocos D e E.

Mas ainda dizia que as visuais eram definidas pelo alinhamento ortogonal, entre os blocos, que são projetos padrões arquitetônicos para toda quadra, com pequenas alterações cromáticas, possibilitando a quem percorre o lugar ver com mais facilidade o urbano, que tem na urbanização e paisagismo de Burle Marx seus pontos altos. Essa experiência viria a repetir em seu projeto para dois lotes nas áreas Octogonais,⁴ mesmo que não tenham a riqueza de um paisagismo bem desenvolvido, algo que fugia às especialidades de Elvin.

Octogonal – projeto

O projeto se desenvolveu em dois lotes da quadra Octogonal, a AOS 5 e AOS 6, sendo que dos 8 lotes

⁴ Setor Habitacional de Brasília que foi criado pelo Decreto nº 2.705, em 12 de setembro de 1974, pelo então governador Elmo Serejo Farias. Sua particularidade, e razão do seu nome, são as plantas dos lotes em forma de octógono.

7 foram edificadas (fig. 10). Os projetos das quadras 5 e 6 são fundamentais para entendermos os referenciais de desenho urbano que Elvin defendia. Essa experiência é ainda mais interessante diante dos projetos vizinhos. Vale lembrar que o perímetro octogonal que define o lote é em forma de octógono e difere das superquadras por conter lotes e não projeção de blocos.

Certamente as influências dos preceitos da cidade jardim e dos pensamentos de Lucio Costa estão presentes na proposta.

Pontos que devemos destacar:

- . Via circundante que define o limite da quadra;
- . Valorização da área verde livre de interrupções dos veículos;
- . Diferenciação dos acessos às duas quadras pela configuração dos edifícios em relação à via de acesso;
- . Estacionamentos para visitantes junto aos edifícios, mas sem adentrar a área central;
- . Pontos de perspectivas configurados pelos posicionamentos dos blocos residenciais.

Apesar de já existirem diversos exemplos de quadras edificadas em Brasília, e que, por si só já seriam pontos de influência e referência de projeto, os pensamentos primordiais de Lucio Costa devem ter sido referência presente nos

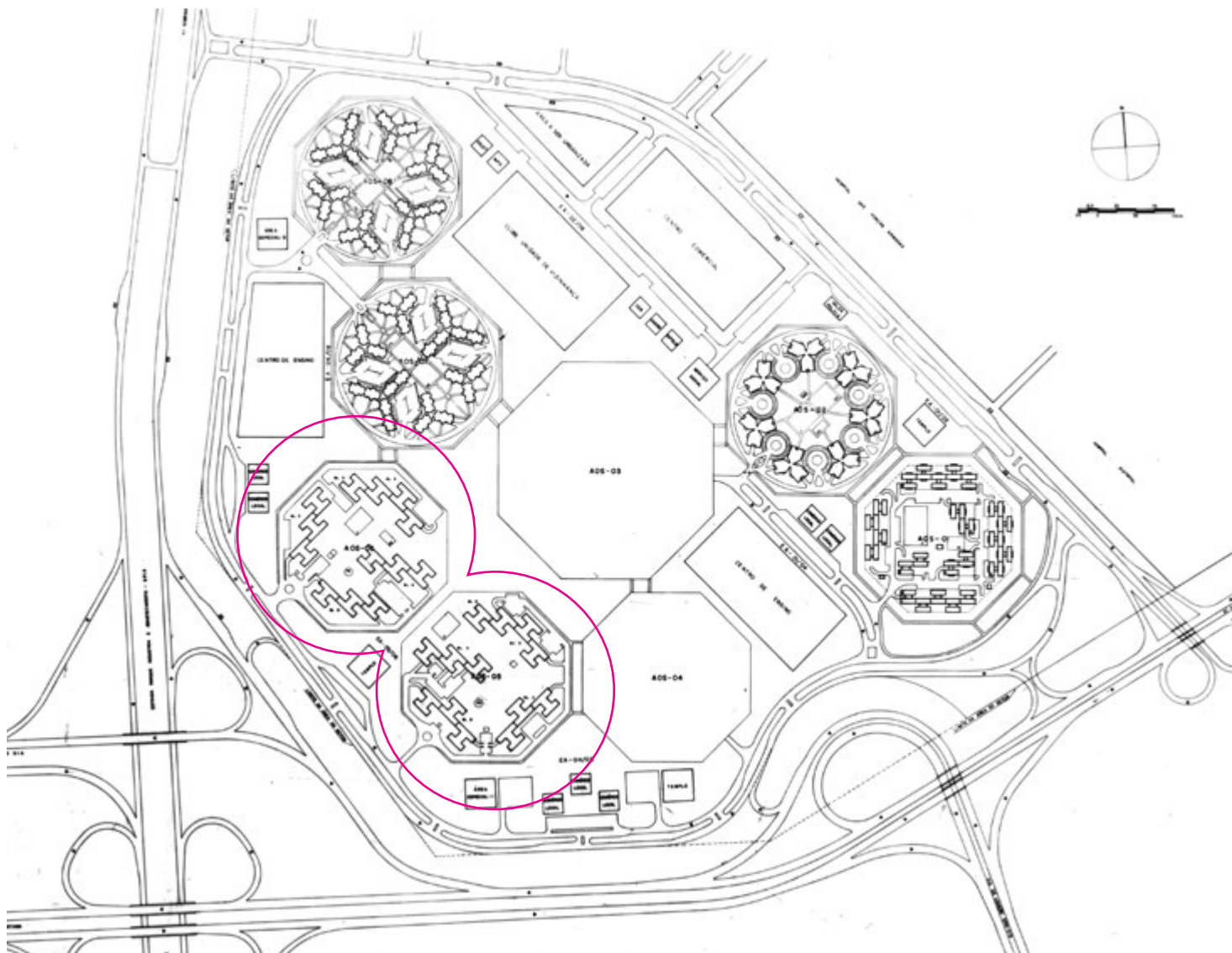


fig 10. Planta da Quadra Octogonal com a demarcação das quadras projetadas por Elvin Dubugras.

estudos de desenvolvimento desse projeto.

Apesar de não existir aqui, as sinuosas curvas da arquitetura carioca, originada a partir das experimentações de Lucio Costa e Niemeyer, sobretudo depois do Ministério da Educação e Saúde Pública, creio que, para Elvin, um marco importante foi o conjunto do Parque Guinle com seus blocos de apartamentos configurando um caminho, não uma barreira mas um conjunto arquitetônico que direciona o olhar.

Esse projeto apresenta diferenciais do lote e por ser, ao contrário das superquadras, uma zona fechada, um condomínio, o primeiro que depois veio se repetir em menor escala no novo assentamento de Águas Claras e pela delimitação do lote em forma de octógono.

Em janeiro de 2013 entrevistei o arquiteto Tony Malheiros⁵ que acabou me confirmando um pouco dos meus pensamentos:

TM.: Esse negócio da área octogonal mesmo, era uma planta cruzada [do apartamento], por quê? Por que na época tinha uma norma que obrigava

5 Titular da Tony Malheiros Arquitetura e Planejamento, o arquiteto Tony Malheiros formou-se na Universidade de Brasília, em 1978. Foi membro do IAB-DF e conselheiro em diversas comissões junto ao Governo do Distrito Federal, representando o Instituto de Arquitetos do DF. Com diversos projetos na cidade e em Mato Grosso, onde inclusive projetou um pequeno bairro que contou com a colaboração de Paulo Zimbres.

haver hall de serviço interligado com o hall social e nessa planta precisava ter quatro apartamentos por andar.

E então ele começou a rabiscar e fez vários estudos e quando chegou a um modelo que dava certo, antes da chegar na planta, que nasceu da circulação, que daí ele dizia, vai poder ter um corredor pra cá, pra lá e tal. E quando ele já tinha a planta, coincidiu uma viagem, e ele disse: Tony, dá uma olhada nisso aqui, desenvolve que quando chegar a gente continua.

Mas ele já tinha colocado onde ele queria o quarto, sala, área de serviço. Daí eu coloquei na escala, fiz a planta bonitinha e quando ele chegou, já estava pronto o plano e eu já tinha adiantado. Tinha feito até uns toquinhos de madeira (fig. 12), pra fazer o agenciamento, porque é uma área difícil, um octógono, é difícil demais de trabalhar. Eu até fiz dois tipos, dava também para colocar num paralelepípedo, mas quando ele chegou eu disse que era melhor esse aqui, pois agencia melhor devido aos cantos do octógono.

Daí, maravilha, “vamos desenvolver agora as plantas, pois eu estou pensando em usar umas peças de pré-moldado”. Naquela época usava-se muito essa coisa de pré-moldado. E então ele disse que iria pensar no pré-moldado, acho até que ele já tinha pensado nisso antes, e na fachada, e detalhou. Ele detalhou, inclusive o desenho foi todo feito por ele, chegou pra mim só pra passar a limpo. E ele detalhava tudo, tudo mesmo, até a espessura do friso. Ali, no esquadro, canto a canto, ele fazia o desenho inteiro. 100% do desenho, eu não tinha que fazer nada, só chupar⁶ mesmo.

E quando ele fazia outro projeto era a

6 O termo chupar é comum nos escritórios quando se copia o desenho feito no papel manteiga, geralmente a grafite, para reproduzi-lo no papel vegetal com canetas em tinta nanquim.



fig. 11 Vista aérea das quadras.
com o Cruzeiro Novo ao fundo e
o Sky line das quadras octogonais
projetadas por Elvin.

mesma coisa. Com o Josué⁷ mesmo, dizia: desenvolve isso aqui. E deixava o Josué trabalhar, como em qualquer escritório de arquitetura. O Evandro era sempre de apoio, o Maurício [Max de Farias], este não pegava muitas coisas complexas, ele era de Rio Verde e daqueles caras maravilhosos de trabalhar junto, porque era uma alegria total o tempo inteiro. O Maurício já era formado quando entrei lá. E ele era muito bom, pois era bem exigente. Quando não tinha defeito, ele inventava. E eu gostava muito de fazer isso. Quando terminava um desenho eu o chamava para fazer a crítica.

Essa foto desse volume inicial [maquete de estudo fig. 12], esses bloquinhos de madeira, eu que fiz. Nós chegamos até a estudar essa área central, quando a gente estava fazendo essas quadras. Chamava Cooperativa Sete de Setembro. Na verdade não consigo lembrar muito bem, mas estamos conversando e as coisas estão vindo.

Mas era cooperativa do quê?

TM.: Pessoas, funcionários, gente que tinha um dinheiro guardado ou que estava juntando dinheiro.

Você sabe a história da Octogonal?

TM.: Não, só lembro que era uma área que precisa ocupar; era um grande lote que era exclusivo do Governo. Ficou inclusive um boato que essa área aqui central era do Banco Central. E até hoje não foi mexido.

E uma coisa interessante nesse projeto, diferentemente dos outros é que há uma limitação da via.

TM.: Exatamente, a gente não interligou para não ter circulação de automóveis.

E você garante a circulação dos pedestres entre os dois lotes como fez Lucio Costa nas quadras de Brasília.

TM.: Exatamente, isso que nós fizemos.

E outra coisa que analisei é que as quadras que foram desenvolvidas por vocês, não são iguais. Um acesso é com perspectiva, outro com barreira visual, inclusive fiz um estudo sobre isso (fig. 14 a 18).

TM.: Mas o principal aqui você matou logo de cara, era ter um acesso entre as duas quadras sem a intromissão dos veículos [fig. 15-A]. Nós pensávamos que como era de uma mesma cooperativa, apesar de lotes diferentes, isso aqui poderia ser tratado como uma única comunidade.

Afinal as pessoas já poderiam estar se conhecendo.

TM.: Exatamente, então a intenção era ter um caminho, a gente imaginava que isso aqui [o espaço verde entre os lotes] fosse incorporado, criando jardins, que as crianças de um lote e outro pudessem ir pra lá e pra cá sem correr o risco de atravessar a rua. Era essa a idéia do negócio. Depois disso é que foram criadas as outras, tentaram copiar.

E apesar de serem apartamentos iguais, o conjunto de blocos é diferente, e daí você consegue identificar qual o seu prédio. Ha outras quadras da Octogonal onde a repetição é tão sistemática que não dá identidade.

TM.: Exatamente. Isso aqui [apontando para as fachadas] ele detalhou nos mínimos encaixes, pena que os meninos não conseguiram guardar os desenhos, eles se perderam todos.

⁷ Josué Carvalho de Macedo. Arquiteto, formado na década de 1970

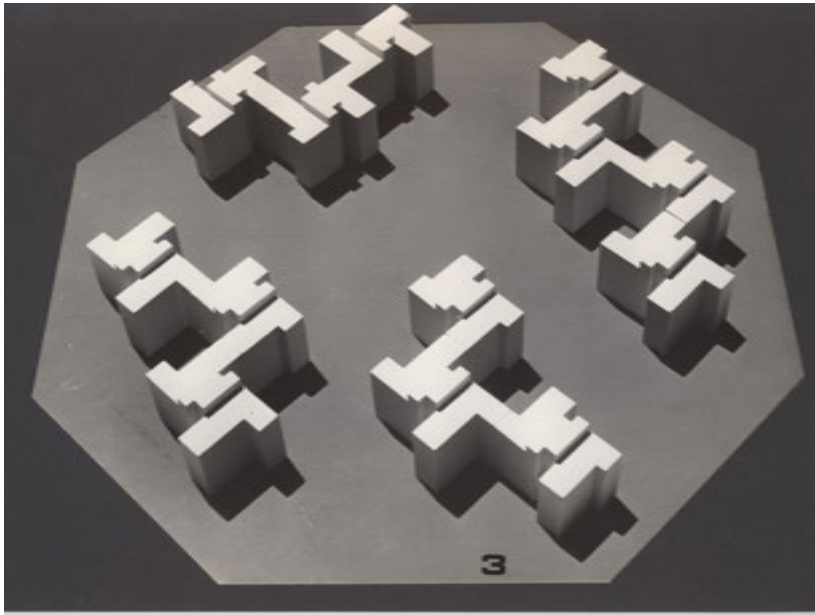


fig 12. Estudos de maquete. Foto de Elvin Dubugras.

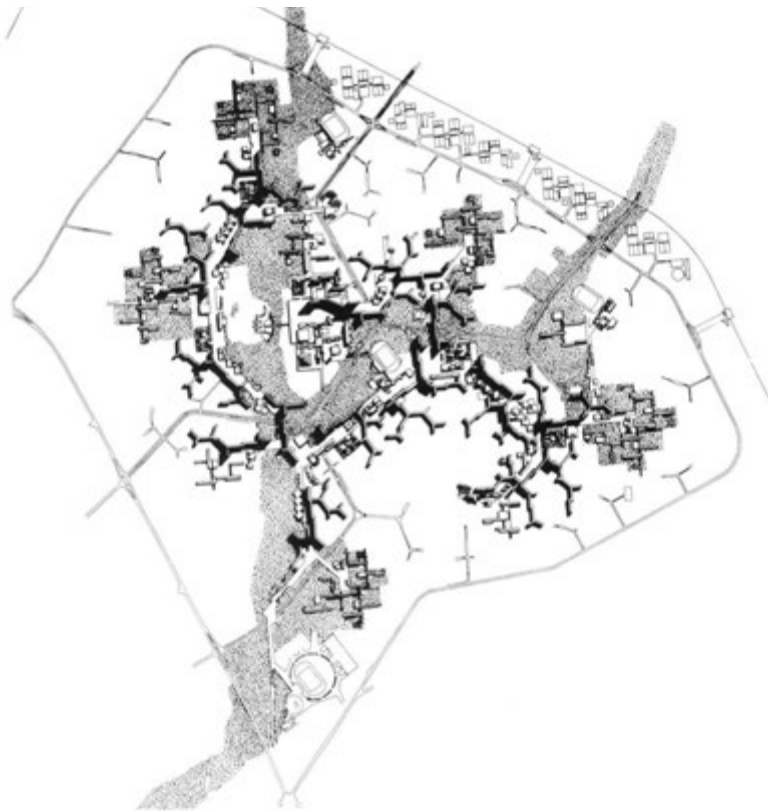


fig 13. Plano para Toulouse Milieu, Toulouse, France (Projeto).
(Candilis / Josic / Woods, 1962)

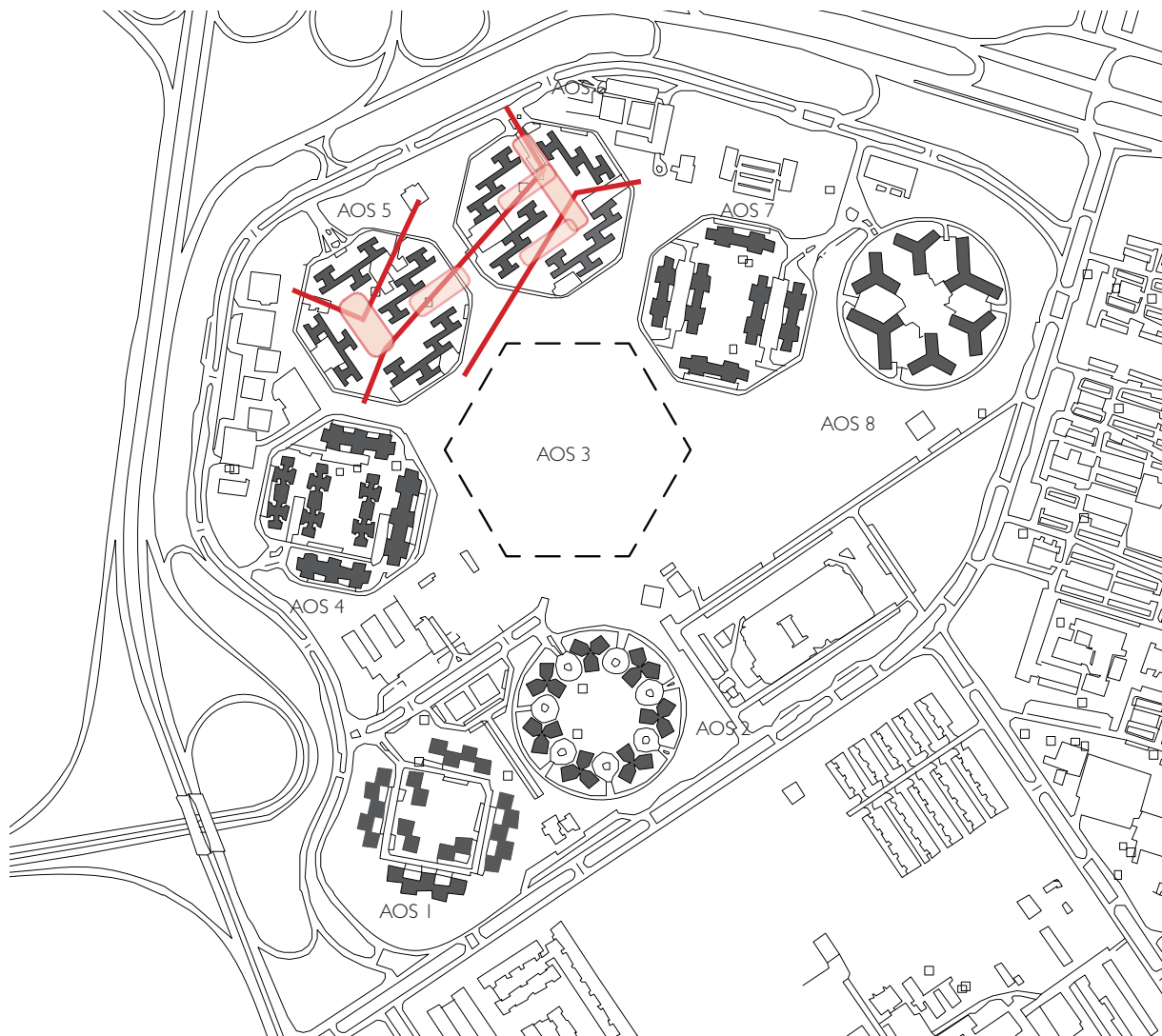
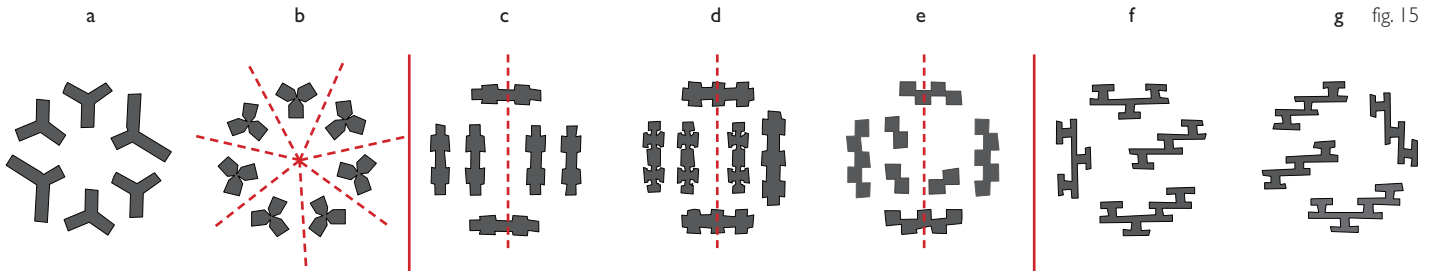


fig. 14 Plantas baixas de cheios e vazios das quadras octogonais. Possível ver, por meio de comparação, as relações espaciais entre as propostas e como partem de conceitos diferentes como pode ser visto no quadro comparativo.

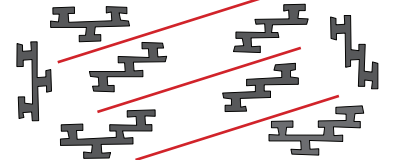
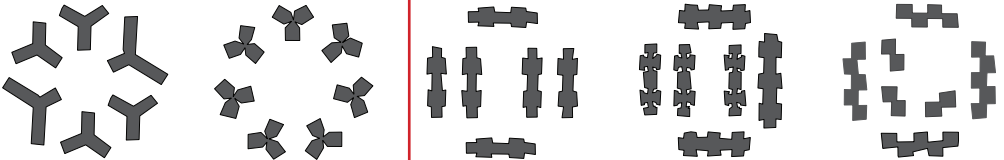
As quadras 5 e 6 [linhas vermelhas] se relacionam por eixos visuais e tais eixos se somam as praças de convívio [manchas rosas].



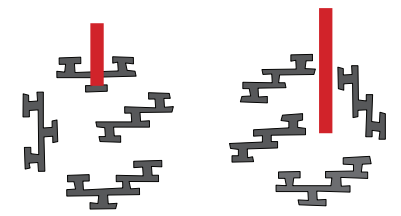
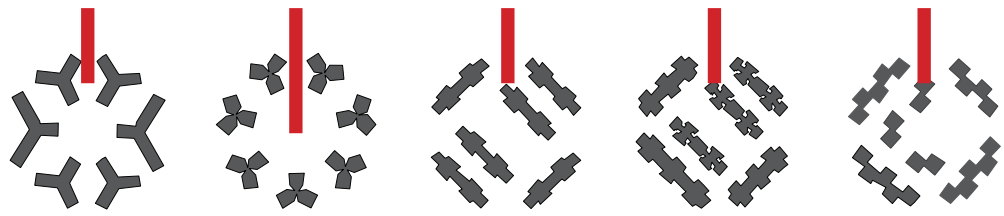
a e b tem simetria de rotação + repetição e pouca diferenciação .

c, d e apresentam regularidade + repetição com simetria especular

f e g, Projeto de Elvin Dubugras, regularidade + heterogeneidade composição de unidade e diversidade. Distribuição de massas.



Eixos de integração visual entre as quadras 5 e 6.



Eixos de acessos às quadras e como Elvin explora as diferentes....

...possibilidades de composição entre cheios e vazios...

...em uma quadra o acesso e um enquadramento dos

blocos, no outro a perspectiva de profundidade.

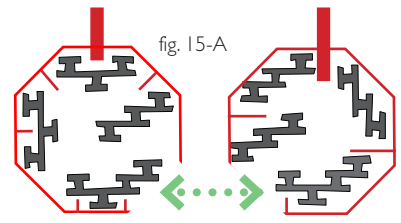
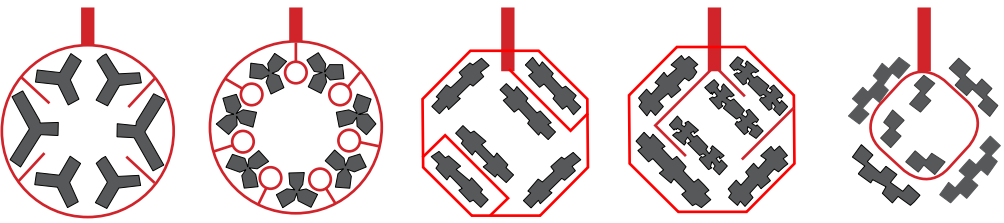


fig. 15-A

Interferência viária nas quadras em relação aos edifícios e espaços vazios. Interessante

perceber as áreas mais contínuas e heterogêneas que possibilitam pontos visuais distintos e que....

...livram o interior de veículos e possibilitando praças diferentes. As vias ainda não fecham a área do...

...octógono criando um ponto de conexão entre as quadras 5 e 6



fig. 16 Os acessos às quadras 6 e 5 se faz diferente, o que lhes da individualidade. (faixa vermelha). Na primeira [1] o acesso se faz com uma grande perspectiva. Na segunda [2] há o vão entre os dois blocos que se torna um moldura para os visitantes e moradores.

O outro ponto visual de diferenciação são as duas perspectivas (azuis) na quadra AOS 5 que descortinam quando se percorre à esquerda ou à direita.

Esse jogo de composição visual constitui um conjunto rico entre as duas quadras.

O desenho urbano desenvolvido por Elvin expressa a preocupação de um novo pensamento da arquitetura como função social, de proporcionar espaços mais orgânicos, humanos. Lembrome de Elvin mostrar um livro sobre Candilis e comentar sobre os *metabuildings*, as organizações espaciais que criavam diferentes momentos de vivência (fig. 13), algo inclusive que foi explorado nos comércios locais projetados por ele. Esse conceito é bem explicado nas palavras de Montaner:



fig. 17 Elvin optou por concentrar as circulações de pedestres dentro do octógono menor, onde estão os edifícios. No octógono maior vemos as vias de conexão dos estacionamentos de visitantes e das entradas de garagens vinculadas aos edifícios. Externamente a essa existe o cinturão verde .



fig. 18 Elvin optou por concentrar as circulações de pedestres dentro do octógono menor; onde estão os edifícios. No octógono maior vemos as vias de conexão dos estacionamentos de visitantes e das entradas de garagens vinculadas aos edifícios. Externamente a essa existe o cinturão verde .



As atividades do Team X tinham esta preocupação social, expressa pela introdução das ciências humanas, da psicologia social, da antropologia e da sociologia, no terreno da arquitetura e do urbanismo. A busca de novas morfologias urbanas que superassem a rigidez e a frieza da repetição racionalista de edifícios e blocos conduziu ao conceito de cluster; que pode ser traduzido como cacho ou forma articulada e aberta. (MONTANER, 2002: 104)

Um contexto comercial de Brasília

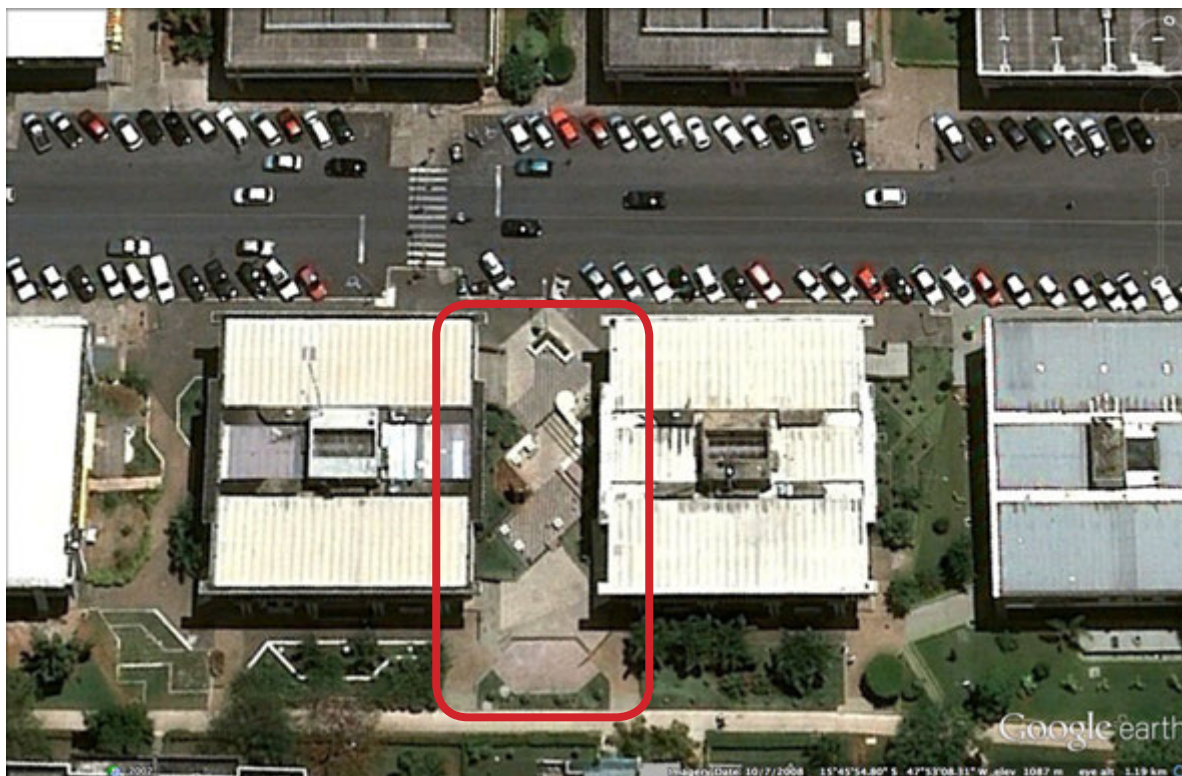
Brasília sofre hoje, de um grande mal, apesar de planejada, a urbanização é despidoradamente desleixada. Comumente nos

defrontamos com áreas contíguas aos lotes e projeções desprovidas de um tratamento de passeio que garanta a livre circulação sem riscos.

Muitas vezes não existe por parte das construtoras uma preocupação em lidar com o espaço coletivo e no entorno dos edifícios que foram construídos. O resultado são calçadas interrompidas com degraus ou a inexistências das mesmas ou somente as escadas emoldurando os blocos residências e comerciais não garantindo um conjunto acessível. Certamente os perfis naturais dos terrenos favorecem o aparecimento desses problemas urbanísticos, mas há

fig19 Imagem de vista superior da SCLN 106/107 norte onde podemos ver os blocos B e C que compõe o Centro Comercial Gemini.





também a despreocupação dos arquitetos empreendedores e do estado.

No sentido oposto a essa desqualificação do espaço urbano existem dois exemplos muito positivos de exercícios de desenho urbano da produção de Elvin. Para dois lotes contíguos nas quadras CLN 309 e CLN 106 (fig. 19 e 20) foi lhe encomendado um projeto que englobasse, portanto edifícios comerciais em lotes vizinhos.

A peculiaridade do conjunto está no fato de que foi pensado para o entorno dos lotes todo um planejamento que garantisse o acesso e o uso dos espaços intersticiais pela população.

Elvin, quando nenhum empreendedor assim pensava, garantiu notoriedade para o empreendimento, na década de 1980, com algo que deveria ser um elemento comum e corriqueiro em qualquer construção que deseja dialogar com a cidade. Foi pensado rampas, calçadas, acabamentos

fig 20 Imagem de vista superior da SCLN 106/107 norte onde podemos ver os blocos B e C que compõe o Centro Comercial Gemini e sua praça pública interna. Esse tratamento urbanístico era desprezado pelos empreendedores. Após essa experiência de Elvin o espaço público contíguo passou a ser lembrado como parte integrante de valorização do lugar

fig 21 Os acessos, tanto por rampas, como pelas escadas são bem desenhados, e articulados com a arquitetura. Valorizando o espaço publico.



fig 22 Os acessos, tanto por rampas, como pelas escadas são bem desenhados, e articulados com a arquitetura. Valorizando o espaço publico.





fig 23 Fotos de 2013, quase 30 anos depois de inaugurado. A qualidade espacial, urbana e urbanística da entre quadra, projetada por Elvin Dubugras se afirma como uma das qualidades do conjunto. A escultura de Mario Cravo Neto permanece vibrando silenciosamente.

Precursora de um tempo em que nem se pensava nas obrigações de que obra de arte deveria ser um item obrigatório em investimentos arquitetônicos na cidade.

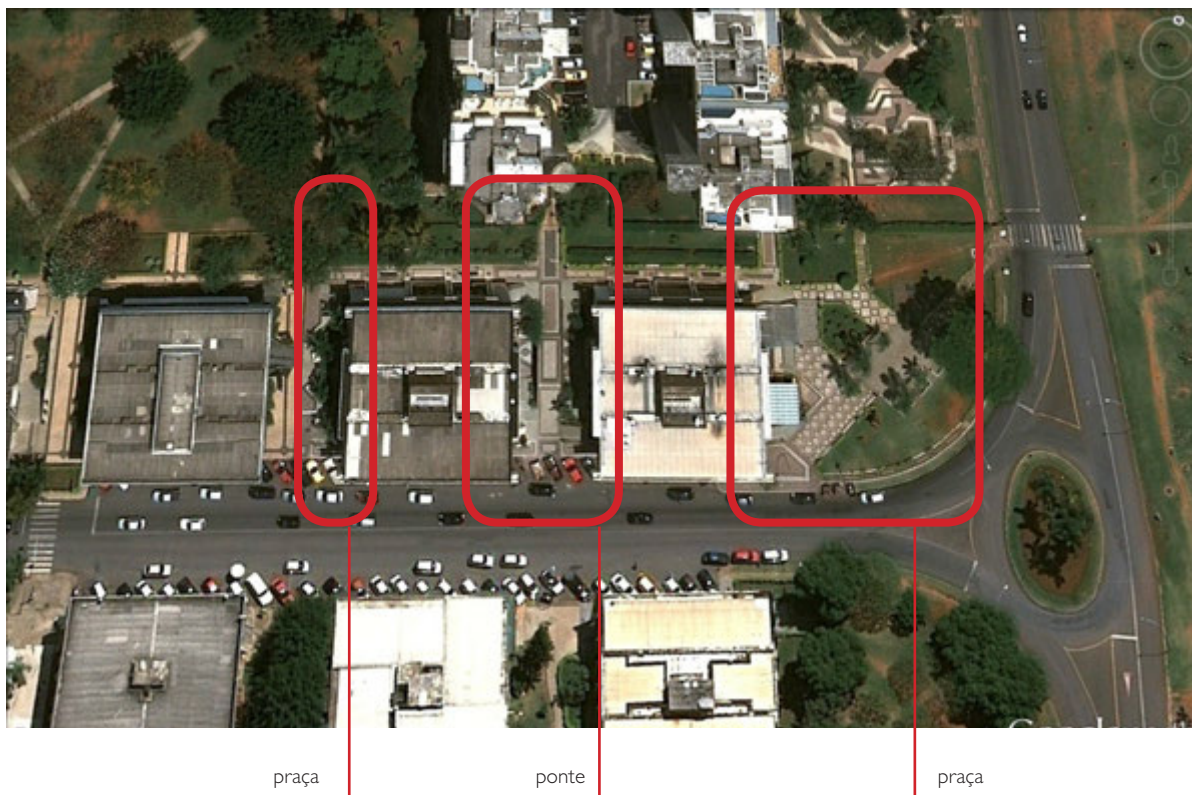


fig. 24 Corte transversal evidenciando a ponte de ligação entre o comércio local e a quadra SQN 309

Corte transversal evidenciando a ponte de ligação entre o comércio local e a quadra SQN 309

vão de acesso entre os subsolos dos edifícios

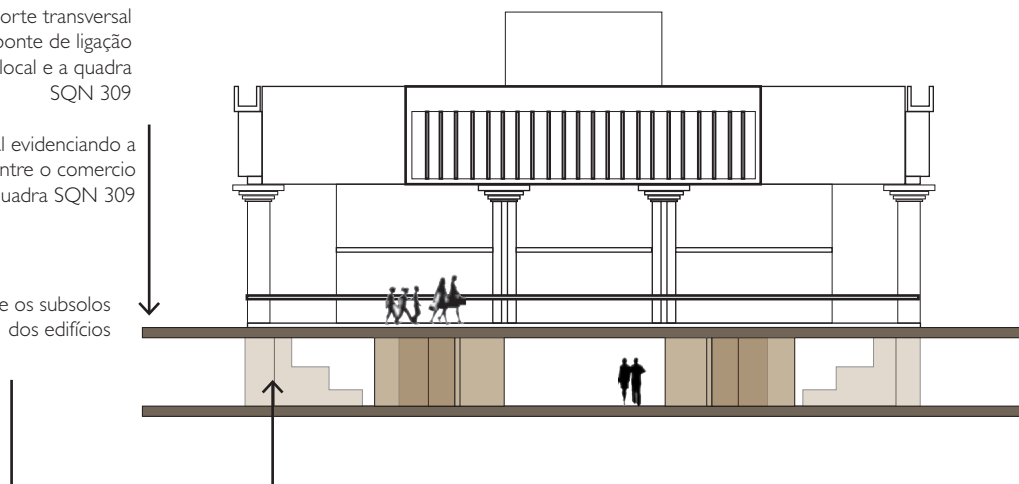




fig 25 No SCLN 309/308, Centro Comercial Boulevard, a cota de soleira possibilitou aflorar o subsolo. O recurso de ponte foi uma solução de garantir a mobilidade. Imagem da ponte e do módulo de um dos banheiros, em cerâmica azul, que fazem parte do conjunto.

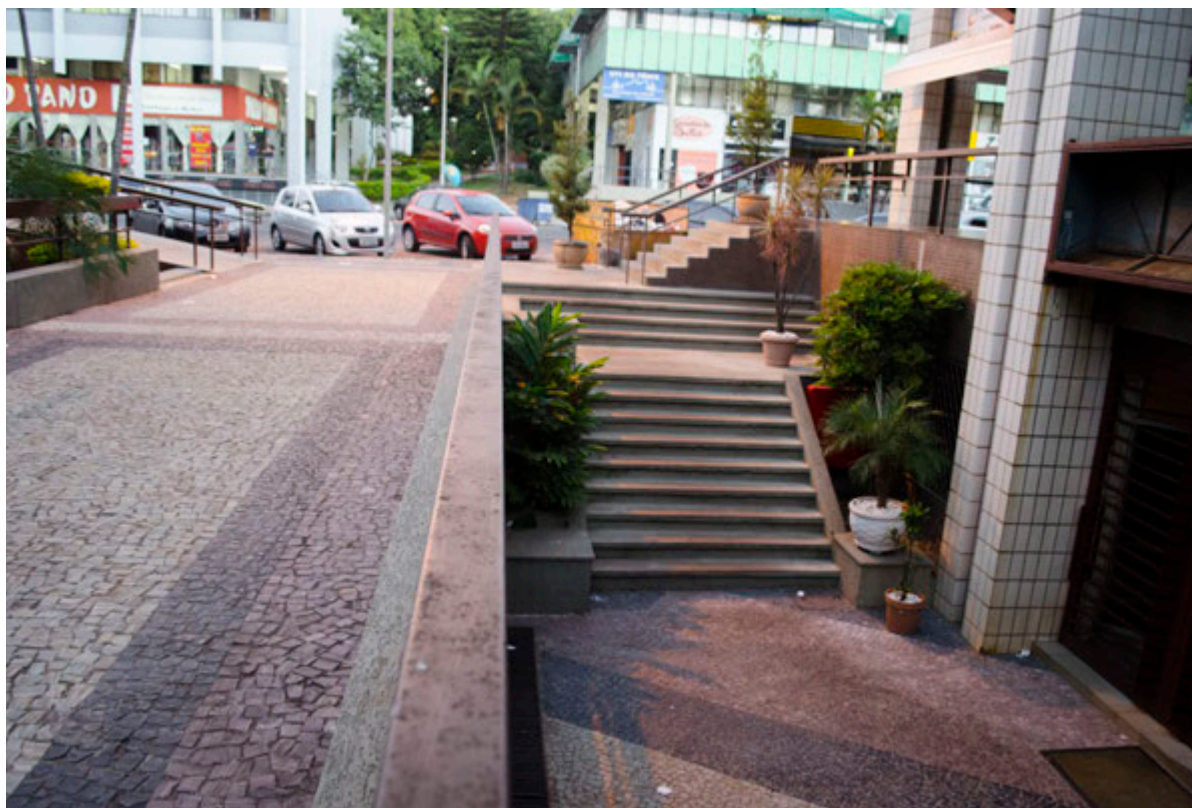
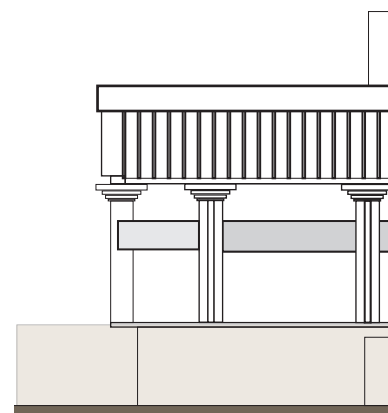
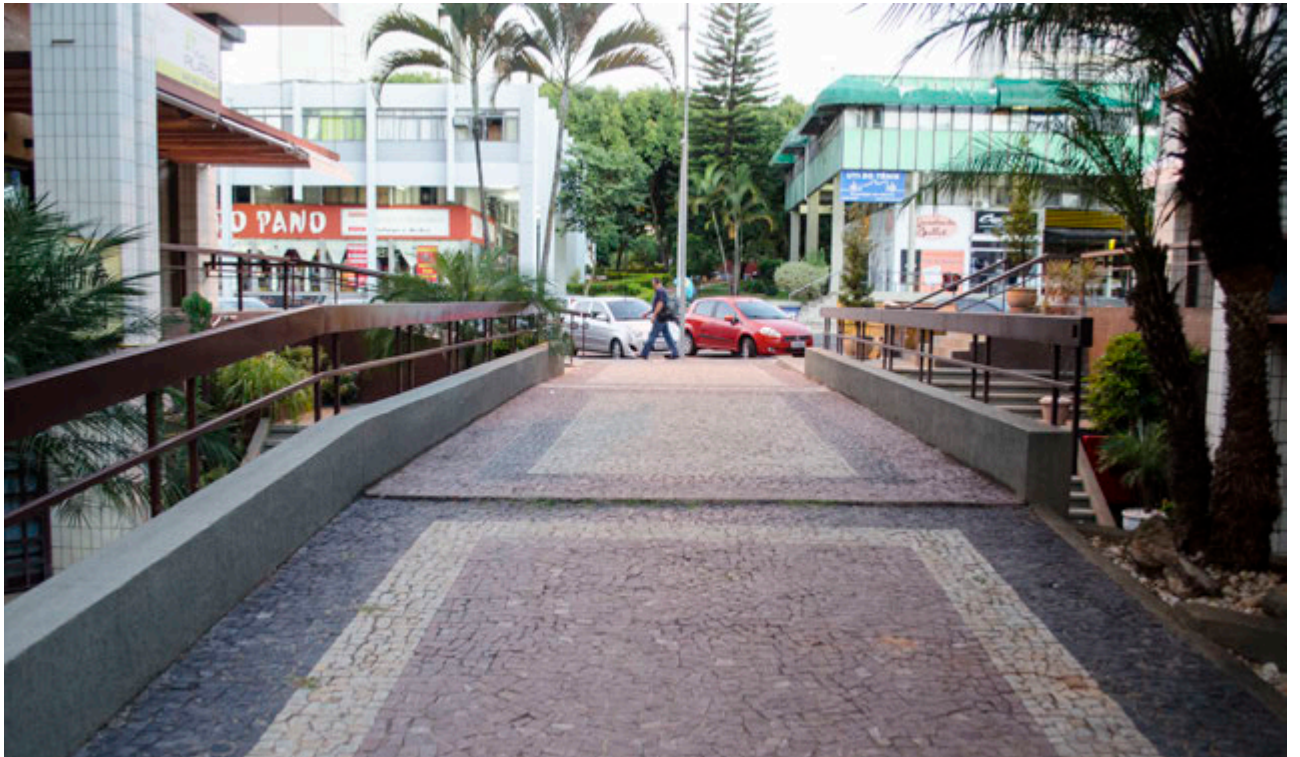


fig. 26 Corte longitudinal
evidenciando a ponte de ligação
entre o comercio local e a quadra
SQN 309





Corte longitudinal evidenciando a ponte de ligação entre o comércio local e a quadra SQN 309

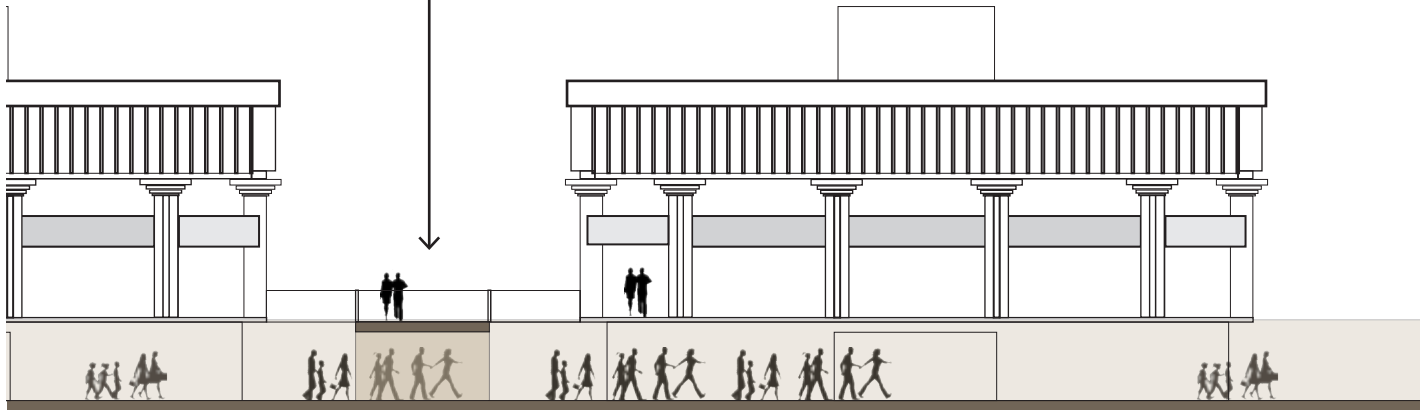
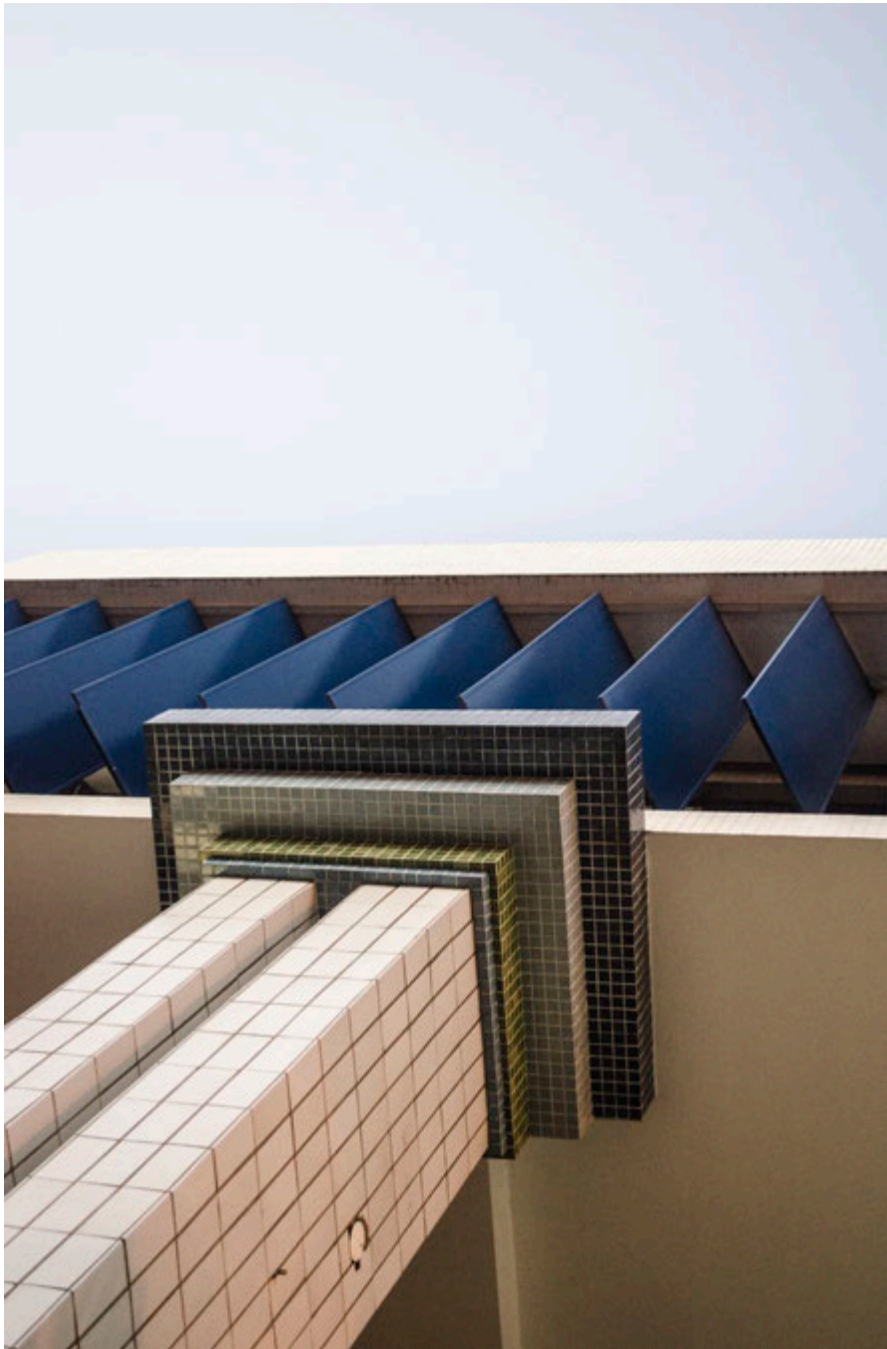




fig 27 As colunas, são até hoje fruto de discórdia entre alguns observadores. Não se pode negar que traduzem uma leitura de historicismo. O que seria um pecado para os puristas modernistas na década de 1980.

fig 28 O detalhe da foto mostra como, muitas vezes o acabamento que Elvin impunha a suas obras poderia depender do simples acabamento a fim de se manter a integridade dimensional das cerâmicas. Sem recortes ou ajustes.
O preciosismo impera



de piso, praças, diálogo com as artes, paisagismo e até mesmo preocupação com a sinalização visual (fig. 21 a 23), tema que foi um grande problema em área urbana na década de 1990, com a proliferação desordenada na cidade.

Essa qualidade de pensar o conjunto, arquitetura e urbano, e não somente o objeto arquitetônico com um cunho mesquinho, garantiu um duo harmonioso para os blocos comerciais que lhes permitiu uma rentável ocupação. Essas ações de tratar resolver a implantação somente quase 10 anos depois é que foram aplicados em outros empreendimentos.

Outra novidade experimentada nesses projetos foi a ligação entre a quadra residencial SQN 309 e o comércio local (fig. 24 a 28) por meio de uma ponte e passagem subterrâneas em áreas públicas, algo que seria, a principio, não contempladas pelas instituições públicas de Brasília que cuidavam de construções em áreas públicas. No entanto a descontinuidade espacial entre os níveis do térreo e subsolo seriam muito piores se assim não fosse feito.

Hoje existem nas quadras comerciais das entre quadras da Asa Norte diversos conjuntos que fragmentam as conexões em áreas públicas.

A solução construtiva só foi possível porque o arquiteto acreditou na possibilidade de convencer o Secretário de Viações e Obras da época de que a idéia era realmente positiva e assim o fez.

Construiu a conexão e quando da inauguração explicou ao Secretário que a solução provavelmente não poderia ser aprovada. Mas está lá ate hoje e muito bem obrigado.

Hoje os edifícios são ilhas de acessibilidade urbanística. Dentro da malha urbana da asa norte praticamente são os dois únicos conjuntos de edifícios dos comércios locais onde existe calçadas francas, rampas de acesso para vencer níveis , escadas bem acabadas.

Segundo o arquiteto Tony Malheiros, a história das entre quadras é fantástica:

TM: Isso aqui tem uma história fantástica.

Ah é, qual?

TM.: Foi o seguinte, um diretor de uma grande empresa, uma empreiteira, e ele deixou a empresa e veio para Brasília. E ele comprou os terrenos [lotes comerciais na EQN 107 e EQN 309] e chegou pro Elvin e disse que gostaria de fazer um empreendimento forte que me dê garantia e que eu tenha domínio do negocio. Eu estou comprando uns lotes de comercio local e não quero fazer essas "coisinhas" que tem por ai não. E não tinha mesmo nada que prestasse. Nos comércios da asa norte, naquela

época, era um pior que o outro.

E ainda hoje não? Pois já se passou mais de 30 anos da inauguração dos edifícios e nada foi feito no desenho urbano do caos que reina no comércio local da Asa Norte.

TM.: Pois é mas depois a Delta andou fazendo uns que são melhores, inclusive o Milton Ramos, ali na 202, enfim, a Delta andou fazendo uns melhorzinhos.

E aí o Elvin começou e fez um primeiro na EQN 107. E fez o projeto, e como tudo era bagunçado, uma baderna, esses comércios locais já eram horrorosos ...

Não tinham urbanização ...

TM.: Isso, não tinham urbanização, não tinha nada, era tudo mato. E daí o Elvin chegou pra ele e disse assim, vendeu a idéia pra ele, para ele valorizar, para ele tratar, que ele não ia gastar dinheiro reformando a rua, mas que ele fizesse umas calçadas bonitas, tratasse o ambiente entre os dois prédios. E o cara, estava com um sentimento de investimento, então vamos fazer:

Daí o Elvin fez um projeto que está lá até hoje. Fez bancos, mesas de xadrez, e quando estava terminando a obra e eles começaram a fazer a urbanização, a fiscalização começou a aborrecer não querendo deixar; já no finalzinho mesmo. O projeto estava pronto e eles vieram e embargaram a obra, e disseram que iriam demolir tudo, chegaram a ameaçar o Elvin. Uma vez eles chegaram lá e o Elvin estava, e o ele brigou, eles queriam prender o Elvin, ameaçaram de prender ele, porque estava construindo em área pública, mas na verdade ele estava fazendo a urbanização, calçadas. E ele disse, que não estava construindo em área pública, mas estava fazendo o que o poder público não estava fazendo! E ele insistia mesmo. Foi ao governador; foi a secretário de obras, e o secretário foi ao governador e pediu que o

governador segurasse a fiscalização pois o empreendedor está fazendo o serviço que nos não estamos fazendo, ele está cuidando da área lá. E o secretário foi, viu e disse: Vocês estão de parabéns e, não sei o que, e segurou a fiscalização.

E até hoje não tem nenhum comércio que tenha tratado o espaço urbano como esses do Elvin, ou seja, quase trinta anos depois.

TM.: Exatamente, ele, foi ele que fez isso. Através desses prédios a Delta fez os projetos dela melhores. E daí contrataram outros arquitetos e o pessoal começou a fazer coisa melhor; entendeu? Mas isso aqui foi o embrião da melhoria do Comércio Local Norte.

E tem também na EQN 309 a interligação do sub solo que cruza embaixo de uma ponte que faz conexão entre o comércio e a quadra.

TM.: Sim, mas a briga maior foi com a 107, depois as pessoas começaram a ver com outros olhos. De alguma forma a administração pública encara os arquitetos como os malfeitores. É melhor ficar sem fazer nada do que olhar o que estamos propondo, como se achassem que o que estamos propondo tivesse um interesse das incorporadoras por detrás.

REFERÊNCIA

GONZAGA, Beatrice Arruda Eller.
O planejamento urbano e a cidade
real: um olhar sobre o Cruzeiro - DF.
2005. 167 f., il. Dissertação (Mestrado
em Arquitetura e Urbanismo)-
Universidade de Brasília, Brasília,
2005.

FERREIRA, Marclio Mendes et
GOROVITZ, Matheus. A invenção da
Superquadra : o conceito da Unidade
de Vizinhança em Brasília. Brasília:
IPHAN, 2009.

DUBUGRAS, Elvin Donald Mackay.
Depoimento - Programa de História
Oral. Brasília, Arquivo Público do
Distrito Federal, 1993.

LEME, Maria Cristina da Silva (Org.).
Urbanismo no Brasil 1895-1965.
Salvador: EDUFBA, 2005.

GOROVITZ, Matheus. Brasília, uma
questão de escala. São Paulo: Projeto,
1985.

MACHADO, Marília Pacheco.
Superquadra: pensamento e prática
urbanística. Dissertação de mestrado,
Brasília. UnB. 2007.

MONTANER, Josep M. As formas do
século XX. Barcelona, Espanha, 2002.

SEGAWA, Hugo Massaki. Arquiteturas
no Brasil 1900-1990. São Paulo:
Edusp, 1998.

ARQUITETURA

Man is the measure of all things: of things which are, that they are, and of things which are not, that they are not.
[Protagoras, quoted in Plato]

O homem é a medida de todas as coisas, das coisas que são, enquanto são, das coisas que não são, enquanto não são.
(Protágoras, citado por Platão)

Grande parte do acervo catalogado da arquitetura brasileira praticamente tem como registro iconográfico o que foi feito dentro do eixo das duas grandes capitais: Rio de Janeiro e São Paulo.¹ O livro “Brasil: arquiteturas após 1950” (2010), das historiadoras e arquitetas Ruth Verde Zein e Maria Alice Bastos, não menciona a arquitetura de Elvin Dubugras.

1 Rio de Janeiro e São Paulo são os dois vetores da formação do profissional da construção no Brasil. Graças ao empenho do Conde de Linhares, foi criada por D. João VI, através da Carta Régia, de 4 de dezembro de 1810, a Academia Real Militar do Rio de Janeiro, destinada à formação de especialistas militares em fortificações. Anos mais tarde, passou a denominar-se Escola Central (1858), que além de formar engenheiros militares e civis, tinha em vista também o ensino de matemática e ciências naturais. Em 1874, como Escola Militar da Praia Vermelha, a Escola Central, depois, Escola Politécnica do Rio de Janeiro, inteiramente civil que, posteriormente, se transformou na Escola Nacional de Engenharia da Universidade do Brasil, atualmente Escola de Engenharia da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Foram criadas, ainda no século passado, depois da Academia Real Militar, a Escola de Minas e Metalurgia de Ouro Preto (1875), a Escola Politécnica de São Paulo (1894) e o Mackenzie *College* (1897), hoje Escola de Engenharia da Universidade Mackenzie. A segunda escola teve início no Brasil com a Academia de Belas Artes, inaugurada por D. Pedro I em 1826, vindo a se transformar em seguida, na Imperial Academia de Belas Artes. Escolas de Engenharia que, como a Escola Politécnica de São Paulo, a partir de 1899, formavam Engenheiros Arquitetos. (FLORENÇANO, 2002)

Por tradição histórica² orientadoras da arquitetura brasileira, a força das escolas carioca e paulista é francamente perceptível nos livros de Yves Bruand, Hugo Segawa e de William Curtis, respectivamente: *Arquitetura Contemporânea no Brasil*, *Arquiteturas no Brasil* e *Arquitetura moderna desde 1900*.

A arquitetura carioca expressa “a valorização arquitetônica da estrutura construtiva do espaço”. Nesse sentido, Niemeyer, como nenhum outro, foi capaz de absorver fundamentos do arquiteto franco-suíço Le Corbusier na invenção de estruturas. Mas indo além na submissão estrutural ao espaço (KATINSKY, 2003, p.48).

Já a arquitetura paulista está dentro de um princípio racionalista e social, no qual certas representações estéticas são quase que dogmáticas na maneira de ver o papel do arquiteto dentro de um contexto social, proporcionando uma arquitetura que é direta, nua, crua, brutal, resultado de sua estrutura.

Formado no Rio de Janeiro e tendo convivido com os principais nomes da Escola Carioca, a arquitetura de Elvin Dubugras, também privilegia espaços,

2 “No caso brasileiro, o Modernismo, melhor dizendo, a Escola Carioca, se difunde pelo Brasil todo. Esta é a tese de nosso livrinho, da Marlene e meu – *Arquitetura Moderna Brasileira*” (FISCHER, 2007).

contudo é perceptível que seu compromisso com a arquitetura foi moldado em outras bases que não plenamente a partir de influências “corbusianas”, mas em uma visão histórica e compreensiva do papel da tradição ou da arquitetura do passado, estimulado principalmente pela visão de Lúcio Costa e Alcides Miranda.

EDMD: E é um negócio muito curioso a diferença entre mentalidades, a maneira de interpretar a Arquitetura do paulista e do carioca.

A Escola de Belas-Artes é herança da comissão que veio com D. João VI, com Grandjean de Montigny³, a missão francesa começou a Escola de Belas-Artes. Então, a Arquitetura nasceu dentro duma Escola de Belas-Artes e sempre foi muito ligada a isto, sempre teve muito essa influência de que a Arquitetura era, em grande parte, uma arte com um conteúdo humanístico e técnico também, mas a origem dela...

Enquanto que São Paulo – meu avô foi professor durante 30 anos na Escola Politécnica de São Paulo –, a Arquitetura se desmembrou da Escola Politécnica onde o sujeito fazia, depois de três anos, ele ia fazer... ou ia ser engenheiro eletricitista ou engenheiro, ia fazer estradas ou ia fazer Arquitetura ou qualquer outra especialização.

Então, ele saía com o título de engenheiro ou arquiteto. Então, eles eram basicamente, engenheiros com uma especialização em Arquitetura.

Então, essa diferença de atitude sempre foi muito grande, tanto que

todo movimento forte de arquitetura brasileira, que teve sua época de ter assim um prestígio internacional, começando com a década de 1930 até, mais ou menos Brasília, depois decaiu bastante.

Elvin Dubugras produziu mais de 50 obras, no Brasil e em outros países em sua vida. Com o tempo, amadureceu sua própria visão ou relação com a arquitetura. No decorrer da década de 1970, passou a desenvolver obras ou valores próprios com um refinamento especial e marcadas pelo uso constante de “membranas” empregadas como elementos de proteção solar que, possivelmente seja fruto de influência de Alcides da Rocha Miranda e Lucio Costa, dois arquitetos⁴ de caráter nativista. (fig. 1)

Nas obras que mostram ter adquirido um caminho próprio, pode-se dizer que há componentes que se repetem através das experimentações. Um desses caminhos é o desafiador contexto de trabalhar a implantação das obras. Sempre que é possível, a arquitetura de Elvin pode ser lida com a força da diagonal (fig. 2, fig. 3 e fig. 4) em relação aos limites do terreno e configura espaços dinâmicos, onde o que está sendo favorecido é a perspectiva do volume ao invés do plano de imponente fachada, o que faz

3 D. João veio em 1808 e a Missão Francesa é de 1816.

4 Essa Escola Carioca vai ser o padrão do que é Arquitetura Moderna. Mais adiante, entra o Brutalismo, que não é só paulista, existe um brutalismo carioca, sem dúvida.

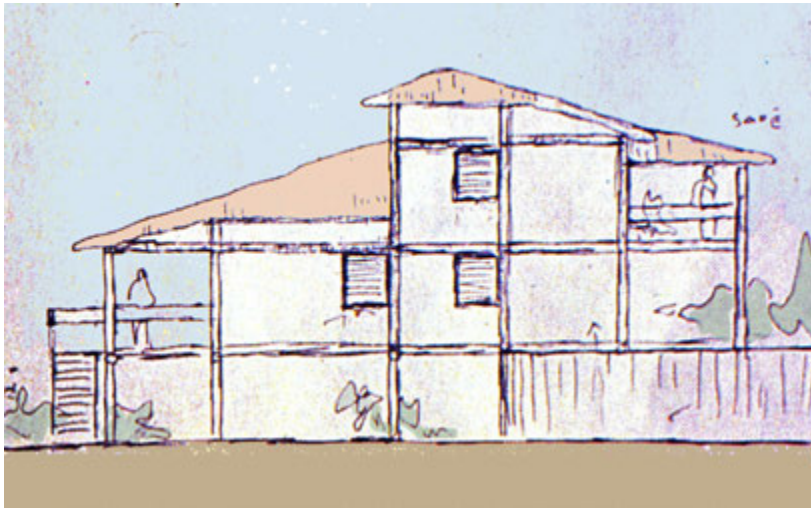


fig. 1 Casa Thiago de Mello,
Barreirinha AM. Lúcio Costa, 1978

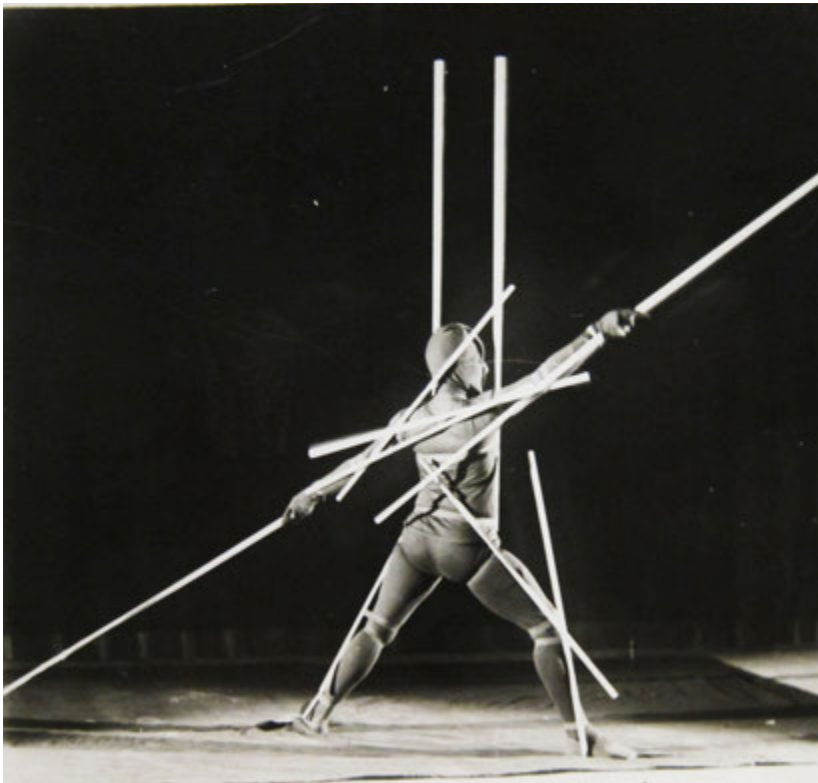


fig. 2 As pesquisas de
representação dos eixos de forças e
o poder dinâmico da diagonal eram
objetos de pesquisa dos trabalhos
de Oskar Schlemmer: Stelzenläufer
1927, Bauhaus-Archiv Berlin.

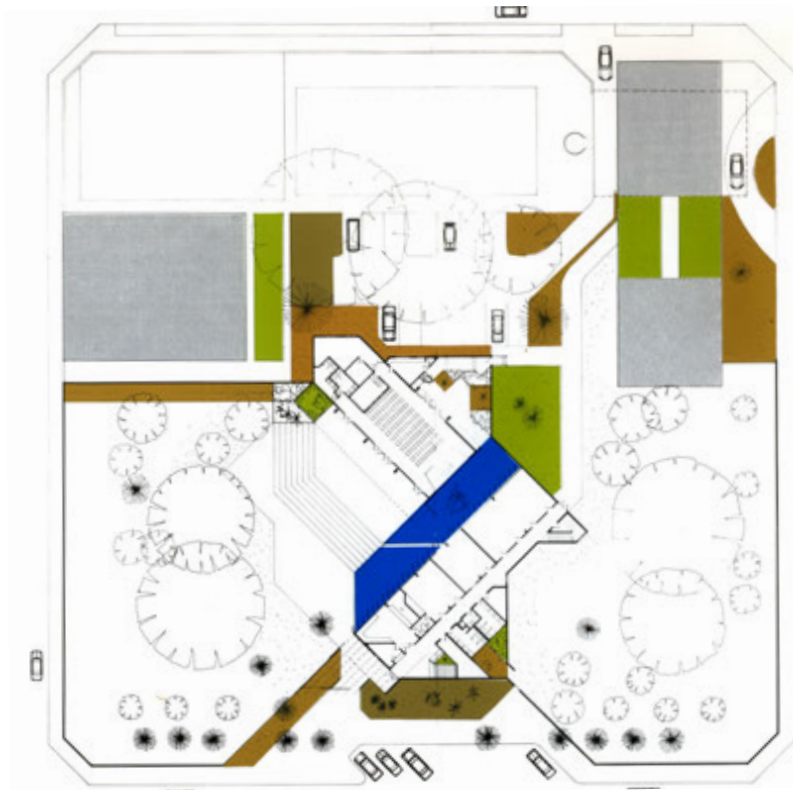


fig. 3: Embaixada Brasileira no Perú, 1979 - 1980, Elvin Dubugras.

Planta do térreo da embaixada de brasileira e sua implantação onde prevalece a relação de eixos diagonais com os limites do lote. Um ganho de perspectiva e volume na composição.

fig. 4: Exemplos de linhas de construção, como eixos definidores de uma composição. O linear e o ortogonal, a partir de uma visão a 90° do objeto normalmente estabelecem uma visão de planos de um objeto. As linhas diagonais possibilitam que vejamos, a partir de um mesmo ângulo, uma variedade maior de ângulos e perspectivas.



composição linear



composição com vetores ortogonais



composição com vetores diagonais

lembrar Le Corbusier (2000, p. 27):

O eixo é talvez a primeira manifestação humana; é o meio de todo ato humano. A criança que titubeia tende para o eixo, o homem que luta na tempestade da vida se traça um eixo....

E em suas plantas percebe-se o compromisso com uma estrutura onde prevalece o arranjo social tradicional, como se pensasse estrategicamente cada uso por parte dos moradores. Os programas são resolvidos a partir de grupos funcionais tradicionais (social, íntimo e serviço, no caso das residências).

Como exemplo comparativo, não há o conceito de integrar espaços com a rígida composição geométrica, como fez o arquiteto paulista Paulo Mendes da Rocha em suas casas gêmeas (Butantã, São Paulo, 1964) que concebeu plantas com tanta liberdade de integração, com paredes de concreto de 5 cm de espessura ou que não chegavam ao teto, que era impossível ter um pouco de privacidade, configurando o espaço total. Esse esforço a fim de manter uma rigidez geométrica que correspondesse a um espaço delimitado que fizesse par com a estrutura em busca de um purismo de desenho.

Gostaria de dizer que seria mais interessante, que seria mais bonita a casa, mais belo ainda o artefato arquitetônico, com certeza, se fosse pré-fabricada,

porque ia surgir uma volumetria que não foi capricho de exploração com volumetrias pré-estabelecidas como delicadas, isso e aquilo; surgiria um volume real e interessante. (PINON, 2002, p. 25)

Havia ali, segundo Bruand (2002, p. 315), uma imposição do arquiteto até mesmo no modo de viver dos moradores, algo que o cunhado, proprietário da segunda casa, não aceitou, provocando modificações posteriores na arquitetura interna desse exemplo de brutalismo paulista.⁵

As plantas de Elvin são cuidadosamente estudadas desde o hall, parte social, íntima, dependência de serviços, o que demonstra um estreito domínio do que cada um desses setores deveria resultar em espaço e funcionalidade.

Certamente há por detrás da obra de Paulo Mendes da Rocha e Elvin Dubugras diferenças filosóficas que definem seus aspectos estéticos e de partido: Paulo Mendes dentro de uma abordagem em busca de uma arquitetura social e socialista e, Elvin Dubugras, entendendo que algumas demandas sociais

5 Discuto esse brutalismo carioca, e até um brutalismo brasileiro, num texto que está no Guia Arquitetura Brasília, onde faço uma comparação entre o Brutalismo paulista, o Brutalismo carioca, o Brutalismo brasileiro e até um Brutalismo gaúcho que são bem diferenciados. Dá pra separar perfeitamente e distinguir um do outro. (FICHER, p.5, 2008, r. MDC)

permaneciam e que dependeria de uma grande mudança para que um novo espaço fosse aceito e recriado, haja vista a relutância do cunhado de Paulo Mendes da Rocha em entender aquele novo convívio liberto de fechamentos. Percebe-se, então, em Elvin Dubugras, uma preocupação com uma tradição que certamente tem respaldo junto a seus mestres.

Analisando as mais de 30 obras de Elvin Dubugras, creio que seja possível didaticamente dividi-las em três momentos ou períodos de tempo (fig. 5 e 6).

Primeiro | 1950 – 1970

Para compreender a obra de Elvin dividimos sua produção em três principais a saber:

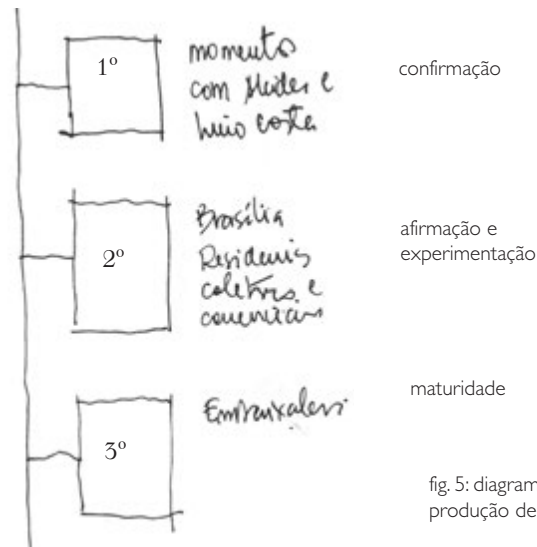
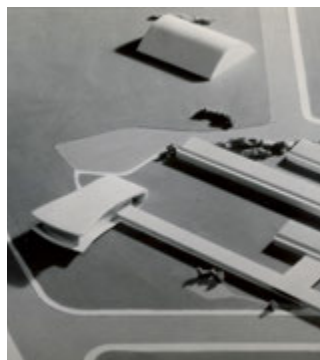


fig. 5: diagrama dos períodos de produção de Elvin Dubugras

confirmação
1950 – 1970

momento onde seu trabalho junto a Alcides da Rocha Miranda e Fernando Cabral Pinto se fortalece. A confirmação do fazer arquitetura com o apoio do mestre. Importante ainda o contato com Lucio Costa.



5



6



7

afirmação e
experimentação
1970 – 1980

quando, por motivos de uma conjuntura de país, o mestre se separa do discípulo. Elvin experimenta um conjunto de possibilidades arquitetônicas em busca de um caminho próprio e de sua autonomia, sua afirmação



11



12

maturidade
1980 – 2000

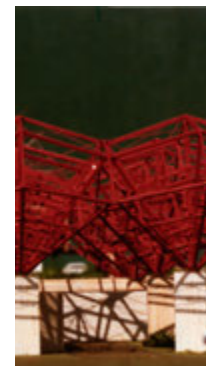
a força de uma arquitetura que descobre novas geografias, embaixadas, residências, e a aproximação com o momento onde o pós-modernismo permite reflexões históricas.



16



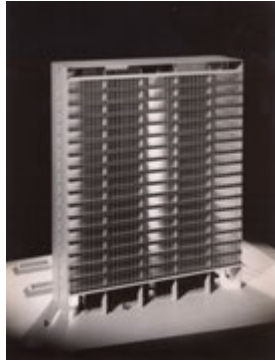
17



18



8



9



10

- 5. Ginásio
- 6. Congresso Eucarístico - Autar
- 7. Congresso eucarístico
- 8. Ginásio Fluminense
- 9. BNDE
- 10. Colégio em Brasília



13



14



15

- 11. Residência de ministro
- 12. Cultura inglesa Brasília
- 13. Residência
- 14. Edifício Setor Autarquias
- 15. Edifício W3 Norte



19



20



21



22

- 16. Embaixada Cabo Verde
- 17. Embaixada Lagos
- 18. Pergola em Bissau
- 19. Embaixada Lima
- 20. Residência
- 21. Centro comercial
- 22. Cultura Rio de Janeiro

fig. 6: Quadro explicativo das fazes produtivas de Elvin

O primeiro período que se pode divisar na obra de Elvin Dubugras, entre 1950 e 1970, reporta-se a quando trabalha com Alcides da Rocha Miranda e Cabral Pinto e tem contatos com Lucio Costa. São obras conjuntas, como o projeto do Altar para o Congresso Eucarístico, de Lucio Costa, no Rio de Janeiro, ou o Aterro do Flamengo, em 1955:

Por ocasião do Congresso Eucarístico de 1955, o Aterro do Flamengo era muito recente e o parque projetado por Roberto Burle Marx ainda não existia. (COSTA, 1993, p. 414-415)

Como escreve Lélia Frota, “o trabalho em parceria de Alcides com os seus colegas, feita sempre em termos de igualdade absoluta de condições e permeada de forte e recíproca amizade” (FROTA, 1993: 52). Um momento de confirmação junto ao mestre.

Com Alcides da Rocha Miranda desenvolveu o primeiro projeto em Brasília, o banco do BNDES - Banco Nacional de Desenvolvimento Social (fig. 7 a 9).

EDMD: Eu trabalhei desde 53 com Alcides da Rocha Miranda, o projeto do BNDES foi feito junto com ele...

Há um significado nessa afirmação. Conversando uma vez com o prof. Celso Lellis (UnB), ele me disse: “eu escuto algumas pessoas dizerem que trabalharam com fulano. Diria que trabalharam para o fulano”. E pensando bem

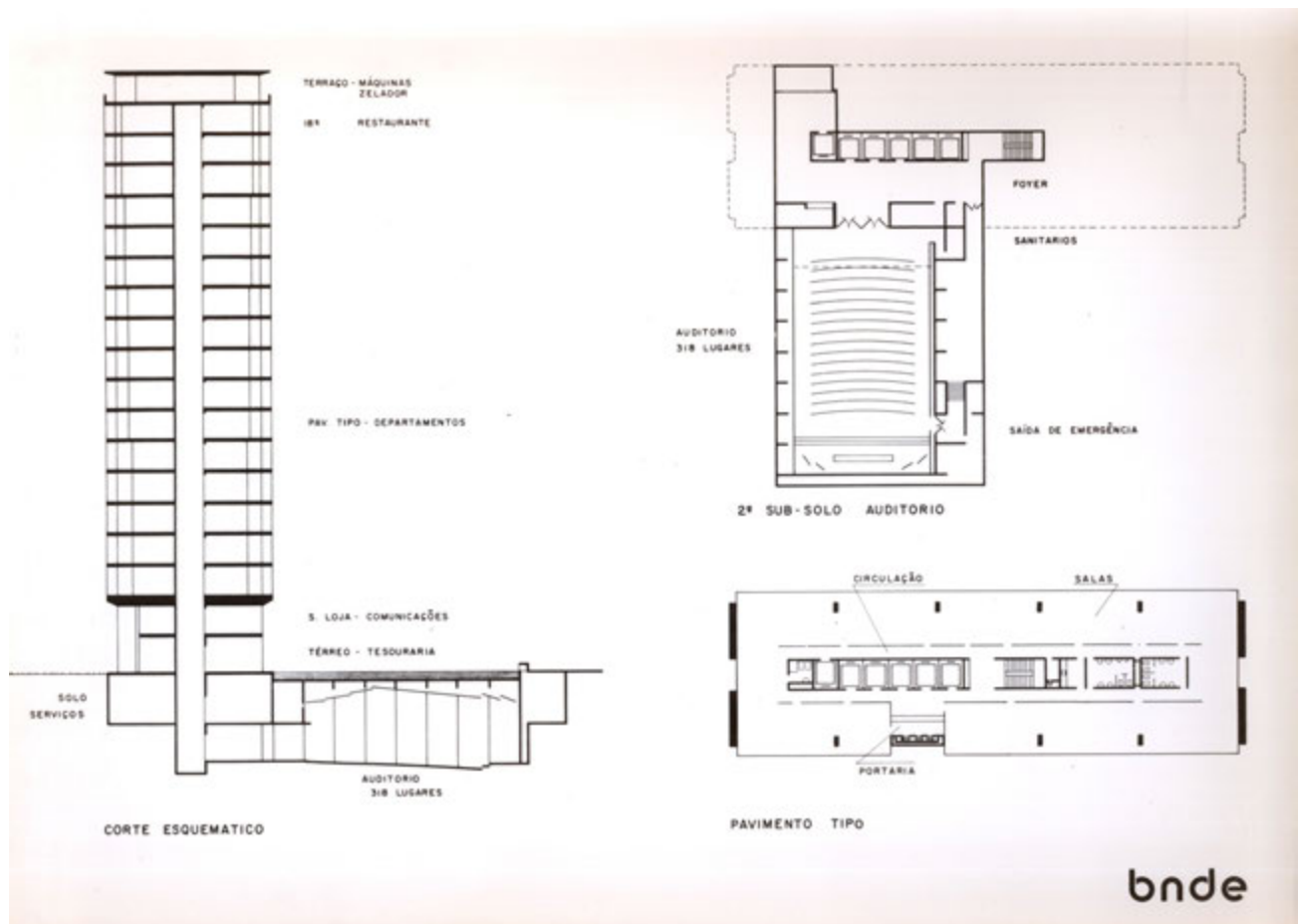
há uma diferença muito grande em trabalhar “para” e “com”. “Para”, nesse conceito, nem sempre lhe garante a participação das definições seminais de um projeto, “com” implica um entendimento da coparticipação no processo criativo de alguma coisa. O que nesse caso de Elvin Dubugras foi revelador de uma gratidão ao mestre.

Em um conversa no final da década de 1980, em seu escritório, Elvin disse que havia uma generosidade de Alcides da Rocha Miranda nessas parcerias. Basicamente a concepção do edifício se deu por Elvin Dubugras e Cabral Pinto, sendo que Alcides acompanhou o processo devido ao escasso tempo disponível pois estava viajando muito, inclusive para Brasília. E com propriedade se refere ao projeto:

EDMD: ...foi um prédio excepcionalmente bem construído. Com a qualidade ou a falta de qualidade, que está fazendo obras em Brasília hoje, aquilo ali seria uma aula pra alguém ver como é que se constrói bem.

O prédio é impecavelmente bem construído. Ele tá hoje com mais de 30 anos, ele foi impecavelmente... Nós tivemos um mestre-de-obras alemão, daqueles com curso de escola técnica da Alemanha, coisa que a gente não vê todo dia. Tudo nele de nível, na medida, tudo certinho.

O projeto, uma caixa de vidro, como se encaixada numa moldura elegante e sólida, com



caixilho dividido em terços, na modulação sendo 2/3 de vidro e 1/3 com placas metálicas verdes de fechamentos encobrendo as lâminas das lajes.

A moldura de concreto que se inicia com uma base de pé direito duplo com pilares robustos de seção retangular marca bem a entrada e o caráter monumental do acesso, recurso parecido ao usado pela equipe de Lúcio Costa

para o MESP⁶ (fig.10), no Rio de Janeiro, Contudo não possui um pilotis livre o que diminuiu um pouco a carga simbólica que

6 Ministério da Educação e Saúde Pública desenvolvido pela equipe de Lúcio Costa (1902-1998), e do qual participam Affonso Eduardo Reidy (1909-1964), Carlos Leão (1906-1983), Jorge Moreira (1904-1992), Ernani Vasconcellos (1909-1988) e Oscar Niemeyer (1907-2013), em 1930, edifício símbolo da arquitetura moderna brasileira e da arquitetura moderna carioca em substituição à proposta de Le Corbusier.

fig. 7: Fachada oeste e o espelho d'água.

Corte do ed. BNDES mostrando o auditório e seu teto de água.

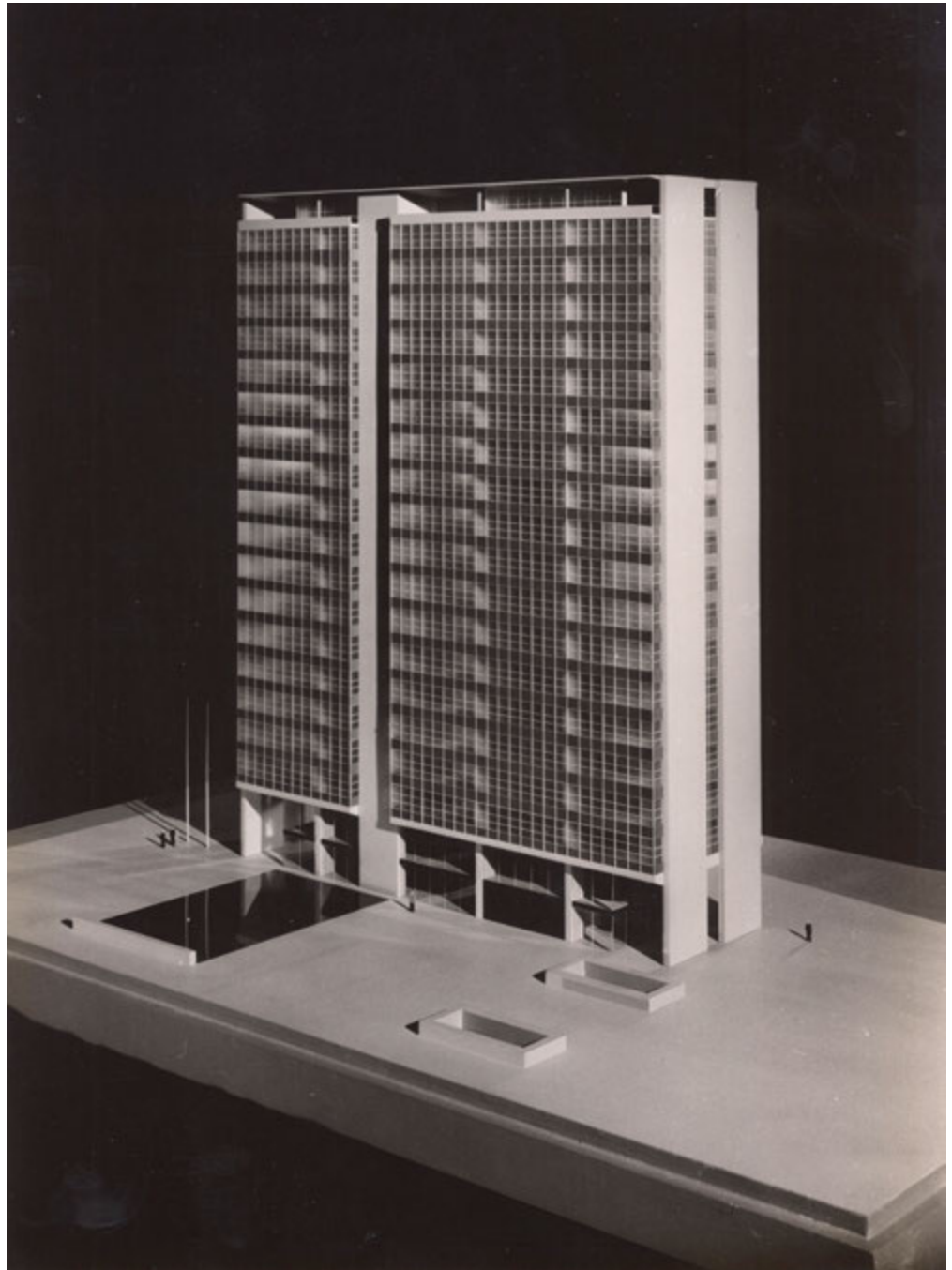


fig. 8

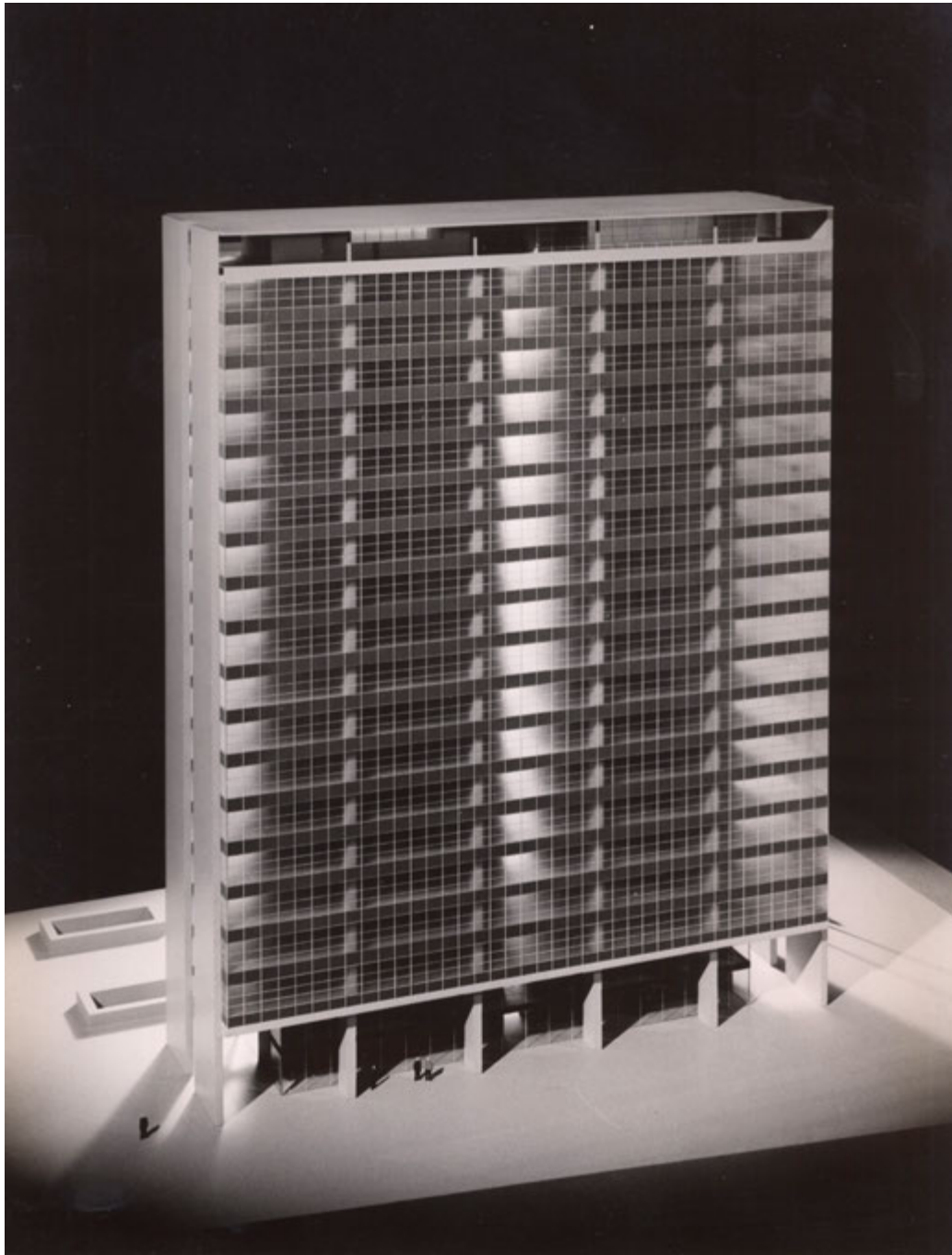


fig. 9

esse recurso poderia causar ao observador.

Lateralmente nas duas fachadas menores, duas lâminas revestidas de granito rosa a partir do piso, visualmente contribuem para reforçar a sensação de dois conjuntos distintos: a caixa de vidro verde e a estrutura. A lâmina ainda contribui para visualmente reforçar a retirada da caixa de vidro do solo pelo delicado detalhe do avanço da falsa laje de transição e da caixa na fachada leste e oeste em 1 metro em relação às duas lâminas da empena.

Faz-se notar, entretanto, a ausência de elementos de controle do sol, o que foi muito bem explorado no MESP, e que para as fachadas leste e oeste resultou em um acréscimo de calor nos espaços.

Em conversas explicando sobre o projeto, Elvin lamentava que havia uma proposta de ar condicionado central que foi vetada pelos Administradores do Banco, e hoje, como consequência, a fachada está repleta de aparelhos de refrigeração o que compromete todo o conjunto estético da geometria da esquadria e painéis verdes.

Ainda sobre o edifício, esclareceu a localização do espelho d'água voltado para a fachada oeste sobre o auditório, a princípio, um pouco estranha, tendo em vista que o

acesso é feito pela fachada leste e não há pontos focais ou praça que amarre visualmente um conjunto como a praça dos Três Poderes.

Elvin explicou que como a cidade estava em obras, com tudo por fazer, e o setor ainda em fase de urbanização, com carros e caminhões andando por todos os lados, havia o receio de um automóvel estacionar sobre as vigas e ocorrer sobrecarga. Nesse momento entra a visão estratégica do arquiteto. O espelho d'água serviria como um ótimo limitador evitando que tais situações ocorressem. Mas essa solução incorporou outra qualidade ao conjunto, de servir como um isolamento térmico à laje do auditório.

A casa do arquiteto (fig. 11, 12 e 15), do início da década de 1960, no Park Way, traduzia o despojamento, elegância e o equilíbrio que se manifestava em seus projetos. Composta de dois elementos, um diálogo de componentes contrastantes: leve e pesado; transparente e fechado; concreto e tijolo; ousado e tradicional. Um pavilhão como uma cobertura solta, em forma de tenda em concreto, a partir de um elemento parabolóide hiperbólico, o elemento expressivo, que apresentava leveza e sofisticação do diálogo com a matemática que definia a varanda e o estar social ligado à piscina e que fazia



fig. 10: Ministério da Educação e Saúde Pública – MESP, 1930, Lucio Costa e equipe.

contraste com um complexo sólido em tijolo aparente, onde o volume imperava com definição, mas também paredes que se estendiam do exterior ao interior, com sombras, recuos, aberturas de vãos para os quartos, escritório e cozinha sem necessariamente expor abrir um vão só para a janela. Este conjunto era todo revestido de tijolo, o que lhe dava uma grande unidade, e lembrava os projetos de Mies van der Rohe e, o material, algumas casas inglesas, mas solto no cerrado preservado por Elvin:

MD: O Elvin quando construiu aquela casa, ele pensou como queria a casa pra ele. Ele ainda disse, como é diferente projetar uma casa que eu irei morar do que projetar uma casa para doutor fulano que quer assim e assado, já amarra. Aqui eu vou fazer uma casa que tenha tamanho para mim e para meus filhos, mas eu vou resolver; e tinha a sala branca e grande, perto da piscina, com um piso plástico branco, de vinil.

Ali era assim, o resto da casa era todo de cerâmica e chão preto, cerâmica preto e não encerávamos para não cair, apenas panos úmidos. E tinha um estar rebaixado com tapete verde bem fininho.

Então a gente saía da piscina, cruzava o pequeno pedaço de grama, uma pequena enxugada pela toalha, e poderia circular pela sala, ia no banheiro ali perto... Não precisava ficar enxugando chão, nem se preocupar em estragar o chão. Era uma casa para se limpar com um pano úmido para tirar a poeira.

Era uma casa prática, feita para se viver com tranquilidade e em contato com a natureza.

Seu amigo, o fotógrafo Luis Humberto lembra dessa casa, no texto de Nahima Maciel:

A residência erguida com zelo pelo amigo e arquiteto Elvin Dubugras, no Setor de Mansões Park Way, não invadia o cerrado. Aliava-se a ele. Luis Humberto gostava de perambular por ali. As crianças em meio as plantas, ele clicava. Vez ou outra, matava uma cobra diante dos olhos esbugalhados dos filhos. (MACIEL, 2008, p. 27)

A admiração pela geometria estava presente no decorrer de sua vida profissional como arquiteto, de sua vida, possivelmente, fruto da convivência com o pai engenheiro, a tecnologia dos tempos de escoteiro do Ar, das referências profissionais, como as experiências com o professor Alcides da Rocha Miranda, nos projetos como Monumento aos Pracinhas (1957), residência Celso Miranda (1956), Matriz N. S. das Graças (1955), Igreja da Serra da Piedade (1960) (fig.13 e 14), Casa de Artes Josias (1967) (fig.17), Centro Brasileiro de Estudos Portugueses (1964) (fig.18) e Igreja em Friburgo (1955) (fig.19).

Essa composição foi por Elvin explorada no projeto do Centro Brasileiro de Estudos Portugueses (1964) e na Casa de Artes Josias (1967).

Essa admiração pela geometria inclusive chamou a atenção de Elvin para as obras de Santiago Calatrava (fig.16), que transforma



fig. 11 e 12: Residência Elvin Dubugras, 1975.

Vista do estar rebaixado, do piso vinílico e embaixo a vista da casa do jardim com o reflexo na água. Foto feita possivelmente deitado na borda da piscina.



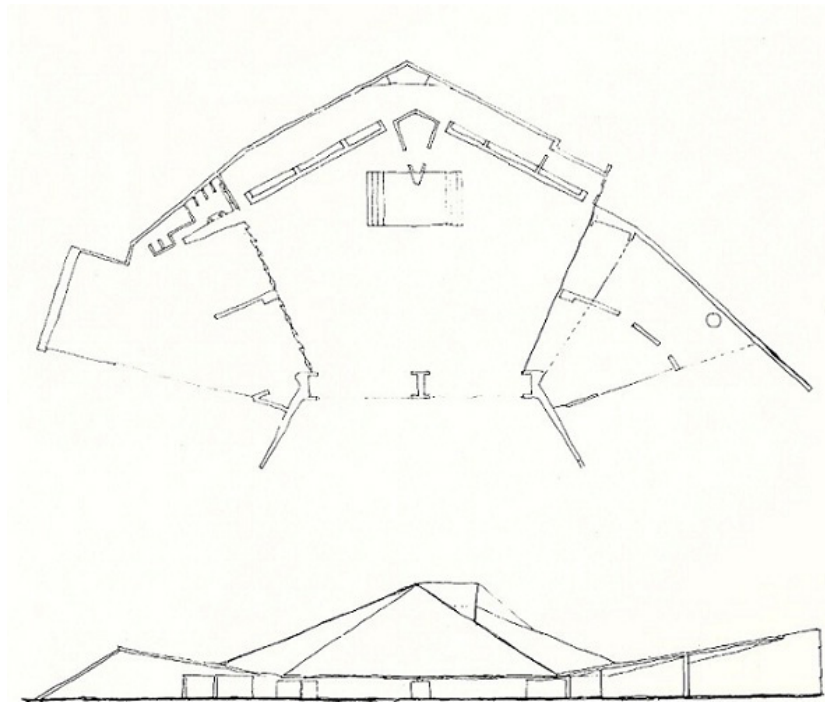


fig. 13: Igreja da Serra da Piedade,
1960, Alcides da Rocha Miranda.

Planta baixa.



fig. 14: Igreja da Serra da Piedade,
1960, Alcides da Rocha Miranda.



fig. 15: Residência Elvin Dubugras, 1975. Varanda contíguo ao estar e ao jardim.



fig. 16: Ernsting's warehouse, 1983-85, Santiago Calatrava.

Porta que pelo corte das lamintas pivotantes gera uma parabolóide hiperbólica,

fig. 17: Casa de artes Josias, 1967,
Elvin Dubugras.



fig. 18: Centro brasileiro de estudos,
1964,
Elvin Dubugras.

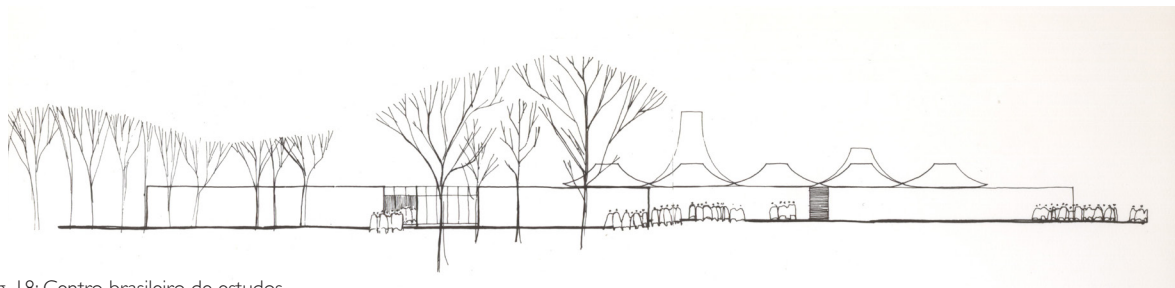


fig. 19: Igreja de Friburgo 1955, Elvin
Dubugras., Cabral Pinto e Alcides
da Rocha Miranda.



esse conhecimento como apelo estético em suas arquiteturas. Em 1990, lembro dele com o livro de Calatrava em mãos mostrando-me uma singela porta que pelo corte das lâminas pivotantes gerava uma parabolóide hiperbólica, tratava-se do projeto da *Ernsting Warehouse*.

Ainda nesse período, já fora da Universidade, Elvin trabalhou desenvolvendo projetos concebidos por outros arquitetos, como foi o caso do Palácio do Tribunal de Justiça de Brasília. No início de Brasília havia uma grande demanda por profissionais experientes que soubessem dar andamento aos riscos preliminares dos arquitetos que se mantinham no Rio de Janeiro.

Em 1967, tendo o projeto sido aprovado pela Novacap, pelo processo 472/67, inicia-se a construção da sede. Vale aqui salientar que o desenvolvimento deste projeto esteve a cargo do escritório de três conhecidos arquitetos: Alcides da Rocha Miranda, Elvin Mackay Dubugras e José Eduardo Mendonça. (MADEIRA, 2007)

Sobre esse momento pós UnB
Conversei com o professor
Pessina:⁷

7 Luiz Henrique Gomes Pessina: arquiteto pela FAU-UFRJ, 1961 e Mestre em Arquitetura pela FAU-UnB, 1965; Professor da FAU-UnB, 1962 - 1965 e 1988 a 1993; Diretor da Divisão de Licenciamento e Fiscalização de Obras da Prefeitura do Distrito Federal, 1969; Arquiteto do BNH e da CEF, 1970-1992; Trabalhou com os arquitetos Joao Figueiras Lima (Lelé) - no Projeto do Hospital de Taguatinga, DF, 1968; Olavo Redig de Campos - Projeto da Chancelaria da Embaixada do Brasil em

Professor, o senhor também é formado no Rio?

PP: Sim, mas não na mesma do Elvin.

Na sede da Praia Vermelha, como o prof. Luis Humberto?

PP: Isso, Praia Vermelha.

E o senhor conheceu o Dr. Alcides na UnB ou já o conhecia do Rio?

PP: Não, eu conheci aqui. Lá, apenas de nome. Interessante que eu comecei a manifestar curiosidades sobre Brasília e eu tinha um amigo que conhecia o Dr. Alcides. E ele disse: Olha, você querendo eu conheço o Dr. Alcides da Rocha Miranda que está em Brasília. Mas não foi adiante, o caminho, assim, desse tipo de indicação eu não quis levar adiante. Mas depois eu fui convidado pelo Fernando Burmeister. Nós fomos a um encontro em Belo Horizonte, estudantes, professores, diretores de faculdade, 1º encontro de escolas de arquitetura. Na época, se não me engano, Joe, existiam 5 a 6 escolas de arquitetura no Brasil. Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte...

Brasília?

PP: Não, não tinha Brasília ainda. Mas

Buenos Aires, 1975/1976; Márcilio Mendes Ferreira - Projeto de urbanismo da SQN 311, Brasília, DF, 1989; Autor de diversos projetos construídos em Brasília, individualmente ou em colaboração com os arquitetos Ricardo de Aratanha e Fernando Burmeister: blocos de apartamentos, residências individuais entre outros; Vencedor do concurso fechado para a sede da Associação Cristã De Moços em Brasília, DF, parcialmente construído; Membro do corpo de jurados do IAB-DF para o biênio 1996/1997; Membro do júri do concurso da sede do CREA-DF, 1996; Membro do júri do concurso da terceira ponte do lago de Brasília, 1998; Membro do júri da II Bienal De Arquitetura De Brasília, 1998; Presidente do IAB-DF no biênio 1972/1973.

estava começando... Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Recife e provavelmente Bahia.

Em Recife tenho lembranças de...

Glauco Campelo? O Glauco começou o curso dele em Recife, mas terminou no Rio de Janeiro.

Lembro de...

PP: Geraldo Santana?

Não me lembro do Frank Svensson e Christina Jucá.

Se bem que o Frank é Formado em Belo Horizonte, em Recife ele trabalhou na SUDENE.

Isso mesmo. E daí que veio o encontro com a profa. Christina Jucá.

Professor, como o senhor chegou em Brasília?

PP: Eu cheguei em 1962, vindo do Rio de Janeiro, onde eu havia me formado; me formei no final de 1961 e em 1º de julho de 62 eu estava Brasília, a convite de Edgar Graeff. Eu vim para trabalhar com ele mais o José de Anchieta Leal e Fernando Burmeister. Éramos nós quatro responsáveis pela área de teoria e história do curso de arquitetura.

Ou seja, antes de demissão geral?

PP: Sim eu fui um dos que pediram demissão. Precisamente no dia 18 de outubro de 1965. E só foi aceita no início do ano seguinte, algo como dois de janeiro, quando o Reitor assinou minha demissão. Quando eu saí da universidade eu passei dois meses no Rio.

Certo!

PP: Mas no Rio, fiquei sabendo quando cheguei, eu fui a reuniões no IAB, eu

tinha muitos conhecidos lá e fiquei sabendo que no Rio existiam 250 arquitetos desempregados. E nesse momento minha filha já tinha um ano e meio e minha esposa já esperava um outro filho, e pensamos, vamos voltar para Brasília que lá nós temos a nossa casa, arrumamos as coisas e vemos como iremos sobreviver e depois com calma a gente resolve o que fazer e com calma pensamos sobre o Rio de Janeiro.

E no dia seguinte, eu cheguei aqui no dia 31 de dezembro, se não me engano.

E já no dia 31, Felix Vieira de Almeida, engenheiro, que trabalhou na universidade também, aí na divisão de engenharia, bateu na minha porta e perguntou se não gostaria de trabalhar com ele. E me levou para trabalhar numa construtora onde ele trabalhava.

Entrei e na realidade eu nunca tinha trabalhado em obra. Lidar com operários, essa coisa toda. E fiquei lá um ano e meio mexendo com obra. Foi o ano de 66 inteiro e metade de 67. A firma era Cosmos Engenharia. E acredito que ela construiu esse prédio [SQS 106, bloco K] antes de eu chegar, naqueles três anos da construção da cidade.

Na outra metade de 67, eu fui para Codebrás. Mas estava um ambiente meio ruim na Codebrás e acabei saindo. Eu e outros, como o Creso Vilela, hoje dono da Vilela e Carvalho...

...eu fui nomeado pelo Wadjo Gomide, no GDF, para ser diretor da Divisão de Licenciamento e fiscalização de obra. Mas aí, nessas alturas, eu e Fernando, quando saímos da Universidade, montamos um escritório, no qual éramos eu, Fernando e Leal. Esse escritório era lá no centro da cidade, no Ed. Ceará, e o professor Edgar Graeff veio do Sul, para onde ele tinha ido assim que foi demitido da Universidade. Foi logo do início, assim, do golpe, sabe? Teve um grupo de professores que foi demitido..

Junto com Zanini...?⁸

PP: Hum, junto com Zanini, ele. Eu não me lembro de todos os nomes mais, o Zanini, e ele. Você lembrou o Zanini e eu tinha esquecido. Eu não me lembro os outros, creio que eram nove. Mas viu, Joe, aí em 1966 eu e Fernando montamos o escritório e o Edgar Graeff veio do Sul depois para entrar em nosso escritório.

Que interessante...

PP: Ele queria ter contato com arquitetura para sentir como eram as dificuldades, coisas da profissão mesmo, não é?

Até mesmo para ser mais verossímil quando se dá aula é importante esse contato com a obra.

PP: Mas ficamos ali nesse escritório e em 1969 eu vou para a DLFO e não posso mais atuar no escritório, porque é incompatível - eu aprovando projeto e fazendo projeto? Não podia fazer! E passei lá um ano e dois meses, quando entrou o novo Governo...

Sim, do Hélio Prates da Silveira...

PP: Sim, e eu pedi demissão, pois ele havia demitido o coordenador de arquitetura e urbanismo à época, que era Adeildo Viegas, e eu então me demiti, e o Fernando Burmeister, que também estava lá pediu demissão, outros colegas nossos pediram demissão também.

Mas o senhor pediu porque era de praxe quando o diretor pede os assessores também...

PP: Eu era comissionado, mas o Fernando não, e ele pediu demissão. Ele simplesmente saiu de onde estava. Ele chefiava, deixa ver se lembro, acho que era o urbanismo e arquitetura, enfim.

O Governo de Hélio Prates acabou sendo uma ruptura com a arquitetura carioca em Brasília. Sua postura era de posse da Cidade e com um pensamento de mudar o urbanismo de Brasília (IAB-DF) o que deve ter assustado os arquitetos, o que resultou em carta aberta com repúdio aos pensamentos do Governador. Nesse momento inclusive, Elvin Dubugras foi convocado pelo gabinete do Governador para esclarecimento, o que gerou uma grande preocupação.

(MG) - Seu Elvin, e a sua atuação como presidente no IAB/DF?

EDMD: Eu peguei um período meio confuso porque eu fui presidente do governo Médici, com o coronel Hélio Prates da Silveira como governador. E o Hélio Prates liquidou com o grupo do Oscar em Brasília naquela época, botou todo mundo pra fora, ele resolveu derrubar o Oscar. E essa derrubada não era só Hélio Prates não, porque a cabeça por trás disso chamava Roberto Médici, filho do Médici, que queria derrubar o Oscar de qualquer maneira.

E me coube a tarefa de levar pro governador uma carta malcriadíssima, que obviamente eu não redigi, nós redigimos isso a muitas mãos. Mas eu, como presidente, fiz levar pessoalmente lá no palácio, entreguei ao chefe de gabinete dele.

Quando eu cheguei de volta, fui no escritório, tinha um recado que o governador estava me convocando pra ir

8 Em 9 de maio de 1964, o prof. Zeferino Vaz, veterinário, foi escolhido pelo então presidente Humberto de Alencar Castelo Branco. (SALMERON.2012,p.183). Os professores demitidos por ele foram: Francisco Heron de Alencar, José Zanini Caldas, José Albertino Rosário Rodrigues, Edgard de Albuquerque Graeff, Eustáquio Toledo Filho, Ruy Mauro de Araujo Marini, Lincoln Ribeiro, Jairo Simões e Perseu Abramo.

lá no Buriti às 2 horas da tarde, isso era mais ou menos as 11 horas. Eu disse:

“Sozinho não vou, não.”

Consegui achar mais dois da minha diretoria, disse:

“Nós vamos pelo menos a três, se desaparecer somos três ou então ficou um pra contar que aconteceu com os outros.”

O governo do Médici não era brincadeira, não. E passamos de 2 às 6 trocando desaforo, foi um negócio assim esquisitíssimo.

Porque ele era um grosso, um grosso, de arquitetura não entendia nada, eu acho que nem como militar ele entendia qualquer coisa.

Mas, e ele simplesmente argumentando que o Oscar... ele misturava o negócio de comunista com outras coisas, ele fazia uma salada geral, e nós a rebater.

Enfim, evidentemente, saímos de lá sem ter resolvido nada. O único que nos deu apoio na época foi o Castelinho, que escreveu uma coluna no Jornal do Brasil chamando o governador de “pequeno e provinciano”, entre outras coisas. E foi o que nós conseguimos.

Então, não deu em nada, não houve retaliação visível, mas durante três anos, eu não conseguia chegar perto do serviço, qualquer serviço que tivesse o governo no meio, sempre tinha uma desculpa e encerrava-se o assunto.

Era óbvio que tinha alguma coisa anotada, alguma ficha que, quando consultada, liquidava com qualquer possibilidade. Mas fora isso não houve retaliação, não houve violência, não houve nada, não.

E, professor Pessina, o Fernando...

PP: Ele foi pra NOVACAP... é uma coisa assim. E ele trabalhou na elaboração de um Código de Obras com Geraldo Orlandi.

Deve ter sido o primeiro Código de Brasília,

PP: É, tinha um que se resumia a 4 folhas, que ajudava à beça.

Quatro folhas?

PP: É quatro, bastava isso. Quatro regras assim, bem legal mesmo. Esse outro [do Fernando] já foi maior um pouco mas nunca como esse que usamos hoje que está aí e é cheio de coisas, regras.

E o do Fernando era bem simples, fácil de consultar. Mas enfim, até aí eu deixo o GDF e fico seis meses sem trabalho.

Nesse momento eu pensei: nunca mais trabalho em alguma coisa pública. Eu não tinha projeto, Lelé não tinha trabalho, o Elvin devia estar sem trabalho também. Mas daí eu sou convidado para fazer um projeto para uma casa de Ministro de Estado, lá na península dos ministros, naqueles terrenos, soltos, quadrados.

E eu não podia assinar: Eu já era funcionário do BNH. Em setembro de 1970 eu fui chamado para o BNH pois eu tinha passado em um concurso, eu tinha feito um concurso em 68 na época da tal Codebrás. Naquela época eu pensava que precisava sair daquele lugar. E abriu o concurso e fizemos, eu, o Paulo Brasil, e o Paulo perdeu o prazo para se apresentar. O fato é que fui trabalhar no BNH e o Fernando acabou assinando o projeto da residência.

Ainda hoje essas casas estão lá. Há uma casa do Lelé que era usada pelo diretor do SNI; a de Pessina era usada pelo ministro da economia.

PP: Quando nós terminamos o projeto, Elvin terminou e o Lelé também terminou. O interessante é que nós três estávamos com escritórios assim, um perto do outro, Lelé no edifício Ceará. Nós a essas alturas já havíamos nos mudado para o ed. São Paulo e o Elvin aqui no Ed. Central. Então a gente se via pelas janelas e, de noite, a gente dizia, vamos tomar um café, e descíamos todos os três escritórios de noite, ou de dia, entende? Era interessante o troço. E era uma das coisas mais fáceis pois não tinha mais ninguém no Setor Comercial; se falava, gritava, de um escritório para o outro.

Quer dizer que o senhor, Lelé e Elvin conversavam com proximidade.

PP: Ah sim, desde a Universidade, não é? Mas aí houve esse negócio, quando entregamos os projetos das casas, se não me engano, foi no final do ano de 70, nós entregamos em dezembro, me lembro disso, foi sim! Recebemos os honorários e tal.

E os seis meses anteriores, nós ficamos sem projeto e o Lelé ia lá para o escritório e ficávamos conversando e o Fernando na NOVACAP, trabalhando.

E o Lelé ia pra lá, ficávamos conversando, e eu desenhei a pedido do Lelé, as baias da Hípica, e eu questionei umas coisas e ele disse que eles não queriam mudar o projeto, e disse, faz como eles querem, e eu desenhei como eles quiseram. Está construído lá. Só desenhei e ganhei como trabalho de desenho, entende?

Bem, quando a gente terminou os projetos das casas, nos perguntamos, e o que a gente faz agora? Daí surgiu a ideia: Vamos fazer um escritório só, maior? E daí surgiu o escritório grande, esse escritório que comecei a te dizer por telefone que foi uma fusão de dois escritórios, o nosso e o Elvin.

Não foram os três então?

PP: Do Elvin e o nosso, e do Lelé não.

Ah, tá.

PP: Do Lelé, só o Oscar Knaipe que estava trabalhando com o Lelé é que foi para o nosso escritório e o grupo de alunos nossos que trabalharam com a gente no projeto de detalhamento da casa: Luís Marçal, Birunga - Oswaldo Cintra de Carvalho - cujo apelido era Birunga, e Cydno [Ribeiro] da Silveira, pai do cineasta Breno Silveira. Esses três foram nossos alunos e montaram um escritório também. Bem, o fato é que surgiu a ideia de criar o escritório único, juntando os currículos para ter peso, sabe?

Mas esse escritório...

PP: Funcionou no ed. Central, no escritório do Elvin, que tinha as duas salas e outra para exposição dos moveis da Forma, da qual ele era representante.

Mas a formação desse escritório, de quem partiu a ideia de criá-lo?

PP: Olha, de juntar, ele nasceu espontaneamente, sabe? É um troço interessante, por que a gente juntou os escritórios? Não sei se tinha alguma coisa em vista, mas não, não tinha nada.

Naquela época, me parece que as coisas eram mais espontâneas, mais fácil o convívio, mais solidariedade. Menos egocentrismo.

PP: O Lelé que não quis se juntar: Ele estava, como é que foi? O Lelé, eu não me lembro, mas ele tinha qualquer coisa que ele não quis ficar lá, sabe?

E esse escritório tinha um nome?

PP: Não tinha, não. Eu sei que foi feito um álbum [portfólio] com nossos

trabalhos e nossos currículos e ficou uma coisa assim, grande, não é? Era uma coisa para dar peso, entende? Graeff, o Graeff foi também. Inclusive o Salviano. Você sabe quem é o Salviano?

Sei.

PP: Salviano foi também, mas ele foi embora logo, acabou não participando. Eu mesmo nunca fiz nenhum projeto pelo escritório, lá mesmo, sabe? Fiz fora dali, com o Ricardo de Aratanha.

Tinha o Josué que trabalhou como desenhista lá. Os arquitetos eram: Elvin, Graeff, Fernando Burmeister; eu, Oscar Kneipp, estou dando assim pela faixa de idade. Luis Marçal Ferreira Neto, Cydino da Silveira, Oswaldo Cintra de Carvalho.

Teve aí o Walter Hanashiro, que era arquiteto, formado na escola também, trabalhou como desenhista também; Jacob Sanoviski, que foi para o Rio de Janeiro, de vez em quando encontro ele lá. O Walter foi pra São Paulo e nunca mais soube dele. Acho que não trabalhou na profissão. O Josué que continuou na profissão. O Josué está onde?

O Josué, tentei conversar com ele, mas não consegui, deixei diversos recados. Ele está na Engevix. E o senhor chegou a fazer algum projeto nesse escritório coletivo?

PP: Não, eu pessoalmente não, já estava no BNH, mas participava de algumas reuniões, mas não cheguei a fazer projetos no escritório. E no decorrer, bem, devo ter feito o projeto de duas casas. Mas como estava dizendo, esse escritório não deve ter durado muito tempo, foi do início de 1971 até o meio de 72, talvez. Quase dois anos.

Chegamos a elaborar a embaixada da Síria lá, que foi um concurso que quem ganhou foi o Birunga, e o que

está construído lá é o anteprojeto do Birunga e o escritório desenvolveu e foi construído, não todo, mas parcialmente. A Embaixada da Polônia foi desenvolvida no escritório, o projeto veio da Polônia e aí entrou o peso do currículo como te falei.

Essa questão técnica era importante na hora de se contratar um escritório, quanto mais corpo técnico, mais fácil era para ser ganhar uma concorrência.

O Elvin fez o projeto da Escola do Rosário com Alcides e fez a Thomas Jefferson que era no mesmo contexto das embaixadas e, depois, a Cultura Inglesa, que é projeto só dele.

E, inclusive, na inauguração do projeto, tem uma foto do Elvin com mais algumas autoridades e o Príncipe Charles ao lado, aqui, ó.

PP: Deixa ver: Ah, está ele aqui, de terno claro, como o Príncipe também está de terno claro. Justamente, acho até que é um gosto inglês...

É, acho que sim. (risos). E todos que eu converso comentam essa coisa do comportamento do Elvin ser inglês, era assim mesmo?

PP: Era, era, a gente chamava ele de "o escocês".

Ah, é? E ele demonstrava...

PP: É, o jeito dele era de inglês, sim, tranquilo, elegante, discreto.

E então o senhor ficou no escritório pouco tempo?

PP: É ele, assim como estou te falando, ele deve ter durado algo próximo a dois anos. Porque, o que aconteceu? O Oscar Niemeyer foi para Argélia e chamou um grupo de arquitetos.

O Burmeister foi, se não me engano.

PP: O Fernando foi, o Cydino, o Luís Marçal e o Birunga foram, isso, quatro saíram. Ficaram Oscar Keneipp, Graeff, eu e Elvin. Mas aí eu já não estava trabalhando lá, entende? Não dava para ir ao escritório e tinha que pensar em casa de noite. Dessa forma não tive participação ativa no escritório. Mas teve alguns projetos, como a Embaixada da Polônia, Embaixada da Síria, esses projetos que o Elvin fez, e teve um edifício no Setor Comercial Sul, com Térreo, sobreloja e subsolo, perto da galeria Nova Ouvidor.

O Tony comentou alguns arquitetos como Evandro, Maurício Marques...

PP: Foi pra Goiânia. Tinha o Jacob Senoviski, que foi para o Rio de Janeiro. O Jacob é paulista, mas veio estudar arquitetura aqui. O Walter Hanashiro foi embora e o Kneipp morreu.

O Cesar trabalhou lá mas foi embora, desenhista, ele. Agora o Maurício era estudante de arquitetura, como o Josué também, esse Evandro acho que não era.

Professor, e nesse escritório, como eram distribuídas as autorias dos projetos? Conversei com o Tony e ele me disse que era uma coisa normal de escritório, um, autor, e os outros arquitetos, quando necessário, entravam como profissionais, como em qualquer escritório.

PP: O Lelé, por exemplo, nunca colocou coautoria de coisa nenhuma. Teve seus colaboradores ali mas nem citava, como os paulistas fazem. Os paulistas fazem questão de dizer até quem construiu a coisa.

(Risos) Até de quem fez a limpeza do canteiro de obras...

PP: É, os paulistas fazem isso. Mas é que

o Lelé nunca fez, se você for olhar...

Engraçado que tem um livro de arquitetura que o Marcílio fez, você conheceu o Marcílio?

Sim.

PP: Pois é, o Marcílio me presenteou com o livro e consta lá que eu fui coautor do Hospital de Taguatinga, é uma coisa assim que está escrito... Uma coisa assim bastante... bem, que não é bem assim, entende? Não sei se me colocaram como colaborador? Pode ter sido, entende? Mas só aparece o meu nome, o que é esquisito. E eu trabalhei no desenvolvimento do centro cirúrgico, e eu tive gente me auxiliando para detalhar aquele espaço. Paulo Brasil foi um, Jônio (UnB) foi outro que trabalhou lá comigo.

O Senhor sabe que, uma vez conversando com um arquiteto, e ele me esclarecia essa coisa de trabalhar com alguém. E ele dizia: As pessoas ficam dizendo trabalhei com o Oscar, trabalhei com fulano e a gente tem que saber falar como trabalhou. Há uma diferença entre “trabalhar para” e “trabalhar com”. E essa história de coautoria pode ser perigosa e, às vezes, você trabalha para alguém e quer ser dono do projeto.

PP: É, é...

E não é bem assim, as vezes você faz parte da equipe dos profissionais do escritório.

PP: O projeto do hospital, do Lelé, não tem a menor dúvida que o projeto é todo dele... Você é colaborador mas está fazendo o que ele acha que tem que ser feito. Que te diz, isso é assim e assim, e você já conhece o jeito dele projetar e você vai em frente.

Eu trabalhei no Itamaraty, num certo momento. Eu fui chamado para trabalhar na embaixada de Buenos Aires, no projeto da chancelaria de lá.

Hum, projeto do Redig.

PP.: Olavo Redig de Campos. Curioso que, quando fui para o BNH, ele me procurou. Eu não o conhecia. Ele me procurou no escritório do Ed. São Paulo, dizendo que por sugestão do Ítalo Campofiorito e Jayme Zettel, que foram dois ex-professores da UnB, e que estava procurando um arquiteto para ir trabalhar com ele no Itamaraty. Os arquitetos do Rio não quiseram vir para cá.

E eu disse que estava entrando para o BNH agora e com um bom salário, e que, depois de passar seis meses em uma situação ruim era difícil sair agora, tenho que passar pelo menos dois anos aqui. E aconteceu realmente isso. Eu fui pro banco, passei um tempo lá e depois ele me chamou através de um pedido do Ministro de Relações Exteriores, solicitando um empréstimo de funcionário por um tempo. E daí foi que fomos trabalhar no edifício do Brasil, em Buenos Aires. E daí fui colaborador dele e fizemos o projeto inteiro lá na Argentina e nem por isso vou dizer que fui coautor do projeto, não fui mesmo.

Lá em Buenos Aires nós contratamos um escritório local para ser o consultor do projeto. E o escritório que nós procuramos foi o que fez o projeto do Lloyds, você conhece?

Um de concreto aparente?

PP.: Sim.

Conheço, fiz uma disciplina na UnB e o prof. Andrey apresentou o projeto, muito bonito o edifício.

PP.: Sim, um edifício de espaços internos muito ricos. E foram os autores desse projeto. Agora eles têm um portfólio eclético pra caramba. Eles projetaram esse mas projetaram outros completamente diferentes. O escritório chamava-se SEPRa. Significava Santiago Sánchez Elia, Federico Peralta Ramos e Alfredo Agostini.

Mas o prof. Andrey também apresentou o autor do projeto, foi o arquiteto Clorindo Testa. Creio que o SEPRa se associou ao Testa [ver imagens ao lado].

PP.: Pois é, isso é do meu tempo de faculdade. Ele já estava construído, década de 1950, talvez [na verdade o projeto é de 1966]. Mas nós chegamos lá e procuramos esse escritório e era o mais importante de Buenos Aires. E eles chamaram, foram dois arquitetos da prefeitura para examinar o projeto da chancelaria para ver se estava ok. E tivemos problemas. O prédio que era desse tamanho teve que diminuir pra isso.

Mas que coisa, por quê?

PP.: Devido ao *corazón de manzana*, do interior da quadra, entende? O terreno era assim, Joe: aqui tinha o Palácio Pereda, que era a Embaixada, a casa do embaixador: Um prédio desse tamanho, um palacete. E como o terreno vizinho é nosso [da chancelaria], pensamos em usar uma parte...

Não podia, devido a essa regra de se manter o espaço interno do quarteirão, o que é muito certo, não é? E só o fizemos pelo subsolo. E nas outras partes tivemos que refazer quase tudo.

Refizemos o projeto no hotel e deixamos no escritório para detalhamento e aprovação. E o Olavo, uma semana antes, voltou para o Brasil e eu fiquei para ajustar as coisas. E eu fiquei para convencer os diplomatas que



o projeto atendia ao que eles queriam. O caras ficaram apavorados.

Por quê?

PP: Eles não sabiam como apresentar um programa (risos)... eu apenas disse: escreve o que vocês precisam, preciso disso, tenho tantos funcionários... Mas fiz uma reunião, rapaz, com os diplomatas todos da embaixada e os adidos militares. Aí os adidos começaram a colocar problemas.

Que medos eles apontavam?

PP: Por exemplo, tinha a entrada principal e um grande hall que vazava o terreno todo e, no final, tinha um painel do Athos. Uma escada que ia para o subsolo, onde havia um salão de exposição, e um auditório. Além disso, mais embaixo ainda, a garagem. O escritório do embaixador ficava na parte de cima.

Tenho aqui o projeto...

PP: Tem aí? É isso mesmo. Eu tenho impressão que o Olavo colocou essas floreiras já para evitar tiros, entende, daqui de baixo. E a porta prevista pra cá, Joe, isso aqui hoje é uma porta de correr, mas ela saía do chão, sabe?

Subia. Era uma porta de aço como um bunker?

PP: É, era acionada por um "elevador" de posto de gasolina, aqueles cilindros, sabe como é?

Cilindro hidráulico.

PP: Isso. Então isso foi engraçado e perguntaram como fecha. E foi dito que, em algum conflito, alguma ameaça de invasão, a gente fecha, com um encaixe (risos), mas daí o adido pergunta e se vier um terrorista com um carro tentando botar essa por abaixo?

(Risos) Mas tinha conflito a esse nível?

PP: Tinha, os caras estavam estourando bombas lá, sabe? Eu mesmo ouvi. Mas viu, daí eu disse que caso alguém tente entrar essa porta, sobe e vai esmagar o carro contra a laje de cima, enfim momento engraçados. Mas não sei porque não fizeram a porta. E nesse tempo nós tínhamos a assessoria Sergio Willems, da Projectum, para cálculos, o Walter Felipe, de instalações e eletricidade, então algo que era perfeitamente factível de ser feito.

E o Olavo é da geração do Oscar, do Alcides. Ele foi para a Itália com quatro anos de idade, e formou-se lá e voltou para o Brasil com 33 anos de idade. O irmão ficou na Itália e era diretor do Museu do Vaticano, Dioclécio Redig de Campos.

E o Joaquim, era filho do Olavo?



Clorindo Testa (1923 - 2013). Nasceu na cidade de Ceppaloni (Italia). Junto com sua família imigrou para Buenos Aires quando ainda era um bebê. Quando pequeno gostava de construir barcos o que fez pensar que estudaria Engenharia Naval. Depois de estudar engenharia eletromecânica (esperava ir para para engenharia naval) ingressou no curso de arquitetura de Buenos Aires e se formou em 1948.

PP: Isso, o Joaquim filho do Olavo Redig, e que trabalhou com o Aloísio Magalhães...

Isso mesmo. Nossa, mas é muita história...muitos momentos perdidos no dia-a-dia das pessoas...

PP: Mas você sabe outra história interessante, Joe, o Olavo estava querendo saber quem ele podia chamar para trabalhar e fazer coisas no Itamaraty e eu sugeri o Elvin.

Ah, é?

PP: Eu disse, tem o Elvin. Aí ele, disse, é mesmo, o Elvin. E ele deve ter, a partir dessa conversa nossa, chamado ele. Pois eu tive que voltar para o BNH, meu empréstimo foi por um certo tempo e por necessidade de serviço, eu tive que voltar:

E isso foi que ano?

PP: Isso foi 75, 76.

Muito interessante, porque em 77 Elvin fez a Embaixada no Paraguay.

PP: 77, não é, logo depois, tá vendo?

Então o Elvin foi fazer projetos no Itamaraty através do Redig?

PP: Eu acho que sim, porque o Olavo se aposentou, ele havia feito 70 anos.

Olavo Redig nasceu em 1906 e com 70 anos, isso se completou em 1976, ano de contato com Elvin, que logo depois passou a ser consultor para o Itamaraty.

PP: Se eu não me engano, em 76,

e então o Elvin fez todas aquelas Embaixada a partir daí. Eu creio que o Olavo deixou o serviço público, eu acho que foi isso.

Isso é muito divertido, pois eu ainda não tinha encontrado o elo que tinha feito a conexão do Elvin com o Itamaraty, e certamente deve ter sido por sua indicação e o encontro que ele teve com o Olavo Redig.

PP: Sim, e foi uma indicação naquela época. E puxa, foi uma mão-na-roda, o Elvin falava inglês...

Já havia tido experiências com Embaixadas em Brasília. Trabalhou com Giurgola, no projeto da Thomas Jefferson, e ainda a Cultura Inglesa, que tinha um aporte do Conselho Britânico. Interessante isso, muito bom!

Segundo | 1970 – 1980

O segundo período da trajetória profissional de Elvin Dubugras corresponde a um momento de afirmação e experimentação, quando, já em percurso-solo, dedica-se a obras comerciais, institucionais e residenciais em Brasília, onde exercita todo um conjunto de informações adquiridas e ainda experimenta conceitos que se afirmam posteriormente. Nesse momento o escritório estava a todo vapor, devido às demandas da consolidação de Brasília e das necessidades de projeto. Tony

Malheiros⁹, arquiteto que trabalhou no escritório de Elvin desde 1972 conta um pouco da história:

Tony, quando você se formou? Foi na UnB?

T.M.: Eu me formei na UnB, em julho de 1978, entrei em 1972.

E você conheceu o Elvin nessa época?

T.M.: Meu pai era funcionário do BNH¹⁰, e trabalhava com ele, naquele momento, o Pessina. E um dia, visitando meu pai, ele me apresentou ao Pessina, dizendo esse aqui será um futuro arquiteto. Eu não conhecia o Pessina naquela época. Mas eles começaram a conversar e daí o Pessina disse: rapaz, quando você vai começar a fazer estágio?

Já, naquele momento?

T.M.: É. Daí eu disse que estava no segundo semestre e fazendo o básico ainda. Mas ele disse, quanto mais cedo

⁹ Tony Malheiros é arquiteto com formação na Universidade de Brasília, 1978. Foi membro do IAB DF e conselheiro em diversas comissões junto ao Governo do Distrito Federal, representando o Instituto de Arquitetos do Distrito Federal. Com diversos projetos na cidade e em Mato Grosso, onde, inclusive, projetou um pequeno bairro que contou com a colaboração de Paulo Zimbres. Titular da Tony Malheiros Arquitetura e Planejamento.

¹⁰ O Banco Nacional da Habitação (BNH) foi uma empresa pública brasileira, apesar de ter o nome de Banco. Tinha a sua sede em Brasília, Distrito Federal, e era voltado ao financiamento e à produção de empreendimentos imobiliários, nos mesmos moldes do que faz atualmente a Caixa Econômica Federal, a qual o sucedeu, cabendo a sua fiscalização, à época, ao Banco Central do Brasil. Foi a principal instituição federal de desenvolvimento urbano da história brasileira, na qualidade de gestor do FGTS e da formulação e implementação do Sistema Financeiro da Habitação (SFH) e do Sistema Financeiro do Saneamento (SFS). Fonte: Wikipédia, 02/2014.

você começar é melhor. Eu disse, está bom, mas não sei nada ainda, nem sei saber desenhar e, naquela época, era tudo na mão e tal. Daí ele me disse, vai fazer um curso, procura o SENAC, o curso de desenho e depois você me procura, e até me lembro, conversando sobre isso agora, ele me disse que ainda tinha uma ligação forte com o melhor arquiteto de Brasília. Tá bom e, para surpresa minha, o curso de desenho era dado por alguns professores da UnB

Ah, é?

T.M.: Daí fiz o curso e depois fui ao Pessina e disse, ó, já fiz o curso. E ele então me pediu um tempinho e que iria me ligar. Daí um dia ele me ligou e disse que já havia conversado com o Elvin e que iríamos nos encontrar lá. Encontrei com ele lá embaixo [no hall do prédio]

Já no edifício Central no SCS?

T.M.: Isso, mas nessa época o Elvin ocupava as salas 802, 803 e 806. O escritório eram duas salas e tinha uma sala na frente que ele usava para ser representante da FORMA e da OCA. Estava terminando de ser representante da OCA e iniciando como representante da FORMA. Naquela época, os escritórios de arquitetura representavam algumas empresas, principalmente mobiliário. Eles precisavam porque aqui, principalmente devido ao Poder Público, era necessário de alguém que entendesse e pudesse dar um apoio.

Fazer layouts, compreender o espaço.

T.M.: Isso, e aí ele tinha essa outra sala lá.

E eu fui lá e o Pessina tinha acabado de sair do escritório, eu acho que tinha um ano, um ano e meio que ele tinha saído do escritório do Elvin.

Quer dizer que o Pessina trabalhou para o Elvin?

T.M.: Sim! O Escritório do Elvin, no começo, tinha um grupo grande de arquitetos.

Humm, eu não sabia.

T.M.: O Pessina foi um deles. Estava lá no escritório, ainda, o Josué de Carvalho Macedo, Mauricio Marques de Faria, que faleceu e estava morando em Goiânia. O Evandro ...

Evandro Pinto?

T.M.: Não, não era o [Evandro] "Baiano". É o Evandro que hoje trabalha na Embrapa, acho até que ele já se aposentou, eu encontro com ele no late [Clube]. Tinha um desenhista chamado Cesar; enfim, o escritório era cheio. E aí ele me arrumou uma prancheta e disse: você quer aprender? Você fica aqui e vamos te passando as coisas.

E ele te recebeu bem?

T.M.: Sim, fui bem indicado pelo Pessina. E estagiário naquela época era para aprender a cortar prancha, dobrar; ir fazer cópias heliográficas, aprender a usar normógrafo. Então isso aí foi em 1973. E eu fui ficando lá, e o pessoal foi saindo aos poucos. O Josué saiu primeiro, depois o Evandro e eu fui ficando. E eu fui me desenvolvendo. Trabalhando com ele, eu me casei.

Sem ter se formado?

T.M.: Sim, casei sem ter formado. E como eu trabalhava, e era meio curioso, ia aprendendo e tomando conta das coisas. E eu aprendi. O meu escritório é uma imagem do escritório do Elvin. Mas como o pessoal ia saindo, eu fui me envolvendo mais e aprendendo, indo nas obras, desenhando projetos...

Ressalte-se, nesse momento, o contato com Romaldo Giurgola

(1920 –), com quem Elvin colaborou quando do projeto da escola Thomas Jefferson da SHIGS 705 (fig.22). Projeto que tem como característica espacial uma associação com a terceira fase do modernismo nos EUA (NESBITT,2006, p. 117)

Abram-se parênteses para explorar essa ligação com Giurgola, pelo fato de sua arquitetura, apesar de ter conotações modernas como as obras de Charles Gwathmey (1938-2009) (fig.20), e com geometrias que se entrecruzam, já apresentar na década de 1970 um caráter de um contextualismo pós-moderno (NESBITT, 2006, p.118), que mesmo explorando as conjugações entre linhas ortogonais e diagonais, com uso de ângulos em 45 graus, construía pontes de ligações visuais e ainda influências de linguagem a Wilson Eyre (1858-1944) (fig. 24).

Essa linguagem americana da terceira geração pode ter despertado a atenção em Elvin Dubugras e lhe conferido uma maior compreensão de certos conceitos geométricos e volumes, de adequação da arquitetura à paisagem que estavam presentes em sua fase de experimentação, como, por exemplo, a sede do Brasil em Porto Presidente Stroessner, no Paraguai (1977) (fig.21), a residência Arnaldo (1975), a residência Garcia (1976), a residência Raul de Vincenzi

(1975), mas que, também, de certo modo, anteviam, ou poderiam provocar conexões mais tarde com os significados mais profundos proporcionados pela obra de Victor Dubugras, que até esse momento eram iconografias de um conjunto de imagens arquitetônicas mas de um cunho histórico familiar.

Importa ainda ressaltar que, apesar da formação clássica das escolas italianas, onde Giurgola se formou, seu estreitamento de relações com o arquiteto americano Louis Kahn, de quem, certamente, teve seu momento de referência, e que, declaradamente, era um aficionado das composições geométricas clássicas, garantia volumes bem delineados, fugindo das composições de leveza de lâminas de laje (fig. 23).

Outro ponto que deve ter chamado atenção de Elvin, assim como na convivência com Alcides da Rocha Miranda e Lucio Costa, era a o olhar preocupado de Giurgola com o contexto e a história do lugar na composição arquitetônica.

Lembro-me de Elvin trazer um livro de Giurgola para me mostrar a obra do *Penn Mutual Tower* (1975) (fig.25). Neste projeto o arquiteto ítalo-americano preserva a fachada de uma construção neoclássica americana, e fazendo como que uma moldura, ou um pórtico, preservando uma linha de cumeeira da fachada da rua,

mais baixa, na primeira pele do conjunto a ser construído, possibilitava que o edifício, mais alto ao fundo, um arranha-céu, com um projeto mais neutro de vidros fumês, tivesse seu limite de cumeeira, comparativamente, mais elevado.

Um outro momento transcreve as experimentações brutalistas em suas obras até meados da década de 1980. Um bom exemplo dessa fase de Elvin Dubugras podemos apreciar na Escola Cultura Inglesa, que foi edificada no SEPS 709/909 de Brasília. Sobre ela conversei um com Tony Malheiros.

Tony, uma vez me questionaram se a Cultura Inglesa era “100%” Elvin ou tinha mais mãos por detrás?

T.M.: Não, é 100% Elvin! Outros [arquitetos] trabalharam, mas como diversos profissionais trabalham em outras obras, trabalham mas como profissionais contratados para um escritório. O finalzinho da obra ¹¹ por exemplo, quando o Elvin já tinha morrido, foi eu e Joe [George Dubugras] que fizemos.

Mas como era a permanência do Pessina e dos outros arquitetos no escritório?

¹¹ Já nos anos 2003 a Cultura ganha um anexo na fachada leste, com auditório maior e novas salas de aulas conectados por uma “ponte” com um vão de vidro como que desconectando na parte superior os dois prédios.



fig. 20: Estudio e casa, 1967,
Charles Gwathmey.

fig. 21: Consulado geral do Brasil no
Paraguai, 1977, Elvin Dubugras.

Comunga com as premissas de
volumetria, geometria, compondo
uma riqueza de cheios e vazios
presentes aos modernistas
americanos da decada de 1970.





fig. 22: Casa Thomas Jefferson de Brasília. . 1975, Romaldo Giurgola .

Desenho do arquiteto.
O projeto contou com a parceria do escritório de Elvin Dubugras.



A site is the configuration of a place, a natural or artificial structure of which architecture must become an integral part. A place is the complex of human presences which includes architecture and the landscape.





fig. 23: Vestiário da Comunidade Judaica, 1956, Louis Kahn Trenton. Visão da parte interna do Hall.

T.M.: Quando eu entrei no escritório o Pessina não participava mais. Mas tinham outros... Sim, mas trabalhavam igual trabalham aqui [no escritório do Tony]

Várias coisas o Elvin delegava para os arquitetos, vou dar um exemplo meu. A área octogonal 5 e 6, eu estava formando, e como eu bisbilhotava muito, eu dizia: Elvin vamos fazer uma coisa aqui, assim. Ele tinha já um esboço, forma de colocar o apartamento, porque ele pensava de dentro pra fora, e eu puxei isso dele também, entendeu? Os meus projetos saem de dentro pra fora.

O que é uma coisa muito diferente

hoje em dia, não é? As pessoas pensam no volume e depois tentam resolver o interno.

T.M.: É, o contrario do Oscar [Niemeyer]. O Oscar faz a forma e depois vai ver se dá para colocar a função lá dentro.

Porque você acha que ele trabalhava assim?

T.M.: Pelo jeito dele, a lógica dele era a funcionalidade. Aquelas estruturas metálicas que você deve estar estudando, nunca era de graça. Sempre tinha uma preocupação com ventilação, com iluminação, com problema de som.



fig. 24: Cochran house, 1891, arq. Wilson Eyre Henry, Philadelphia,



fig. 25: Penn Mutual Tower, 1975, Mitchel e Giurgola.

Onde há preservação da fachada de antiga construção como portal de entrada do novo edifício. Interessante perceber como a manutenção da fachada mantém a linha de cumeeira com o edifício vizinho.



O projeto da Cultura (fig. 26), construído em 1976 (e que contou em sua inauguração com a presença do Príncipe de Gales, Charles Windsor), define-se pela implantação, com a delimitação das vizinhanças por um conjunto de blocos que configuram o limite do público e do privado e que permite, a partir da rua, a direção do olhar para dentro do pátio sociocultural, um convite, possibilitado pelo grande hall de pé direito duplo. Este é permeado de luz, pela alta parede de vidro, que favorece a apreciação do painel de madeira que remete às casas coloniais brasileiras, as artes geométricas e ao diálogo com o tijolo, este muito comum na arquitetura inglesa das décadas de 1950 a 1970.

Na década de 1970, as vias L4 e L5 eram de mão dupla e o ângulo da esquina com a fachada do edifício favorecia o desembarque, o que ainda, com a mão única, se mantém. Uma assertiva do projeto mesmo com o passar dos anos. Soma ainda à configuração, a parede de contenção do talude, em ângulo, que se abre gentil ao percurso dos visitantes que chegam caminhando a via W3 e das 700 e do estacionamento lateral, muito usado quando das sessões célebres de filmes culturais que movimentavam a escola na década de 1980.

Esse conjunto se potencializa pelo grande tapete de peças de cimento e o piso em tons vermelho, que permeia entre a área pública e o pátio interno e que dialoga com a modulada esquadria em tons de vermelho cobre.

O projeto se destaca ainda pelas sutilezas de composição, como as das diminuições de massa dos blocos que são semi-enterrados, variação de textura dos planos que se desenvolvem entre tijolo aparente, estrutura de concreto, panos de vidro, cheios e vazios e ritmos dos brises, que ora são caixas ora são pestanas, constituindo um rico jogo geométrico que mantém o projeto atual apesar de seu engajamento brutalista (fig.27).

Segundo Banham: "franca exposição dos materiais; vigas e detalhes como brises em concreto aparente, combinados com fechamentos em concreto aparente ou com fechamentos em tijolos deixados expostos; mesma exposição de materiais nos interiores; geralmente a secção do edifício dita a sua aparência externa; em alguns casos, uso de elementos pré-fabricados em concreto para os fechamentos/ revestimentos; em outros, uso de lajes de concreto em forma abóbada 'catalã'. Brutalismo enquanto estilo provou ser principalmente uma questão de superfícies [derivadas das] em associação com certos dispositivos-padrões tridimensionais, retirados da mesma fonte (calhas, caixas de concreto sobressalentes, gárgulas), com certa crueza proposital no detalhamento e nos acabamentos. (ZEIN, 2007)



fig. 26: Cultura inglesa, SEPS 709, 1976, Elvin Dubugras, Brasília

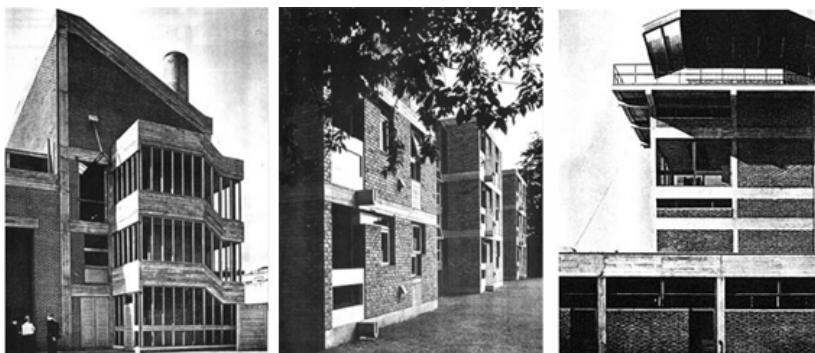


fig. 27
 A. Anexo do Old Vic Theatre, Londres, 1958. Israel & Ellis
 B. Apartamentos em Ham Common, Londres, 1957. Stirling & Gowan.
 C. Torre de Controle do Aeroporto de Gatwick, 1957. Yorke, Rosenberg & Mardall.

Exemplos de arquiteturas brutalistas inglesas.

Desde o início, o cuidado com a implantação, o que é público e o que é privado, se realiza com respeito ao tecido urbano, onde não há cercas, mas um grande tapete verde que circunda os volumes. Aliás esta é a singularidade de Brasília, o seu bem mais precioso, o jardim que decompõe o privado. Essa percepção de se manter em projeto arquitetônico, mesmo que se necessitasse de privacidade e controle, o discurso de Lucio Costa

para cidade, permite-nos delinear a grande sensibilidade e seriedade com que Elvin Mackay Dubugras conduzia os seus trabalhos

Na vida de arquiteto há percalços e complicações, que envolvem desentendimentos e até mesmo frustrações. Um caso emblemático é o do edifício para a IBM em Brasília (1978-1980) (fig. 28), que acabou tendo a autoria de Claudio Cavalcanti (1935 –). O projeto, até mesmo pela proximidade de

tempo, possui similitude com o complexo da Cultura Inglesa, no uso de taludes que delimitam a arquitetura, o uso do concreto e das grelhas.

Tenho uma curiosidade, porque eu era muito atento às maquetes. Tinha uma maquete, de um edifício da IBM, que ficava lá na sala...

GD.: É, aquele edifício da IBM foi uma grande frustração para o meu pai, porque meu pai foi contratado e veio um arquiteto pela IBM com essa missão de contratar um arquiteto em Brasília para fazer o prédio. Era um arquiteto argentino, e meu pai teve uma certa dificuldade de lhe dar com ele... Meu pai até depois disse que devia ter sido mais maleável, porque parece que o arquiteto era um cara de prancheta, mas, pela função, estava longe de prancheta e queria ficar palpitando. E meu pai teve a concepção do prédio todo, e lá pelas tantas ele se desentendeu com o argentino. Ele se arrependeu muito porque ele achou que podia ter sido mais flexível para poder conquistar o cliente... O argentino acabou desfazendo de uma etapa para outra. O arquiteto que acabou fazendo o prédio ganhou até um prêmio, mas o projeto todo era do meu pai. O argentino pegou essas ideias, passou para o outro arquiteto, que pegou dali a bola, talvez até por imposição desse argentino, não sei, e acabou fazendo as coisas. E acabou que foi até premiado por esse [projeto]... Meu pai durante um tempo, ele, se incomodava muito em falar disso,

É por isso que ele não falou nada...

GD.: Porque ele achava que, o primeiro projeto que acabou sendo, ia ser o dele, não é... [o primeiro projeto foi desenvolvido pelo Elvin. Com a interrupção o mesmo projeto foi continuado, por isso que acabou

sendo o que ia ser o dele]. E que ele acabou se desentendendo com esse representante da IBM, porque, ele disse, a relação era muito difícil, acho que as duas personalidades eram fortes, e acabou que houve uma competição. O representante queria ser meio autor; era o patrão dele em nome da IBM... e ele começou a querer dar palpites no projeto, e meu pai... eu lembro do meu pai falando que tinha uma parede grande, quase como uma viga, e meu pai rebaixava o terreno para você entrar por baixo e o cara falando que queria que fizesse um recorte e aí ele [Elvin] :“Poxa, você já viu Tom e Jerry?”, ele [Elvin] falou para o cara, e ele falou: Aqui é o buraquinho do rato na parede! E houve um problema de personalidade dos dois, que o outro queria impor como arquiteto. Ele era arquiteto, mas não aquele arquiteto que vem e [faz projeto]... Ele quis ser como autor do projeto e começou a empurrar as coisas e meu pai não teve o jogo de cintura de como tratar disso. Acabaram chegando em um impasse e o representante pegou aquele partido que estava indo bem, naquele projeto e passou para outro cara e mandou o outro cara fazer e..

E ele fez igualzinho...

GD.: A concepção, você via o projeto do meu pai...

É, tanto até quando eu olhei, entrei naquela sala e olhei aquela maquete pensei: esse é aquele prédio da IBM. E perguntei e ele não quis me falar...

GD.: É, meu pai, era na época um projeto importante, era um cliente importante, meu pai já tinha tido uma experiência, porque a IBM já tinha tido escritório no edifício central, no décimo andar; se eu não me engano. E curiosamente falei com o cara daqui daquela época ontem, ou antes de ontem, ele teve aqui e disse “eu conheci seu pai”, lá da IBM, porque meu pai fez o projeto do escritório da IBM. E aí ele ficou muito magoado naquela época. O escritório

do meu pai chegou até certo tamanho, mas em Brasília era difícil, ou você sabia, e meu pai inventou uma vez, quando ele foi presidente do IAB, ele inventou uma briga com o governo, e essa briga com o governo prejudicou muito a vida profissional dele, durante muito tempo, tudo que o governo podia sabotar, sabotava. Ele brigou em nome da IAB, brigou com o governador, na época, como presidente do IAB, em nome dos arquitetos, e na época com o governador...

O Edifício Salim Bittar (1977) (fig. 29 e 30) é outro exemplo dessa época. Situado na via W3 Norte, o edifício tem uma relação geométrica que dialoga com o urbano imediato, configurando um grande hall de acesso junto à esquina voltado para o lote central da SCLN. Com recortes no prisma retangular que conforma os edifícios da W3 Norte, essa simples modificação



fig. 28: edifício da IBM, 1978-1980.
Claudio Cavalcanti (1935 –) Brasília,

Fachada cega, grelhas em frente a janela, como brises uma pele solta contribuindo como elemento estético e os taludes suavizando a altura e o rebaixamento do acesso

de composição simétrica entre as fachadas sul e norte criam situações que se diferenciam pelos fechamentos e aberturas, com a insolação e demandas de planta. A textura das fachadas voltadas para a W3 e W2 cria um ritmo rico e a ruptura da geometria das fachadas norte e sul, garantem ao conjunto um dos mais expressivos prédios da via W3 norte.

O hall, formado a partir do recuo e do recorte na fachada que gera um movimento côncavo em direção ao acesso e o aproveitamento das diferenças da cota de soleira entre a via W3 e a via W2 sul, é recurso

comumente usado por Elvin a fim de enriquecer as relações de implantação e a dinâmica de percepção do edifício. Na foto ainda percebemos o uso do hall com o pé direito elevado com as escadas “debruçando” sobre o vazio e o painel geométrico na parede, trabalho de Athos Bulcão.

Terceiro | 1980 – 2000

Todo espaço verdadeiramente habitado traz com ele em essência a noção de casa. Quando, na casa nova, voltam as lembranças de antigas moradias, somos



fig. 29: Edifício Bittar; 1977, Elvin Dubras. Brasília.

conduzidos ao país da infância imóvel como o Imemorial. Todo o passado revive, através do sonho, em uma nova casa. Todo verdadeiro bem-estar tem um passado (BACHELAR, 1975 :25).

Chegamos ao terceiro momento da obra de Elvin Dubrugas, quando o arquiteto alcança uma maturidade, a partir do início da década de 1980, e desenvolve projetos para embaixadas do Brasil no Peru, Paraguai, Senegal, Nigéria, Arábia Saudita, Guiné Bissau, Cabo Verde e Índia.

Percebe-se uma linguagem própria, quando escolhe alguns elementos para compor diversas obras e dessa forma construir uma assinatura. Por mais que suas obras ainda se desenvolvam dentro de

um conceito contextual, onde o lugar, as peculiaridades histórico-culturais e os usos ditam o que vai ser a obra, ainda assim cada obra incorpora algum sinal de sua assinatura, como nos desenhos em diagonal, cores, a “calha caixa”, uso de telhas metálicas, forros de gamelas, portas de madeira com encaixe ripado, muxarabis. Estes últimos ainda traduzindo o legado de reconhecer e catalogar a arquitetura do Goiás quando ainda jovem.

É justamente nesse momento que o próximo entrevistado, Paulo



fig. 30: Edifício Bittar, 1977, Elvin Dubras. Brasília.

O recorte do gabarito prismático garante o movimento a riqueza de volumes. Fragmenta a massa do paralelepípedo comumente visto na avenida em 3 momentos, a massa irregular, a transparência e o volume regular sendo que o primeiro parece ser mais fino do que realmente é.

Henrique Paranhos¹², começa a trabalhar com ele:

Bem, obrigado, Paulo Henrique, por conversar comigo. Você formou-se quando?

PH.: 82 [1982].

Paulo, como você conheceu o Elvin?

PH.: O Joe [George Dubugras, filho de Elvin Dubugras] estudava na UnB.

Ele era seu contemporâneo, da mesma turma?

PH.: Às vezes sim. Mas não tenho certeza, e me falaram do Elvin...

Falaram o quê?

PH.: Que era um arquiteto bom, sério, e eu queria fazer estagio com um cara que fosse bom! E ai eu fui lá, ao escritório dele.

Na cara e na coragem? Que idade você tinha?

12 Paulo Henrique Paranhos nasceu em 1958, em Pedregulho-SP. Arquiteto pela UnB, em 1982, colaborou com Elvin Dubugras entre 1980 e 1983; colaborou com Lelé em 1984; foi arquiteto do MRE, Itamaraty, em 1985; arquiteto no SPHAN (IBPC), em 1986, ano desde o qual tem escritório particular. Único brasileiro entre 320 concorrentes a ganhar prêmio na 5ª Bienal Internacional de Arquitetura e Design.

PH.: Eu tinha 20 anos, eu estava no PEU 3, metade do curso.

Isso, faltava mais 4 semestres de projeto.

PH.: Bem, cheguei no escritório dele...

No edifício central?

PH.: Edifício central, 8º andar, e ai ele perguntou pra mim: o que você sabe fazer? Você sabe desenhar?

Não!

E o que você sabe fazer?

Nada! Quero muito aprender! Ele virou pra mim e disse: vamos fazer o seguinte, você pega esse desenho aqui, e abriu a mapoteca dele, tirou o desenho da mapoteca, me entregou o desenho e disse, leva pra casa, copia esse desenho e me trás.

E ele não te questionou em mais nada?

PH.: Não, não lembro se perguntou de horário, mas lembro que foi muito sintomático essas duas questões da conversa. Se eu sabia desenhar? Falei que não. Aí ele perguntou o que eu sabia fazer? Daí eu falei pra ele, eu não sei nada. Eu lembro que fui na cara e na coragem porque eu não sabia nada e disse isso, mas que eu queria muito aprender:

E lembro que ele foi até a mapoteca, se agachou, pegou a planta, e disse: leva pra casa, desenha e trás pra mim.

Igual?

PH.: Sim.

E você se lembra qual era o projeto?

PH.: Não, mas lembro que havia um projeto iniciando, que era a embaixada do Brasil, em Bissau. Aí eu levei pra casa, fiquei até as 3 horas da manhã...

Desenhando?

PH.: Hum-hum. Aí, no outro dia, eu peguei o material, saí e levei pra ele ver.

E qual foi a reação?

PH.: Ele olhou e daí disse: agora vou te dar um outro desenho. Eu disse, tudo bem. Ele me deu outro desenho. Levei pra casa, na maior agilidade possível e levei pra ele. Aí eu lembro que logo em seguida ele falou: volta aqui tal dia. E quando eu voltei lá, cheguei no escritório dele e o espaço estava todo mudado. Ele tirou a mapoteca e, debaixo da samambaia, onde havia a mapoteca, ele colocou uma mesa grande, uma prancheta, daquelas mais antiga mesmo, e ali eu sentava, e ele me dava livros e revistas estrangeiras de arquiteturas lá de fora.

Architectural Record...

PH.: *Architectural Record, Architectural Review...*

Haham.

PH.: E daí ele me mostrava..

E tinha mais algum estagiário?

PH.: Quando eu levei a segunda vez o desenho que eu comecei, ele falou assim pra mim: Aquele amigo seu veio aqui, mas parece que ele não está muito interessado, né? Ele não trouxe mais o desenho. Daí eu cheguei na escola e disse pro meu amigo, rapaz, você não quer estagiar? O cara não deu um negócio pra você fazer? Faz e leva pra ele. E ele disse, vou fazer, vou fazer.

[risos]

PH.: Ele levou e daí começou a estagiar lá. E de manhã, muitas vezes, ia pra lá o Patrício [Porto, arquiteto do Itamaraty], e o Paulo Roberto.

Patrício já estava no Itamaraty?

PH.: Sim, ele já estava no Itamaraty e estava ajudando o Elvin no projeto de Bissau. 90% esse projeto que eu fiz [desenho] foi sobre o projeto de Bissau. E o Paulo Roberto também vinha, que também era do Itamaraty, mas o Paulo estava mais envolvido, se não me engano, com a parte de inventário que estava sendo feita lá. E ao lado ficava o Tony e o Ricardo. O Tony tinha sido estagiário do Elvin e o Ricardo [Cerqueira] trabalhava no Itamaraty. Mas ficavam no escritório ao lado, numa sala que era do Elvin. Era assim, o escritório do Elvin, o Tony, o Douglas, e que era oftalmologista, que sempre ia lá conversar; e o Sandoval, dentista, que era pai de uma grande amiga minha.

E como foi pra você estagiar no escritório do Elvin?

PH.: Eu achei muitíssimo importante.

Demorou quanto tempo seu estágio?

PH.: Eu entrei lá em 80, em 79, se não me engano, saí de lá em 82, quatro anos e alguma coisa.

Humm, quase um curso de arquitetura.

PH.: É.

E você se formou e continuou lá.

PH.: Pouco tempo, praticamente pouco tempo. Daí saí e fui trabalhar no Rio com o Lelé.

Mas ele era muito fechado, o Elvin, era muito fechado. E um dia uma pessoa falou uma coisa que foi “batata”. Eu e Bruno [Tam Rabello]¹³ conversávamos – “o Elvin é muito fechado”. Por exemplo, o Milton [Ramos]¹⁴ era muito sistemático, diferente do Elvin que era mais dado, mas era mais fechado, mais escocês [risos]. Então essa pessoa falou assim: após três anos convivendo com ele, vocês vão ver; ele vai se abrir completamente e vai ficar muito amigo de vocês.

Depois de três anos?

13 Bruno Tamm Rabello, arquiteto contemporâneo de Paulo Henrique e, hoje, trabalhando na Terracap

14 Milton Ramos (1929-2008) foi sem dúvida arquiteto de grande destaque dentre aqueles que presenciaram importante momento de afirmação da modernidade arquitetônica no Brasil e seu posterior desenvolvimento. Moderno na formação e pelo ambiente cultural que vivenciou no Rio de Janeiro repensado pelas vanguardas arquitetônicas desde a década de 1930, Milton é responsável por uma obra de coerência e resultado. O arquiteto é expoente entre uma geração que se viu desafiada pelas transformações vindicadas por um país que havia muito buscava sua identidade. Formado pela Faculdade Nacional de Arquitetura da Universidade do Brasil (2) em dezembro de 1958, Milton Ramos se muda para Brasília apenas dois meses depois na busca por ampliar sua experiência profissional, o que de fato acontece quando passa a integrar o quadro de profissionais da Construtora Pederneiras S.A, contratada como responsável pela execução de inúmeros edifícios públicos, comerciais e institucionais nas primeiras décadas da construção de Brasília. Ocupa o cargo de arquiteto entre 1959 e 1967. Dentre os edifícios executados pela construtora, Milton trabalha na obra do Hospital Distrital de Brasília inaugurado em 1959; ao lado de Carlos Magalhães na obra da Residência de Oscar Niemeyer localizada no Park Way (1962); detalhamento e construção do Teatro Nacional de Brasília (1958 em diante) e Palácio do Itamaraty (1962 em diante), todos projetados por Oscar Niemeyer. Fonte: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/10.110/40>.

PH.: Não deu outra, depois de três anos ele ficou muito amigo, principalmente comigo. Ele viajava e eu tomava conta do escritório. Cuidava dos livros, limpava, onde a faxineira não limpava, eu fazia questão de limpar; eu gostava, me dedicava. E haja vista, no final, quando fizemos Cabo Verde, eu respondia pelo escritório, o pessoal ligava de lá, os fornecedores vinham e eu tratava do assunto e me chamavam de Dr. Paulinho.

Primeiro me chamavam de Dr. Paulo, mas quando viam que eu era jovem, me chamavam de Dr. Paulinho.

[risos]

PH.: Agora uma coisa interessante, se você olhar a arquitetura que eu faço e a arquitetura que ele fez, tem um ponto em comum.

Qual?

PH.: A constante busca, a constante especulação, em busca de um aprofundamento, esse é o ponto em comum. Não é na linguagem, mas no constante aprendizado.

Se não me engano o Paulo Mendes cita uma coisa que eu acho muito legal, ele fala assim: “O arquiteto de verdade, é o arquiteto de um único projeto”. Uma eterna pesquisa, né? Tentar se aprofundar, ser verdadeiro naquilo que faz.

Há ainda uma particularidade desse momento, que é a capacidade de experimentar. No final do século XX, no Brasil, iniciou-se um alinhamento teórico com as reflexões pós-modernas, diferentemente das décadas de 1960 e 1970, onde o que ordenava

ainda eram os cânones do movimento moderno.

E nesse alinhar de possibilidades, Elvin, mais que qualquer outro arquiteto do Brasil, possuía referências históricas fortíssimas, afinal seu avô, Victor Dubugras, havia sido um grande representante da profissão e possuía um repertório riquíssimo.¹⁵

Conversando com Paulo Henrique, compartilhei esse pensamento:

... Eu tenho para mim que Elvin viveu um mundo dividido. Por que eu digo isso? Quando fui a casa dele, no Park Way, fiquei maravilhado com as aquarelas do avô. E ele, Elvin, cresceu vendo aqueles desenhos. E eu acho impossível que uma pessoa não tenha se influenciado por aqueles trabalhos. Fora as questões emocionais de ser neto de quem as fez e de alguma forma ter feito arquitetura por uma admiração ao avô. A ponto de se perceber em algumas construções dele, dentro do período modernista, alguns elementos pinçados de uma arquitetura fora da década de 60 e 70, mas que estavam mais para a arquitetura do avô.

15 "O caso brasileiro é extremo. Ou seja, mais ainda do que nos Estados Unidos ou na Europa, aqui, naquele momento - no nosso caso, da década de quarenta em diante - Arquitetura é Arquitetura Moderna. Se não é Arquitetura Moderna, não é Arquitetura, tout court, não é entendida pelos arquitetos como Arquitetura: é construção, é sei-lá-o-qué" (FICHER, p. 5 2008). Ainda me lembro, no final da década de 1980, em uma conversa de corredor, de ouvir um arquiteto - que poderia considerar alinhado com o modernismo - dizer-me que Elvin era um arquiteto maneirista.

Então, se imaginarmos isso, o momento modernista de Elvin deve ter sido um tempo de muita castração formal, mesmo que racionalmente não se pensasse nisso. Mas quando surgiu a possibilidade de experimentação de um estilo ou linguagem, de liberdade, que permitia o arcabouço histórico, ele deve ter pensado: bem, agora é o momento de homenagear o meu avô. Vejo isso, por exemplo, em detalhes quando ele dá o acabamento nas escadas quando faz o degrau de convite, os revestimentos, as geometrias de cobertura. A casa do Kauffmann, por exemplo, tem muita proximidade com uma casa que o avô projetou no início do século XX.

PH.: Ele mostrava os desenhos do avô dele e ele... você tem toda razão nisso que está falando, porque ele mostrava os desenhos do avô, ele mostrava os traços quase que *art nouveau* ...

Veja por exemplo esse projeto do avô, de 1912, em Higienópolis, e a casa do Kaufmann (ver fig. 31 e fig. 32)

PH.: Isso!

Essa casa do avô tem uma cobertura atirantada e essa do Kaufmann também tem.

PH.: Essa casa eu não conhecia. É na Paulista?

Não, Higienópolis.

PH.: É muito interessante isso que você está dizendo porque realmente ele mostrava aquelas estações de Metro de Paris, etc. E falava muito do avô dele. E há pouco tempo atrás, conversando com um amigo e tentando sincronizar um pouco aonde está o Victor Dubugras

fig 31. Residência Cássio Prado, Av.
Higienópolis, 1912,
Victor Dubugras. SP



fig.32 Residência Kaufaman, 1988,
Elvin Dubugras. Brasília DF



nessa história, e vendo que é um pouco antes que *art nouveau*... e é bem interessante isso.

E ele, se você perceber bem, o avô dele não tinha receio em experimentar novas linguagens, estava sempre buscando um novo caminho.

PH.: Aí que vou te falar; aí que é vou te falar!... As aquarelas, a maior influência que eu vejo nisso, é exatamente isso aí, que talvez ele fosse um herdeiro bem sucedido, porque há o herdeiro bem sucedido e o herdeiro mal sucedido. O bem sucedido é aquele que consegue gerir aquilo e levar adiante e o mal sucedido é aquele que se debate e não leva adiante e aí é muito ruim.

Mas eu entendo que ele tenha conseguido negociar com essa força da herança através desse princípio, era isso que ia te dizer mas você já estava mais na frente. Através desse princípio de liberdade, um cara que tem uma aquarela daquela, e que vivia com aquelas aquarelas, ele tem a liberdade de fazer coisas.

Certo!

PH.: Portanto o Elvin ele tinha uma intenção intrínseca de desenhar; ele me fez aprender a gostar de desenhar; não é só porque eu desenhava, mas ele fez aprender a gostar de desenhar; como também o filho dele gosta de desenhar; e se você ver; isso que você falou mesmo, dessa casa do Kaufmann, esse fechamento, essas questões todas, em Cabo Verde, aquela estrutura metálica que também tem um pouco a ver com isso, mas é uma outra linguagem...

Que já buscou no mercado Ver-o-Peso de Belém...

PH.: É, por exemplo, ele tem o livro [dissertação não apresentada], que tem detalhes sobre muxarabis, e quando nós

fizemos a apresentação da embaixada da Arábia [fig. 37 a 40], ele busca as referências de Pilar [de Goiás] com um trabalho fotográfico que ele gostava de fazer:

Alguns colegas contemporâneos de Elvin, como, por exemplo, José Galbinski (1932–), poderiam familiarizar-se com as obras (fig.33) de Michael Graves (julho 9, 1934 -); obras (fig. 34) de Robert Venturi (junho 25, 1925, Philadelphia); Charles Moore (outubro 31, 1925 – dezembro 16, 1993). Quando vemos projetos mais recentes de José Galbinski, como a escola Thomas Jefferson (fig. 35), Pavilhão da Náutica do Iate clube de Brasília, sede do BID (fig.36), sua própria residência, há ali uma referência histórica anglo-saxônica.

Mas isso foi uma conquista tardia dos arquitetos brasileiros. Enquanto os americanos e europeus já experimentavam na década de 1970 uma crítica à arquitetura moderna, no Brasil as coisas estavam estagnadas, como bem escreve Sylvia Ficher:

Com o golpe, a arquitetura brasileira se fechou defensivamente em seu passado. Ficamos condenados à arquitetura moderna, que se difundia dogmaticamente Brasil afora até se transmutar no formalismo oficializado por Brasília.

Veio 1964 e a arquitetura passou a ser vista pelo novo estamento no poder como esquerdista. Daí por diante, criticar o modernismo passou a ser de direita, ou seja, significava fazer o

jogo da ditadura. Qualquer apreciação negativa significava, literalmente, dedurar Niemeyer e Artigas. Neste contexto, intensificava-se o apego ao modernismo e era calada a crítica. Quando o panorama começou a se desanuviar com a “abertura lenta e gradual” do infausto Geisel e o “quebro e arrebento” do tragicômico Figueiredo, a reflexão crítica que começava a articular nos estereótipos da ditadura já estava superada, pois o panorama internacional era outro.

Havíamos perdido o debate de grande riqueza que fora o pós-modernismo, para sempre rejeitado como anti-modernista e, portanto, reacionário. Tudo isso ajuda a explicar a dificuldade que os arquitetos têm até hoje, de abrir mão do modernismo (2014, p. 14)

No caso de Elvin, possivelmente suas referências fossem de um arquiteto de duas gerações atrás, seu avô Victor, se comparado com alguns dos arquitetos que influenciaram o pós-modernismo de seus contemporâneos. Elvin possuía um grande acervo¹⁶ de seu avô (um conjunto de obras muito representativo de um processo brasileiro de experimentação) que

16 Tive a oportunidade de visitar a residência do arquiteto que se situava no Setor de Mansões Park Way e vi em uma mapoteca e em algumas amostras emolduradas, aquarelas de Victor Dubugras, que depois seriam doadas para a USP e dariam frutos em dois livros organizados por Nestor Goulart Reis. Não seria demais imaginar que tantas referências arquitetônicas fizessem parte do “arque” de Elvin Dubugras.

foi doado para Universidade de São Paulo. E comentou comigo seu filho

GD: Porque um livro sobre o avô (Victor) aconteceu porque ele [Elvin] procurou aquele professor...

Ah, Nestor Goulart...

GD: É Nestor; e deu tudo o que ele tinha do avô. Quando o avô faleceu, ficou com ele [Elvin], ele tinha mandado fazer umas coisas [pastas] desse tamanho aqui, oh! Uns desenhos do Dubugras...¹⁷

Tudo arrumadinho, né?

GD: Então não podia dobrar nem enrolar; guardava assim, uma coisa que você abria assim, e lá dentro tinha os desenhos todos, e quando fechasse, era assim...como se fosse isso aqui, entendeu? Assim, ó...

Mandou fazer uma pasta especial...?

GD: Uma pasta especial, acho que tinha duas pastas dessas que tinha tudo o que o avô dele... e ele ficava imaginando o quê que ele tinha que fazer com aquilo. Ninguém ligava muito, falar no nome...

...do Victor...

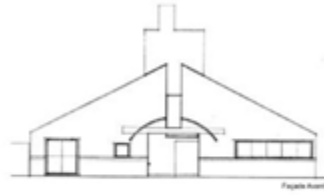
GD: ...do Victor...ele gostava tanto desse avô, mas ele morreu quando o Elvin ainda era bem criança.

A obra de Victor Dubugras é bem representativa dessas condições e das mudanças ocorridas ao longo desse período. Tem início, durante

¹⁷ Os desenhos eram variados, de formatos A4, A3 ao A2.



33



34

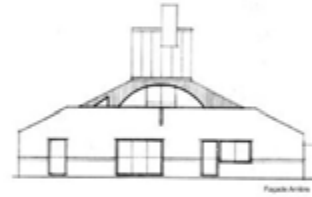


fig. 33. Edifício em
Portland, 1982, Michael
Graves. EUA

fig. 34. Casa Vanna
Venturi, 1964, Robert
Venturi. EUA

fig. 35. Casa Thomas
Jefferson, 1989, José
Galbinski. Brasília

fig. 36. Sede do BID em
Brasília DF. 1995, José
Galbinski. Brasília

35



36



os anos 90 do século XIX, com a introdução do repertório neogótico, como uma ruptura com os formalismos acadêmicos. Passa por todas as linhas de experimentação e renovação das décadas seguintes, concluindo-se em 1932/33, com o projeto de características modernas semelhante às primeiras obras de Lucio Costa no Rio de Janeiro, onde Dubugras trabalhava desde 1928 (REIS, 2005, p.16).

É perceptível, a partir de meados da década de 1980, a aproximação de Elvin a uma arquitetura com mais informações, que tivessem em seu bojo um conjunto de sinais além da estrutura como elemento fundamental.

A casa Kaufman em Brasília, (1988 – fig. 32) apresenta os revestimentos com muxarabis, representativos de uma pesquisa do grupo de arquitetos nativistas, mas também uma simetria, volumes bem definidos e uma marquise suportada por tirantes. Solução semelhante ao projeto de seu avô para a casa Cássio Prato (fig. 31), que apresentava as mesmas soluções. Inclusive, essa afinidade com a tecnologia amparada por um contexto da física, é bem afeita a Elvin, que foi aprovado no vestibular de arquitetura com a maior nota da prova de física. Ainda, seu pai, Ernesto Dubugras, engenheiro, apesar de um convívio um pouco distante, deveria ser uma fonte de

informações quando jovem, que o impregnou por uma curiosidade de aspectos tecnológicos.

Podemos perceber então a força de um referencial em mestres como Alcides da Rocha Miranda e Lucio Costa, que já pesquisavam esse recurso de proteção visual e solar de origem árabe, mas que é uma marca do período colonial brasileiro. E ainda a importância de um trabalho de pesquisa histórico-arquitetônico de um período pouco explorado, de um momento em que ainda imperava a força de subjugação a uma ideologia modernista.

EDMD: Bom, eu nasci nesse meio de arquitetura, embora eu praticamente, eu também não me lembro nada do meu avô, porque ele morreu em 34, quando eu tinha 4 anos, minha memória assim dele é quase nula. Mas o arquivo dele, quando ele morreu, ficou tudo lá em casa com meu pai. Então, desde pequenininho eu estava abrindo aquelas gavetas e olhando coisas.

E não podemos negar, pelo conjunto da obra, que a paisagem de Brasília está marcada pela contribuição de Elvin Dubugras (ver localização dos projetos no DF e no mundo, p. 32 e 33). Desde o movimento modernista aos conjuntos por modernistas como bem lembrou um de seus últimos alunos na UnB, de 1992, Frederico Junior:

Eu, a primeira vez que tive contato com o Elvin foi quando vi nas revistas

alguns projetos pós-modernistas e na FAU havia uma resistência muito grande a isso, e eu, de alguma forma, fui inculcido dessa resistência também.

Junior: O pós modernismo, inicialmente, no Brasil era muito feio, era aquela laranja mecânica de BH ou alguma coisa de Ruy Ohtake que tentava se encontrar.

Mas o Elvin já estava tentando fazer algo que...

Junior: O Elvin era tradicionalista, mas ele tentava estar a frente de seu tempo, de um jeitinho muito especial. Com a seriedade dele, e ele tinha que honrar a família... o avô dele era responsável por muitos momentos importantes do pré-modernismo no país, então eu acho que ele tinha ...

Tinha propriedades e história real para experimentar.

Junior: Propriedade, história e obrigação de honrar a família e seguir dentro dessa onda e é por isso que de vez em quando ele fez umas “cacas”, né?

[risos]

Junior: Por exemplo, eu já te disse, o projeto da SCLN 309, eu não gosto, mas respeito muito, mais do que qualquer outra comercial da Asa Norte. E eu posso não gostar, como tem gente que não gosta de um doce de queijo com morango, não quer dizer que o morango seja ruim, quero dizer apenas que eu não gosto. Eu acho que isso é outra coisa muito legal de ter aprendido com eles [poder não gostar mas saber respeitar algo bem feito].

Aquele edifício, independente de ser moderno ou pós, é muito bem projetado... Toda vez que vou ali perto fico observando como ele fez a simplificação das fachadas,

a modulação das cerâmicas e as adequou ao seu desenho de projeto, de modo que não tivesse desperdício com cortes das peças, soluções globais que vão desde o entorno, passando pelo piso, área pública, detalhe dos corrimãos, local para letreiro, cores, esquadrias, iluminação. Há uma preocupação em que nada seja feito sem um projeto por de trás.

Junior: Desculpa, o Elvin era uma aula constante, constante, ele era muito sério. Eu me lembro um dia quando estava falando, quando eu disse a você que estava com interesse em luminotécnica, eu arrumei um estágio num escritório de luminotécnica de Brasília, e era meio picareta. Mas vez por outra nessas eventos públicos que nós estudantes íamos – e a gente ia em tudo [risos], se tinha algo no Itamaraty a gente ía, no foyer do teatro, na embaixada de tal lugar, no ministério tal... –, bem o fato que estava num evento e encontrei o Elvin e a pessoa que representava o escritório. E ela fez uma proposta para o Elvin e ele não gostou. Mas ele despachou de um jeito que ... você sabe que quando ele não gostava de uma coisa, ou que essa coisa era imprópria ... Um dia eu estava no escritório dele quando um rapaz chegou lá para fazer uma oferecimento de algum material de construção, pra representar e dizendo que ele ganharia 10% por indicação, ou alguma coisa. O Elvin falou: O senhor ponha-se daqui pra fora!

É mesmo?

Junior: É, eu estava dentro do escritório. Eu acho que o sujeito ofereceu pra ele alguma coisa...

De troca?

Junior: Isso, de troca, propina. E Elvin tinha amigo como Otho, que também foi uma pessoa muito generosa. E enfim, essa pessoa [do escritório de luminotécnica] propôs algum acordo e

Elvin disse: imagina, eu faço meus projeto com Esther Stiller; “não tenho que conversar...”

[Risos]

Junior: Acho que foi por causa desse estágio que Elvin me apresentou a Lumini, a Esther Stiller, e aquele material de luminotécnica. Eu usei a mesma fórmula [no escritório de luminotécnica], de pedir para trabalhar; não ganhar nada. Mas foi muito decepcionante.

De onde você acredita que vem essas qualidades do Elvin. Bem eu tenho minhas convicções. Mas era de família, Lucio Costa, Alcides Miranda?

Junior: Primeiramente era familiar; do rigor da família, e é de querer ser uma pessoa melhor pras outras. E ainda ele escolhia algumas para quem se dedicar mais. Eu acho. Eu acho que ele era generoso para quem ele via valor; para quem fosse talvez replicar isso. Se ele não visse que a pessoa estava dando valor para o que ele estava dando, ele não dava abertura. Ele demonstrou admiração por um aluno da UnB, pelo talento que ele demonstrava ... mas este se afastava, como se colocasse um salto alto...

Enfim, o Elvin pegava na lapiseira. Ele não dizia faça assim, ele mostrava na lapiseira, ele mostrava como desenhava. E ele não tinha um desenhista para refazer o traço dele, ele desenhava. E isso foi algo importante na minha vida, eu nunca tive nem tenho hoje qualquer vergonha de fazer um trabalho braçal, que eu acho que, por fazer; eu possa dar exemplo, do sim, todos podemos fazer.

Um outro exemplo interessante é a Embaixada de Cabo Verde, segundo o arq. Patrício Porto¹⁸,

18 Arquiteto Patrício Porto Filho, oficial de chancelaria do Itamaraty, responsável por diversos

que faz uma referência ao norte de País, uma arquitetura do século 18 que seguiu uma tendência francesa de *art nouveau da belle époque*.

PP: O Elvin projetava de uma forma muito interessante. Ele estudava muito o programa e as necessidades. E na cabeça ele ia construindo o projeto. E quando ele ia para a prancheta e começava a desenhar; a planta e solução que ele dava, as questões de volume, o projeto estava praticamente pronto. E aí às vezes ele chegava pra gente e perguntava: o que vocês acham? A gente estudando arquitetura e o cara nos perguntava o que a gente achava [risos] Bem, pra gente aquilo ali era tudo novidade.

Eu lembro do projeto daquela escola de freiras, na Asa Sul... esqueci o nome.

Sim, Nossa Senhora do Rosário.

PP: Isso, Eu lembro de uma história que o calculista, o Ernesto Walter; contava. Uma história muito engraçada, que a norma [de estrutura] dizia que você tinha que fazer a junta de dilatação com aproximadamente, se não me engano, 30 metros ou 25 metros. Daí o Valter não fez a junta de dilatação porque o prédio tinha 30 metros; bem, daí apareceu uma trinca. E o Ernesto Walter contando isso na frente do Elvin pra gente, e diz que o Ernesto chegou na frente do prédio e ficou olhando. E o Elvin e o Ernesto foram ver a obra e estavam vendo a estrutura toda montada. E ele vira pro Elvin e diz: pôxa, por mais 5 metros [a trinca] caía fora do prédio. Que azar [risos].

Bem, eu lembro do edifício do BNDES, e nessa época ele já tinha feito a Thomas Jefferson, você deve saber a história do prédio, não?

projetos e adequações dos edifícios desse órgão. Colaborou com Elvin Dubugras representando o Itamaraty. Hoje em dia reside em Miami, EUA.

Sim ele fez com o Giurgola.

PP: Isso, era uma coisa como era o Itamaraty, eles fizeram um projeto básico e contrataram um arquiteto local para fazer a estrutura, as instalações e então muito do que é a Thomas hoje foi projeto do Elvin.

Sim, inclusive aquele muxarabis de madeira nas janelas das salas é puramente Elvin.

PP: É. Eu não me lembro se Cultura Inglesa foi antes ou depois disso...

Foi depois.

PP: E ele fez várias casas, e a casa dele, bem, ele usa algumas soluções em muitas das obras dele, inclusive a de [Embaixada] Cabo Verde, aquele vão central com o chapéu tem muito a ver com a casa dele...

... Não sei se você sabe da história da embaixada de Cabo Verde?

Sim, me parece que foi projetado e teve uma pré-montagem no Brasil e depois foi transportado para o lugar...

PP: Isso. Mas o que aconteceu? Ele vai a Cabo Verde, pois havia recebido a missão de fazer o projeto. Era um *compounder*, chancelaria, residência do embaixador e mais duas residências de funcionários da embaixada. E ele vai a Cabo Verde para conhecer o terreno e saber como que é mercado de construção civil lá, dificuldades, etc.

E aí as pessoas que ele conversou, os consultores, engenheiros e arquitetos em Cabo Verde deram a seguinte informação pra ele. Olha em hipótese alguma você projete algo que tenha que fazer fôrma de madeira, a estrutura convencional.

Sim,

PP: Não faça isso! Por quê? Porque aqui não existe madeira. Cabo Verde é um país...

É uma ilha não é?

PP: Sim, vulcânica, então não tem madeira. E toda a madeira vem de fora, importada e geralmente de Portugal. E bem, já devia vir de outro local, de outro lugar. Então era uma coisa contraproducente. Vocês não devem fazer uma obra de estrutura convencional.

Então ele chega de volta dessa viagem com essa coisa na cabeça. E agora? Bem, eu vou ter que fazer uma estrutura metálica. Mas ele diz, como fazer uma estrutura metálica? Numa ilha, uma coisa de muito sal, com maresia, salinidade. Como se resolve? Aí ele deu estalo assim: Petrobrás! Aí ele consultou a Petrobrás.

Sério?

PP: É, como fazer estrutura metálica, porque os caras tinham plataforma marítima. E daí eles explicaram pra ele: a gente não usa o aço comum, a gente usa um aço especial. Então é uma coisa muito simples. É um aço que não enferruja, e ele achou esse caminho. Então com estrutura metálica, essa, poderia durar uns 50 anos tranquilamente. E aí ele foi estudar a solução a partir da estrutura metálica.

Bom, ele vai a Belém e vê o mercado Ver-o-Peso. E aí ele tem o pensamento de fazer um pouco daquela solução e tirar partido disso. E daí ele cria a Viga Anel. E daí você tem os pilares e a viga que ele chamou de Viga Anel. Era um anel e uma junção desse com as longarinas e formava um sanduíche. E ele desenvolveu o projeto todo nesse raciocínio, que foi quando eu estava





fig.37 Residência oficial em Riad, 1988, Elvin Dubugras.

Vista posterior da residência

fig.38 Residência oficial em Riad, 1988, Elvin Dubugras.

Fachada principal

fig.39 Residência oficial em Riad, 1988, Elvin Dubugras.

Vista interna da área externa filtrada pelo "mucarabi" metálico.



fig.40 Residência oficial em Riad, 1988, Elvin Dubugras.

Vista interna da composição do teto do hall onde existir referencia a cultura arabe de um lantermim.

no escritório. Quando eu saí, estavam começando a fazer o detalhamento.

Então, estou em Guiné Bissau e recebo a missão de cuidar também da obra de Cabo Verde. Bom, recebo os projetos do Elvin e ele me explica e o detalhamento não vinha. E eu dizia, Elvin, tem que enviar o detalhamento. Tem a questão das esquadrias, como elas seriam, vedação, essa coisa toda. E essa obra foi um trabalho muito complexo. Eu cheguei a ir a São Paulo e ver o módulo central da casa que tem um pé direito duplo, e ir ver os caras montarem. A fábrica que estava montando a estrutura metálica mandou uma equipe pra Cabo Verde. E nós fomos receber a estrutura que vinha de navio.

E aí começou o primeiro baque, porque não embalaram corretamente, e era uma coisa de cortar o coração. Vinha um guindaste que pegava o pilar de 14 metros e jogava no chão. E daí tivemos vários pilares empenados devido ao transporte. Aí foi aquela coisa de ativar seguro devido a transportadora e fomos a um estaleiro, porque Cabo Verde foi um arquipélago que se desenvolveu muito, pois era a passagem de navios a vapor. Eles paravam em São Vicente para se abastecer e depois continuar a viagem. E por conta disso, passou a ser um ponto importante inclusive para reparar. Então tinha um estaleiro para reparos de barcos.

Daí fomos eu e um encarregado a São Vicente, procurar o estaleiro para ver se eles poderiam recuperar os pilares. E foi feito.

Conseguiram?

PP: Sim a gente teve que colocar num navio as peças empenadas. Aquelas que podiam ser consertadas na capital, assim o foram pela própria equipe brasileira. Mas aquelas grandonas, das vigas e pilares, foram para o estaleiro naval.

Bem, a outra coisa que, com essa situação de menor preço, ganhou uma construtora que se percebeu não tinha condições de tocar uma obra daquela. Deu atraso, enfim conflitos.

E mais uma, o Elvin muito preocupado com a estrutura, acabou não se dando conta das peças menores que também eram de estrutura metálica. Então foi o seguinte, toda a estrutura veio do aço especial. E as peças que não vieram daquele aço? Como rufos, caixilharia. A telha era de alumínio com recheio de poliuretano, mas o rufo que ficava junto a viga anel atrás de uma chapa de fibrocimento, esse era de aço normal e sofreu a ação do lugar. Daí passado um ano, praticamente ele desapareceu [risos].

Que é isso? Que lugar complicado!

PP: O forro, da modelo, que usava uns perfis metálico- modulares para segurar o forro, começou a sentir o efeito da salinidade também. Daí tivemos que fazer uma grande revisão do projeto para eliminar esses pontos com aço normal. Daí o pessoal que não sabia da história começou a criticar, questionando o uso da estrutura metálica em lugar perto de mar. Mas enfim, fruto de uma desinformação de todo o sistema.

E daí o Elvin foi lá para receber a obra, e eu fui com ele, e aí, a gente assim, olhando a obra, eu do lado dele. E aí eu falei: e aí, Elvin o que você acha do resultado? Aí ele falou: é, ficou bom. Aí [risos], eu perguntei: você repetiria? E ele: nunca mais!

[risos]

PP: Mas é aquela coisa. A informação que eles deram para ele no início do projeto, que deram pra ele, foram equivocadas. Todos constroem usando forma de madeira, apesar de ser um custo muito mais muito mais elevado

que no Brasil, ainda assim valeria a pena, pois não teria essas complicações que essas peças de aço comum causaram e [risos] eu senti que ele se arrependeu. [risos]. Mas é aquela coisa do momento, né. Mas, uma coisa legal, é que tudo lá é brasileiro, tirando a areia, a pedra, mas o restante tudo é brasileiro. Acabamento, instalações, tomadas, tudo foi brasileiro.

Eu acho interessante que o Elvin tem uma qualidade que muitos arquitetos não têm. Ele é muito contextualista. Ele se adapta as necessidades. Se tem que ser de madeira, ele usa, se tem que ser metálico também, concreto. Por exemplo em Bissau, a obra toda foi em madeira, e ele buscava uma linguagem que se adaptava melhor a isso.

PP: Totalmente, Guiné foi uma delícia trabalhar nessa obra, tanto no projeto ou na obra. Me diverti e aprendi bastante. A madeira ele sacou que tinha uma madeira de altíssima qualidade, eu agora esqueci o nome, mas era tão dura que você não conseguia bater um prego.

Caramba.

PP: E a gente deu muita sorte porque a construtora seria uma equivalente a uma Mendes Junior; lá de Portugal. Então era uma estrutura maravilhosa, o canteiro de obras de Bissau era muito bom. A equipe. Por exemplo eu vi um cara, azulejista de Portugal, fazer a parede da piscina, sem usar uma guia.

É mesmo?

PP: E eu comecei a olhar aquilo e falei assim, eu vou desafiar esse cara. Daí o cara faz a parede e eu desci para conferir junto com o engenheiro para bater o nível. Rapaz não tinha um erro. O rapaz colocou os azulejos tudo no prumo, no esquadro. E o cara fez tudo no olho de tão doído era esse azulejista. Mas a qualidade da mão de obra lá era muito boa. Mas também a gente

colocou no contrato que a empresa, tanto em Guiné como em Cabo Verde, que a empresa tinha que contratar mão de obra local para ensinar e formar técnicos no regionais. Então o eletricitista era português, mas o assistente que trabalhava com ele era de Guineense. E eles tinham uma serraria incrível, que eles faziam muitas obras, o nome da empresa era Soares da Costa. O cara responsável pela madeira era maravilhoso. Ele fazia as coisas e a gente confirmava no dia seguinte. Eu lembro que o corrimão foi muito estudado pela gente, tinha uma estrutura metálica em U e se fazia um encaixe. A gente junto com o Elvin estudamos como eram os encontros, os níveis, um descendo e outro subindo. Então foi muito legal, foi um aprendizado.

Edifício Athenas

Outro projeto interessante, e que por sinal deve ter sido um dos últimos, é o edifício Athenas, da Regius, Previdência Privada dos Funcionários do Banco Regional de Brasília, projeto finalizado em 1997. Aparentemente um edifício comercial que tinha como objetivo capitalizar a Regius, mas que, apesar de ser uma proposta simples em suas pretensões, se transforma em um belo exercício de implantação em um lote muito profundo e estreito, aproximadamente 55m x 200m.

Normalmente esses lotes do SGAS e SGAN têm obras de composição confusa, fragmentados, onde não se percebe uma unidade e às vezes pouca noção do que acontece ao fundo. Uma opção comum é uma aglutinação de vagas de



fig. 41: edifício Athenas, 1997.
Brasília, Fachada para W5 sul

automóveis em primeiro plano, o que não favorece a fachada ou um conjunto de edifícios à frente e um grande estacionamento no fundo, que é voltado para o Parque da Cidade.

A proposta de Elvin foi tratar de duas formas o partido, criando dois acessos (fig.41 e 42), um para pedestre e outros dois para os automóveis, o da esquerda acessa a garagem e o da direita um pequeno estacionamento e o portico coberto, como um grande hall (fig.44).

Dessa forma ele leva o visitante, que acessa por taxi ou que é levado ao edifício, ao meio do lote, no sentido longitudinal o que causa uma certa surpresa pela forma como ele é recepcionado por um grande hall de pé direito triplo, bastante iluminado e protegido da chuva pelo grande pórtico semicircular constituído de uma grande parede revestida de granito vermelho capão bonito flameado e com aberturas formando uma composição, podemos dizer neoclássica (fig. 44 a 51).

O acesso da frente se torna valorizado pelo acesso do pedestre guiado por um dos pilares de um pórtico com 6 apoios e posteriormente uma leve guinada no passeio para acessar o vão do corredor.

Internamente, Elvin criou nichos e quebras visuais a fim de evitar a percepção do corredor longo. Ainda do corredor se percebe o dueto de dois pilares, com seções circular e quadrada fruto do diálogo entre a “pele” de alvenaria que protege do sol e ainda esconde os aparelhos de ar condicionado.

Nesse projeto existe todo um estudo de fachadas e acabamentos, mas ainda assim percebe-se que as cores de algumas partes do edifício ficaram um pouco desbotadas. Talvez por problemas entre a construtora e o proprietário.

Em conversa com Joe, filho de Elvin, ele confirmou, por alto, as dificuldades que foram enfrentadas na obra.

GD: Uma das últimas coisas que nós fizemos foi aquele edifício da Regius, foi um problema sério. Fizeram um pequeno concurso. Nós, o Zimbres e não lembro quem mais... O Zimbres apresentou... não lembro quem mais... Mas aí escolheram o nosso. Daí começou o projeto, logicamente com alguns atropelos... Depois foi feito uma concorrência e meu pai logo viu um problema: “essa construtora [que venceu a concorrência] está com o preço errado, não vai fazer...”; e cantou

tudo direitinho, era uma empresa de fora de Brasília e de nosso pouco conhecimento. Aí um dos responsáveis pela concorrência comentou: “não, ela está com preço ótimo”... Eu disse: olha... tenho dúvidas.

E fecharam com a construtora e foram fazendo. E lá pelas tantas ela entrou em um impasse, complicou com a obra o que pôde, tipo, agora eu não saio daqui e vocês vão ter que pagar tudo, conseguiram, e meu pai era enjoado nesse troço, consegui tirar a empresa do processo, mas até a cor do prédio é diferente da que foi planejada; até o granito não era aquele, era um juparanã, depois ficou num avermelhado, de todo o tipo de coisa que você perde o controle da obra. Aí veio outra firma, e acabou, mas olha onde entra muito dinheiro, e construção civil é um lugar que entra tanto dinheiro que atrai tanto mau caráter; já vi muitas pessoas das mais nojentas que te falam na cara umas coisas que você fala: “meu Deus, que coragem. A gente tem que se segurar muito para não passar mal”

Eles são horríveis mesmo...

GD: Não, é um negócio deplorável e você vai tomando um horror disso, é difícil demais, e vai ficando tão chateado, porque vão ficando pelo caminho um monte de boas intenções e é muito desgastante, sabe?

E eu, como nunca trabalhei em um órgão, alguma coisa, comecei a ver que tinha que arrumar alguma coisa, um norte para mim? Eu vou fazer alguma coisa que eu preciso, que eu via meu pai, se um dia ele para de trabalhar; como é que faz? Ele precisa estar “pedalando” o tempo todo para ter uma qualidade de vida razoável.

E foi nessa época, já imaginando, uma loja, uma coisa assim, para fazer móveis, se estiver doente em casa, tem que



fig. 42: edifício Athenas, 1997.
Brasília, Colunas da fachada e um
diálogo com o edifício ao lado com
colunas e arcos



fig. 43: edifícios próximos ao
Athenas mas que não comunicam a
sua entrada



fig. 44: edifício Athenas, 1997.
Brasília,

Hall central da fachada norte



fig. 45: edifício Athenas, 1997.
Brasília,
Visa do hall central e da praça



fig. 46: edifício Athenas, 1997.
Brasília,

Detalha de parede lateral da
fachada sul



fig. 47: edifício Athenas, 1997.
Brasília,

Fachada norte interna com acesso
voltado para o estacionamento
interno.



fig. 48 edifício Athenas, 1997. Brasília,

Fachada norte e vista do portico de recepção.





fig. 49: edifício Athenas, 1997.
Brasília,

Visão do corredor com pilares
cilindricos em dialogo com os
pilares retangulares da fachada
norte.

fig. 50: edifício Athenas, 1997.
Brasília,

Enguadramento dos pilares

fig. 51: edifício Athenas, 1997.
Brasília,

Vista da praça do acesso central do
Edifício Athenas.

ter alguém que pode estar tocando o negócio... Então não estou mexendo quase com arquitetura, e meu pai estava em um momento que se apresentava cada vez mais difícil... porque você não tem mais acesso aos bons projetos, pessoas... tudo é uma grande máfia da construção.

Residência Gélío

A residência do embaixador Gélío deve ter sido a última obra de Elvin Dubugras (fig.52 a 65). Segundo o proprietário, em entrevista concedida em dezembro de 2013, ele não interferiu em nada do que foi disposto no projeto do arquiteto.

Percebe-se durante a conversa, como a visão de Elvin Dubugras sobre a arquitetura era calcada em uma preocupação em equacionar o projeto dentro de um contexto de custo—benefício e uma racionalização do espaço.

G.: Você sabe, quando eu cheguei aqui eu *não* gostei muito [da casa], depois eu fui me acostumando com ela.

Ah é? E por que o senhor não gostou?

G.: O Elvin me perguntou como eu queria a casa. Eu disse: não sei! E ele respondeu: você está brincando? Eu disse: não sei, Elvin.

E o senhor não tinha nenhuma ideia de como seria sua casa?

G.: Não, não tinha. Uma ideia vaga,

bem vaga. Eu disse, Elvin, sabe o que eu gostaria? É uma espécie de velha casa de fazenda brasileira, de um nível só, grande, com muita madeira. E ele olhava pra mim como quem diz: ele não entende muito bem o que esta pedindo e eu devo saber o que fazer pra ele. Aí ele me disse, vamos dar um passeio de carro e vamos tentar descobrir alguma coisa que você goste. Passeamos na península e eu não gostei de nada do que estava construído por lá. E ele disse: Não é possível. (risos) Mas daí eu disse que aquela varanda era interessante, aquele detalhe.. enfim. Daí ele me disse: você é um cliente difícil. Mas, enfim, eu não tinha muita noção. Mas eu disse a ele que queria uma casa para quando eu voltar ao Brasil, colocar a chave e viver: Mas daí ele perguntou: você sabe o que deseja dentro? Ah, isso eu sei! Daí ele me disse, vá para o hotel, escreve e me manda. (risos) Daí eu fiz minhas obras completas, um grande texto. Queria 4 quartos, sala de jantar, etc. Daí ele me respondeu: mas você esta querendo uma casa enorme, só pra você?

Na época estava divorciado, mas lhe disse: Elvin, eu tenho duas filhas, uma está casada e outra ainda irá casar, talvez uma venha morar comigo. E ainda tem todos os bagulhos, tralhas juntadas ao longo de anos. E não quero que minhas filhas ao me visitar durmam no sofá da sala (risos). Mas ele refutava: mas 4 suítes? Exatamente, não quero menos. Mas você está querendo jogar dinheiro fora. Além do mais, disse-lhe que não sabia se iria me dar bem no Brasil depois de longos anos morando fora e se eu resolver vender a casa ela tem que ter valor comercial e uma casinha nesse terreno não terá valor nenhum.

Durante a fase do projeto tivemos diversos pensamentos divergentes, pois ele queria minimizar custos e eu queria algo com mais espaço.

Mas como o senhor conheceu o Elvin?



G.: Bem, eu servi em Lima. Eu era o segundo ministro conselheiro na Embaixada e o Elvin foi ao Peru para atender a uma demanda do Itamaraty. O projeto da chancelaria. é muito bonito, de Olavo Redig de Campos¹⁹,

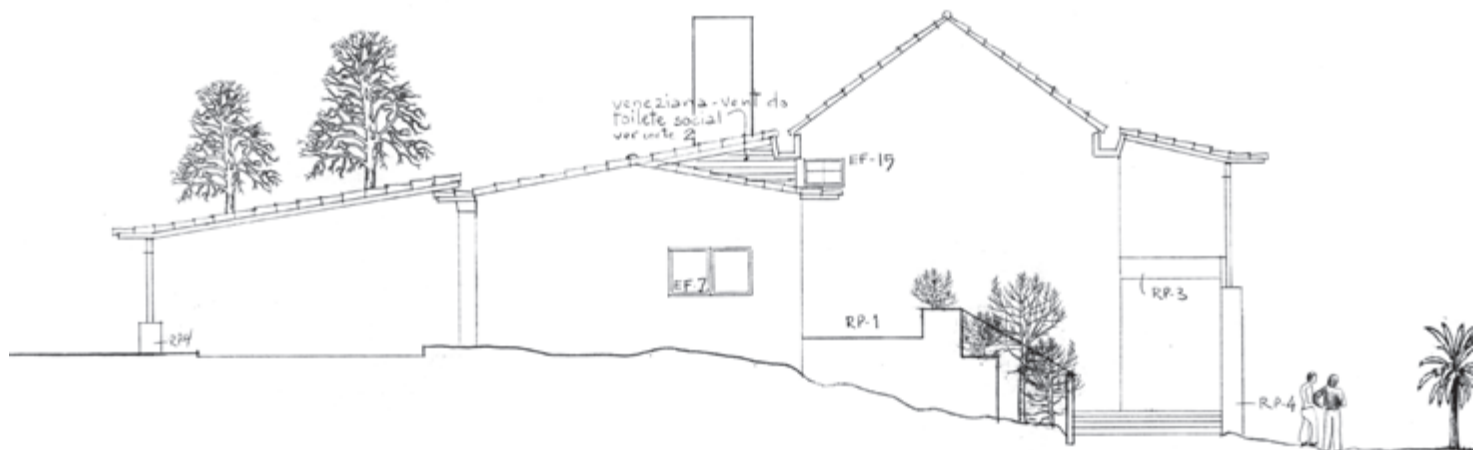
19 Filho de diplomata, a partir dos cinco anos, Olavo Redig de Campos (1906-1984) passou a viver na Europa. Formado em arquitetura pela Faculdade de Arquitetura da Universidade de Roma, autor do projeto da casa que hoje abriga o Centro Cultural do

bonito projeto. Integrada ao terreno, um terreno imenso, um quarteirão inteiro no centro de Lima. Impressionante como aquele terreno nós conseguimos preservar. Pensou-se em vender mas eu e uma colega convencemos de manter o imóvel. Mas ficou-se no impasse e sugerimos construir a residência nesse terreno. A ideia não foi à frente, mas então reformar a chancelaria que já era pequena. Dai propusemos ao Itamaraty que reformasse a chancelaria para se construir uma espécie de auditório, sala

Instituto Moreira Salles no Rio de Janeiro.

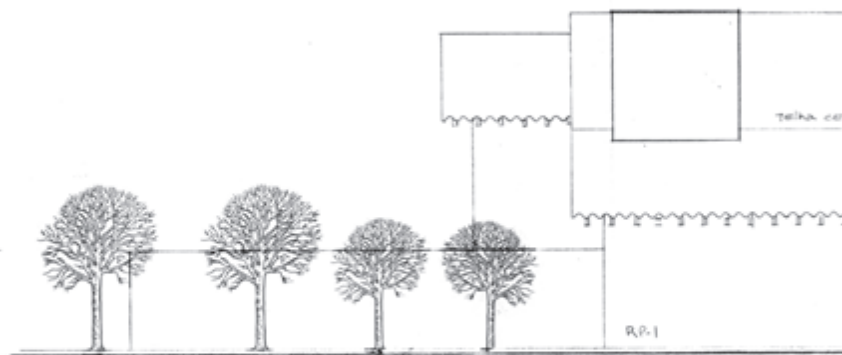
fig. 52: Residência Gélío. Brasília, 1997

Vista do alpendre da residência.

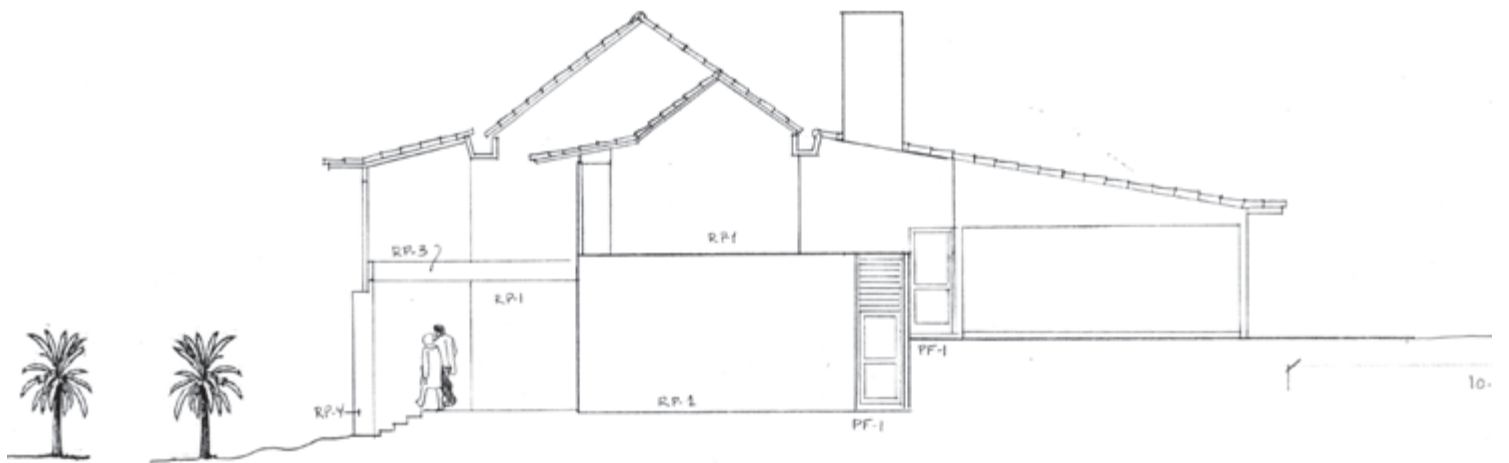


FACHADA - NE

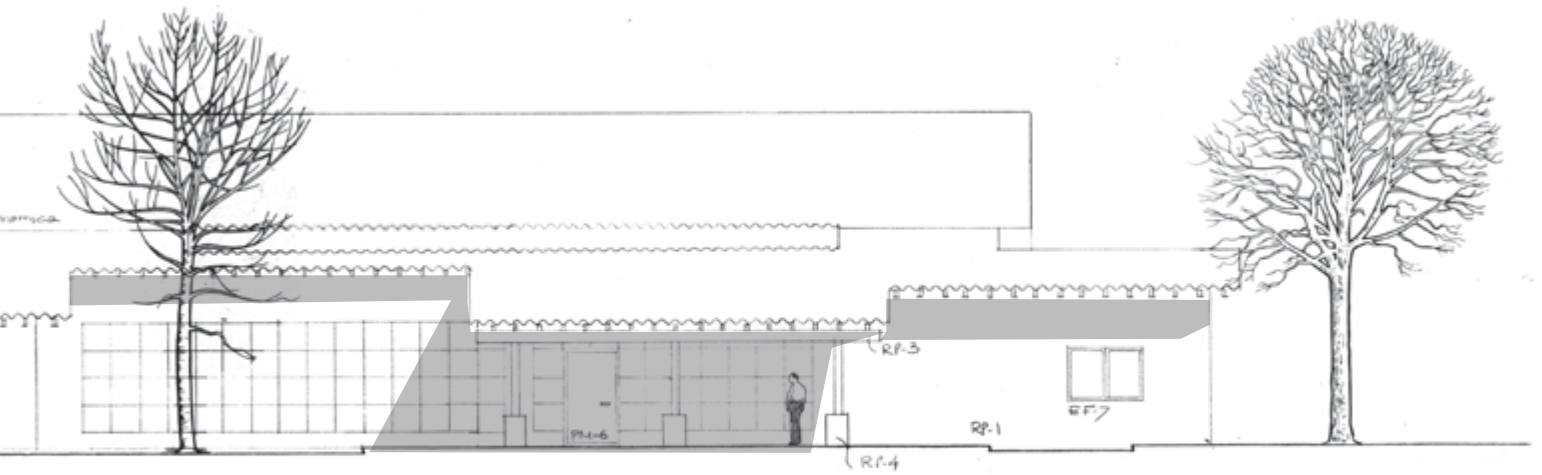
fig. 53: fachadas da residência Gelio.
Desenhos do proprio Elvin

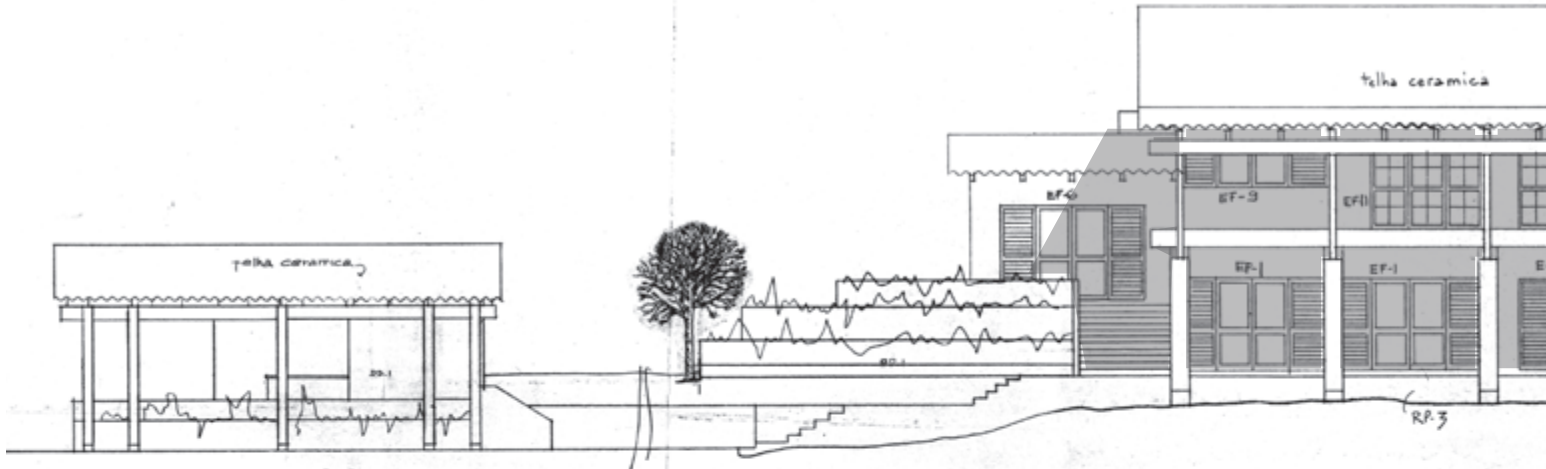


FACHADA - SE

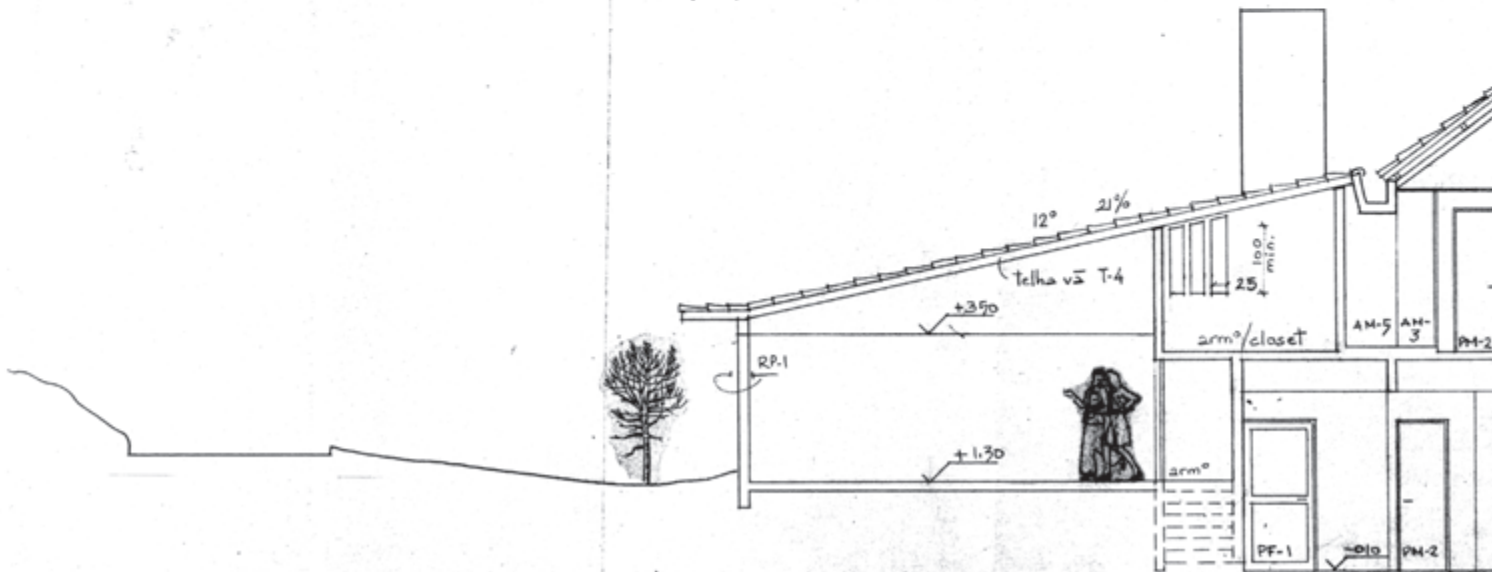


FACHADA - SW





FACHADA - NW



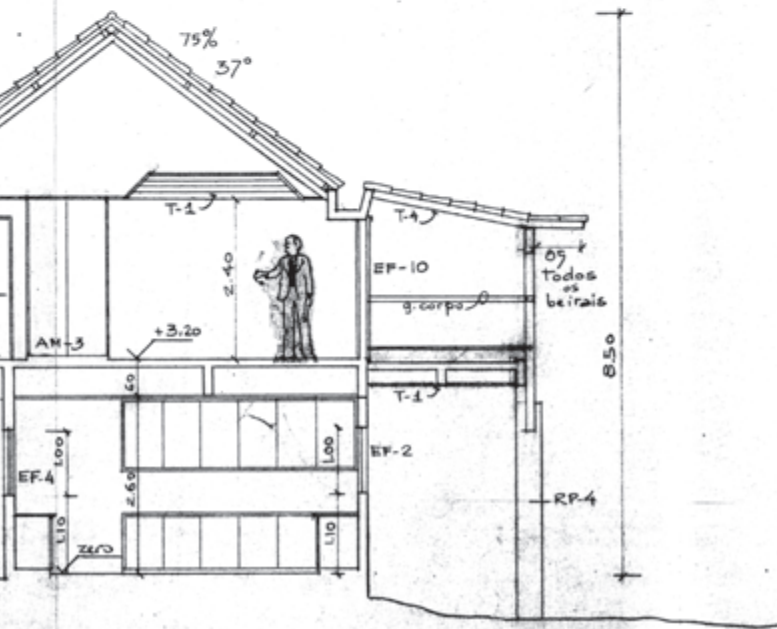


fig. 54: Cortes da Residencia
desenhados por Elvin Dubugras

de exposições, centro cultural. Então convidaram o Elvin para fazer isso, projetar, mas compatível com o projeto de Olavo.

Havia uma residência antiga no terreno, mas que foi abalada por terremoto, era muito bonita, realmente, mas estava toda comprometida com rachaduras imensas, e foi então demolida. Dai que conseguimos que o Embaixador construísse a chancelaria e a residência, então em outro lugar, em bairros novos que estavam surgindo fora do rebuliço e de modo que o embaixador vivesse mais protegido.

É foi assim que conheci o Elvin nessa época. Ele foi lá varias vezes para tratar do projeto. Então quando eu resolvi construir uma casa nesse terreno, que era um matagal, eu me perguntei, qual arquiteto que eu conheço que me parece ser digno? E quando eu vinha a Brasília, eu o procurava, conversamos e às vezes dizia: você ainda vai fazer a minha casa. E quando retornei procurei o Elvin e fizemos a casa, foi assim.

E nesse momento ele havia enviado cortes, perspectivas?

G.: Não, ele me mandou plantas, somente.

Conversando com seu ultimo cliente o embaixador Gélvio (digo último porque não existe nos arquivos do Conselho Regional de Engenharia e Arquitetura, fichas de autoria de outra obra depois de 1997), e com sua esposa Izabel, que também é arquiteta, percebe-se em Elvin um pouco daquele sentimento, que normalmente se apodera dos arquitetos que é de se contrapor aos sonhos dos clientes, como se houvesse diante

de si o sonho e uma realidade que os clientes não percebessem. Vale lembrar que Elvin neste momento estava próximo dos seus 70 anos, possivelmente sua experiência e pontos pessoais tentavam falar mais alto.

Logicamente muitas coisas os clientes não sabem, contudo há desejos que são próprios de cada ser humano e por mais que possam nos parecer contraditórios devemos entender.

G.: A primeira planta eu relutei.

Por quê?

G.: Os quartos eram pequenos, não tinha a sala de som que eu queria e não tinha as varandas nos quartos. Era uma casa grande e eu queria quartos maiores. Mas sempre ouvia dele a frase: você está querendo jogar dinheiro fora?

Izabel [esposa do embaixador]: Eu acredito que se ele tivesse colocado varanda, a varanda do térreo teria perdido o pé direito duplo que é bonito.

Sim, mas ele fez a concepção dele e não a minha, confesso que não tinha ideia de como seria a casa, mas isso eu não queria. Muita varanda, muita madeira.

Essa relação dos espaços dos quartos em relação às áreas sociais, já havia debatido com Elvin quando trabalhei em seu escritório em 1989 e 1990. Ao desenhar uns apartamentos ele já dizia da necessidade de convívio e de preferir salas maiores e quartos menores. Era identificável uma



fig. 55: Vista do alpendre, porta de acesso da residência.

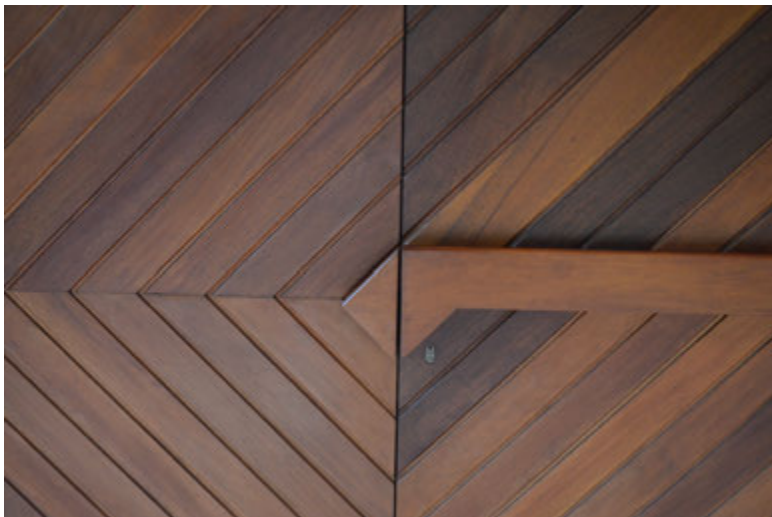


fig. 56: Detalha de porta de acesso. Recurso comumente usado por Elvin de trabalhar a porta de acesso. Seria uma lembrança das experiências de Pilar de Goiás?

preocupação com o social da família e não da individualidade delimitada por quartos. Contudo, nesse caso, de uma residência, seria compreensível que o cliente quisesse quartos maiores, até mesmo pela dimensão da casa, dos aspectos de convívio que podem ser diferentes em um apartamento e em uma casa.

G.: Mas ele teve uma visão, aparentemente de luxo, que eu não tive. Ele me disse que eu precisaria de uma suíte para uma governanta. Eu a princípio não vi necessidade, mas ele dizia, sinto que você irá precisar de uma governanta.

Visitando a residência percebe-se que próximo ao portão de acesso há uma edícula onde deve viver o caseiro e a governanta ou empregada que atende ao morador, dessa forma a suíte da governanta pôde ser transformada em escritório.

G.: Mas não pensava em uma casa com três andares como foi construído, mas acabei gostando. Acho o projeto excelente. A casa tem truques enormes, aeração maravilhosa, luz maravilhosa. Ela é um pouco fria no inverno, mas agradabilíssima no verão.

É mesmo?

G.: Sim porque ela não tem defesa, ela tem muita aeração.

Izabel: Sim, mas se pode fechar a porta de vidro e então a porta de veneziana perde sua função de trocador de ar. Eu acho essa casa linda. Eu adoro essa casa.

G.: Sim, mas eu nunca fecho, preciso do ar que ela proporciona.

O projeto aproveita do desnível, daí talvez o entendimento de três andares, e cria um hall no térreo que distribui em meios andares alas sociais e íntimas (fig.57 e 65).

Descendo um lance de escadas tem-se: sala de jantar, estar, sala de almoço, cozinha varanda e acesso ao jardim da varanda e da piscina. Subindo um lance, quartos, sala íntima.

No nível intermediário que corresponde à porta principal, tem-se: o acesso da garagem ao hall e ao escritório principal, biblioteca e sala de som.

Interessante que a casa tem com essa divisão uma repartição bem clássica, pois o convidado que chega com o proprietário em seu carro a partir da garagem, entra na casa por um corredor iluminado voltando para um jardim e pode ir para o escritório cruzando o hall sem passar pela parte social e íntima e com um acesso a lavabo, um conforto em dias de chuva.

Da parte íntima existe uma circulação vertical independente que chega direto à sala de almoço, dando acesso à cozinha e área de serviço sem necessidade de passar pela área social.



fig. 57: Hall de distribuição da residência. Para cima os quartos e área íntima. Para baixo, salas, cozinhas e varanda. E no nível da porta o acesso ao escritório e circulação para garagem mais a exuberante luz natural e paisagismo.



fig. 58: Vista do acesso principal e dos elementos vazados para o corredor de distribuição do Hall



fig. 59: No detalhe a viga calha. Recurso comum nos projetos de Elvin.



fig. 60: Vista do acesso a noite com a luz interna e a bela composição com os elementos vazados e o jadrin. O projeto trás a generosidade da distribuição de espaço de uma casa de fazenda mas também, neste espaço, quase um "ar zen".



fig. 61: Outro ângulo do jardim
junto ao acesso com a iluminação
interna que compõe com o jardim



fig. 62: Vista frontal do acesso.
A assimetria da porta em
contraponto com o eixo do pilar:
um jogo de sabedoria compositiva
entre geometria, cheios e vazios.

fig. 63: Vista da pergola da varanda que dá acesso ao pavilhão da piscina. nesse caso ha um rebaixamento do pé direito duplo o que possibilita ao espaço dois momentos. um de comunhao com o céu de Brasília, na parte mais alta e a intimidade, embaixo da pergula, que ainda é protegida pela vegetação





fig. 64: Vista do Hall de acesso. Abaixo se manifesta a sala de visitas e acima o corredor de distribuição dos quartos e sala íntima. A luz é abundante devido a iluminação zenital que é filtrada pela treliça de madeira. Um recurso que dialoga com uma outra treliça vertical e que constrói um ambiente acolhedor para quem chega.

Dessa forma, as funções estão interligadas mas separadas e mantidas íntegras em seus usos, podendo ter uma recepção, convidar alguém ao escritório e acessos a cozinha sem que exista o confronto.

Ainda como recurso de casas de fazenda existe o alpendre que também recebe um automóvel protegido. Todas essas características são um conforto pouco pensado nas linguagens modernistas da década de 70 e 80 no Brasil (fig.52, 55, 56 e 58).

Essa entrada eu acho muito bonita. Ele fez a tradução do seu desejo de fazer uma casa de fazenda que a carruagem chega protegida. Tem o alpendre.

G.: Exatamente

O alpendre existe e há a varanda do outro lado, voltada para a parte íntima da casa, ou seja, tem os elementos da casa brasileira, de fazenda, o grande telhado.

Eu particularmente acho essa composição aqui muito bonita. Esses elementos vazados iluminando o hall e o corredor, a porta em desenho geométrico e a relação entre cheios e vazios do alpendre e o volume da garagem aberto e o fechado à frente na mesma proporção e com uma pequena janela quadrada voltada para o alpendre [fig.52], uma composição de volumes desconstruídos, volumes maciços e a planificação do pequeno quadrado que liga os dois fazendo a ponte poética.

G.: E o engenheiro até me disse: olha, eu já fiz várias casas, mas nunca vi um projeto que tivesse tanta arquitetura.

Compreender a arquitetura de uma pessoa em um simples olhar pode se tornar difícil e intrincado, afinal não se trata de escultura, mas de um objeto que traduz anseios diversos e de diversos personagens: o cliente, o arquiteto, o engenheiro, o observador.

Ser um ente capaz de fazer essas ligações requer um grande esforço e sentimentos antagônicos entre comprometimento com sua produção e o desprendimento de entender a profissão como um ofício diário.

Elvin soube descobrir esse caminho, o seu próprio, em todas as formas e soluções. E com isso deixou suas marcas (ver ilustração com os posicionamentos geográficos de suas obras) em Brasília e no mundo.



fig. 65 Este espaço é interessante pela riqueza geométrica que remete aos espaços da escola Thomas Jefferson. Proveniente da garagem, a porta dá acesso que leva, por uma escada, para a área de serviço e a cozinha. Um conjunto rico e que desconstrói a costumes pobreza desses espaços.

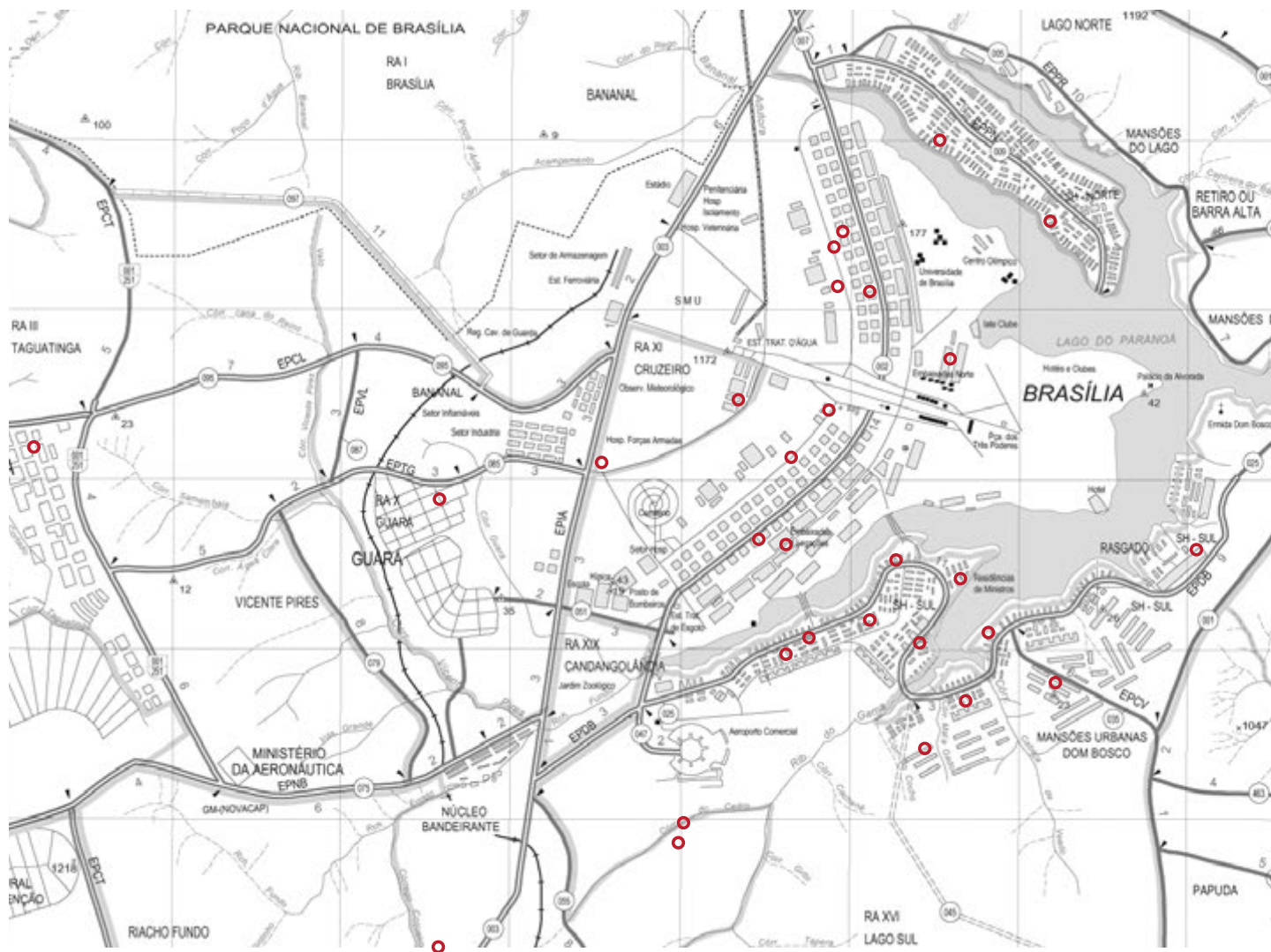


fig. 66: Localização de obras de Elvin Dubugras no DF



fig 67: Localização de obras de Elvin Dubugras no Brasil e no mundo

REFERÊNCIA

BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

COSTA, Lucio. *Registro de uma Vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.

DUBUGRAS, Elvin Donald Mackay. *Depoimento* - Programa de História Oral. Brasília: Arquivo Público do Distrito Federal, 1993.

FICHER, Sylvia; ACAYABA, Marlene. *Arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: Projeto, 1982.

FICHER, Sylvia et al. *Guia arquitetura Brasília*. São Paulo: Empresa da Artes, 2000.

FICHER, Sylvia. *Os arquitetos da Poli*. São Paulo: Edusp, 2005.

MADEIRA, Fernando. *Ao fio do tempo*. Brasília: Tribunal de Justiça do DF, 2007.

FRAMPTON, Kenneth. *Mitchell/Giurgola architects*. New York: Rizzoli, 1985.

FROTA, Lélia C. *Alcides Rocha Miranda*, caminho de um arquiteto. Rio de Janeiro: UFRG, 1995.

SEGAWA, Hugo Massaki. *Arquiteturas no Brasil 1900-1990*. São Paulo: Edusp, 1998.

ZEIN, Ruth Verde. Arquitetura brasileira atual. *Projeto*, São Paulo, (42):106-159, jul./ago. 1982.

_____. No século XXI, fim das utopias ou sua realização? *Projeto*, São Paulo, (129): 68-72, jan./fev., 1990.

_____. O futuro do passado, ou as tendências atuais. *Projeto*, São Paulo, (104):87-114, out. 1987.

_____. *O lugar da crítica*. Porto Alegre: Ritter dos Reis, 2001.

FOTOS:

Michael Graves:

<http://www.bluffton.edu/~sullivanm/colorado/denver/library/1953.jpg>

<http://www.bluffton.edu/~sullivanm/colorado/denver/library/1965.jpg>

Robert Venturi:

<http://t4la02.files.wordpress.com/2010/05/vanna-house.jpg>

FICHER, Sylvia. a propósito do artigo Anotações sobre o Pós-Modernismo: depoimento. [Brasília 9 de março de 2007]. Rev. MDC. Entrevista concedida a Danilo Matoso.
<http://mdc.arq.br/2007/11/30/reflexoes-sobre-o-pos-modernismo/>

http://pt.wikipedia.org/wiki/Banco_Nacional_da_Habitacao (05/03/2014 15:50)

INTERIORES

Elvin, provavelmente, pertenceu a uma geração de profissionais cuja formação que permitiu o domínio do projeto com plenitude. Para esses profissionais era fundamental ter domínio de todo o processo projetual, desenhando móveis, os ambientes, os equipamentos, os edifícios. (SCHLEE, 2013)

Era o ano de 1989 e compareci ao escritório do professor Elvin. Estava ali para meu primeiro contato para um estágio em um projeto que ele desenvolveria para a UnB. Foi a primeira vez que entrei no escritório de Elvin Dubugras que ficava no Edifício Central, no Setor Comercial Sul.

Algumas coisas me chamaram a atenção, primeiro, dezenas de pôsteres feitos com fotografias com suas obras, sobre base de Madeirit emoldurados e revestidos e espalhados pelas paredes do hall de entrada e na sala de reunião. Outra coisa, seus móveis: uma parte do escritório possuía um revestimento de tecido, em painéis estruturados com madeira, uma lâmina de espuma e finalmente encapados com linho. Estes eram fixados por encaixe macho e fêmea

e que fazia um ótimo pano de fundo.

A sala de reunião era composta de uma mesa saarinen (fig. 10) com tampo de mármore bege, parecia um travertino, e cadeiras Brno de Mies Van der Rohe com couro marrom claro (fig. 11), estantes com revistas, livros e maquetes de seus projetos. Na sala vizinha era a sua área de trabalho e para seu uso próprio uma cadeira Eams Group (fig. 12). A partir dali percebi que estava diante de um arquiteto que investia em algo que para mim era precioso, os móveis.

Pode parecer estranho esse olhar para os móveis, mas são objetos que sempre me chamaram a atenção. Por exemplo, os móveis de estrutura de aço de Mies. Desde que os vi pela primeira vez, em



fig 1. Poltrona Barcelona, 1929, Mies Van der Rohe.

fig 2. Cadeira B 42, 1927, Mies Van der Rohe

fig 3. Poltrona LC3, 1929, Le Corbusier

fig 4. Cadeira LC1, 1929, Le Corbusier



5.



6.



7.



8.

fig 5. "Banco Stool Y 61", 1946
Alvar Aalto

fig 6. Sofa 544, 1933,
Alvar Aalto

fig 7. Poltrona 46, 1933,
Alvar Aalto

fig 8. Poltrona 44, 1935,
Alvar Aalto

fig 9. Banco 60, 1933,
Alvar Aalto



9.



10.



11.

um livro sobre o arquiteto em 1980, eram sublimes pela maneira como ele resolvia a estrutura que se tornava a forma da cadeira e apenas dois materiais, o couro e o aço cromado. Só as tinha visto semelhantes nas vitrines da loja que os representava em Brasília, no comércio local da 303 Sul, que tinha o nome de Complemento. E naquele momento, no escritório de Elvin, tive a oportunidade de tocar e sentar nesses móveis.

Quanto ao posto de trabalho de Elvin, sua prancheta era baixa, para se adequar à altura da cadeira Charles Eames. E enquanto estava lá, em seu escritório, a sonorização era da Brasília Super Rádio FM e suas músicas nostálgicas e, curiosamente, havia um carrinho vermelho ao lado, na sua mesa de canto, que ele me disse um dia do que se tratava (ver foto ao lado). E

me perguntava como era que ele conseguia ficar naquela cadeira tão baixa. Certamente comecei a perceber particularidades de seu modo de trabalho e da cadeira.

A cadeira não era somente para trabalhar, mas também para lhe proporcionar conforto nas horas de longas conversas com os visitantes ou quem ali estivesse. Em outros momentos era quase como um banco acolchoado pois ele ficava com a coluna ereta.

fig 10. Mesa de Saarinen

fig 11. Poltrona Brno, 1929, Mies Van der Rohe.

fig 12. Poltrona de alumínio de Eams por Herman Miller.

12. O carrinho era um Mercedes SSK 1930. Elvin Dubugras dizia que quando pequeno, um médico dirigia esse Mercedes e toda vez que Elvin, em casa, ouvia o carro se aproximando, corria para janela para vê-lo passar. Era um objeto de desejo, uma lembrança de criança que se materializou ao lado de sua prancheta. Silencioso mas barulhento em suas memórias.



REGISTRO SOCIAL

TEEN - AGE

ANTENAS EM REVISTA

ESQUINA SONORA

forma

mantém em exposição permanente móveis de classe, originais de:

- martin eisler
walter knoll
hans belmann
van der rohe
saarinen
bertoa
iorence knoll

(com permissão da knoll international)

para solução de qualquer problema de arquitetura interior, procure

forma no rio

que apresentará, especialmente para o seu caso, a sugestão mais adequada sob orientação dos arquitetos:

- alcides rocha miranda
elvin mackay dubugras
fernando cabral pinto

representações milner ltda

avenida churchill, 129, s/ 405 - 22-4125 - 22-3261



TEEN - AGE
Aqui começa a vida...

ANTENAS EM REVISTA
JURKA
A primeira vez que se vê...

ESQUINA SONORA
"YOUNG": O SONHO DA JUVENTUDE
Mônica Ladeira...

ANTENAS EM REVISTA
ESTRELA
Mônica Ladeira apresenta...

ANTENAS EM REVISTA
JURKA SEMPRE
Linda Mendes faz o "Jornal da Manhã"...

ANTENAS EM REVISTA
ELA E ELE
Mônica Ladeira vai ao Rio...

ANTENAS EM REVISTA
BILLY EM NOITES DE GALA
Billy Eckstine chegou...

ANTENAS EM REVISTA
BILLY EM NOITES DE GALA
Billy Eckstine chegou...

ANTENAS EM REVISTA
BILLY EM NOITES DE GALA
Billy Eckstine chegou...

ANTENAS EM REVISTA
BILLY EM NOITES DE GALA
Billy Eckstine chegou...

ANTENAS EM REVISTA
BILLY EM NOITES DE GALA
Billy Eckstine chegou...

ANTENAS EM REVISTA
BILLY EM NOITES DE GALA
Billy Eckstine chegou...

ANTENAS EM REVISTA
BILLY EM NOITES DE GALA
Billy Eckstine chegou...

ANTENAS EM REVISTA
BILLY EM NOITES DE GALA
Billy Eckstine chegou...

ANTENAS EM REVISTA
BILLY EM NOITES DE GALA
Billy Eckstine chegou...

ANTENAS EM REVISTA
BILLY EM NOITES DE GALA
Billy Eckstine chegou...

ANTENAS EM REVISTA
BILLY EM NOITES DE GALA
Billy Eckstine chegou...

ANTENAS EM REVISTA

JURKA
A primeira vez que se vê...

ANTENAS EM REVISTA
ESTRELA
Mônica Ladeira apresenta...

ANTENAS EM REVISTA
JURKA SEMPRE
Linda Mendes faz o "Jornal da Manhã"...

ANTENAS EM REVISTA
ELA E ELE
Mônica Ladeira vai ao Rio...

ANTENAS EM REVISTA
BILLY EM NOITES DE GALA
Billy Eckstine chegou...

ANTENAS EM REVISTA
BILLY EM NOITES DE GALA
Billy Eckstine chegou...

ANTENAS EM REVISTA
BILLY EM NOITES DE GALA
Billy Eckstine chegou...

ANTENAS EM REVISTA
BILLY EM NOITES DE GALA
Billy Eckstine chegou...

ANTENAS EM REVISTA
BILLY EM NOITES DE GALA
Billy Eckstine chegou...

ANTENAS EM REVISTA
BILLY EM NOITES DE GALA
Billy Eckstine chegou...

ANTENAS EM REVISTA
BILLY EM NOITES DE GALA
Billy Eckstine chegou...

ANTENAS EM REVISTA
BILLY EM NOITES DE GALA
Billy Eckstine chegou...

ANTENAS EM REVISTA
BILLY EM NOITES DE GALA
Billy Eckstine chegou...

ANTENAS EM REVISTA
BILLY EM NOITES DE GALA
Billy Eckstine chegou...

ANTENAS EM REVISTA
BILLY EM NOITES DE GALA
Billy Eckstine chegou...

ANTENAS EM REVISTA
BILLY EM NOITES DE GALA
Billy Eckstine chegou...

ANTENAS EM REVISTA
BILLY EM NOITES DE GALA
Billy Eckstine chegou...

ANTENAS EM REVISTA
BILLY EM NOITES DE GALA
Billy Eckstine chegou...

ESQUINA SONORA

"YOUNG": O SONHO DA JUVENTUDE
Mônica Ladeira...

ANTENAS EM REVISTA
ESTRELA
Mônica Ladeira apresenta...

ANTENAS EM REVISTA
JURKA SEMPRE
Linda Mendes faz o "Jornal da Manhã"...

ANTENAS EM REVISTA
ELA E ELE
Mônica Ladeira vai ao Rio...

ANTENAS EM REVISTA
BILLY EM NOITES DE GALA
Billy Eckstine chegou...

ANTENAS EM REVISTA
BILLY EM NOITES DE GALA
Billy Eckstine chegou...

ANTENAS EM REVISTA
BILLY EM NOITES DE GALA
Billy Eckstine chegou...

ANTENAS EM REVISTA
BILLY EM NOITES DE GALA
Billy Eckstine chegou...

ANTENAS EM REVISTA
BILLY EM NOITES DE GALA
Billy Eckstine chegou...

ANTENAS EM REVISTA
BILLY EM NOITES DE GALA
Billy Eckstine chegou...

ANTENAS EM REVISTA
BILLY EM NOITES DE GALA
Billy Eckstine chegou...

ANTENAS EM REVISTA
BILLY EM NOITES DE GALA
Billy Eckstine chegou...

ANTENAS EM REVISTA
BILLY EM NOITES DE GALA
Billy Eckstine chegou...

ANTENAS EM REVISTA
BILLY EM NOITES DE GALA
Billy Eckstine chegou...

ANTENAS EM REVISTA
BILLY EM NOITES DE GALA
Billy Eckstine chegou...

ANTENAS EM REVISTA
BILLY EM NOITES DE GALA
Billy Eckstine chegou...

ANTENAS EM REVISTA
BILLY EM NOITES DE GALA
Billy Eckstine chegou...

ANTENAS EM REVISTA
BILLY EM NOITES DE GALA
Billy Eckstine chegou...

fig 13. Publicidade dos móveis Forma no Rio de Janeiro que eram representados por Alcides, Elvin e Fernando Cabral Pinto.

Meu entendimento do histórico de Elvin com os móveis só foi se construir bem mais tarde quando comecei a conhecer seu portfólio e depois de muitas conversas. Fiquei sabendo que seu contato com os móveis assinados¹ eram de longa data, ainda do Rio de Janeiro, quando foi consultor para interiores da marca Forma (1958 a 1962), e ainda em Brasília (1967 a 1975), quando teve seu vínculo com a Universidade de Brasília rompido prematuramente diante do quadro político que tomou conta do Brasil.

Mas, certamente, esse olhar para os móveis deve-se a referências anteriores, provavelmente remonta a seu avô Victor Dubugras, do qual a família guardava exemplos de seus projetos. (fig. 25, 26 e 27). Mas também pelos livros e revistas estrangeiras que eram fontes de notícias das trajetórias dos arquitetos de referência que trabalhavam de forma integral nos seus projetos.

Lembro de, ao estagiar em seu escritório, ver Elvin fazendo um trabalho de recorte das revistas *Architectural Review* e *Architectural Record*, publicações antigas e que ainda naquela época ainda eram difíceis de ser encontradas em Brasília. Lembro apenas de dois lugares em que

¹ Assim chamados quando são móveis desenhados por designers que obtêm a singularidade do produto, e seu reconhecimento no mercado.

poderia encontrá-las, na banca do aeroporto ou em uma distribuidora que existia no comércio da 303 Sul. E aquilo muito me intrigou, pois ficava pensando porque ele estaria “estragando” as revistas? E depois do serviço pronto ele me disse que, de vez em quando, selecionava o que interessava das revistas e fazia um catálogo de projetos pois não tinha muito espaço no escritório para guardá-las. E daí me perguntou se gostaria de olhar e ver se tinha alguma coisa que interessava pois iria jogar fora o que sobrou.

Não pensei duas vezes em levar para casa dezenas de revistas americanas e inglesas de arquitetura e design. Algumas da década de 1960 e 1970. Eram revistas com páginas faltando, mas para um aluno ainda em formação eram um deleite de pesquisa.

E esses meios de comunicação eram os canais de aproximação com o que acontecia no mundo. Infelizmente, num período de importação restrita e moeda estrangeira valorizada, eram objetos de desejo por serem caras e pouco à mostra em bancas de jornais. Assim, essas revistas foram para as gerações anteriores, mas de pouco acesso, o que é para os alunos de hoje a internet.

Alguns alunos mackenzistas, avessos à orientação acadêmica, eram fãs de Le Corbusier; F. L. Wright, W. Gropius,

M. Breuer e R. Neutra. Dos projetos e textos publicados nas revistas estrangeiras extraíam sua filosofia de trabalho (ACAYABA, 1994, p. 31)

Essa ação de um projeto completo que desenvolve a área pública, o edifício, seu interior, não é um privilégio, mas uma maneira de encarar as ações profissionais. Um grande exemplo é Frank Lloyd Wright, que ao projetar

um edifício desenvolvia móveis, luminárias, tapetes, esquadrias, tudo dentro de uma maneira global de encarar o ofício da profissão. (figura abaixo)

Elvin, quando se formou, na década de 1950, ainda convivia com a preocupação de alguns escritórios em resolver o projeto de forma integral, alimentada



pela condição mundial e regional após a década de 1940 que foi repleta de conflitos internacionais e nacionais.

No Brasil pós-guerra existia uma carência da indústria da construção civil e, também, por novos desenhos e soluções, mesmo que, até então, tudo fosse resolvido através de patentes adquiridas em outros países.

Essa carência não passou despercebida para arquitetos que iam além da confecção do projeto arquitetônico de plantas baixas, cortes e fachadas do espaço dos edifícios e seus detalhes básicos, como é mais comum hoje em dia. Esses arquitetos detalhavam seus desenhos a ponto de fazer o pormenor de fechaduras, de puxadores de armários e gavetas, luminárias, móveis e tecidos que viessem a compor o interior de suas obras com o desenho que fosse condizente à filosofia moderna, a exemplo do escritório Branco e Preto (ACAYABA, 1994, p. 60-1). Creio que Elvin exercitou essa compreensão na Universidade de Brasília, quando veio do Rio de Janeiro no início da década de 1960, e aqui desenvolveu seus móveis junto com os alunos. Ponto observado também por Lemos com relação a Carlo Bratke:

Bratke fez escola quando em plena Segunda Grande Guerra imaginou soluções capazes de satisfazer a

demanda das construções sem o recurso das importações, então totalmente paralisadas. Foi o primeiro a invadir o campo virgem do desenho industrial ligado à arquitetura para conseguir aparelhos sanitários, ferragens, luminárias de bom gosto e baratos. (LEMOS, 1983, p. 855)

O móvel e a UnB

Para entender o pensamento filosófico que se tornou referência nessa tarefa na UnB, vale ter uma visão panorâmica do que foi a base do móvel contemporâneo no Brasil, que, segundo Loschiavo (1995, p. 15), tem como fulcro a cultura brasileira.

É necessário estabelecer certo recuo no tempo e considerar aspectos específicos de nossa cultura que antecederam e impulsionaram a renovação do móvel no país: o patrimônio artesanal da madeira; a interrupção das importações motivada pelas duas guerras; a modernização cultural e econômica, que abriu definitivamente o Brasil para o século XX, particularmente a modernização da arquitetura; e, finalmente, as relações do design brasileiro com o concretismo.

Já Vasconcelos (2012) explora contundentes e significativos momentos desde a década de 1920 à década de 1960 que foram determinantes para a construção da identidade do móvel brasileiro:

1920

Nascente preocupação da uma
identidade do Brasil como nação e o
que seria esse Brasil moderno
A semana de arte moderna de São Paulo
de 1922
Influências da *Bauhaus*
Visita de Le Corbusier
Reflexões de Gregori Warchavchik
(considerado elo entre a arquitetura e
o modernismo no Brasil)
As incursões do arquiteto Flávio de
Carvalho no mobiliário.

1930

Lucio Costa assume a direção da Escola
Nacional de Belas Artes, RJ
Vinda de Frank Lloyd Wright ao Brasil
Móveis de escritório tomaram impulso
com os novos edifícios públicos de São
Paulo e Rio de Janeiro
Ministério da Educação e Cultura no Rio
de Janeiro

1940

Fim da 2ª Guerra
Pavilhão do Brasil em Nova York, USA
Edifícios da Pampulha por Niemeyer
Residência Francisco Inácio Peixoto
(Oscar Niemeyer, Cataguases, MG,
1943) que teve seus móveis criados
pelo luso-brasileiro Joaquim Tenreiro.
Presença de Lina Bo Bardi no Brasil em
1946, e produção de móveis no Studio
de Arte Palma.

1950

O forte impacto da industrialização e
urbanização, o Brasil moderno na 2º
governo de Getúlio Vargas (1951-
1954)
O desenvolvimentismo da era JK (1956-
1960) o “ 50 anos em 5”
Início dos projetos para os palácios de
Brasília por Niemeyer.
Concurso para o plano urbanístico de
Brasília ganho por Lucio Costa.
Reconhecimento dos móveis desenhados
por José Zanine Caldas
Criação em 1950 da marca Unilabor
Inauguração em 1952 do escritório
Branco e Preto²
Surgimento da OCA em 1955, no Rio de
Janeiro, por Sergio Rodrigues.

1960

Inauguração de Brasília
Apoio do Governo para confecções de
móveis a fim de equipar prédios
públicos da nova Capital.
1960, Criação da Ernesto Hauner,
indústria posteriormente denominada
Mobilinea.
Desenho por Bernardo Figueiredo do
conjunto Bahia, cadeira e mesas para
o salão almoço e jantar do Palácio do
Itamaraty, e a cadeira Arcos.
1962 Criação da Universidade de
Brasília
1963, criação da Escola Superior de
Desenho Industrial (ESDI) com
os conhecimentos adquiridos por
Alexandre Wollner na Alemanha-

2 O tema do escritório Branco e Preto foi tema de doutorado da pesquisadora e professora da USP Marlene Milan Acayaba.

Ulm.

•

Confecção de móveis para a universidade de Brasília.

Darcy Ribeiro me levou para ver o Auditório Dois Candangos, porque queria instalar ali 250 poltronas dentro de três semanas. Gesticulou no terreno livre, como se houvesse alguma construção no lugar, e disse que não queria nada pronto, de linha, não era o caso de fazer compras em São Paulo. Eu deveria desenhar e mandar produzir as cadeiras. Fiquei apavorado, mas ele me tranqüilizou: 'Isso aqui é Brasília. Quando você voltar a construção estará pronta'. Voltei numa Semana Santa, faltando três dias para a inauguração. Foi emocionante. Precisei mandar um caminhão – com a faixa "A UnB precisa de você" – trazer os estudantes para a obra. Era feriado, eles vieram. (RODRIGUES, 2010)

(fig. 15 e 16)

A construção da UnB e do Instituto Central de Artes surgiu do Curso-Tronco de Arquitetura e Urbanismo, que foi, nos tempos iniciais da Universidade, o embrião de todo um pensamento para a comunidade da nova capital, conforme publicado no Plano Orientador da UnB em 1962 que definia,

a função fundamental de dar a toda a comunidade de Brasília oportunidade de experiência e de apreciação artística. Assim, espera a Universidade tornar-se capaz de despertar vocações e incentivar a criatividade e, sobretudo, formar platéias esclarecidas, que se

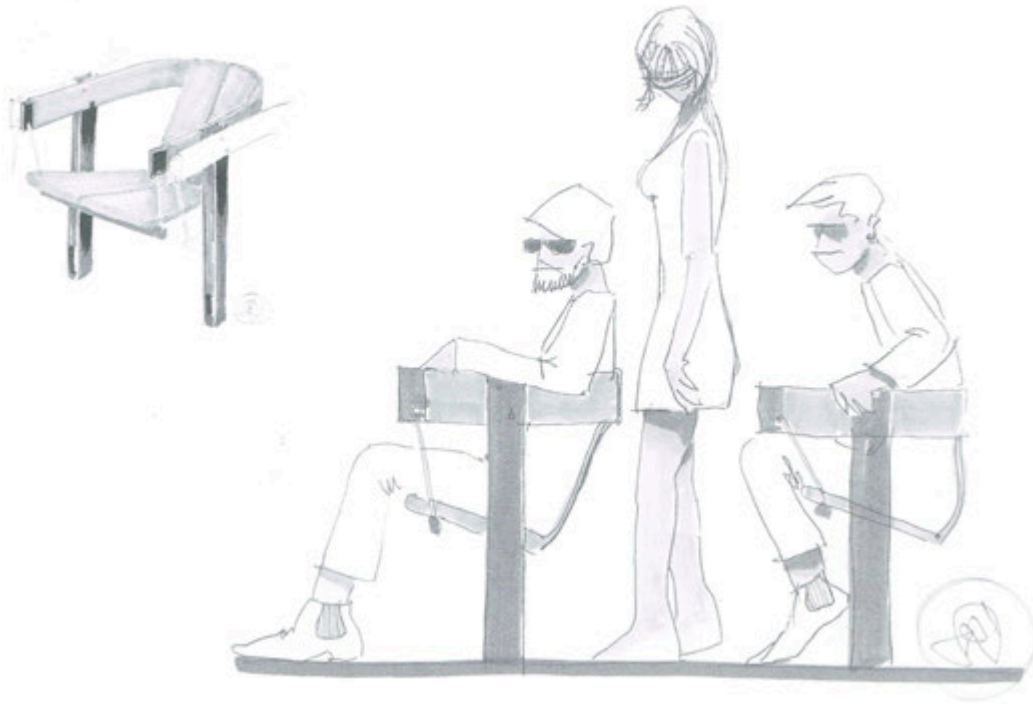
façam efetivamente herdeiras do patrimônio artístico da humanidade. O investimento principal da Universidade de Brasília nesse campo será na formação artesanal e no apuramento do gosto dos estudantes de arquitetura, de desenho industrial, da arte do livro, das artes gráficas e plásticas, na formação dos especialistas no uso dos meios audiovisuais de difusão cultural e de educação.³³

Semelhantemente ao que foi a Bauhaus de Dessau na Alemanha, o ICA-FAU incorporava uma filosofia de formação dos estudantes em diversos campos da educação cultural por meio do “apuramento do gosto dos estudantes de arquitetura, de desenho industrial, da arte do livro, das artes gráficas e plásticas, na formação dos especialistas no uso dos meios audiovisuais”. E como na *Bauhaus*, que teve o “mobiliário dos estúdios, auditório, cantina e ateliers produzidos no atelier de carpintaria sob a direção de *Marcel Breuer*” (DROSTE 1994, p.123), esse ato de confeccionar os móveis no ICA-FAU foi fundamental para um exercício de entender o material a proporção e a função de um objeto: a cadeira ou móvel como um exercício lógico de construção de um modelo de tecnologia, projeto e execução e agregação de valores sociais entre as diversas classes que compunham o conjunto que iniciava a Universidade.

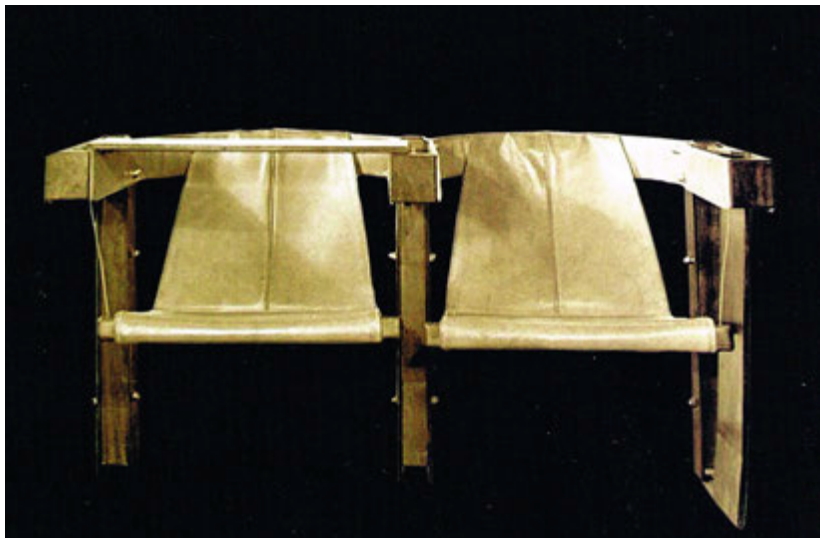
33. Fonte: http://www.ida.unb.br/index.php?option=com_content&view=article&id=3&Itemid=119 (07/11/2013 – 4:11)



fig. 14. Imagem do auditório dois candangos e as cadeiras desenhadas por Sergio Rodrigues.



15



16

fig 15 Desenhos de
Sergio Rodrigues

16. Cadeira Dois Candangos, 1961,
Sergio Rodrigues

fig 17. Cadeira, 1960,
Joaquim Tenreiro

Jacaranda.
largura 57cm
profundidade 51cm
altura 74cm
altura do assento 39cm



fig 18. Cadeira, 1960,
Joaquim Tenreiro

Desenhos

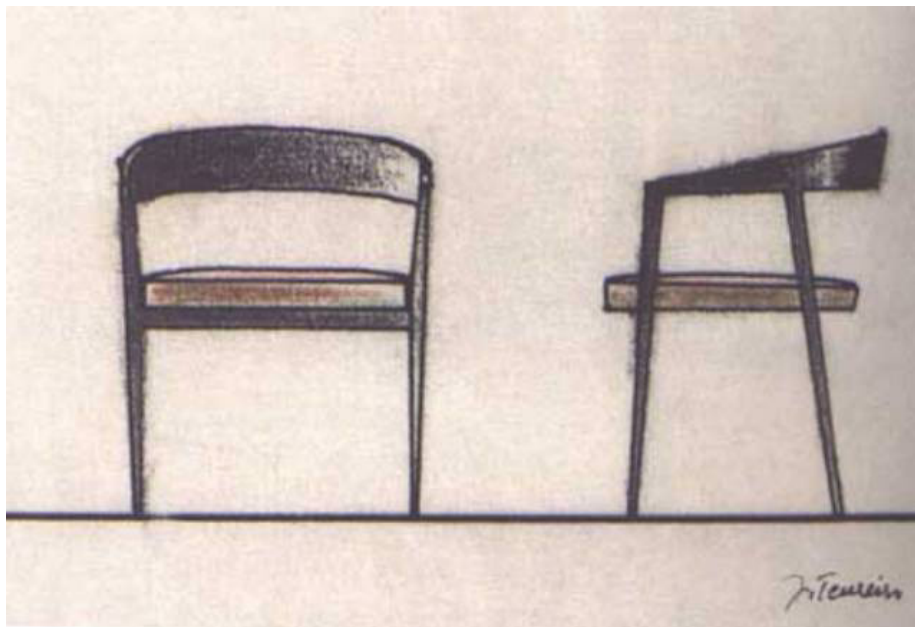




fig 19. Cadeira de madeira e palhinha e poltroninha de madeira e couro com encosto pivotante, Elvin Dubugras

fig. 20 Poltrona LCI, 1929,
Le Corbusier
em estrutura de metal e couro,
com acento em tecido



fig. 21 Poltrona Lounge, 1960,
Joaquim Tenreiro
Madeira jacarandá e couro verde.
Largura 69 cm
profundidade 67 cm
altura 71 cm



fig. 22 Poltrona, 1962
Lucio Costa
Madeira jacaranda com entaves
em bastões, fixação do encosto
por meio de pinos nas laterais
que permitem variar a inclinação;
assento, encosto e braços estofados
e forrados em couro. produzida
pela OCA
Medidas: 72 x 57 x 65cm h



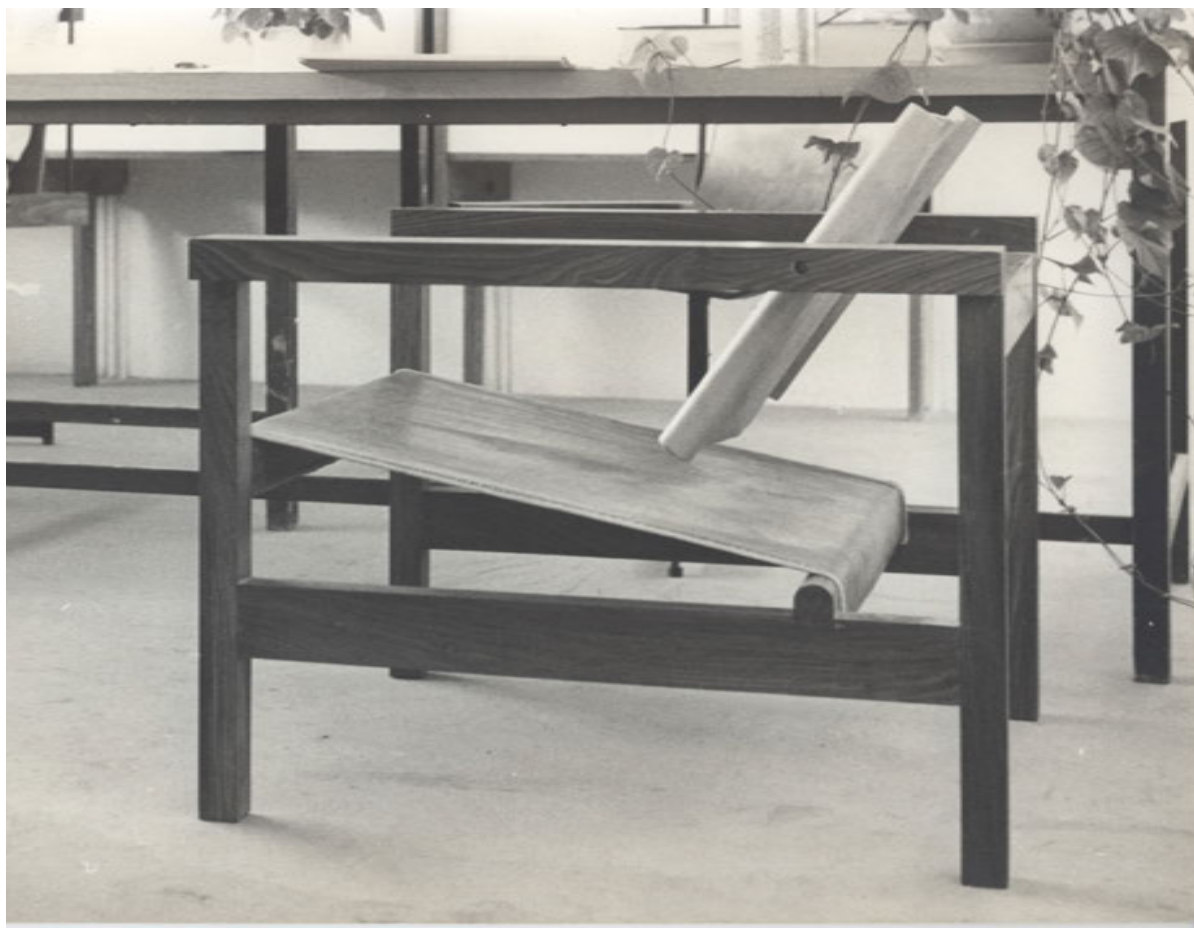


fig 23. Poltrona, 1962,
Elvin Dubugras

com estrutura de madeira, acento
de couro e encosto de couro com
pivô para ajuste ao corpo

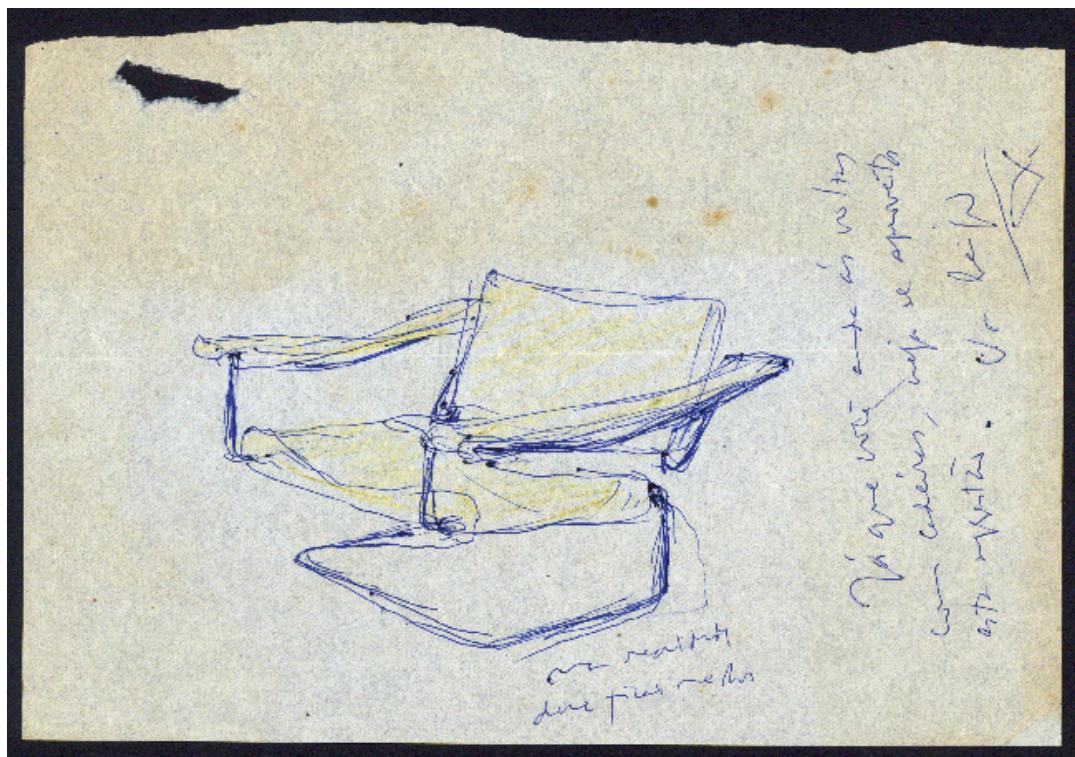


fig. 24 Desenho de Lucio Costa de
uma cadeira nunca executada.

Muito se deve a Elvin M. Dubugras, no campo de pesquisa e busca por novas técnicas para o desenho de mobiliário na UnB. Professor de arquitetura, Dubugras projetou e construiu um pavilhão de 100 metro quadrados à partir de um prédio de madeira com um pátio, onde Zanine Caldas mantinha sua oficina de maquetes até 1963 ... Nesse pavilhão foram abrigadas as melhores máquinas de marcenaria fabricadas no Brasil na época. Compradas por Dubugras em São Paulo, são as mesmas até hoje... (AVIANE, COSTA JUNIOR, 2013: 19)

Havia outra atividade importante: concepção e fabricação de móveis de madeira e couro para todos os setores da universidade, como escritórios, a biblioteca central, a reitoria e o laboratórios. Eram eles planejados no Centro de Planejamento - CEPLAN e executados por um habilidoso carpinteiro, seu Manuel, uma das figuras mais populares da universidade. Ele se orgulhava, com muita razão, de ter projetado e construído pessoalmente as máquinas de sua oficina e gostava de discorrer longamente sobre o tema favorito de suas conversas: a falta de tempo para satisfazer tanta gente. (SALMERON, 2012)

Diferentemente da Bauhaus que tinha a seu dispor todo um parque industrial da cidade de Dessau, e como consequência muito de seus móveis tiveram como matéria estruturadora o metal⁴ (fig. 1, 2 e 11), aqui, no Brasil, o que representava a nossa tradição, era

alimentado pela nossa cultura e, até então havia em abundância, era a madeira. Os móveis que Elvin fabricou em seus primeiros anos tinham essas referências materiais, mas também outras tantas nacionais e internacionais, que podemos perceber quando olhamos seus móveis em paralelos com outros ícones do mobiliário moderno nacional.

Como no Brasil, que teve seu reconhecimento desde o império pelas madeiras nobres e nativas do continente e hoje com algumas em extinção, outros países também tiveram destaque pelo uso dessa matéria prima. Uma das espécies representativas desse vínculo entre madeira e confecção de móveis foi a bétula, árvore que floresce nos continentes da América do Norte e na Europa e Ásia.

Nesse tempo inicial da UnB, Elvin Dubugras desenhou e confeccionou alguns móveis para a Instituição (fig. 19 e 23). Em princípio, podemos rapidamente perceber suas referências entre Le Corbusier (fig. 20), Tenreiro (fig. 21) e Lucio Costa (fig. 22).

O que há de importante nesses exemplares? Sem dúvida, imediatamente destacamos a comprovação de que a mão de obra e o projeto eram bons, de boas referências e exemplificavam a capacidade técnica de quem os projetou e executou, haja vista que

⁴ “Um dos pontos de atração ótico foi a cadeira em tubo metálico exposta pela primeira vez para o público. Inspirada pelo guidom da bicicleta e com a ajuda da fábrica local Junkers, Breuer dobrou tubo metálico e utilizou tecido esticado para o assento, as costas e os apoios dos braços. Os seu contemporâneos viam este móvel como uma mera máquina de sentar. (DROSTE, 1994 p. 123)

estão na Universidade até hoje em perfeito estado.

A madeira era o material mais comumente empregado. No entanto, a técnica utilizada era ainda muito simples; apenas cortes retos e encaixes comuns. Foi a partir das pesquisas, maquetes e protótipos de Elvin Dubugras que as peças de madeiras foram sendo aplicadas em formatos curvos e com encaixes mais complexos. Elvin contava que em algumas situações a madeira era comprada em toras, de um madeireiro que se chamava Morgado, no Núcleo Bandeirante. (AVIANI, 2012)

Mas há também o legado histórico do momento, como nos diz o professor Luís Humberto, contemporâneo de Elvin, ao lembrar que, diante da necessidade urgente de construir o ICA, tendo em vista a separação do curso de Arquitetura e Urbanismo e conseqüentemente afirmar o ICA, a equipe de Alcides da Rocha Miranda se viu pressionada a equipar o mais rápido possível o Instituto.

LH.: ... Esses móveis, essas coisas todas, surgiram em razão da separação e da rapidez com que [isso se deu]... de repente nós fomos apanhados assim [de surpresa]... não é? Então o Elvin foi rápido e assumiu essa coisa da marcenaria se transformando em designer de móveis, desenho de interiores.

Para atender a demanda do ICA..

LH.: É, o Elvin encampou isso para não deixar fugir da mão da gente o que se tinha feito até então [pelo Curso tronco

e pelo futuro do ICA].

Tentando manter a estrutura...

É! O Elvin era muito rápido, muito silencioso e muito rápido. Nunca uma desonestidade, entende? Era de uma lisura absoluta. Aí o Elvin pegou isso, pegou o barracão que estava ali junto... Você não pegou esse barracão, não e?

Não, não peguei.

LH.:Tinha o IDA (o prédio histórico) e ali do lado tinha o barracão, a marcenaria. E ali o Elvin fez o escritório dele e ele fazia o que nos chamávamos de ... ele tinha um lugar onde era a sala dele, um lugar onde ficavam os protótipos dos móveis. E ele colocava ali e tinha vários caras, de vários tamanhos, e ele os fazia experimentar os móveis, sentar e ver se estava bom. Verificava alturas, ele media e tal. Era ali que ele fazia a prototipagem do modelo final. E era assim, gordinho de perninha curta, cara comprido, quem passasse ali ele fazia o levantamento na hora. E ele fazia isso com vários móveis.

Particularmente os móveis projetados por Elvin, nessa fase, na UnB, não possuem pretensão de serem exercícios de criatividade pura, nem são um exercício de novidade diante do que se produzia nesse momento no Brasil, haja vista os móveis confeccionados por Joaquim Tenreiro, ou por seus contemporâneos e até mesmo os móveis internacionais que tiveram influência de Le Corbusier e *Bauhaus*. Mas podemos vislumbrar a importância de se construir o entendimento de um processo construtivo, das relações de projeto: história, tecnologia,



fig 25 Residência de Victor Dubugras, 1920

proporção, cultura e de uma afirmação de representatividade tendo em vista que ali se concentravam quase que todos os criadores e pensadores contemporâneos.

O saber fazer diante dos mestres. Entender as proporções desses móveis era o correto num ambiente acadêmico que se iniciava, principalmente para que os estudantes compreendessem que algo bom poderia ser feito ao molde do que as grandes referências ali presentes já tinham confeccionado. Coincide com o depoimento de Tenreiro sobre o ofício de se fazer uma cadeira:

Daquele risco inicial que originou uma cadeira, há um roteiro enorme a percorrer; de elementos a coordenar; até a sua conclusão. Há um ajuste de componentes técnicos, estéticos e outros a começar pelo dimensionamento, resistência de materiais, lógica dos encaixes; mas uma cadeira é antes de mais nada um teorema de lógica. Num móvel, como em arquitetura, o risco somente não chega, o desenho não chega. (MONTEIRO; MACEDO, p.125)

Victor Dubugras – a referência familiar

A partir da década de 1980 há um novo momento nos projetos de Elvin. Grande parte dessa transformação relaciona-se com as mudanças teóricas que passaram a tomar monta na arquitetura internacional que passou por um

revival histórico do que deveria ser a arquitetura e inclusive o design.

Assim como na arquitetura, a relações com o móvel e os interiores nesses novos projetos de Elvin, podemos sustentar, possuem origem nas influências que teve das obras e projetos, e das experiências de “estudar”, durante muitos anos, a arquitetura do avô, Victor Dubugras, através das aquarelas, desenhos e fotografias que guardava em sua residência. (fig. 25)

Hoje ao vermos a grande maioria dos arquitetos formados na academia, percebemos que há uma carência de conhecimentos que lhes habilite a ter ressonância, com e como que era produzido nas décadas de 1700, 1800 e início de 1900. E fica evidente, quando percebemos, pelos desenhos de Victor Dubugras (fig. 26 e 27) e pelos trabalhos de Charles Rennie Mackintosh, Frank Lloyd Wright, Josef Franz Maria Hoffman a complexidade da produção. Em muitos exemplos há a sensação de um melhor entendimento entre o conjunto interior e exterior, que somente da arquitetura do edifício.

A influência de Victor Dubugras, e também, possivelmente de memórias de espaços que Elvin vivenciou, pronuncia-se em diversos detalhes em algumas de suas obras, como por exemplo,

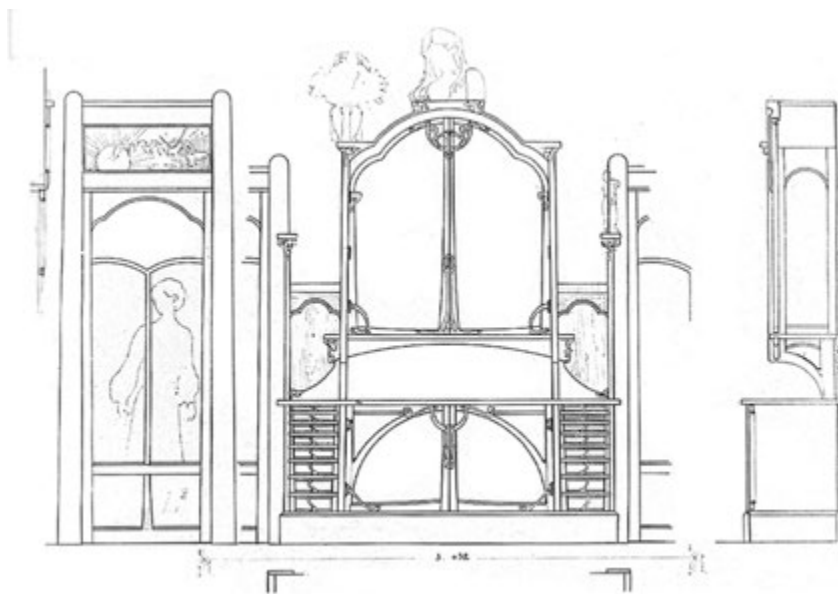


fig 26 Desenho de Cristaleira, 1920,
Victor Dubugras,

fig 27 Cristaleira, 1920,
Victor Dubugras,





fig. 28 Embaixada desenhada por
Elvin para o Brasil na Arabia Saudita



no uso dos degraus de convite,⁵ nas terminações das escadas em formato circular, referências aos degraus que evitava problemas de acabamento nas terminações, configurando o degrau uma base para a própria escada. (fig. 28). Circulações bem resolvidas, o conhecimento das demandas dos

⁵ Cada um dos degraus situados em nível mais baixo da escada, destacados em relação aos demais. Apresenta maior comprimento que os demais degraus da escada e, às vezes, altura inferior e largura superior. Nas antigas edificações, encontrava-se freqüentemente em escadarias de acesso ao edifício ou de pavimento superior.

ambientes, os detalhes dos forros de teto.

Um outro ponto relevante a ser levantado é o entendimento do alcance de Elvin da importância do que vem a ser a arquitetura de interiores quando esse passa a representar também uma identidade do país e representa valores que vão além do significado estrito do móvel.

EDMD⁶: A primeira obra em Lima, em Porto Stroessner não chegou a ter, mas

⁶ Elvin Dubugras – entrevista de 1993 ao Arquivo Público do DF

fig. 29 interior da embaixada Brasileira na Arábia Saudita.

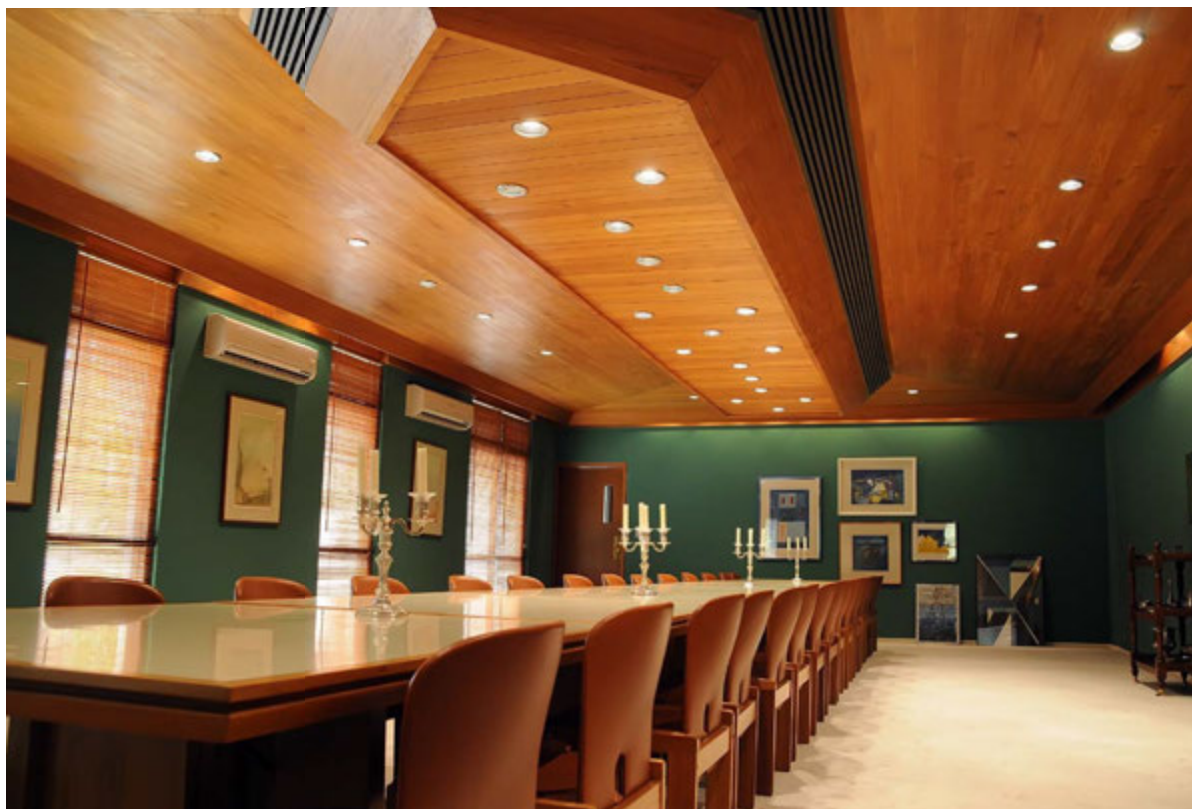


fig. 30. Sala de jantar da embaixada brasileira na Arabia Saudita

Lima, como não tinha verba, eu consegui que fornecedores que tinham vendido coisas substanciais, móveis e outras coisas, doassem.

Então, hoje a embaixada é um escritório para fazer promoção comercial. E manter, vamos dizer, um entendimento no dia-a-dia político. Então, é muito importante que alguém chegue dentro de uma embaixada, encontre um ambiente...

Então, começa a classificar as pessoas com quem ele está falando pela qualidade do ambiente, das coisas que têm em volta, se ele está lidando com uma pessoa de nível ou não. Essas sutilezas são muito importantes e era isso que nós pretendemos fazer lá. Tanto que o Itamaraty nunca deixou que as

embaixadas fossem mobiliadas ao gosto do embaixador no posto. Simplesmente embaixador é passante, a residência é oficial. Ela não pode ser feita para o gosto daquele embaixador; senão o próximo chega lá e diz:

“Não, não gosto disso, eu quero outra coisa.”

Não. Ela tem um mobiliário que procura ser discreto, sem ser acentuadamente alguma coisa de que possa incomodar alguém, mas ela dá um bom ambiente. O sujeito leva para lá alguma coisa que dá o ambiente seu, quer os objetos ou as coisas, mas ele já encontra uma casa que

ele tem que manter uma certa linha. Em geral os embaixadores até acham isso bom. Bom para ele ficar viajando pelo mundo com as coisas deles que roubam, arrebatam, ele leva o que ele quer levar, o resto ele já encontra lá.

Essa permissão oficial de se fazer o interior pode ter sido para Elvin um grande sonho realizado. Afinal ali pôde ter colocado em todos os níveis um ideal de construir uma arquitetura global que não é barrada pelo gosto, às vezes dissonante, do cliente, a exemplo de Niemeyer:

Eu fiz uma vez uma casa para um amigo meu, e a casa ficou pronta, uma casa que deu trabalho, uma casa bem estudada, agradável, tinha uma rampa. E ele um dia me chamou para almoçar na casa. E disse: eu quero lhe mostrar a casa pronta. E eu fui. E a senhora dele estava lá me esperando, que ele demorou. E ela disse: Dr. Oscar, nossa vida mudou com essa casa, mudou tanto que eu mesmo resolvi fazer a decoração ... risos... de modo que não dá. E quando a gente faz um projeto, as pessoas pensam que a decoração é uma coisa qualquer; sem grande importância com a arquitetura, mas ela é suficiente para destruir a arquitetura. E os que fazem decoração, não compreenderam até hoje que, o importante na decoração, são os espaços vazios, o espaço entre um grupo e outro. E então enchem de móveis e fica uma merda. (NIEMEYER, 1997)⁷

A Formação dos profissionais de

⁷ Trecho tirado da entrevista de Oscar Niemeyer no programa Roda Viva, da TV Cultura de São Paulo, em junho de 1997.

arquitetura de interiores

Apesar de todo esse panorama nacional, dos esforços na UnB, em seu início, para construir uma tecnologia de um móvel modernista brasileiro, ainda vivemos um contexto a ser explorado no mundo acadêmico quanto ao móvel.

A história, através da iconografia, onde podemos apreciar as aquarelas de Debret que retratam o uso da rede, uma autêntica contribuição dos indígenas para os costumes em todo o Brasil (fig. 31, 32 e 33), e alguns outros utensílios, ainda reverbera como uma fonte de cultura que os brasileiros estão por descobrir, haja vista os trabalhos desenvolvidos por Marcelo Rosenbaum com a tribo Yawanawá⁸ em 2012 e 2013, que demonstram que há muitos caminhos a trilhar em nossa cultura (fig. 34 a 37).

As importações de móveis com as aberturas dos portos no século XIX acentuam a influência europeia como um todo, inclusive no que se aplica à adaptação da fabricação, e aos poucos uma adaptação do espaço de acordo com as modificações sociais. Por exemplo, nas transformações ocorridas nas cozinhas desde o Brasil colônia ao Brasil República, que sofreram

⁸ Yawanawá, Povo da queixada (yawa/queixada; nawa/gente), vivem às margens do rio Gregório desde tempos imemoriais.



fig. 31 Índios brasileiros sentados
em redes segundo iconografia
de Debret.



fig. 32 e 33 Dos Índios para os escravos e dos escravos para os senhores e senhoras da corte, a rede passou definitivamente a fazer parte da cultura Brasileira. Iconografia de Debret.

fig. 34 Índios brasileiros da tribo Yawanawá em ensaio fotografico com rede para uso em model a ser comercializado



fig. 35 Marcelo Rosenbaum interagindo com os índios



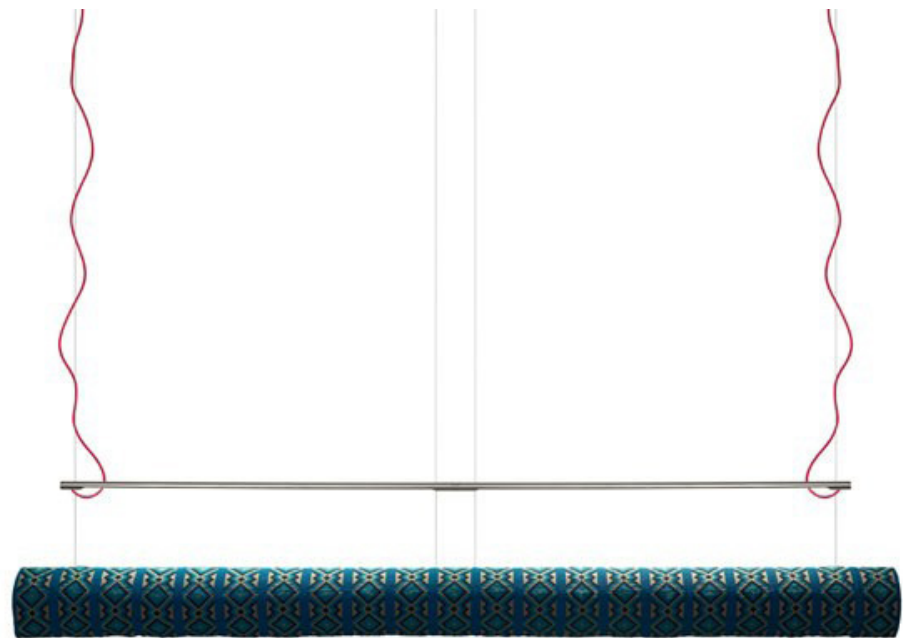
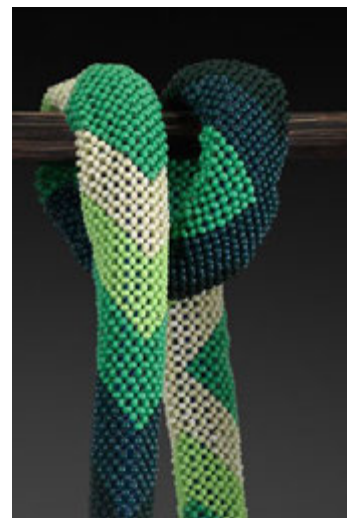


fig. 36

fig. 37 Dos Índios, dos padrões, da cultura da mata, dos referenciais de cores, as releituras em luz.



alterações em seu posicionamento, tamanho e nos próprios usuários do espaço. Ainda assim, com toda essa história, somente no século XXI é que começaram a proliferar no Brasil os cursos de design de interiores que hoje em dia estampam status de cursos muito procurados pela sociedade.

Pode-se pensar que as escolas de arquitetura ensinam a conhecer e confeccionar o interior da moradia, mas não é bem assim. Os alunos são direcionados, em sua maioria, para o entendimento do edifício, da sua arquitetura e do urbano. Contudo devemos lembrar que o lugar de vivência, em uma arquitetura, além do espaço público, é o espaço interior e quando tratamos desse assunto nas instituições de ensino de arquitetura?

Em se tratando de escolas tradicionais públicas de arquitetura, em alguma disciplina específica fora do currículo obrigatório e, ainda assim, quando um professor se sensibiliza a ministrar esse assunto, ou ainda em alguma observação em aula de história. Em disciplinas de projeto arquitetônico basicamente não existe essa aproximação com o interior. É como se faz então com esses aprendizados e interesses dos alunos?

Dependerá do aluno, por enquanto, em um trabalho

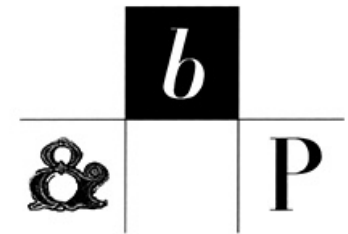
solitário entender a importância e as relações entre cada plano que compõe os elementos do espaço, do interior. Devo dizer que apesar das curiosidades pessoais, as leituras são fundamentais, cito por exemplo, o livro da Prof.^a Acayaba sobre o Escritório Branco & Preto de São Paulo (fig. 38).

Os revestimentos, luzes, cores, e principalmente os móveis que, surpreendentemente, junto com a arquitetura, tornaram-se ícones dos argumentos dos arquitetos, não são objetos das escolas de arquitetura, não mais:

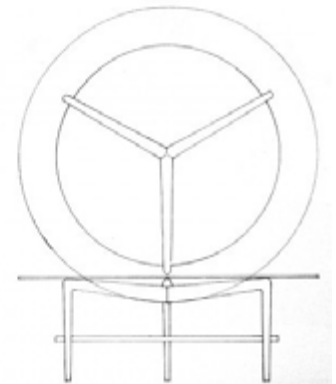
Quando entrei na faculdade, vi que havia grande ênfase na arquitetura brasileira, mas o interior apresentado não condizia com a arquitetura brasileira. Resolvi me aprofundar nessa história para tentar criar o ambiente brasileiro, com mobiliário brasileiro. (RODRIGUES, 2004)

Hoje existem escolas na categoria ensino no modelo de tecnologia (2 anos de duração) tais como BA Salvador UFBA Decoração. GO Goiânia UFG Artes Vis. (design de interiores) e algumas de bacharelado (4 anos), MG Belo Horizonte UFMG Design de Amb. SP São Paulo Belas artes. MG Belo Horizonte Fumec. RJ Rio de Janeiro UFRJ Comp. de Interior.

Mesmo com essas ausências, a bibliografia da arquitetura contemporânea está repleta de exemplos de grandes mestres da



Logotipo, Jacob Ruchti, 1952.



arquitetura que se dedicaram, em algum momento de sua jornada, à confecção de móveis e principalmente a preocupação com o interior de seus edifícios. Podemos citar: *Le corbusier*, *Mies Van der Rohe*, casal *Eams*,

Richard Meier, *Mario Botta*, *Niemeyer*, *Sergio Rodrigues*, *Paulo M. da Rocha*, *Norman Foster*, *Dubugras* e diversos outros.

fig. 38

REFERÊNCIA

ACAYABA, Marlene Milan. *Branco e Preto*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardì, 1994.

DROSTE, Magdalena. *Bauhaus*. Berlin: Taschen, 1994.

DUBUGRAS, Elvin Donald Mackay. *Depoimento* - Programa de História Oral. Brasília: Arquivo Público do Distrito Federal, 1995.

LOSCHIAVO, Maria Cecília. *Móvel Moderno no Brasil*. São Paulo: Nobel, 1995.

MAYNARDES, Ana Claudia (org.). *Muirá design*: marchetaria com madeiras alternativas da Amazônia. Brasília: Ed. UnB, 2013.

PEREIRA, Sabrina Souza Bom;
GUERRA, Abilio. Rodolpho Ortenblad Filho. A arquitetura moderna paulista olhando para Wright e Neutra. Entrevista, São Paulo, 12.048, *Vitruvius*, out 2011 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/11.048/4085>>.

RODRIGUES, Sergio. Brasília 50 anos. *Revista Projeto*, São Paulo. N° 365, p. X. 2010

SALMERON, Roberto A. *A universidade interrompida*: Brasília 1964-1965. Brasília: Ed. UnB, 2012.

STENZEL, Emília. *50 anos de arquitetura*. Brasília: SENAC, 2010.

VASCONCELOS, Marcelo. *Móvel Brasileiro Moderno*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012.

ZANINI, Walter. *História Geral da Arte no Brasil*. Rio de Janeiro: Instituto Walter Moreira Salles, 1983.

ARTE

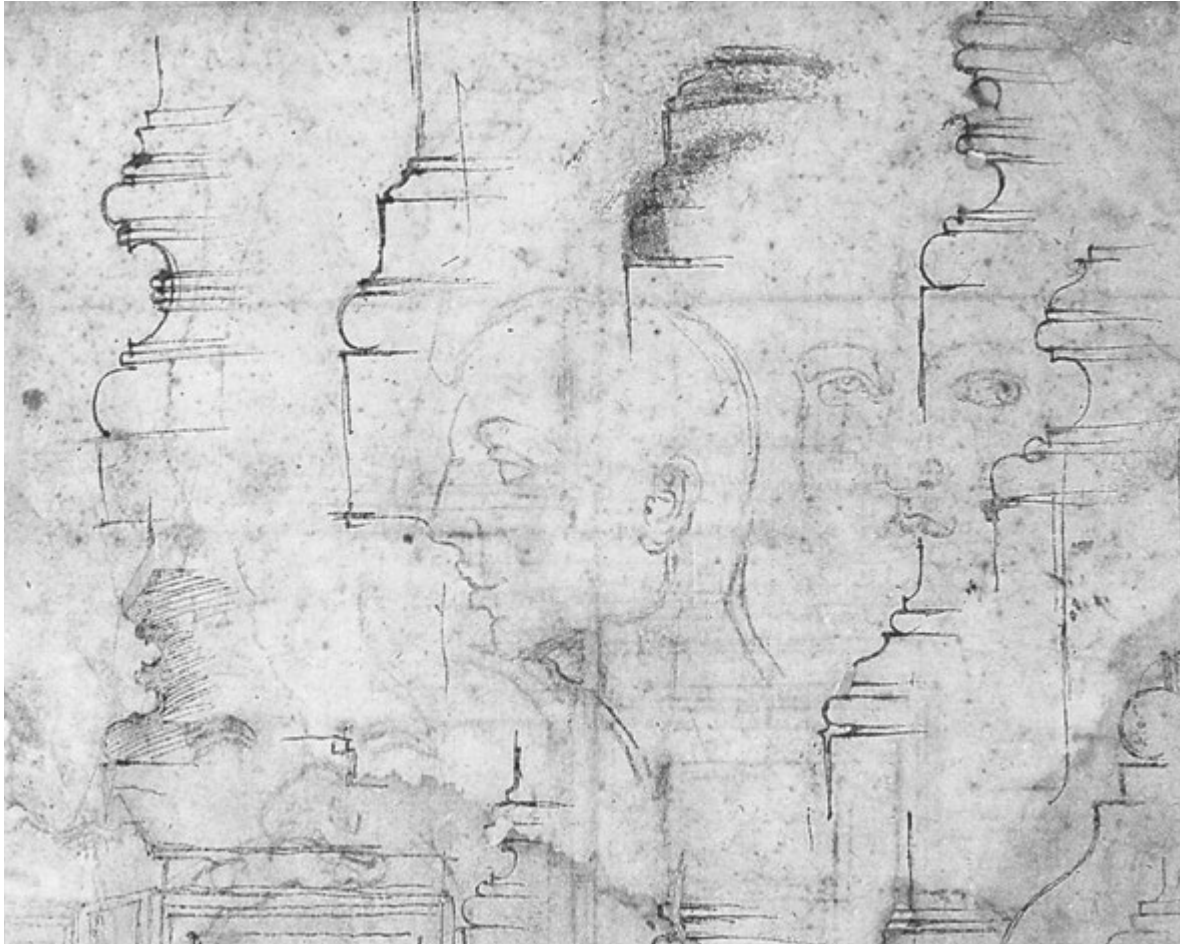


fig 1. Desenhos de Michelangelo

Todo comportamento humano se origina no uso de símbolos. Foi o símbolo que transformou nossos ancestrais antropóides em homens e fê-los humanos. Todas as civilizações se espalharam e perpetram somente pelo uso de símbolos (...) Toda cultura depende de símbolos. É o exercício da faculdade de simbolização que criará a cultura e o uso de símbolos que torna

possível a sua perpetuação. Sem o símbolo não haveria cultura, e o homem seria apenas animal, não um ser humano. (...) O comportamento humano é o comportamento simbólico. Uma criança é introduzida e participa da ordem de fenômenos super orgânicos que é a cultura. E a chave deste mundo, e o meio de participação nele, é o símbolo. (WHITE, apud LARAIA, 1986, p. 56).

Tentar entender a importância da compreensão da arte e da sua valorização, bem como entender o que é a arte, é um grande desafio. Mas sem dúvida a convivência com quem faz arte é algo estimulante e transformador. Observando aspectos da vida de Elvin Dubugras, podemos compreender que o convívio com diversos exemplos do fazer artístico foram fundamentais para a sua erudição.

Literalmente, erudito é aquele que saiu do estado rude, rústico, rural, porque esses três adjetivos vêm do latim *rus-ruris*, que significa campo. Erudito, pois, é um ex-rude, alguém que passou de uma situação bruta para um patamar melhor; mediante um processo de aplicação intelectual rigoroso, de muito estudo e muita leitura. (VANNUCCHI, 1999, p.33)

Seu convívio desde pequeno com seu pai, engenheiro, e seu período como escoteiro do ar que incentivava noções aeroespaciais, lhe deram, por aproximação e experimentação, e quem sabe imposição, o conhecimento ou a importância da técnica e tecnologia. E de seu avô, Victor Dubugras, com quem não teve contato emocional, pois faleceu com Elvin ainda criança, a aproximação com seus desenhos, além dos aspectos da arquitetura, os esboços de suas obras despertaram em Elvin o significado da representação dos projetos e a sua importância para quem os aprecia. Essa experiência

deve ter sido seu primeiro contato com o belo retratado e a experiência do treinamento do olhar.

Certamente no ramo da arte, seu mestre, assim denominado pelo próprio Elvin, Alcides da Rocha Miranda, era um iniciado, e por que não, um reconhecido apreciador e fazedor da arte (fig. 2 e 3). Intelectual que tinha convívio franco com os expoentes das artes no Rio de Janeiro, como Portinari, Cícero Dias, Warchavchik, Carlos Leão. A aproximação entre Alcides e Elvin, deve ter sido, em sua fase adulta, um incentivador e um momento de consciência da arte como elemento que transforma o lugar, o projeto, e carrega consigo o lado sensível, momento cultural de um povo e que nunca deveria ser esquecido ao se fazer arquitetura.

GD: Meu pai uma vez me contou que foi ao Rio, antes de vir a Brasília, na casa do Dr. Alcides e disse que as pinturas dele...eram de um nível de ser um desses caras famosos... Ele era tímido até para mostrar isso.

Eu comecei a entender mais o Elvin quando comecei a ler sobre o Alcides...

GD: E o Dr. Alcides foi uma pessoa importantíssima na vida do meu pai ...

Seu empenho inclusive é exposto ao se associar como contribuinte ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 21 de abril de 1954,



fig . 2 Alcides R. Miranda,
Estudo de nu sentado,
óleo sobre cartão.
1944.

conforme podemos ver no recorte do Jornal do Correio da Manhã desta data. (fig. 4)

A convite de Alcides, Elvin passa a ajudar gerir o curso tronco inicial do ICA – Instituto Central de Artes e, nesse momento, convive diretamente com um corpo de artistas que, certamente, transformaram o cenário nacional das artes brasileiras: Alfredo Ceschiatti, Ana Mae Tavares Bastos Barbosa, Athos Bulcão, Carlos Jorge Guidacci da Silveira, Carlos Reininger de Azevedo Moura, Cláudio Santoro, Fernando Souza Santos, Francisco de Assis Amaral de Resende, Gelsa Ribeiro da Costa, Glênio Bianchetti, Hugo Mund Júnior, Jean-Claude René George Bernardet, Jesuíno Leite Ribeiro, Joaquim Tomaz Jayme, José Eduardo Maia de Mendonça, José Sebastião Rios de Moura, Lena Coelho Santos, Leo Barcellos Dexheimer, Levy Damiano Cozzella, Maciej Anton Babinski, Lucilla Ribeiro Bernardet, Maria Amália Martins Del Picchia, Maria Amélia Martins Cozzella, Marília Rodrigues Pintos da Silva, Max Trifler, Moacir Del Picchia, Nelson Pereira dos Santos, Paulo Emílio Salles Gomes, Paulo Ferreira Martins, Régis Duprat, Rogério Duprat, Suzy Piedade Chagas Botelho e Sylvio Augusto Crespo Filho.

Um grande companheiro de Elvin em projetos integrados de arte e



fig. 3 Alcides R. Miranda,
Moça em dia de chuva, década
de 30

arquitetura, Athos Bulcão deu seu depoimento, em 1993:

A capital foi inaugurada em 60 e em 62 houve um novo clima de entusiasmo extraordinário com a criação da UnB. Alcides me convidou para ensinar no Instituto Central de Artes, e depois o Darcy também. Mas eu levei um ano para aceitar porque era uma experiência que eu nunca tinha tido. Em 63 achei que estava sendo antipático e resolvi topar. E foi uma experiência fascinante, que só as pessoas que viveram podem saber: Havia uma convivência com os alunos e um espírito de pesquisa únicos, que eu acho irradiavam da figura do Alcides. Da modéstia e ao mesmo tempo do respeito que ele impunha. No ICA era possível orientar sem ser propriamente orientador. Ensinar arte é impossível: a gente mais ou menos ajuda a pessoa a se descobrir e a se desenvolver, porque cada ser humano é completamente diferente do outro (BULCÃO In: FROTA, 1993, p. 61).

Em 2013 entrevistei o arquiteto Patrício Porto que trabalhou com Elvin em meados da década de 1970 e início de 1980 e ele expôs com entusiasmo como era o escritório.

PP: No dia a dia, era delicioso também. O que aparecia de gente, que hoje a gente se pergunta, pelo amor de Deus, como é que não tirávamos uma foto? Athos Bulcão, ia direto lá no escritório dele, Bianchetti, Gulubov. E esses caras chegavam lá e ficavam conversando, conversando, e contavam piada, casos. Um muito engraçado era o Ernesto Walter ¹, eles tinham um humor

¹ Ernesto Guilherme Walter, falecido em 1993, era engenheiro (Carteira Profissional n 9 2.2.37-D, C.R.E.A) e professor de estruturas da UnB. Um senhor muito simpático, espirituoso, muito culto,

muito legal. E daí você imagina, a gente trabalhando lá e daí aparecia uma figura dessas e a gente ouvia eles conversando e de repente estava todo mundo rindo pra "caramba" das histórias que contavam.

Importância da arte

Esta compreensão do professor Elvin sobre a necessidade de somar arte à arquitetura é necessário lembrar devido à rarefeita inteligibilidade desse aspecto na escola de arquitetura que ele ajudou a formar. Diante da ruptura com o ICA e de uma cultura cada vez mais técnica, o início rico e compartilhado que era vivido no ICA-FAU está cada vez mais distante da memória.

O assunto da relação com a arte faz parte do cerne da arquitetura. Muitos estudantes, nos dias de hoje, não conseguem compreender muito bem seu papel e sua importância. Menos ainda, entender o que vem a ser arte.

Ainda na renascença, quando certas condições de produção da arquitetura e da arte eram definidas por quem as fazia e pelos códigos pré-estabelecidos por uma ordem greco-romana, e até mesmo por uma doutrina geométrica, vitruviana, aparentemente o entendimento do escopo do objeto da arte era mais inteligível. Esse

sorridente. Ele sabia encontrar lá fundo a alma do aluno. Incentivava as idéias dos alunos quando sugeria os projetos, em sua disciplina de estruturas.

MUSICA

CICLO "BEETHOVEN"

Realização da grande exposição... ciclo de concertos...

ARTES PLASTICAS

EXPOSIÇÃO CIRCULANTE DO MUSEU DE ARTE MODERNA DE NOVA YORK

Inaugurada amanhã, na Embaixada Americana



Exterior da Embaixada Americana em Rio de Janeiro.

AQUISIÇÃO PARA O MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO

Acquisição de obras de arte para o Museu de Arte de São Paulo.

O EXPRESSIONISMO NO M.A.M.



Retrato de Dr. Sérgio (1933)...

NOVOS SÓCIOS DO MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO

Lista de novos sócios do Museu de Arte Moderna do Rio.

TEATRO

COMPANHIA JEAN-LOUIS BARRAULT-MADELEINE RENAUD

Companhia de teatro francesa com obras de Molière e Shakespeare.

CINEMA

A RAINHA VIRGEM

Apresentação do filme 'A Rainha Virgem' com atriz principal.



TEATRO PARA CRIANÇAS

Atividades teatrais voltadas para o público infantil.

NOVOS SÓCIOS DO MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO

Proseguem as adesões ao quadro social do Museu de Arte Moderna do Rio, instituição que vem progressivamente merecendo a inteira confiança do público...

Remidos: — José Willensens Jr., Flávio de Carvalho, Jacome Baggi de Berenguer Cesar, Zélia Saigado, Sigmund Weiss, Rui Almeida, Enéas Silva.

Efetivos: — Arthur Martins Sampaio, Almir Godofredo de Almeida Castro, Daniel de Carvalho.

Contribuintes: — Paul Antoine Evin, Antonio Menezes Vinhaes, Alda Hasson, Theophilo d'Avilla, Gilberto Duarte, Guilherme Caldas da Cunha, Eivin Donald MacKay Dubugras, Mario Emilio Ribeiro, Fernando Luiz de Souza Dantas, Paulo Barbosa Jacques, Arthur Hermann Gruenbaum, Catherine Dutilli, Nisia Fraga, Aldeyda Afonso Rebelo, Marius Lauritzen Bern, Jorge Rodrigues Coutinho, Hércio Tupinambá Caldas, Inah Nunes, Irene Estrella, Alceu Alves Soares, Dorothy Ethel Pritchard, José Monteiro M. C. Viana, Amélia Maria de Absim Poland, José Roberto Teixeira Leite, Nilza Garrido de Oliveira, Aécio Boussuet Baguelira Sampaio, João Bezerra de Oliveira, Roberto

Tostes Malta, Benjamin Silva, Wali Schmidt, Eloísa Maria Cramer Delabella, Eulália Campos Martins, Gilbert de Monteiros, Maria Lindenberg, Netty F. Solti, Anna Ruben Rabin, Zevis Ghivelder, Nancy de Barros Jorge, Leticia Magliano Pinto, Maud de Campos Mello Teixeira, Laura Jorge Nahid, Alzira Nogueira da Silva Monteiro, Deny Felix Fonseca, Delminda Aranha Correa do Lago, Ercyla Castanheira Brandão, Sara Neuman, Adolpho Soares, Heloisa Portas Gonçalves, Vera de Sant'Anna, Vera Regina Amorim, Jônia Maria Amorim, Leda Marina do Nascimento Brito, Marília Isabel Pedreira Aguilaga, Eva Rosenberg, Dora Barros Knoepfelmacher, Neliia Barreto Nahoum, Esmeralda Christina Neves, Maria Tereza O. Santos Carneiro, Maria Odette B. Goulart de Andrade, Carlos Serva Reis Pontes, Edisa Falcão Telles Ribeiro, Therezinha Sampaio Marques, Piers Paola Gagnor, Suzanna Spivak, Odilon Behrens, José Maria de Alkimin, Carlos Lagunilla Leça, Luiza Vitte, Marília Chagas, Jarbas Sertório de Carvalho, Rachel Corner, Waldemir Salem, Mário Henrique Glicério Torres, Francisco Ricardo Salles Soederberg, Direz Pina Domingues, Renato Ferreira de Sá, Marino Guimarães, José Vasconcellos Carvalho, José Walmór da Silva, Etza Telles Tavares, Vanía Dornelles Silveira, Georges D. Lan-

RECITAS DA ANDERSON NO MONOPAL



Anderson Bittencourt.

"STREPTOCOCO INTERMEDIÁRIO" NA "BOCCA"

Artigo científico sobre o streptococo na boca.

EXPOSIÇÃO DE PEZZI PARA GONDIOS BORGES

Exposição de obras de arte de Gonçios Borges.

QUARTETO "EMILY", DE BOULVA NA "RIO ARTS"

Apresentação do quarteto 'Emily' no Rio Arts.

CONSERVATORIO NACIONAL DE CANTO ORFENDO

Informações sobre o Conservatório Nacional de Canto Orfendo.

Advertisement for 'RECEBEMOS GELADEIRAS' (We receive refrigerators) from 'PALACIO DAS GELADEIRAS'.



fig 5. Espaço da capela dos Medici, que fica dentro da Basílica de São Lourenço, Firenze, Italia. Primeira experiência em arquitetura de Michelangelo. . Perceber a modulação entre arcos, molduras,.



fig 6. Desenho de Michelangelo, visão do conjunto.

fig 7. Tumba de Giuliano de Lorenzo de Medici com a personificação entre o dia e a noite. Apesar da dificuldade de Michelangelo de esculpir o corpo feminino (geralmente fazia o masculino e agregava seios) a composição se alia à arquitetura.



fig 8. Desenho de Michelangelo, esboço da imagem.

entendimento era comum em seus expoentes como, por exemplo, Leonardo da Vinci, Michelangelo que, muitas vezes, eram escultores, pintores e arquitetos. Assim, o saber-fazer desses escultores tanto era aplicado na arte como na arquitetura, como que possuindo um mesmo vínculo criador, e claro, rumo a seguir.

Um exemplo emblemático é a Capela dos Medici localizada na Basilica de São Lourenço. Foi idealizada pelo Cardeal Júlio de Médici em Florença, Itália, para ser a sepultura da família Medici. Ali o edifício se representa pela composição adotada para um templo religioso, definida e justificada pela história e a severa geometria. A trama do espaço se posiciona como um lugar onde o espectador direciona sua atenção para o conjunto das paredes (fig. 5) que como nascem em conjunto com as esculturas de Michelangelo para ornar as sepulturas (fig. 6, 7 e 8).

No mundo modernista quando a arquitetura mais se aproxima da engenharia, como uma “máquina de morar”, o acoplamento da arte e arquitetura se tornou emblemático pela parceria de um discurso transformador da cultura de um novo século onde a racionalidade deveria impor-se. Os arquitetos apoiando-se em caminhos estéticos, a partir do início do século XX, tomaram

um caminho de ruptura com o academicismo e deflagraram o antiornamento.

No programa Roda Viva (julho de 1997), Ferreira Gullar perguntou a Oscar Niemeyer:

O problema da integração das artes na arquitetura, quer dizer, a arquitetura do passado tinha a escultura, tinha pintura, essas coisas. Quando a arquitetura moderna nasceu, se falava muito nessas integrações, mas foram poucos os arquitetos modernos que de fato tentaram ou puseram nas suas obras, ou previram o mural, a escultura, como é que você vê isso na tua obra?

Bom, eu acho que a integração é indispensável, mas não quero uma coisa ideal, o templo glorioso da renascença, que eles pintavam o teto, as paredes. Eu me lembro de Juscelino [Kubitschek], que tinha um ar, assim de príncipe da renascença, quando ele falava no que ele queria fazer; não é, ele teria feito isso, e eu teria colaborado, pintar os tetos, fazer tudo não é? É fantástico, não é? Mas não havia tempo e não havia dinheiro para certas especulações. Mas eu acho que essa especulação surgiu, foi pouco a pouco, quando começaram a falar em cidade maquinista, e a arquitetura tinha que ser mais simples, funcional...

As relações filosóficas provenientes da arte, exemplificadas por meio de pensamentos dos construtivistas russos que repaginaram o entendimento da arte para o povo, deflagraram um novo conjunto de valores que influenciou sobremaneira a arquitetura. A vanguarda russa inspira os alemães que transformam o mundo pela imantação da curta experiência da

Bauhaus, que até hoje reverbera em nosso tempo. Verdade que, hoje, sem a legitimidade de outrora e certamente, por muitos, pouco compreendida. Mas ao vermos as plantas baixas de Mies Van der Rohe (fig. 9) e obras como de Moholy-Nagy (fig. 10) compreendemos a força dessa influência.

Nos dias atuais, em certos momentos do ensino de arquitetura, a Arte que parece ser confusamente admitida como algo comum ao meio da arquitetura, infelizmente é um conhecimento pouco compreendido. As tensões e os conflitos, atributos que são naturalmente explorados pelos artistas, são evitados e pouco confrontados como exercício na construção do espaço pelo estudante de arquitetura. Se o fazem, muitas vezes é por um acaso, ou uma sensibilidade inata. Para muitos, a estabilidade de um estado de acomodação é o fim a ser alcançado e não uma provocação do fazer.

Tem um artista maravilhoso chamado Carl André que ao ser perguntado por que ele fazia arte comentou. Bem eu subo na montanha porque ela está lá, eu faço arte porque ela não está lá... e é isso que me mantém fazendo arte, há coisas que precisam ser feitas e que ainda não foram feitas. (SUED 2010).²

2 Eduardo Sued (Rio de Janeiro, 1925), pintor, gravador e desenhista brasileiro. Depoimento no Documentário "A obra de Arte" – 2008.

Esse fazer, o que fazer primeiro, denota uma preocupação que perpassa pela filosofia, mas, arte e filosofia são faces de uma mesma moeda. E esse risco de somar essa reflexão é necessário, da mesma forma que se assume com o desconhecido um momento de possíveis conflitos, dúvidas e instabilidade, e por que não dizer, de dor.

A Filosofia, ao contrário do universal, do consenso ou da doxa, opera por singularidades. A criação dos conceitos filosóficos têm como finalidade explicar o que os tais universais não explicam. ... certo comprometimento da filosofia com o estranhamento, com a desbanalização do que aparentemente é sem importância, com o espantar-se diante da vida, mas, insistimos com Deleuze e Guatari, o importante é fazer filosofia por meio do conhecimento trazido pela criação dos puros conceitos. (MOSTAFA; CRUZ, 2009, p. 21).

Arquitetura e arte

Porque é uma tolice muito grande desvincular arte de arquitetura. A arquitetura é arte, senão você faz o que, um prédio sem graça, um galpão? (BULCÃO, In: FROTA, 1993, p. 61),

Particularmente há um entendimento, até mesmo polêmico, de que a arquitetura não seja arte e provavelmente, como hoje conhecemos, não seja mesmo. A arte, dentro de um contexto contemporâneo extrapolou o conceito de belo ou feio renascentista, ou seja, como diz Deleuze, "a arte quer



fig. 9 Planta de residência de vila no
campo de tijolos, 1923, de Mies
Van der Rohe.

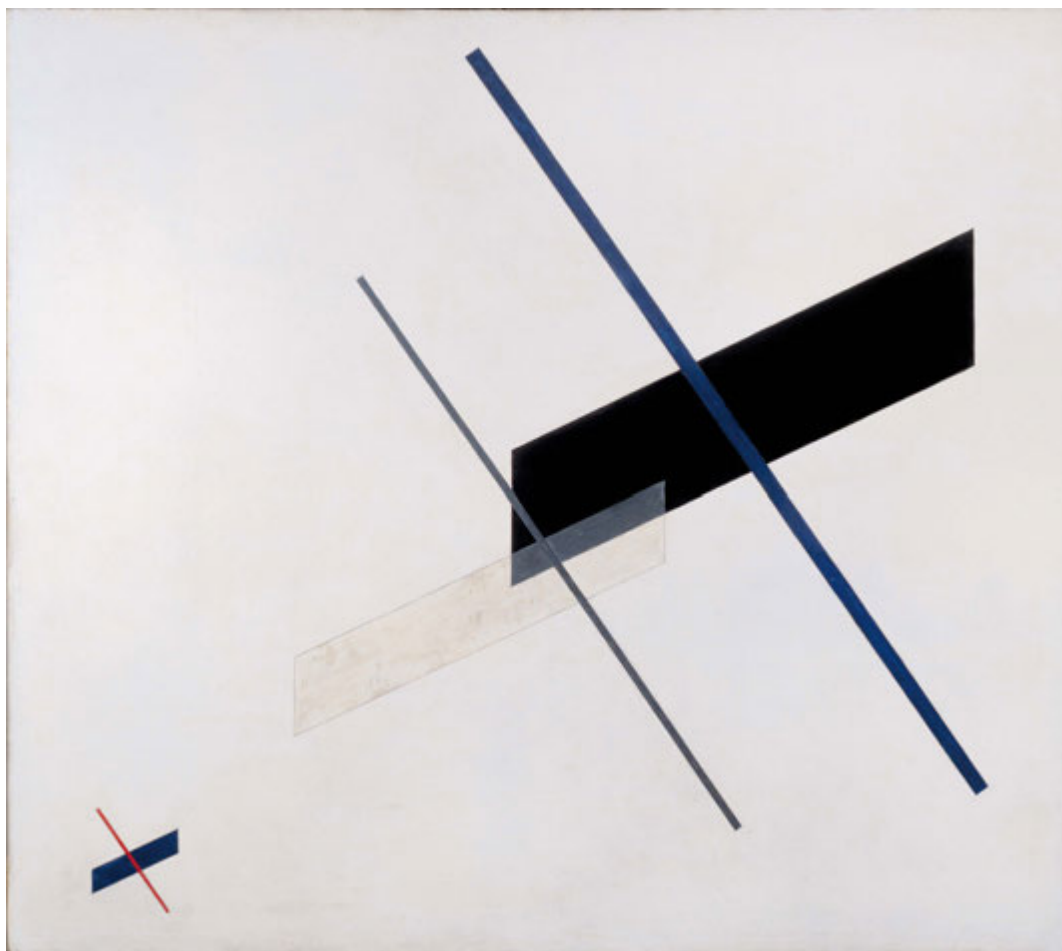


fig. 10 Laszlo Moholy-Nagy, 1923,
Construtivismo,
Fonte: <http://www.wikipaintings.org>
03/07/2013 1h

criar um finito que restitua o infinito”, ainda assim, tardiamente em alguns ramos da academia, percebe-se que não pode o arquiteto deixar de beber sedentamente da arte e da filosofia. O que seria uma obra arquitetônica sem um conceito? Entender de arte é uma questão de educação para o arquiteto. Ou, ainda, ampliando o pensamento, a partir da afirmação de Alain de Botton: “o que, em última instância produz a boa arquitetura é o bom pensamento.”

Neste novo contexto modernista, de pureza formal e de materiais que se apoderou dos espaços arquitetônicos passou então a ser o pano de fundo capaz de absorver a conversa que a arte moderna tanto precisava para ser notória.

Além desse suporte a conversa também se tornou mais clara e, algumas vezes, o significado de algum objeto artístico impregna a arquitetura de símbolos que, sem a arte, seria difícil de perceber. Ou, ainda, o arquiteto se apodera de mensagens de outros objetos para contextualizar sua obra. Importante salientar que não se trata de ornamento, uma mera decoração, mas sim uma informação transformadora.

Mies e o amanhã

Talvez um dos exemplos mais emblemáticos seja o Pavilhão alemão que fez parte da Expo de Barcelona, 1929 (fig. 11), comumente chamado de Pavilhão de Barcelona (fig. 12). Uma obra onde impera uma linguagem funcionalista, racional, do arquiteto alemão Mies Van der Rohe, com um forte conteúdo de uma cultura alemã pós-primeira guerra e que buscava exaltar significados para a República de Weimar, daquele momento e, quem sabe, do amanhã: “democrática, culturalmente progressista, prosperando, e completamente pacifista”.

Mies convidou para colaborar no pavilhão o artista Georg Kolbe (1877-1947) (fig. 14), escultor de formação alemã e romana, que produziu um conjunto de trabalhos com características renascentistas (fig. 15) e com referências estéticas a Aristide Maillol (1861-1944). A escultura escolhida, *Der morgen* (fig. 16), exposta no pátio de espelho d’água (fig. 12) interno do pavilhão, tem sua face voltada para o sudeste o que garante a sensação de que suas mãos a protegem dos brilhantes raios de sol da manhã (fig. 13).

Contudo, ao nosso ver, esse efeito extrapola o significado de uma manhã ensolarada, possibilitando que, ao mesmo



fig. 11 Um cartão postal antigo em que está exposto os pavilhões de outros países e suas alegorias de estilo o que fez com que o pavilhão alemão conseguisse o destaque de uma existência fora do seu tempo, quando vindo de um "amanhã"

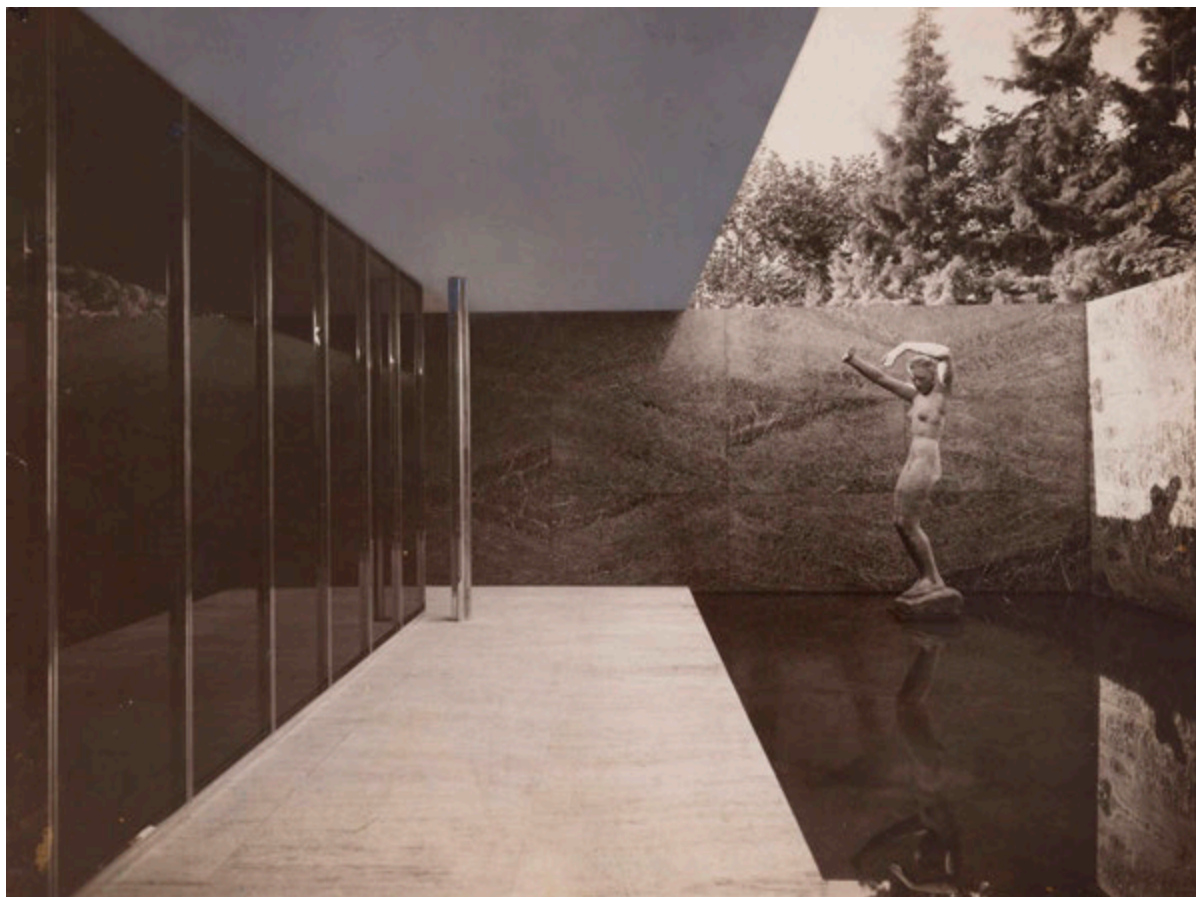


fig. 12

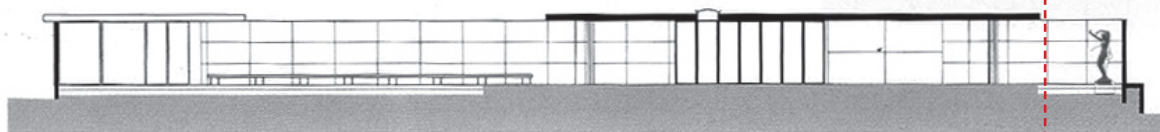


fig 13 foto do espelho d'água interno com a escultura "der morgen" de Georg Kolb e os cortes do pavilhão e uma edição onde à esquerda esta o edifício, como simbolo de um novo sol para o que viria ser a Alemanha ou sua arquitetura, e o proprio sol

A conexão arquitetura e escultura é tão evidente que a posição do espelho d'água parece ter sido pensada e implantada para atender ao sol e a escultura de Kolb.





14

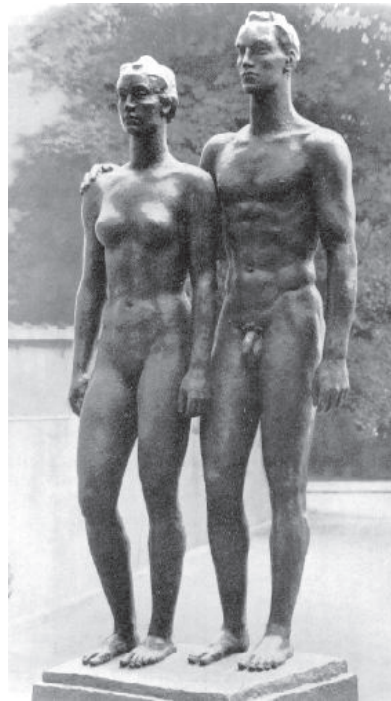


fig 14 Georg Kolbe, (Waldheim, 1877—Berlim, 1947) trazia em seus trabalhos influencias italianas (15) classicistas e posteriormente de um expressionismo frances. Contudo, além do fato de ser alemão, possivelmente a conexão entre Mies Van der Rohe esta na expressão de espirito "*Wandervogel*" que teve inicio em 1896 na alemanha, que estava vivendo o pos guerra e estava em busca de uma identidade mais humanista.

15



16



17

tempo, o entendimento simbólico, desse brilho de hoje (quando da exposição, 1929), o amanhã, ou o porvir, fosse representado pelo próprio pavilhão, com sua arquitetura que se distinguia dos outros pela sua pureza formal e que se destacava de todo o conjunto que em grande maioria expunha pavilhões neoclássicos.

Conjunções de Dubugras

Em sua vida profissional, como arquiteto, Elvin pôde expor toda a preocupação em incorporar a arte e certamente significados culturais e simbólicos em seus projetos. Sempre que possível, artistas eram convidados e compor a arquitetura. Em seus edifícios e espaços coletivos, podemos encontrar diversos representantes da arte brasileira, tais como: Emanuel Araújo, Mario Cravo Junior, Carybé, Rossini Perez (tapeçaria), Antônio Poteiro, Aldemir Martins e outros de convivência mais estreita dos anos de ensino do início do ICA e dos quais escolhemos alguns para breves comentários e ligações.

EDMD³: Em Cabo Verde tem uma do Antônio Poteiro, que eu vi numa galeria em São Paulo e achei muito bonita. Poteiro é português. Então eu vi esse quadro numa galeria lá em São Paulo e eu reservei ela. A Cobec então comprou

e mandou pra lá.

(Entrevistador) Voltando atrás ainda, na construção das embaixadas, o senhor colocava lá gravuras, obras de brasileiros?

EDMD: É, nós conseguimos que o Itamaraty nos autorizasse a incluir dentro das despesas da obra, uma verba.

A primeira obra em Lima, em Porto Stroessner não chegou a ter, mas Lima, como não tinha verba, eu consegui que fornecedores que tinham vendido coisas substanciais, móveis e outras coisas, doassem.

Então, e várias outras obras, o Itamaraty nos deu uma verba, saindo da verba da obra. Em geral foram trinta e tantas gravuras que foram mandadas pra lá. Que gravura é uma obra de custo baixo, então dá pra ter uma certa quantidade. E a gravura brasileira tem padrão. Gravura brasileira tem artistas brasileiros com nível internacional em gravura, portanto é um negócio que a gente pode mandar sem medo, escolhendo bem, manda sem medo. Então, fizemos isso.

Essas combinações entre arte e arquitetura com o propósito de conferir ligações simbólicas foram percebidas por Elvin Dubugras e utilizadas em algumas de suas obras.

Fora do Brasil, constantemente havia uma vontade de trazer à tona a cultura brasileira, tratando as embaixadas como um cartão de visitas, bem como um território de uma cultura plural que foi formada por diversas outras culturas. E ele fazia questão de construir essas pontes (fig.27 a 31).

³ Elvin Dubugras – entrevista de 1993 ao Arquivo Público do DF

A relação de escolha de um artista e sua exposição ou o vínculo que ele terá com a arquitetura, em alguns casos, ou quem sabe, em sua maioria, não deve ser encarada como um aspecto aleatório de um simples pendurar ou estacionar uma peça de um artista em um hall ou sala espalhada pelos continentes que teve a oportunidade de edificar. As ligações que existem nesses diálogos poéticos podem abranger diversos significados que complementam um espaço, por exemplo, por um viés simbólico, político, compositivo e sensível. Conversando com o professor Luís Humberto, amigo de Elvin, ele explica que há na arte uma possibilidade de expressão de sofisticação e riqueza cultural.

O senhor saberia dizer como o Elvin conseguiu essa sensibilidade de compreender a arte?

L.H.: Eu acho que um dos problemas, e que ao mesmo tempo tenha sido uma coisa boa para o Elvin, é que ele não tinha com quem conversar; pouca gente ele podia conversar; pouca gente podia entendê-lo, aquela coisa tímida dele, simples. Ele não abria isso pra todo mundo, inclusive pra mim. Então Elvin era um cara que tinha um universo interior muito rico. Era uma pessoa que lia muito. Se o Elvin tivesse vivido nessa era do computador, ele teria tido um deslanche muito maior.

O senhor acha?

LH.: Acho. Porque ele, a cabeça dele trabalhava, funcionava muito, dependente, ele apreciava muito as pessoas, mas não tinha um amigo íntimo para com quem conversar. Mas ele apreciava muito o Bianchetti, o Athos.

Golubov ou James Off.

EDMD.: Mesma coisa na Arábia, por exemplo, na Arábia tem uma escultura pendurada ali no pátio que é do Jaime Golubov, que hoje é um professor da universidade⁴, ele foi meu aluno em 62, hoje ele é professor de geometria descritiva na universidade. E então, essa peça foi doada.

Foram três fornecedores. Um pagou o artista, um que fez a estrutura de Cabo Verde, executou a peça na oficina dele sem cobrar nada e um terceiro custeou a matéria prima. Saiu pra eles por uma ninharia, os três juntos doaram isso pra universidade.

Na embaixada da Arábia a costura com a obra de Jaime Kerbel Golubov vem dessa necessidade de mostrar o Brasil, de novos paradigmas, e de mostrar que as culturas se somam. Além da generosidade de fazer de tudo para expor a obra de um artista que fazia sentido estar ali.

A obra de Golubov instalada no pátio da embaixada, de fundamentos geométricos, reproduz a seu modo a riqueza dos arabesques tão comuns na cultura árabe notoriamente que

⁴ O professor Jaime Kerbel Golubov faleceu em 1997.

18



19



20



21

Jaime Golubov (20) e suas
"criaturas" geométricas
(18,19 e 21)



22



23



24

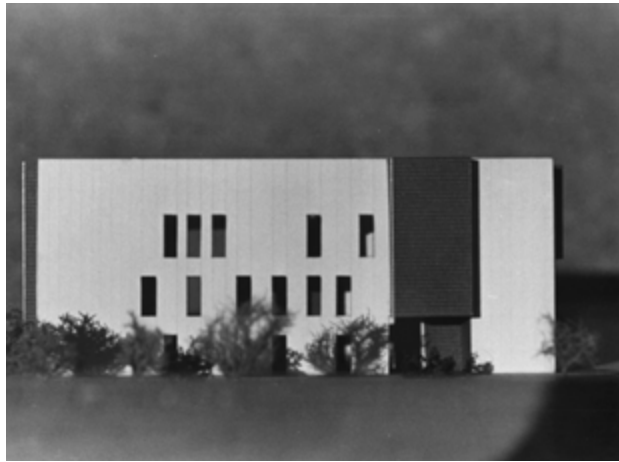


25



Escher (22) e duas de suas criações (em preto e branco, 23 e 24) inspiradas nas decorações e mosaicos geométricos de Alhambra. (25 e 26)

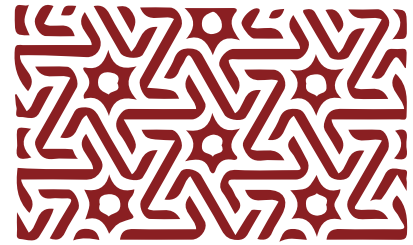
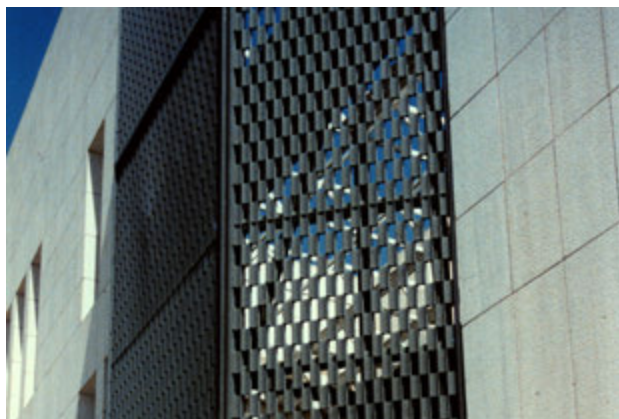
27



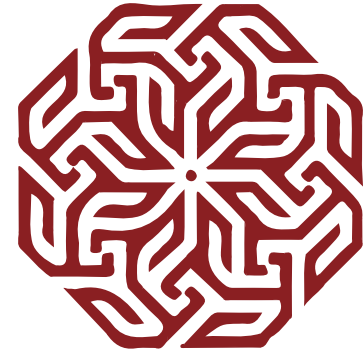
28



29



30



31

Exemplo de composições de arabesques

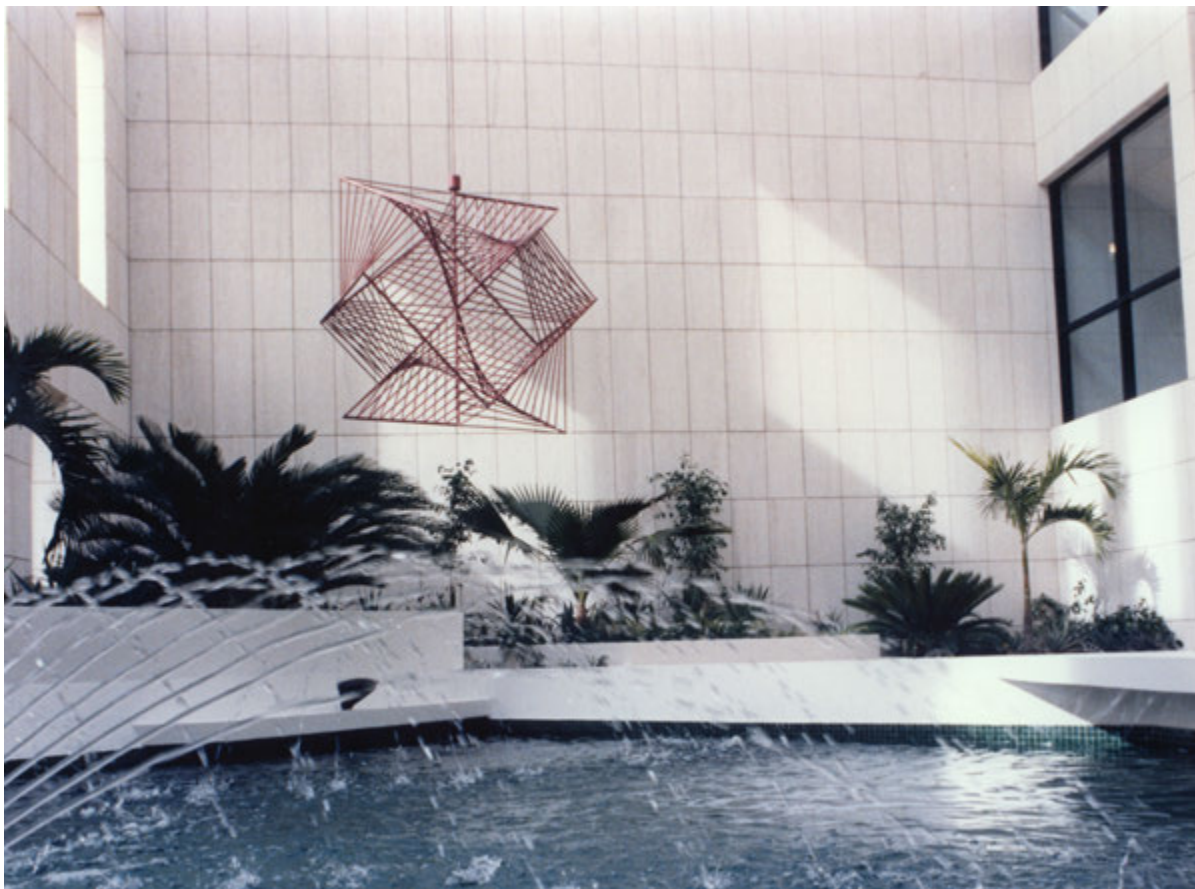


fig 32 Escultura de Jaime Gulobov no patio de acesso da Embaixada do Brasil na Arabia. Além da ligação entre culturas o cinetismo.

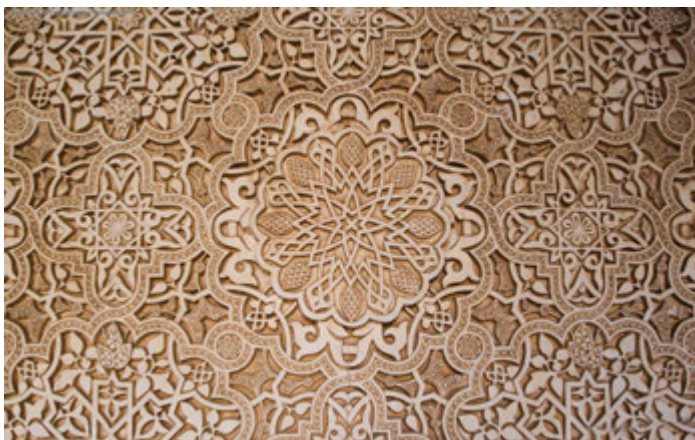


fig 33 Detalhes de arabescos de parede no Patio de los Leones, Alhambra, Granada, Espanha.

se expressa por uma arte abstrata. Elvin, conhecedor da história e de um olhar antropológico, deve ter percebido nas especulações geométricas do artista uma ponte de similitudes entre culturas. A dança que a peça apresenta, por ser dependurada, como um pêndulo a girar em seu eixo, e que possibilita o movimento de rotação, também representa uma expressão muito presente no mundo árabe.

Na embaixada dos Emirados Árabes, o pátio de acesso foi tratado como um ponto de refúgio protegido do sol, diferente do pavilhão de Barcelona, com aberturas nas paredes a permitir a entrada do vento por entre as plantas e o espelho d'água que refrescaria o lugar. Refúgio muito semelhante aos encontrados nas obras do país.

Aqui não se busca uma qualidade do amanhã, na arquitetura da



fig 34 Painel em relevo de Athos Bulcão na Embaixada de Riad.



fig. 35 Trabalho de Atho Bulcão na Cultura Inglesa de Brasília, projeto de Elvin Dubugras

embaixada, mas somatórias de arquétipos que somam linguagens de união entre os países.

Essa conexão geométrica, também já havia sido trabalhada anteriormente por Maurits Cornelis Escher (fig.:22 a 24), quando descobriu a geometria das composições nos mosaicos da Alhambra (fig.: 26). E quando olhamos os trabalhos de Golubov e Escher lado a lado tudo fica mais evidente.

Athos Bulcão

A relação entre Athos Bulcão e Elvin tem início quando ambos lecionavam no Instituto Central de Artes – no início da década de 1960. Essa parceria se estendeu profissionalmente quando Elvin, em 1965, afastou-se da UnB devido à pressão imposta pelo regime militar.

Muitos projetos de Elvin tiveram painéis de Athos, que contribuía de forma refinada com a arquitetura, mais que outros artistas colaboradores. Podemos citar o piso da embaixada de Nova Délhi, diversos painéis de azulejos e quadros.

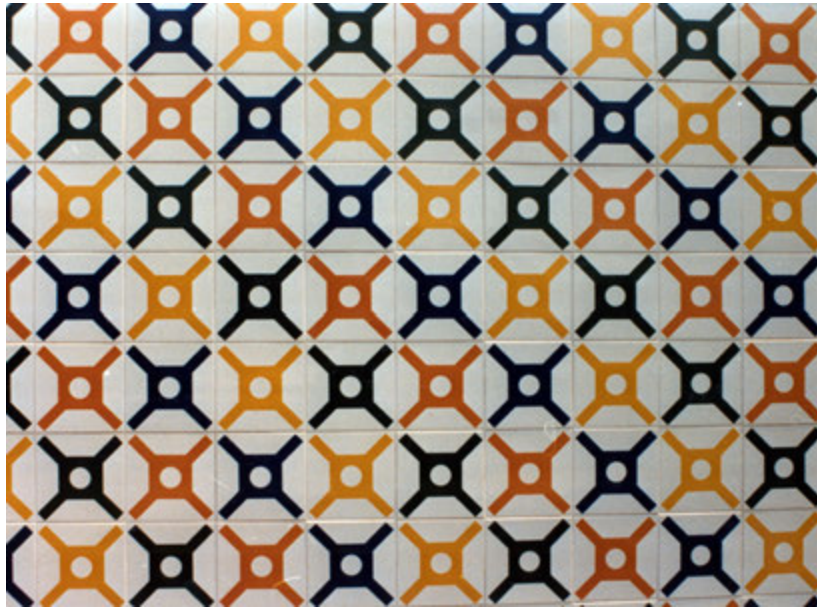
Athos tinha esse singular compromisso com os arquitetos, algo muito recorrente e representado em diversos exemplos com João Filgueiras Lima, tanto em residências, edifícios comerciais, institucionais, como também com Oscar Niemeyer.

EDMD: Em todas as embaixadas tem um acervo. Riad, por ser a obra mais cara e a mais requintada, teve um trabalho do Athos Bulcão, uns relevos do Athos Bulcão...

A particular capacidade de Athos Bulcão ser parceiro inclusive nos projetos de arquitetura era recorrente. Vemos cada um desses

fig 36 Detalhe do painel de Athos Bulcao na residencia Kaufman e sua visão de conjunto .





37



fig 37 e 38 Contribuição de Athos na Embaixada da Arabia e abaixo nas escolhas de cores dos Brises e do capitel em projeto de comercio local em Brasília.

39

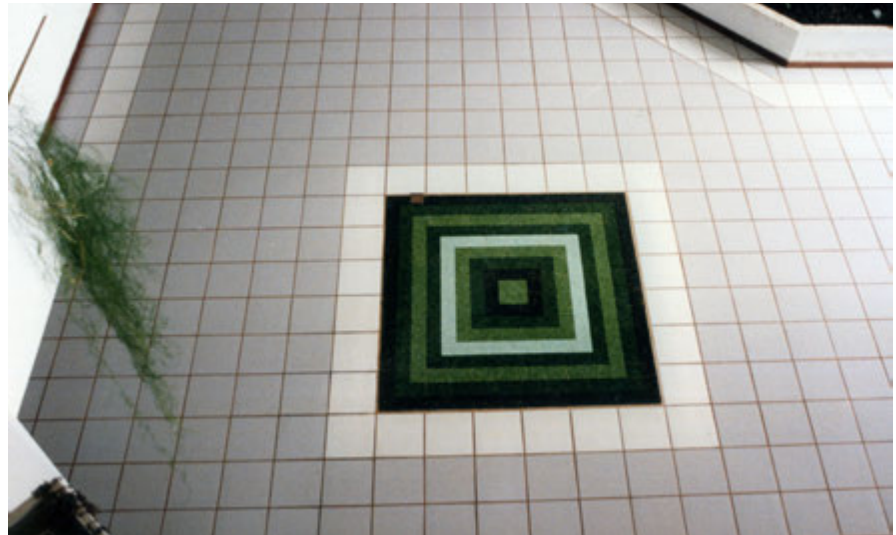


fig 40 e 39 Athos e composições
para piso no Centro Comercial da
SCLN 309 e no Hall da Embaixada
de Cabo Verde

aspectos nas obras de Dubugras quando ele convida Athos Bulcão para compor um trabalho para a Cultura Inglesa de Brasília.

Na arquitetura o hall de pé direito duplo conta a partir do piso do mezanino com um grande painel de treliça de madeira que dá o fechamento para este piso.

Entretanto o painel está ao lado de uma obra de Athos com uma temática primeiramente concretista que utiliza de linhas paralelas horizontais intercalando cores quentes e frias emolduradas por um plano branco de abertura também em losango, criando um diálogo entre arte e arquitetura.

As cores do painel de Athos também podem ser uma conexão cultural com a Por Art que se fazia na Inglaterra a partir da década de 1960. Percebe-se que as cores, muito vibrantes, imprimem um ritmo e um contraponto ao lugar.

Fica a dúvida se a parede amarela, do projeto original, seguiu orientação de Athos. O que pode muito bem ter sido, afinal, como disse João Filgueiras Lima,

O Athos foi meu parceiro em quase todos os projetos. Sua atuação nunca foi complementar: Por isso, seus trabalhos sempre interferiram na arquitetura (LIMA, 2000, p. 27).

Esse entendimento compositivo da cor e arquitetura, também

podemos ver nos projetos de Elvin para os comércios locais da SCLN 107 e SCLN 309, o Boulevard e o Gemini (fig.:39).

Lembro-me de um momento, em conversando com Elvin, de ele afirmar que sempre teve uma certa dificuldade em lidar com cores e que, quando havia dúvidas, solicitava os trabalhos de Athos, conformando projetos de parceria. E nesses dois casos todos os esquemas de cores foram definidos por Athos Bulcão.

No Boulevard e no Gemini há ainda esculturas de Mario Cravo Júnior, uma em cada quadra comercial. Era algo inédito em Brasília, como foi reafirmado pelo arquiteto Tony Malheiros quando entrevistado. O uso de arte anteriormente só era feito, até então, em edifícios públicos.

Inclusive as pessoas não sabem, mas aquelas esculturas são do artista baiano Mario Cravo Junior.

T.M.: Exatamente,

E seria dedo do Elvin?

T.M.: Com certeza! Ele conhecia muitos artistas, porque ele incorporava arte na arquitetura. Hoje, entre aspas, tem uma Lei aí que obriga a obra pública e privada coletiva a ter obra de arte, mas ele já fazia isso em todas as obras dele, o que o Oscar [Niemeyer] também fazia.

Bianchetti



41

fig 41 e 42 Quadro de Glênio Bianchetti, que Elvin reservou em uma exposição e enviou para a Embaixada Brasileira da Arabia Saudita

Outro artista que trabalhou com Elvin e também foi seu companheiro e amigo do ICA foi Glênio Bianchetti.

EDMD: Nós compramos um quadro do Bianchetti. Esse quadro foi comprado quase por uma eventualidade, porque eu fui numa exposição do Bianchetti e vi que o quadro dele tinha exatamente o esquema de cor que nós tínhamos na sala.

Essa conexão da cor não era um mero arranjo entre móveis e a obra de arte. A cor na obra de Bianchetti era um dos elementos mais importantes em suas composições. Sabia usá-las com maestria. Em suas palavras “... para mim, cor é luz e luz é vida”.

Certamente para Elvin, essa composição deve ter sido o reforço necessário para justificar a cor no espaço e, ao mesmo tempo, servir de pano de fundo para que a obra de Bianchetti tivesse a notória presença afirmada.

Ruben Valentim



42

243



fig 43 e 44 Escultura de Valentim
(45) na Embaixada brasileira
em Lagos

Na Embaixada de Lagos na Nigéria, país que fica na costa oeste da África, Elvin incorporou ao acervo da representação institucional obras de Rubem Valentim. No hall (fig. 43 e 44) de acesso há uma demonstração clara e simbólica de incorporar um significado histórico

de ligação entre a cultura brasileira e africana através da poesia sincrética de Valentim. O arquiteto sendo capaz de incorporar significado ao conjunto arquitetônico pela obra de arte.

Antônio Poteiro



45

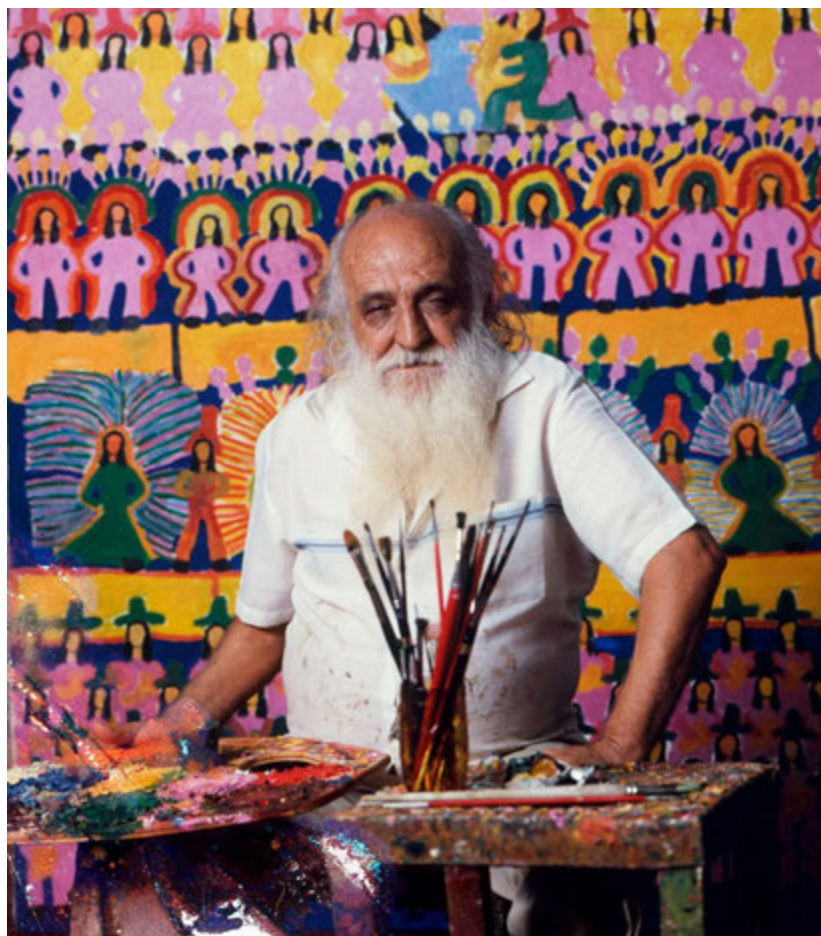
Rubem Valentim, inicia seu trabalho de pintor na década de 1940, como autodidata. Desde o início de sua produção, nota-se um forte interesse pelas tradições populares do Nordeste, como, por exemplo, pela cerâmica do Recôncavo Baiano.

A partir da década de 1950, o artista tem como referência o universo religioso, principalmente aquele relacionado ao candomblé ou à umbanda, com suas ferramentas de culto, estruturas dos altares e símbolos dos deuses. Esses signos ou emblemas são originalmente geométricos. Em sua obra, eles são reorganizados por uma geometria ainda mais rigorosa, formada por linhas horizontais e verticais, triângulos, círculos e quadrados, como aponta o historiador da arte Giulio Carlo Argan. Dessa forma, o artista compõe um repertório pessoal que, aliado ao uso criativo da cor, abre-se a várias possibilidades formais."

<http://www.itaucultural.org.br>

Antonio Batista de Souza (Aldeia de Santa Cristina da Pousa, Braga, Portugal 1925 - Goiânia GO 2010)

após fazer por algum tempo cerâmica utilitária, começa a realizar pequenos bonecos de argila. Passa a dedicar-se também à pintura, incentivado por Siron Franco (1947), e desenvolve gradualmente a habilidade de colorista. Como aponta o crítico Olívio Tavares de Araújo, Poteiro mantém um estilo coerente, tanto nos procedimentos formais que desenvolve como no uso personalíssimo da cor. Seus temas são variados e abarcam desde a fauna do pantanal matogrossense a assuntos de história religiosa, abordados de maneira original.



46

Suas telas e cerâmicas são repletas de pequenas figuras de casas, animais, riachos, pessoas e detalhes ornamentais que preenchem todos os espaços vazios, e são tratados com minúcia e acuidade técnica. Realiza uma série abordando os 500 anos da História do Brasil, na qual mantém a visão pessoal e criativa dos temas, característica de seus trabalhos.

. <http://www.itaucultural.org.br>

Dentro dos princípios de Elvin de fazer conexões históricas e sociológicas, sua escolha para a embaixada brasileira de Lagos, na Nigéria, região que recebeu colônias de portugueses que, provavelmente, imigraram de uma cidade em Portugal com o mesmo nome recaiu sobre um português imigrante, que veio para o Brasil,

também ex-colônia, mas que se adequou a sua cultura. Daí a escolha de Antônio Poteiro (fig. 47) como elo de ligação cultural entre Brasil e Lagos.

Emanoel Araújo



47

fig. 46 Poteiro e seu quadro (47)
Embaixada Brasileira em Cabo
Verde.



fig 48. Esculturas de Emanuel Araujo. A azul com verde faz parte do acervo da Embaixada Brasileira na Arabia Saudita e vermelha da residência Asdrubal.

Aparentemente as ligações e escolhas de Elvin para o salão da Embaixada brasileira na Arábia Saudita não possuem referências diretas entre o artista e a geografia, mas como aconteceu com Golubov, a trama é a construção geométrica e a cor. A trama remete o abstracionismo

da arte árabe e a cor, verde e azul, uma referência direta ao Brasil (fig. 48).



Emanuel Araújo, entre 1961 e 1965, freqüenta a Escola de Belas Artes da Bahia, onde estuda gravura com Henrique Oswald (1918 - 1965). No mesmo período, produz ilustrações, cartazes e cenários para teatro. Nas xilogravuras que então produz, notam-se algumas que já possuem relevos, dobras ou rugas. Essas obras exploram temas locais e representações femininas que aludem à fecundidade.

A partir de 1971, realiza obras abstratas, compostas por formas geométricas conjugadas. O artista gradualmente aproxima-se das vertentes construtivas, reduzindo as formas a estruturas primárias. Desenvolve trabalhos que contêm segmentos ondulados de outras gravuras, colados sobre o plano de uma gravura maior; de maneira a produzir cortes, interferências e justaposições no plano. Essas peças já apontam seu interesse pelo tridimensional.

<http://www.itaucultural.org.br>

REFERÊNCIA

A OBRA de Arte. Produção de Marcos Ribeiro. São Paulo: TV Imaginaria, 2008. 1 DVD (71 min.): VHS, Ntsc, son., color. Legendado. Port.

DUBUGRAS, Elvin Donald Mackay. *Depoimento* - Programa de História Oral. Brasília: Arquivo Público do Distrito Federal, 1993.

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura, um conceito antropológico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

MOSTAFA, S. P. e CRUZ, D. V. *Para ler a filosofia de Gilles Deleuze e Feliz Guattari*. Campinas: Alínea, 2009.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

PROJETO. São Paulo: Arco, n.127, nov. 1989.

VANNUCCHI, Aldo. *Cultura Brasileira*. São Paulo: Ed. Loyola, 1999.

ENSINO

Das Utopias – Se as coisas são inatingíveis... ora! Não é motivo para não querê-las...! Que tristes os caminhos... se não fora a presença distante das estrelas!

(Mario Quintana, Espelho Mágico, 1951)

Excelentíssimo senhores deputados, confesso que os problemas da Universidade de Brasília são tantos e tão complexos que seria muito difícil para mim fazer uma exaustiva exposição referindo-me a todos os inúmeros aspectos destes problemas, que vêm contribuindo para criar nessa universidade que representa uma esperança para a reforma do ensino universitário brasileiro, que vêm contribuindo, repito, para que ela se torne um fator de indisciplina, de intranquilidade, para toda a população de Brasília e quiçá para toda a população brasileira. ¹ (SALMERON, 2012, p. 30)

Pode parecer estranho começar a conversar sobre ensino na Universidade de Brasília com esse conteúdo. Paradoxal. Mas foi com esse sentimento que muitos professores de uma unidade universitária, que deveria contribuir para um novo paradigma social, brasileiro foram conceituados em 1965. Naquele momento, o questionamento, a análise crítica e a discordância sobre pontos, algo comum em um espaço acadêmico e que visa o amadurecimento, seria normal. Mas para o poder absolutista isso

¹ Depoimento do reitor Laerte Ramos para uma comissão parlamentar. Designado pelo presidente da República, permaneceu no comando da UnB de 25 de agosto de 1965 a 03 de novembro de 1967.

era indesejado. E essa visão, do discurso, era para esconder uma comunidade idealista, que pensava em educação, em cidadania e que, utopicamente, queria ajudar o Brasil.

Lecionar, Ensinar, Educar.

Rad. de lição sob a f. al. *lection-* + -ar; lição prende-se ao lat. *lectio, onis* 'ato de escolher, escolha, ação de ler; leitura, lição', der. do v. lat. *legere* 'reunir; recolher; escolher; eleger; tomar; percorrer; ver sucessivamente, revistar; ler para si, ler em voz alta (para que ourem ouça), fazer leituras, explicar', fonte do v. ler; ver leg-; f. hist. 1858 leccionar; 1858 *lectionar*

(t.d., t.i. bit.) [prep.: a] repassar (a alguém) conhecimentos práticos ou teóricos, instruções, informações sobre (matéria, assunto, arte, técnica, dúvida etc.); doutrinar; lecionar

lat. *educō, as, avi, atum, are* 'criar (uma criança); nutrir; amamentar; cuidar; educar; instruir; ensinar; ver educ-

Entender esses significados pode trazer um novo olhar para um campo sempre debatido que é o ensino e seu mediador, o professor.

A trajetória do arquiteto Elvin Dubugras, como de outros professores naquele momento, na UnB, não foi longa. Não que eles não quisessem, mas o sistema assim não o quis. Conseqüentemente ainda hoje essa primeira leva de professores da instituição ficou na história, no imaginário, de quem lê e



fig 1. prof. Glênio Biachetti. Acervo
CDOC - UnB

escuta sobre suas vidas. E esses seres humanos tinham o ideal de estruturar o que deveria ser a melhor universidade do Brasil ou além.

Naquela época, a UnB era um refúgio. Todo mundo vinha de lugares diferentes. A gente se apegou à idéia da universidade como a possibilidade de fazer o que não conseguíamos fazer nos nossos estados... Era uma coisa pretensiosa. Não queríamos fazer uma universidade, mas a melhor universidade. O ousado era a liberdade de pesquisa. Não tínhamos experiência didática e tivemos que experimentar. (2008, p. 26)

Glênio Bianchetti: Vivia-se em suspensão, não é? Nós tínhamos essa filosofia de não fazer mais uma Universidade, mas ter a pretensão de fazer a melhor do Brasil e talvez do mundo. Pode parecer uma coisa superpretensiosa, mas nós tínhamos, quer dizer, todo mundo trabalhava pra isso, quer dizer, a gente amava aquilo que estava fazendo, era uma coisa assim fantástica. (fig. 1)

Nesse contexto começa o caminho de Elvin Dubugras como professor na UnB, em 1962, quando foi convidado por Alcides da Rocha Miranda, também arquiteto, e com quem começara a trabalhar realizando maquetes e depois desenvolvendo trabalhos desde 1953. Alguns dos projetos iniciais de Elvin em Brasília e no Rio de Janeiro tiveram como tutor o arquiteto Alcides. O “Dr. Alcides” trabalhava no ministério da cultura como representante do SPHAN em Brasília e, quase ao

mesmo tempo, começou a pensar a Universidade de Brasília, junto com seus colegas.

G.D.:... o Dr. Alcides veio e pegou meu pai para ser o coordenador; para fazer o trabalho, chamar a atenção, botar em ordem as coisas... Dr. Alcides não tinha temperamento para isso, e botou meu pai para fazer. Meu pai tinha 31 ou, sei lá ... 31 anos, e ele achou uma responsabilidade enorme, então ele fazia ... porque ele tinha que fazer...

Tinha que cumprir o papel dele...

G.D.: É, meu pai, quando pegava uma missão assim, ele era [de ir] até o finalzinho. O Dr. Alcides era uma pessoa tranquila. Eu lembro assim de ir a casa do Dr. Alcides, que morava na [SQS] 106, ali...

1962

Hoje muitos devem imaginar que a existência da Universidade de Brasília surgiu *pari passu* com a proposta de Lucio Costa para o plano da cidade. Que desde o início, o convívio entre polis, política, educação e cultura estava entrelaçado, mas não foi bem assim. Entre um lugar e sua constituição legal, muitos empecilhos surgiram e uma declarada tentativa de se evitar a presença da Universidade do Distrito Federal em Brasília.

EDMD²: Em 1960, eu me lembro do

² Elvin Dubugras – entrevista de 1993 ao Arquivo Público do DF

Darcy³ andando com uma pastinha embaixo do braço, tentando catequizar as pessoas pra necessidade de uma Universidade. E nem todo mundo acreditava. E o governo não queria essa ideia, não.

Eu ouvi, por exemplo, Ernesto Silva⁴

3 Darcy Ribeiro nasceu em Montes Claros, Minas Gerais, em 26 de outubro de 1922. Era filho de Reginaldo Ribeiro dos Santos e de Josefina Augusta da Silveira. Em Montes Claros fez os estudos fundamentais e secundário, no Grupo Escolar Gonçalves Chaves e no Ginásio Episcopal de Montes Claros. Em 1946, forma-se em antropologia pela Escola de Sociologia e Política de São Paulo e dedica seus primeiros anos de vida profissional ao estudo dos índios do Pantanal, do Brasil Central e da Amazônia (1946-1956). Notabilizou-se fundamentalmente por trabalhos desenvolvidos nas áreas de educação, sociologia e antropologia tendo sido, ao lado do amigo a quem admirava Anísio Teixeira, um dos responsáveis pela criação da Universidade de Brasília, elaborada no início dos anos sessenta, ficando também na história desta instituição por ter sido seu primeiro reitor. Também foi o idealizador da Universidade Estadual do Norte Fluminense. Publicou vários livros, muitos deles sobre os povos indígenas.

4 Ernesto Silva (Rio de Janeiro, 17 de setembro de 1914 – Brasília, 3 de fevereiro de 2010) foi médico e oficial do Exército Brasileiro. Foi destacado pioneiro na fundação de Brasília. Diplomou-se bacharel em Ciências e Letras no ano de 1933. Em 1936 tornou-se oficial do Exército, onde chegaria até o posto de coronel, em 1961. Mais tarde, em 1946, diplomou-se médico pela Escola de Medicina e Cirurgia do Rio de Janeiro. Possuía vários cursos de especialização em pediatria no Brasil e no estrangeiro e é autor de muitos trabalhos científicos. Foi secretário da “Comissão de Localização da Nova Capital do Brasil” (1953/1955); presidente da “Comissão de Planejamento da Construção e da Mudança da Capital Federal” (1956); diretor da Companhia Urbanizadora da Nova Capital NOVACAP (1956/1961); e conselheiro da Fundação Educacional e da Fundação Hospitalar do DF (1960/1961). Desempenhou diversas funções ligadas às áreas de saúde, urbanização e cultura no Distrito Federal, seja como membro, seja como presidente, com destaque para presidente da Aliança Francesa de Brasília e do Instituto Cultural Brasil-China, membro efetivo do Conselho de Saúde de Brasília, presidente do Comitê de Cuidados Primários e Pediatria Comunitária da Sociedade Brasileira de Pediatria. Foi ativo defensor do conceito do plano urbanístico de Brasília, tendo combatido fortemente medidas que visavam à desfiguração do plano, como aumento

dizer:

“Não vai ter estudante aqui, não vai ter UNE aqui em Brasília.”

Essa alusão a não querer “ter UNE” em Brasília advém de resistências à União Nacional dos Estudantes, organização criada em 1938. Quando da realização do II Congresso Nacional dos Estudantes este teve como patrono o presidente Getúlio Vargas (que em janeiro do mesmo ano havia anulado as eleições e constituído Estado Novo, em caracterizado por um estado nacionalista e de poder centralizado). O II Congresso teve seus trabalhos encerrados pelo ministro da Educação, Gustavo Capanema.

Quando ministro, Capanema foi muito preocupado com o controle das universidades e com os professores, que, de algum modo, queria que seguissem sua filosofia de ver o mundo, muito ligada à Igreja Católica. É de conhecimento que, quando ministro da educação, construiu um acordo com líderes da igreja. Alceu Amoroso Lima rascunhou um plano de diretrizes em que ficaria a Igreja responsável por definir quais estratégias educacionais, em todos níveis, seriam adequadas para o país, e ainda por supervisioná-las. (fig. 2)

do gabarito de prédios e acréscimos em áreas de empreendimentos comerciais. Foi Ernesto Silva quem assinou o Edital do Concurso do Plano Piloto, em 1956. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Ernesto_Silva : acessado em 28/11/2013 as 12h)



Mesmo com dificuldade, o projeto da criação da UnB foi aprovado e, primeiramente, pensou-se, em desacordo do que queria Lúcio Costa, situá-la fora do plano urbanístico da capital do país. Uma tentativa de evitar conflitos diretos e vencer por um cansaço psicológico, pela distância entre o centro efervescentes de pensamentos questionadores e o centro dos poderes políticos da nação, localizando a UnB na área rural. (fig. 3)

EDMD: Estudante? Tanto é que o governo tentou botar a Universidade lá na Vargem Bonita⁵. Tentou tomar

5 Gleba localizada próximo do Núcleo Bandeirante e que foi colonizada por japoneses a pedido de Juscelino Kubistchek. Foi assim desde o início da construção de Brasília, quando Israel Pinheiro, a pedido de Juscelino Kubitschek, convidou famílias japonesas para cultivar as terras que até então pareciam indomáveis. Durante dois anos o solo ácido e úmido havia dado uma surra em todos os que tentavam explorá-lo. De 1957 para cá, os japoneses cumpriram a missão, criando o cinturão verde que abastece Brasília e outras cidades do Distrito Federal. Hoje, Vargem Bonita — com seus 300 hectares de terras cultiváveis — é responsável por 40% do abastecimento do mercado do Distrito Federal com alface, o principal produto. São produzidas 220

fig. 2 Olegário Maciel, Gustavo Capanema e outros em missa de ação de graças em Belo Horizonte (MG)
fonte: <http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br>



fig. 3 Contorno branco maior, representa a Fazenda Água Limpa, destino inicial da UnB e onde há o círculo branco onde hoje está edificada.

aquela área do campus atual [abaixo da L2 Norte], e trocar por o que é hoje a fazenda da UnB, que achando ... que estudante a 20 quilômetros de distância não oferecia tanto perigo.

E foi justamente o Alcides Rocha Miranda que veio pra cá no gabinete do ministro da educação, naquela época Clóvis Salgado⁶, ex-vice-governador do

Juscelino, que assumiu o governo quando Juscelino foi candidato.

E o Clóvis Salgado pediu ao Alcides pra fazer o parecer, sobre esse plano, e o Alcides conseguiu convencer o ministro de que a Vargem Bonita era essencial pra Universidade, ter uma escola de

mil caixas de sete quilos de alface por mês, o que movimentava R\$ 1,1 milhão por ano, segundo dados da empresa de Assistência Técnica e Extensão Rural do Distrito Federal (Emater-DF). Das 67 chácaras do local, 43 ainda pertencem aos colonos japoneses e seus descendentes.

6 Nasceu em Leopoldina, Minas Gerais, onde iniciou seus estudos no Grupo Escolar Ribeiro Junqueira. Formou-se na Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro em 1929. Começou suas atividades políticas ao regressar a Leopoldina e fundar o jornal Nova Fase. Ingressou na Aliança Liberal em 1930, apoiando a candidatura de Getúlio Vargas à presidência da República. Após a Revolução de 1930, manteve-se na ala do Partido Republicano Mineiro ligada ao ex-presidente Artur Bernardes e

contrária ao presidente Vargas. Após a instauração do Estado Novo em 1937, Clóvis Salgado dedicou-se ao magistério, lecionando na Faculdade Nacional de Medicina e na Universidade de Minas Gerais. Em 1942 ajudou a organizar a Cruz Vermelha em Minas Gerais. Em 1944 foi diretor do Hospital das Clínicas da Universidade de Minas Gerais, do qual se afastou em 1954 ao integrar o Conselho Federal de Educação. Em 1950, Clóvis Salgado foi eleito vice-governador de Minas Gerais pelo Partido Republicano (PR), em chapa formada com Juscelino Kubitschek, eleito governador pelo PSD. Assumiu o governo mineiro em 31 de março de 1955, quando Juscelino renunciou ao mandato para disputar a presidência da República. Com a vitória de Juscelino, Clóvis Salgado tornou-se seu ministro da Educação e Cultura, cargo que ocupou em três ocasiões: 1956, 1956 – 1959 e 1960 – 1961

agronomia. Mas que devia de ser dado além do terreno. E conseguiu-se garantir esse terreno. Até a história da UnB com o governo já vem de longe que vem história.

O curso de arquitetura deveria ter se desenvolvido em três ramos de disciplinas:

I. DISCIPLINAS DE FORMAÇÃO

Plástica.

Geometria descritiva.

Desenho artístico.

Cadeiras de técnicas.

Teoria e história da arte.

(muitas das disciplinas eram também de interesse geral dos alunos do curso de artes, estas eram, portanto, ministradas dentro do ICA, que preparava para a FAU)

2. DISCIPLINAS DE COMPLEMENTAÇÃO

Fotografia.

(disciplinas consideradas não fundamentais para a formação do arquiteto, mas ainda no âmbito de arquitetura e artes)

3 DISCIPLINAS DE INTEGRAÇÃO

Sociologia urbana. (Faculdade de Ciências Sociais)
(disciplinas não pertencentes ao ICA, o que favoreceria a integração dos estudantes com outros departamentos)

Esse tipo de arranjo favoreceria ao aluno, após cursar os dois anos básicos, estar apto a buscar outros caminhos além daqueles de arquitetura de casas e edifícios. Dependendo de suas capacidades e interesse poderia haver um arquiteto com formação direcionada a:

- a. arquitetura da construção civil - domínio da indústria da construção
- b. desenho industrial
- c. arquitetura paisagística - ecologia e botânica
- d. urbanismo e planejamento regional
- e. comunicação visual - compreendendo o campo da fotografia, cinema, e da televisão

Somado a essa estrutura os alunos poderiam contar com todo o campus em construção para participarem de aulas práticas e ainda o conjunto urbano da cidade de Brasília que estava em franca expansão. Nesse sentido, para possibilitar uma complementação dos conhecimentos, um laboratório de testes e de pesquisa de materiais de construção e pré-moldados foi construído no campus da UnB.

A Universidade ainda não tinha nenhum prédio, e começou a funcionar em salas de um ministério, único lugar disponível. Mas o Alcides se recusou a ficar ali com o Instituto. Preferiu o cerrado. Ali só havia dois alojamentos da OCA⁷, mas foi assim que os alunos

⁷ Empresa do ramo mobiliário, criada pelo designer Sérgio Rodrigues em 1955. Retirado de: <http://www.designbrasil.org.br/porta/almanaque/enciclopedia>.

começaram a desenhar a natureza e a ver os prédios da Universidade serem construídos. Foi muito adequado ter os alunos nos canteiros de obras, com o curso começando. Não era fácil trabalhar naquela ocasião. Brasília estava muito crua, veio logo a época da seca e naquela área tinha uma poeira danada. O que segurou tudo foi o entusiasmo que as pessoas tinham pelo que estavam fazendo e a liderança do Alcides, com o entusiasmo contagiante dele. Até D. Lygia Martins Costa ele conseguiu trazer do serviço do Patrimônio do Rio, para dar aulas de História da Arte. Ela não ficou muito tempo, acampada ali, mas o período em que lecionou foi importante (DUBRAGRAS apud FROTA, 1993, p. 60)

O filho de Alcides da Rocha Miranda, o artista Luiz Áquila⁸, em depoimento, lembra um pouco dessa época, com uma visão menos utópica.

H.B. – Foi para Brasília?

L.A. – Foi. [riso] Agora, o cotidiano era chatésimo. Primeiro porque não tinha árvore. Você não tinha sombra. Quer dizer, nada mais oposto ao Rio de Janeiro do que Brasília: aquela coisa descampada, sem vegetação, porque eles tinham tirado toda a vegetação. Os velhos... Quer dizer, os velhos... Os

jhtml?indice=o, acessado em 13 de abril de 2010.
8 Luiz Áquila da Rocha Miranda, artista plástico, é filho de Alcides da Rocha Miranda (1909-2001). Carioca, Áquila nasceu em Copacabana, em 27 de fevereiro de 1943. Seu depoimento, concedido no CPDOC em 25 de março, é importante pelo relato detalhado que faz do ambiente familiar que o estimulou desde muito cedo ao gosto pelas artes, ingressando na Escolinha do Augusto, Augusto Rodrigues, a Escolinha de Arte do Brasil, e também pela recuperação da atuação de seu pai, protagonista reconhecido daquele projeto de invenção da capital. A entrevista foi conduzida por Helena Bomeny, Bernardo Buarque de Hollanda e Regina da Luz Moreira.

meus pais e os amigos dos (meus) pais, entusiasmadíssimos, achando que aquilo era o futuro. Para mim era óbvio que não era...

H.B. – “Não era para ser assim.”

L.A. – “Não é assim!” Quer dizer, eles viam o que devia ser, muitas vezes. Sabe, isso era para um momento, um equívoco, uma coisa temporária, que seria corrigido e tal. E essa vontade de zerar: O gosto pela ruptura. Então, rompe com uma coisa anacrônica do Rio de Janeiro e se começa um Brasil novo, onde, no mesmo prédio, que era o caso do nosso prédio, mora o senador e o motorista do senador.

H.B. – E durou quanto tempo isso? Nem cinco anos.

L.A. – Durou até o golpe. Durou menos que cinco anos. É, quatro anos, até 1964. Porque aí começam a vender os apartamentos. Aí o motorista já vende o apartamento dele e vai comprar uma casa em Taguatinga, que, na verdade... E fica com o troco. E, na verdade, é mais adequada para a vida que ele vai levar, porque nasce filho, faz um puxadinho... Mas eles acreditavam mesmo, especialmente meu pai. Ele acreditava muito. Eu me lembro de conversas de pessoas que vinham em casa, e vinham do Rio visitas, e ele falava muito e [defendia]. Porque ele pediu para ir para Brasília, não é? E os funcionários públicos cariocas não queriam ir. Eles procuravam adiar ao máximo. E meu pai tentava doutriná-los: “Não, venham porque é muito bom. Esse é o Brasil do futuro”. E também tinha a idéia do cinturão verde, onde seria uma espécie de reforma agrária e que absorveria todos aqueles camponeses que tinham vindo trabalhar nas construções, e que isso imediatamente... Isso tudo virou sítio de recreio de políticos, da... das pessoas de prestígio. Então, era óbvio. E

isso foi muito rápido. E eu sabia. Mas eu me lembro de vir ao Rio, uma vez que eu vim ao Rio, e meu pai dizer: "Olha, você vai ao Rio e você vai ver que tem muito...". Eu gosto muito de cinema. Não só de cinema como eu gosto de ir ao cinema. Então, meu pai dizia: "Você vai ter muito mais filme para ver; você vai ter boas livrarias, tem pessoas mais informadas e pessoas mais bem vestidas, mais bonitas. Mas nada disso é real". Quer dizer, a realidade é o projeto, não é?

...E aí, quando começa então a conversa sobre a UnB... Meu pai era superintendente da Fundação Cultural nesse período, em Brasília. Acho que foi logo depois da saída do Jânio. Então, ele começa essa conversa com o Darcy, com o Cyro dos Anjos, com o Victor Nunes Leal...

V.B. – Que eram chefes da Casa Civil, o Victor Nunes Leal e o Cyro dos Anjos, do Juscelino.

L.A. – Isso. E o Pompeu Pinheiro⁹, o frei Mateus¹⁰ e o Anísio Teixeira. Era uma turma gozadíssima. [riso]

H.B. – É.

L.A. – (Era) ótima. E se davam muito bem, e se entendiam muito bem, e se gostavam muito. Então, começa esse projeto de Brasília. E meu pai até, num período... O primeiro escritório da Universidade de Brasília em formação foram as salas de meu pai no Patrimônio.

H.B. – Projeto da universidade?

L.A. – Da universidade, da UnB. E meu pai, então, faz os dois primeiros prédios. Ele chama o Elvin, que era um arquiteto que trabalhava já com ele no Rio, Elvin Mackay Dubugras, e o Luís Humberto, que, eu não sei por quê, estava em Brasília. Ah, o Luís Humberto era arquiteto do Patrimônio [ver depoimento de Luís Humberto, quando corrige informação]. E que eram mais jovens. O Luís Humberto é bem mais jovem. E começam então o projeto da UnB. O Darcy encomenda então os alojamentos à Oca, ao Sérgio Rodrigues. Então, eles tinham dois pavilhões pré-fabricados muito bonitos, de madeira, com pilares embaixo (fig. 4). E o meu pai resolve que é interessante começar logo a UnB e que, se você vai começar uma Escola de Arquitetura, tinha que aproveitar o canteiro de obras. Então, nesse momento... O Darcy, eu acho que tinha opinião contrária. O Darcy achava que se devia esperar mais e começar já uma coisa mais sólida, com... Inclusive por uma questão simbólica: você ter prédios prontos e tal. Mas meu pai estava entusiasmadíssimo com a obra. E começa então a Escola de Arquitetura, que foi a primeira escola a funcionar. Começa a funcionar debaixo do alojamento dos professores – então, aí você tinha as carteiras e tudo, nesse lugar –, e uma parte em salas do Ministério da Educação, e grande parte no cerrado mesmo, no mato, onde os alunos aprendem desenho, os alunos trabalham nos canteiros de obras mesmo, empilhando tijolo e... Então, essa prática, meu pai considerava muito importante, e meu pai considerava importante também os alunos participarem desse momento.

Uma das incumbências de Elvin Dubugras foi a de estruturar no ICA as oficinas de maquete e marcenaria, função que muito se deve a seu domínio da modelagem e confecção de maquetes e por

⁹ Gerson Pompeu Pinheiro.

¹⁰ Frei Mateus Rocha, convidado – por Darcy Ribeiro nos anos 60 – para fundar a Faculdade de Teologia da UnB. Retirado de <http://www.adital.org.br/site/noticia.asp?lang=PT&cod=30969>, acessado em 14 de abril de 2010.

seu temperamento comprometido com uma idéia. Contudo nem tudo parecia ser harmonioso. O artista plástico Maciej Babinski que foi professor de gravura no ICAFAU entre os anos de 1964 e 1965, em entrevista concedida a Gisel Azevedo expõe um breve momento de como eram as relações entre os arquitetos e os artistas naquele momento.

Bom, quando eu cheguei, o professor Alcides da Rocha Miranda era o chefe do departamento, e o Elvin Dubugras era o coordenador. Foi ele que idealizou a marcenaria e a maquete, que era separada da arquitetura. Aliás, esse foi o primeiro conflito acadêmico que surgiu nas artes. O Instituto Central de Arte inicialmente congregava música, artes plásticas e arquitetura. Só que a arquitetura sempre quis ser separada, os arquitetos não queriam se misturar: Eles queriam o poder, literalmente, e estavam beneficiados pelo patrocínio do mestre deles, que era o Oscar Niemeyer. Ele era titular na UnB, mas pouco aparecia, só que todos os jovens que ele formou estavam lá. E eles queriam um departamento de arquitetura autônomo. No currículo, os alunos da arquitetura eram obrigados a fazer desenho de observação, mas faziam um pouco a contragosto. Eles só queriam as aulas do Departamento de Arquitetura. No fim, tiveram que se render. Eu mesmo dei aula de desenho para muito arquiteto que esta por aí formado. (BABINSKI, 2006, p. 75)

Há um grande ponto de reflexão essa questão da divisão da arquitetura da arte. Até hoje o tema sobrevive nos corredores da FAU. Não mais pelo fato histórico da separação da Faculdade de

Arquitetura, mas sim porque os alunos da faculdade estariam ficando sem um entendimento sensível da arte e sua história, o que pode comprometer alguns princípios de percepção de projeto.

A marcenaria da Universidade servia não só para planejar e fazer os móveis da Universidade (na Casa da América Latina ainda tem uma poltrona daquela época), mas para treinar os alunos, que faziam tudo isso orientados por marceneiros. Um mestre em marcenaria vindo do Rio tinha mais importância nesse esquema que o professor Dubugras, que ensinava mais a parte teórica. Quem ensinava o fazer era o marceneiro (BABINSKI, 2006, p.76)

Para esclarecer um pouco essa questão do ensino da arte e da arquitetura na UnB e como surge uma possível ruptura é interessante ler um pouco da história do prof. Luis Humberto que é fundamental. No ano de 1991 ele concedeu uma entrevista para o Arquivo Público de Brasília, em que reforça, primeiro, a presença intelectual de Alcides da Rocha Miranda:

LH.: Alcides da Rocha Miranda, que eu já te falei antes, que era uma figura realmente rara. Dessas pessoas de grande honestidade intelectual, de modéstia, o que líquida com ele, ninguém conhece ele. E ele é uma das cabeças mais interessantes desse país.

Após sublinhar a compreensão de educador que Alcides possuía, fica claro o porquê de Elvin Dubugras

fig. 4 Alunos do ICA fazendo desenho de observação do primeiro edifício em madeira, projeto de Sergio Rodrigues, em meio a terra vermelha. fonte: IMS



Ele dever tanta gratidão em suas memórias:

LH.: Quando chegou um determinado momento veio a Universidade de Brasília. Ele me convidou porque ele tinha pedido ao Oscar Niemeyer que ele fizesse o primeiro projeto da universidade. Só que o Oscar não quis. "Você faz a universidade no meio do cerrado, então vai fazendo." Aquelas coisas de Oscar. Aí, lá pelas tantas, o Alcides me chamou para trabalhar com ele, como arquiteto colaborador do projeto. E eu fui. Esse primeiro prédio que tem lá, o Dois Candangos, o prédio da FE., da Faculdade de Educação; aqueles azulejos laterais são meus. São desenhos meus. O Alcides tinha um negócio, ele era um sujeito que dava muito ânimo ao cara novo, muito ânimo; que é uma raridade. E isso passou para mim. Foi um negócio que me fez... aprender a lidar com isso, que você tem um trabalho, uma tarefa dentro do processo de transmissão de conhecimento. Você não pode ser dono e fechar essa coisa dentro de você. Você tem que fazer a semeadura para os outros. Isso faz parte de viver a humanidade, não é?...

E depois a impressão de que algo ficou mal resolvido no decorrer do processo de formação dos cursos de artes e arquitetura na UnB.

LH.: Então, eu trabalhei com ele e quando nós estávamos no projeto, ele me convidou para ser professor. Eu tinha 27 anos, não tinha feito 28 ainda. E vim para cá, morto de medo, e fui um dos professores fundadores da Universidade de Brasília. Então se chamava curso tronco de Arquitetura e Urbanismo. Depois passou com uma encrenca interna, que eu não quero lembrar sobre isso...

VL.: Curso tronco?

LH.: Chamava curso tronco de Arquitetura e Urbanismo, que é o embrião do IdA [Instituto de Artes da UnB] hoje, que é o IdA; chamava ICA na época, Instituto Central de Arte, no caso. No organograma da universidade, os institutos centrais é que davam a base e soltavam para as faculdades, etc. Então, o curso tronco... era Arquitetura e Urbanismo, porque era um negócio fascinante. Era uma proposta inteiramente nova de universidade, se deve isso a Anísio Teixeira, como pensador primeiro, e como Darcy, como executor e o pensador que aprimorou essa coisa toda na prática. O Darcy procurou trazer aqui a fina flor. Eu não era fina flor; eu era um jovem mas vim com o Alcides, aqui ficamos e foi um período, assim, importante na minha vida e na vida de quem viveu. Foram quatro anos, de 1962 ao final de 65 quando houve a crise que redundou na demissão coletiva e voluntária de cerca de 200 professores.

MG.: Qual era a proposta desse curso tronco?

LH.: Bom, a proposta é que a gente, as universidades eram absolutamente desintegradas, ou seja, você tinha uma faculdade disso, uma escola daquilo, era uma coisa... Não havia uma idéia de você nem juntar os conhecimentos, que na realidade o conhecimento é um só, suas faces é que são diferentes, de criar algum tipo de relação entre essas áreas produtoras de conhecimento e permitir uma experimentação constante. O duro é quando você solidifica os currículos e começa a coisa do diploma, aí o conhecimento... Porque as próprias circunstâncias de momento mudam muito, e você não pode carregar um currículo que dura 30 anos, mudando não é, a coisa muda, não é? Novas tecnologias vêm, novas linguagens se põem. Então há mil saídas, mil coisas

novas que você tem que pensar.

VL: A opção das optativas vem daí?

LP: Vem. Se chamava matéria de integração. Era matéria de integração, porque se você... tinha outra coisa, o vestibular é... Fomos combatidos por isso, mas era um vestibular que ele... pretendia ser mais generoso, ou seja, não era um facilitário, entende? Mas você entrava. Vamos supor, matemática para arquitetura não é uma coisa que tenha peso... mas, ele tem peso... Então o cara entrava com deficiência na matemática, ele fazia um negócio que chamava recuperação paralelamente ao primeiro semestre. Se ele não passasse, estava liquidado. Mas se ele recuperasse isso, era aprovado como se fosse uma matéria em paralelo extracurricular. Uma coisa desse tipo.

Tem muito tempo e eu não me lembro com absoluta fidelidade, detalhe, mas era mais ou menos isso. E as matérias de integração, que era para você não ficar fechado na sua esfera exclusiva de conhecimento, você ir noutros rumos. Você poder fazer; o cara que fazia física, que pensa fazer física, fazer um pouco de arte, desenhar, estudar a história da arte. Se colocar no mundo como uma pessoa com a cabeça mais aberta.

Essa era a idéia. Universidade é isso. Não é um negócio que dá diplomas setoriais, não é? Com isso, com a crise, uma pequena crise aí, mas muito séria, atropelou esse curso tronco, nós antecipamos a fundação do ICA, Instituto Central de Arte. E, nessa antecipação, isso foi em 1963, deu um baque muito grande porque nós não tínhamos nem levado direito ainda o curso tronco. Mas isso foi em função do Oscar ter topado vir; e... uma briga por causa de coisas que não interessa muito. Um dia, se você quiser falar sobre a universidade a gente fala, mas sobre isso não. E aí nós fundamos o ICA, que

é o Instituto Central de Arte, que se propunha a mudar também a face do ensino de arte, ou seja, você não teria mais como disciplinas obrigatórias: escultura, pintura, não sei o quê, essa coisa da arte tradicional. Isso era oficina livre. Nós não íamos dar diploma para formar escultor; mas nós estávamos pensando muito na questão do desenho industrial, da programação visual, da artes gráfica, do cinema, da fotografia. Nós começamos a pensar por aí. Uma coisa mais contemporânea, sem você retirar de maneira alguma as formas tradicionais de expressão. Nós tínhamos o Ceschiatti que era o dono do ateliê de escultura; o Bianchetti, de pintura; a cadeira no Athos Bulcão; uma porção de gente; Manfria Rodrigues... Toda essa gente que hoje é até "setentão" como o Athos Bulcão, essa gente chegou aqui em plena maturidade ou então jovens, e se investiu muito no jovem promissor; ou seja, o cara que tinha um trabalho, ou que tinha... você identificado o seu potencial a ser desenvolvido. Porque o ensino de arte no Brasil essa época era muito gagá e você não podia trazer aquele pessoal velho, aquela velharia.

Curiosamente, tinha acontecido em 1948 a reforma do *Royal College of Arts*, na Inglaterra, e foi feita assim na modernização do ensino de arte. Então, foi indicado um professor de literatura, sir Robin Darwin – que já morreu – teve aqui com a gente, e que de alguma maneira reforçou muito a proposta da gente, admitindo que era um caminho certo, que você não pode fazer de arte uma coisa mistificada, uma coisa difícil.

Em 2013 entrevistando o professor Luis Humberto, e mostrando-lhe o que estava elaborando sobre o trabalho e vida de Elvin, ele resolveu esclarecer alguns pontos que para ele devem ter sido dolorosos e que na entrevista ao Arquivo Público não quis abordar.



Niemeyer, 1977 fonte: wikipedia.org
Italo Campoforito , 1962, jornal globo

Pois é, eu li um livro sobre o Babinski e ele falava de Elvin com um certo distanciamento. E que dizia que o Elvin naquele momento era quem coordenava a marcenaria.

LH.: Mas ele não coordenava a marcenaria, coordenava os cursos. Mas deixa te contar uma história, já que você está tão envolvido nisso: o início era o curso tronco de arquitetura e urbanismo, no início era isso. E nesse curso tronco levaria um tempo e ele se desmembraria então no ICA e que levaria aos filhotes que seriam os outros cursos, cinema, artes, isso tudo você já deve saber:

Aí um dia chegou um funcionário da Reitoria e Dr. Alcides tinha ido a Goiás Velho e tinha pego uma infecção intestinal, coisa do gênero, e passou mal. Bem, esse funcionário chegou e disse: olha está convocada amanhã uma reunião com Darcy Ribeiro para tratar ... como ele falou? Sim, para tratar da dupla coordenação do curso tronco de arquitetura e urbanismo, qualquer coisa do gênero. Ai, dupla coordenação?

O negócio era o seguinte, isso por algumas deduções minhas. O Alcides estava doente e eles queriam, o Oscar, queria ... Bem ao jeito do Oscar, ele não queria se aproximar, estava sempre fora, sempre aquela coisa do jeito do Oscar. E o Darcy, isso eu acho, o Darcy precisava de grandes nomes para conseguir os financiamentos do Rockefeller ¹¹ e outros.

11 The Rockefeller Foundation supports work that expands opportunity and strengthens resilience to social, economic, health and environmental challenges—affirming its pioneering philanthropic mission since 1913 to promote the well-being of humanity.

The Foundation operates both within the United States and around the world. The Foundation's efforts are overseen by an independent Board of Trustees and managed by its president through a leadership team drawn from scholarly, scientific, and

Quer dizer que havia aporte estrangeiro de verbas?

LH.: Teria, mas acho que não chegou a ter. Um seria o Rockefeller e o outro não estou conseguindo lembrar no momento. Então nós fomos, eu, Elvin, para essa reunião, e o Elvin era o secretário executivo, o vice-diretor. E do outro lado da mesa estava Darcy, Graeff ¹², tinha coisa do partidão aí no meio, quanto a isso eu não tenho a menor dúvida. O Oscar sempre com aquele olhar assim, olhar *nonchalance*¹³.



professional disciplines.

12 Edgar Graeff (1921-1990) foi um importante arquiteto do Rio Grande do Sul, no Brasil. Graduado na Faculdade Nacional de Arquitetura, teve contato de primeira mão com o Modernismo arquitetônico que fora introduzido no Brasil por Le Corbusier e desenvolvido por Niemeyer e seu círculo. Voltando a Porto Alegre na década de 1940, depois de ser reconhecido internacionalmente, foi um dos principais introdutores do Modernismo carioca na capital gaúcha. Entre seus projetos estão a residência Edvaldo Paiva (1948), o edifício Humaitá (1950), o edifício Presidente Antônio Carlos (1952) e a casa Israel Iochpe (1953).

13 Indiferença, como se não estivesse muito interessado.

Estava ele, Glauco¹⁴, Ítalo Campofiorito¹⁵, sempre com um olhar baixo. E aí ele [Darcy] chegou e disse assim: o Oscar Niemeyer será agora o coordenador do curso de arquitetura. E aquela dupla coordenação desapareceu. Deu a entender que a partir dali haveria uma faculdade de arquitetura.

Ou seja, estavam começando a separação..

14 Glauco Campello nasceu em Mamanguape (PB), em 24 de julho de 1934. Iniciou seus estudos universitários na Escola de Belas Artes do Recife e graduou-se pela Faculdade Nacional de Arquitetura, no Rio de Janeiro, em 1959. Colaborador de Oscar Niemeyer; participou da construção de Brasília e, em seguida do Centro de Planejamento da UnB, como professor de pós-graduação. De 1972 a 1975, esteve na Itália como responsável pelo desenvolvimento do projeto de Niemeyer para a sede da Editora Mondadori, em Milão. Na ocasião, elaborou trabalhos de arquitetura para Cless e Ascoli, na Itália, e para Saint-Florent, na Córsega. De volta ao Brasil, realizou projetos para o Rio de Janeiro e outros estados, vencendo concursos nacionais de arquitetura, e interessando-se, também, pelos problemas de restauro e revitalização de centros históricos. Foi professor titular (anistiado) da Universidade de Brasília (1988–991) e presidente do Instituto do Patrimônio Cultural (1994) e do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (1994–1998). Atualmente dedica-se a estudos e projetos de arquitetura, em seu escritório no Rio de Janeiro. ([http://www.glaucocampello.com.br/artigo/115,43-25/11/13 18:44](http://www.glaucocampello.com.br/artigo/115,43-25/11/13%2018:44))

15 Formado em 1956 pela Faculdade Nacional de Arquitetura da Universidade do Brasil, Rio de Janeiro, Ítalo trabalhou como arquiteto no escritório Niemeyer entre 1958 e 1961, época de construção de Brasília, e foi chefe do Serviço de Urbanismo Metropolitano de Brasília entre 1961 e 1963. Nesse período, trabalhou diretamente também com Lucio Costa, e recebeu o arquiteto francês Le Corbusier em sua visita ao Brasil em 1962. Foi professor na pós-graduação, professor associado e secretário executivo da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília entre 1962 e 1965. Atuou como diretor do Patrimônio Histórico e Artístico do INEPAC/SEEC-RJ a partir de 1979; como assessor técnico e gerente do projeto Implantação do Corredor Cultural, na Fundação Rio, nos anos de 1970 e 1980. Na década de 1990 foi secretário de cultura de Niterói, período da criação do Museu de Arte Contemporânea (MAC). É membro da Associação Brasileira de Críticos de Arte.

LH.: Começando não, começou bem separado. O que fez com que surgisse mais rápido o ICA que era um projeto para o ano seguinte.

Tinha então a previsão de separar...

LH.:Tinha! Mas não naquela altura.

Certo...

LH.: Mas aconteceu ali naquele momento. Aí Elvin estava chocada, silencioso...

Ele deve ter achado que foi uma pressão...

LH.: E foi! Porque Dr: Alcides quando viu isso, o velho não era bobo nem um pouco, ele fez uma carta de demissão e botou no bolso e o Elvin segurou essa carta, conversando que o Instituto Central de Artes era importante, isso aí ninguém fala.. mas isso eu assisti. Então o Instituto Central de Artes nasce ali, um ano antes [1962] do que deveria. Por isso que nós fomos atropelados ... E se formou um grupo assim muito amigo. Era eu, ele, o Leo Dexheimer¹⁶ que hoje está em Porto Alegre.

16 Porto Alegre, RS, 1935. Pintor; desenhista e gravador. Formado pelo Instituto de Belas Artes de Porto Alegre. Integrou na juventude o Grupo Bode Preto. E 1985 obteve o primeiro prêmio de desenho do Salão Câmara Municipal de Porto Alegre. Foi professor de Desenho e Artes Gráficas no Instituto Central de Artes da Universidade de Brasília, anos 60. Em 1995 participa da coletiva de gravadores Artistas de Porto Alegre, Casa Chagall, Haifa, Israel. Nos anos 60, foram criadas tapeçarias em arraiolo a partir de cartões sobre fase denominada Goiás. Nesse período criou suas primeiras serigrafias (álbuns) sob o mesmo tema e título, sendo o primeiro artista no Rio Grande do Sul a empregar essa técnica artisticamente. Figura no acervo do MARGS, Porto Alegre e consta no Catálogo Geral das Obras deste museu sob o nome Léo Barcellos Deixheimer.

E apesar do prof. Luís Humberto tratar esse assunto com discrição, por outro lado, existe uma observação no artigo de Edson da Fonseca¹⁷ que aponta como era tenso as relações entre os dois grupos liderados por Niemeyer e Rocha Miranda.

Em julho de 1962, já instalada a Universidade no campus e sendo o professor Darci Ribeiro Ministro da Educação e Cultura — substituído na reitoria pelo vice-reitor, Frei Mateus Rocha — convidou-me ele para ensinar Documentação a alunos de pós-graduação que eram instrutores do Curso-Tronco de Ciências Sociais. Tanto estes como os instrutores e professores de outros cursos reclamavam contra a falta de uma biblioteca na Universidade,

17 A vida de Edson Nery da Fonseca se confunde com a história da biblioteconomia brasileira. Foi fundador de cursos de biblioteconomia de graduação e pós-graduação; participou também da fundação da Universidade de Brasília (UnB) — onde foi responsável pela implementação da Biblioteca Central — e do IBBD, hoje IBICT.

Em 1995, pela UnB, foi condecorado com o título de professor emérito, por ter alcançado uma posição eminente em atividades universitárias, ou seja, se destacou sobremaneira em sua área de atuação.

Importante não apenas para a biblioteconomia, mas para a cultura brasileira de modo geral, nasceu em 1921 e conviveu com todos os expoentes intelectuais brasileiros. Dos poetas Bandeira e Cabral ao romancista e ex-presidente José Sarney. De Otto Carpeaux e Antonio Houaiss a José Lins do Rego e Rubens Borba de Moraes. De Gilberto Freyre a Ricardo Brennand. De Álvaro Lins a Mauro Mota. Mauro Mota, que é mais um dos grandes poetas desconhecidos do Brasil,

Participou da fundação da UnB, onde ensinou durante anos e de onde é Professor Emérito. Foi levado para lá pelo próprio Darci Ribeiro. Falar de Edson Nery é contar um pouco a história da inteligência brasileira. (fonte: <http://bsf.org.br/2009/02/09/os-pioneiros-e-edson-ner-y-da-fonseca/-03/06/201410h>)

pois a chamada 'coleção de emergência' não servia como a necessária infra-estrutura bibliográfica requerida por todo curso, seja universitário ou não.

Logo depois de ingressar na UnB fui convidado a acumular as funções docentes com as de coordenador da Biblioteca Central (assim eram denominados os cargos de direção de serviços e cursos ainda em implantação). Minhas primeiras iniciativas foram solicitar bibliografias mínimas aos coordenadores dos cursos e instalações condignas para a biblioteca. De acordo com o plano urbanístico do campus, de autoria de Lúcio Costa, a chamada Praça Maior da Universidade deveria ter apenas quatro edifícios — Aula Magna, Reitoria, Museu e Biblioteca — e para todos o arquiteto Oscar Niemeyer já havia esboçado seus belíssimos croquis.

Como no cronograma de construções a Praça Maior ficou para a etapa final, decidiu-se o professor Darci Ribeiro por uma biblioteca vizinha do edifício FE-5 (onde se situa o auditório Dois Candangos), que serviria provisoriamente à Universidade e, depois, ao Centro Integrado de Ensino Médio, também instalado nas proximidades. Para os estudos preliminares da construção dessa biblioteca tomei parte em várias reuniões com o arquiteto Elvin Mackay Dubugras, a primeira das quais no próprio gabinete do Ministro. Chegou-se a concluir o projeto arquitetônico, que deixou de ser executado porque o Sr. Oscar Niemeyer, de regresso da Europa, ameaçou retirar-se da universidade se novos edifícios fossem projetados — como os FE 1 a 5 — pela equipe do arquiteto Alcides da Rocha Miranda, à qual pertencia o Sr. Elvin Dubugras. (FONSECA, 1973, p.38)

Continuando a entrevista com
Luís Humberto:

Eu até entendo. Não sei como você se sente, mas o prof. Elvin tentou voltar por 4 anos, mas não agüentou e até escreveu uma carta dizendo que a faculdade deveria fechar para se estruturar novamente e pena que não consigo achá-la. Eu penso que na verdade vocês viveram um momento muito utópico, uma vontade de mudar o Brasil, e acredito que Elvin sofreu muito nesse processo.

LH.: Sofreu, certamente!

Afinal, sair do Rio, de uma cidade confortável, já casado, para uma cidade que não tinha nada, tinha que acreditar em algo muito especial. Eu estava lendo o livro do prof. Salmeron¹⁸ e ele dizia que todo mundo veio

18 Salmeron fez seus estudos de graduação em engenharia elétrica na Escola Politécnica da USP e em física na Universidade Federal do Rio de Janeiro (também conhecida como Universidade do Brasil). De 1947 a 1950, ele trabalhou como pesquisador e instrutor na Escola Politécnica e no departamento de física da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP, na qual estudou radiações cósmicas sob a tutela dos físicos italianos Gleb Wataghin e Giuseppe Occhialini. De 1950 a 1953, Salmeron trabalhou no então recentemente criado Centro Brasileiro de Pesquisas Físicas, CBPF, no Rio de Janeiro. Em São Paulo e no Rio de Janeiro, Salmeron foi contemporâneo da geração de jovens brilhantes físicos brasileiros, como César Lattes, José Leite Lopes, Oscar Sala, Mário Schenberg, Marcelo Damy de Souza Santos, Jayme Tiomno e Mario Alves Guimarães.

De 1953 em diante, Salmeron viveu na Europa, primeiramente fazendo seu Ph.D. de 1953 a 1955 na Universidade de Manchester; sob a tutela de Patrick Blackett, prêmio Nobel de Física, e então como pesquisador associado da Organização Europeia para a Investigação Nuclear (CERN), em Genebra, Suíça, de 1955 a 1963.

Em 1963, Salmeron retornou ao Brasil e aceitou a cadeira de professor de Física da então recém criada Universidade de Brasília. Infelizmente, a ditadura militar reprimiu fortemente os movimentos liberais e esquerdistas que ocorriam na universidade e

com uma gana de mudar o Brasil. E o golpe, enfim...

LH.: A demissão coletiva acabou com os planos, não é? Que nós fomos a contragosto obrigados a tomar. E a universidade já estava entregue quando nós pedimos demissão, pois eles tinham a demissão e a prisão de quatorze nomes... depois veio e essa coisa ficou inteiramente perdida. E nessa época, as pessoas não eram formalmente requisitada e não havia concurso, nós fomos requisitados de boca. Eu mesmo vim com o Alcides, assim de lado, *a cotê*¹⁹, pois não havia nenhum chamado, nenhum documento.

Nenhum processo formal...

LH.: Não, a universidade foi extinta e foi sendo refeita.

O destino desses professores e o momento histórico os colocou num contexto muito *sui generis*, tendo em vista que nesse momento ninguém se formou na UnB. Criou-se um hiato acadêmico do que deveria ser, uma aura de utopia em todo o processo. Aliás uma situação que deve ser única no cenário acadêmico brasileiro.

Elvin, Professor

ele então juntou-se a outros 223 professores em protesto, que deixaram a universidade em outubro de 1965.

Em 1966 Salmeron deixou o Brasil definitivamente e foi trabalhar no CERN novamente, a convite de seu diretor, Victor Weisskopf. No CERN, Salmeron teve importante participação em experimentos com a finalidade de estudar o plasma de quarks e glúons. Desde 1967, Salmeron é professor da École Polytechnique em Paris, França, uma das mais importantes escolas de engenharia do mundo.

19 *A cotê* – próximo de.

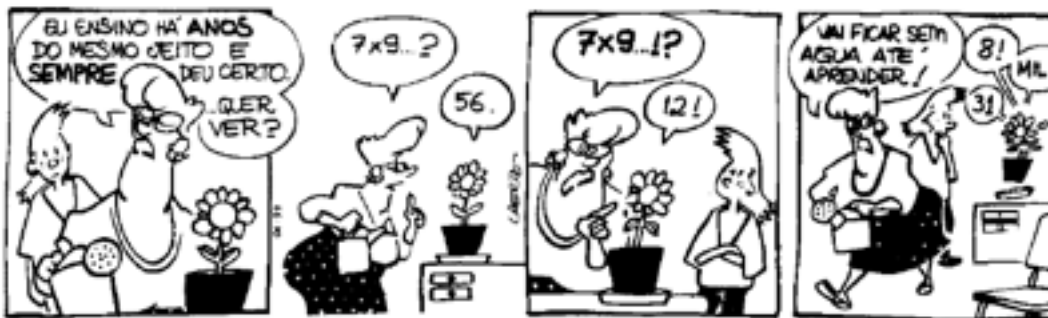


fig 5 Humor em livro de Fernando Becker sobre conceitos antigos, não construtivistas, sobre como lecionar:

LH.: Eu e ele éramos, os dois, discípulos do Dr. Alcides. Ele não dava aula para os alunos da gente. Ele dava aula pra gente. Quando a gente fala de Elvin, a gente fala de Alcides, que foi a pessoa mais próxima.

E vocês deram aula juntos?

LH.: Demos uma disciplina, Desenho e Plástica III. Nós demos juntos, era uma disciplina, vamos dizer, pré-arquitetura. Uma disciplina que você dava um tema e havia o croqui, o projeto acabado e maquete. Inclusive outros, "venenosos", diziam que nós dávamos aula de maquete, não era nada disso. É a mesma coisa que você dizer que dava aula de projeto, você dava aula de desenho. São coisas diferentes.

E ele comentou alguma coisa sobre como lecionar?

LH.: Não, quer dizer; eu via-o na ação, era uma pessoa que respeitava muito o aluno. Era muito paciente com o aluno e o tempo todo assim.

Então não tinha uma metodologia...

LH.: Nós nunca comentamos, era uma troca. Acontecia naturalmente

Aqui, vocês dando aula de fotografia juntos? (fig. 6)

LH.: Nos éramos tão jovens. O Elvin era apenas 4 anos mais velho que eu. Nasci em 1934 e, Elvin, de 30 [1929].

LH.: Não! Aqui é Jose Eduardo Maia de Mendonça!.

LH.: Olha só. Toda foto de cara com óculos que aparecia o pessoal colocava meu nome ou me chamava de outra pessoa. Uma vez eu estava em uma exposição que foi organizada ali no "Ceubinho"²⁰ e eu estava olhando as fotos quando apareceu um rapaz, que era filho do seu Manoel, o marceneiro, que fazia as divisórias todas do FE I. E ele disse, aqui é Ramiro Porto Alegre e eu disse, não esse aí sou eu, cara. E ele me olhou assustado, eu estava do lado dele. O Ramiro era parecido comigo quando jovem. Mas eu disse, você se enganou!

²⁰ "Ceubinho" é denominado o hall do ICC norte que é o entroncamento entre o setor norte e central do ICC e que levava à Biblioteca Central. Faz referência a uma faculdade particular, o CEUB. Bem, há versões para esse nome, desde o fato de ter muito aluno ali parado, só batendo papo, ou ainda por parecer uma versão diminuta, como uma pequeno CEUBinho.

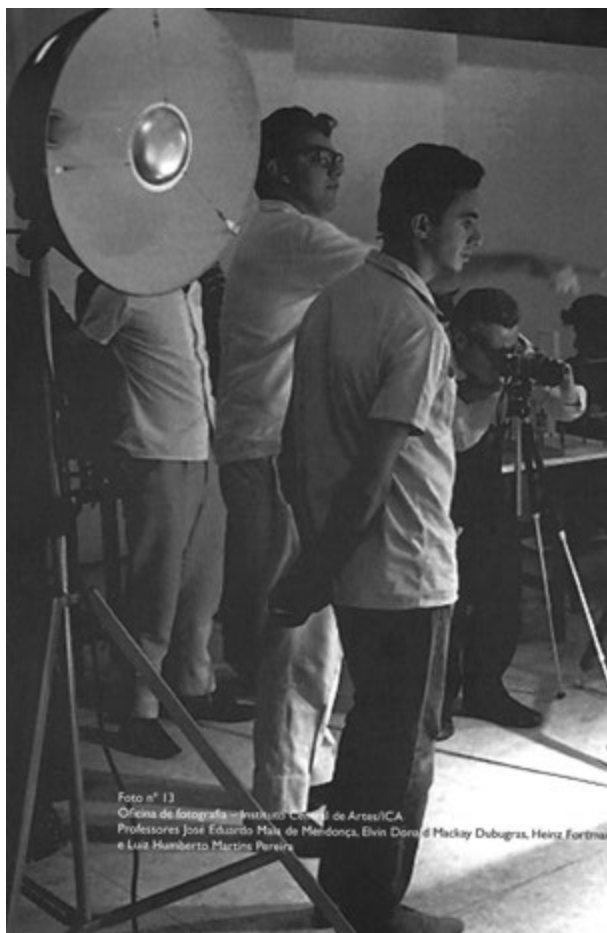


fig 6. prof. José Eduardo Maia de Mendonça (confundido com o prof. Luis Humberto) e prof. Elvin nas aulas de fotografia do ICA examinando efeitos de luz e sombra sobre objetos. Acervo CDOC - UnB

Como depoimento pessoal, ex-aluno de Elvin Dubugras, devo dizer que seu trabalho como professor era dentro de um processo que valorizava a percepção dos alunos em busca de um autodescobrimento a partir de uma reflexão e de uma abstração, e que possibilitava a reconstrução em cima de seu próprio projeto, uma abordagem construtivista. Como assim?

As repostas não eram fornecidas de todo ou impostas como: “Olha só, faz isso, isto é certo”. A contagotas era exposto um sistema similar e havia mais perguntas questionadoras, nada de um pensamento imposto ou pré-definido, algo que fazia o aluno raciocinar.

Lembro um caso, quando um colega fazia um edifício público que levaria muitos vidros, e Elvin preocupava-se com a solução do partido, que certamente poderia direcionar a um aquecimento por radiação solar. Em vez de ser direto e expor todo o problema, delicadamente, durante a conversa, introduziu um exemplo de um outro edifício, que possuía características parecidas e enaltecia suas virtudes. E no final disse: Mas fazia sentido, estava num clima frio, no hemisfério norte, e o sol não deixaria o interior tão quente.

Logicamente tal abordagem às vezes passava despercebida dos estudantes que, pela idade, estão preocupados com o agora, com a velocidade, com resolver logo, e com sua mente analítica ainda em formação, mas se fazia perceber a resposta à indagação pós-abstração do caso.

Lembro ainda de uma situação pessoal quando, em um trabalho de estágio, em seu escritório, e me mostrando um pouco fechado a propostas de outro professor, que trabalhava no mesmo projeto – e em um momento diverso, onde já não mais me debatia sobre a questão da proposta discordante, como se tivesse deixado o tempo passar para não haver a imediata associação (parecia que havia um pensamento de como abordar as coisas..) –, Elvin, em uma conversa, comentou:

EDMD: Você sabe, passou por aqui um jovem arquiteto, era muito bom, de grande potencial, só tinha um problema, tinha diversos problemas para trabalhar em grupo.

Logicamente não se tratava, neste exemplo, de minha pessoa, mas o exemplo também se encaixava, pois estava se repetindo dentro do escritório. Esse entendimento veio somente tempos depois, quando, relembrando o comentário sobre o fato, percebi que também estava no mesmo caminho e aprendi a lição. Ou seja, o tempo de

maturidade, de descobrir, deveria ser um aliado.

Muitos dos ensinamentos de Elvin eram assim, indiretos. Como se não quisesse impor um sentimento de verdade ao outro. Mas dava a opção da percepção de um outro olhar sobre um fato. Logicamente, em alguns casos, como num enredo de Arthur Conan Doyle, como uma charada de Sherlock Holmes, nem todos entendiam de imediato. Como trata o professor Fernando Becker²¹: “O conhecimento é uma construção”.

Outra vez, conversando com seu ex-aluno, Frederico Júnior, perguntei-lhe o que qualificava o prof. Elvin.

Júnior: A generosidade, ele tinha uma generosidade extrema.

Essa determinação, tarefa e compromisso influenciou gerações. Os alunos que o frequentaram em 1962; Tony Malheiros, na década de 1970; depois, as gerações de Paulo Henrique Paranhos, como Patrício Porto, em 1979/80, esses em seu escritório; mas também a geração de 1985 (eu), as de 1987. Lembro a arquiteta Beatriz Abreu e Lima que fez seu projeto final

21 Graduado em Filosofia Licenciatura - Faculdades Anchieta (1971), mestre em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1976) e doutor em Psicologia Escolar e do Desenvolvimento Humano pela Universidade de São Paulo (1984), Fernando Becker é professor titular (1995) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

com Elvin e comenta ainda hoje o professor com carinho; o hoje professor da UnB Oscar Luis; o arquiteto Junior, da geração de 1990. E deve ter influenciado muitos outros até sua saída da faculdade.

Os que entrevistei (tendo o cuidado de me expor o mínimo possível, a duras penas) e os que lembro o comentando, também expressaram a mesma coisa.

Patrício [arq. do Itamaraty] me conta um pouco como você conheceu o prof. Elvin?:

PP: Eu conheci o Elvin de forma meio enviesada. Eu fiz concurso para o ministério [das relações exteriores], de oficial de chancelaria, e eu entrei quando ainda estava fazendo arquitetura. Naquele momento você podia trabalhar meio expediente e trabalhar as 6h. E quando eu entrei, em 78, tive uma sorte pois estava mudando a chefia aonde eu fui lotado, que era da área consular. E aí o chefe do setor que eu fui trabalhar em seguida foi transferido para área de administração e ele sabia que eu fazia arquitetura. E um belo dia ele me chama lá e diz que estavam montando o setor da área de arquitetura do Itamaraty, que não havia, e perguntou: você topa ir pra lá?

Caramba, que bom!

PP: Pois é, um ano depois de ter entrado, eu fui trabalhar na área de arquitetura. Então éramos três, eu, o Ricardo Cerqueira Pinto e Paulo Roberto da Costa, isso em 1979, por aí.

PP: E quando eu comecei a trabalhar nessa área de arquitetura, o Gastão, que

era esse diplomata, ele me chamou um belo dia e disse: o ministério ira fazer um grande investimento em países de 3º mundo, principalmente na África e Oriente Médio e nesses lugares o Itamaraty normalmente contrata um escritório local para fazer a fiscalização da obra. Só que tem um lugar que não tem arquiteto e a gente queria saber se você topa ir. Isso foi em 1981, não, foi 80? E eu perguntei, que país é esse? E me disseram Guiné Bissau. Uma ex-colônia portuguesa. E eu disse, eu topo.

PP: E eu perguntei qual seria minha função, eu vou cuidar da obra? Você só vai cuidar da obra, você vai ser o fiscal e tocar a obra.

Nossa que responsabilidade!!

PP: É, e eu topei, eu vou! Sem conhecer projeto, sem conhecer nada.

Daí me disseram, então você vai fazer o seguinte, ao invés de ficar aqui no ministério nesse período de desenvolvimento do projeto, você vai trabalhar com o arquiteto que está elaborando o projeto, o Elvin Dubugras,

Caramba!

PP: Aí, eu pensei, não tem coisa melhor. Parecia um sonho. Aí eu fui. – O endereço do escritório do Elvin é esse aqui, ele já está sabendo que você irá chegar lá – Então está bom! E eu fui trabalhar com ele. Me apresentei, e no início ele era um cara assim, fechado, muito tímido, como se tivesse uma parede, não deixava você se aproximar. E eu fui, e passado mais ou menos um mês, começou a chegar pessoal novo. Chegou o Bruno Rabelo e o Paulo Henrique.

Aí ficamos nós três e o Elvin. Então tinha o escritório, a sala da secretaria, e a sala onde a gente ficava. E foi um momento delicioso. E o Elvin foi descontraindo. E era aquela coisa, prancheta, lapiseiras, papel manteiga, vegetal, ele ensinando como desenhar. Eu saí da UnB e a

formação nossa era muito básica, não tinha experiência nenhuma e a gente na verdade estava aprendendo com ele. E aí começamos a trabalhar no projeto da residência em Guiné Bissau e nessa ocasião ele já começou a me direcionar: olha, você precisa ter experiência de obra, porque obra é importante, obra é isso, obra é aquilo. E estava começando um prédio no Setor Comercial Sul.

E eu fui lá na obra, falei com o engenheiro e disse, olha, não me precisa pagar nada, mas eu quero acompanhar aqui e aprender como é que se lê uma planta de ferragem, concreto, acompanhar a concretagem, e como é um canteiro de obra, queria saber essas coisas. E o engenheiro era muito gente boa. Fiquei amigo do mestre de obras, e aí eu ia seis horas da manhã para a obra e quando era por volta de nove horas eu ia para o escritório que era o mesmo setor: E foi um período muito intenso. Muito gostoso

Humhum.

PP: E eu, e acho que todos nós, a gente aprendeu pra caramba com o Elvin. E daí eu fui conhecendo a história dele, eu não conhecia nada do Elvin. E aí ele começou a falar das coisas dele, das viagens. E ele tinha uma coisa muito legal, para você ver como era o espírito dele. Ele tinha uma biblioteca de slides de viagens que ele fez, de prédios de arquitetura. Então, se ele tinha a oportunidade de viajar e se tivesse uma arquitetura interessante de um arquiteto conhecido, ele ia lá e tirava a fotografia. Então chegou um momento que a gente conversando, de um arquiteto assim, “arquiteto assado”, e aí não sei bem como surgiu, mas comentamos, pôxa, porque você não mostra esses slides pra gente? E ele topou.

Que bom!

PP: E tinha um detalhe interessante: no mesmo andar tinha o escritório do

Tony Malheiros, e a gente estava sempre em contato, [a gente] saía do Elvin, ia ao escritório do Tony e vice versa. Sempre aquela troca. Além disso, tinha o Escritório do Milton Ramos que ficava no mesmo Setor e tinha três colegas que estavam estudando comigo, o Gilson²² (irmão do Paulo Henrique), a Yara e o Manoel Balbino²³ que hoje está em Goiânia. Aí o Elvin disse: vamos fazer assim, você chama os seus amigos e a gente se reúne aqui na sexta-feira para uma apresentação de slides. E a gente começou por Corbusier: E ele disse, você chama quem você quiser. E eu chamei o pessoal do Milton, a Manoela, o Hélio “japonês”, o Walter que hoje está na Infraero, é... enfim muita gente. Encheu o escritório na sexta-feira. Só gente recém-formada ou ainda em curso. E foi o que aconteceu, ele mostrando as obras, a gente fazendo perguntas e acabou que aconteceram várias outras sessões em outros dias.

Que incrível!

PP: E foi muito legal isso pra gente, sabe? Até hoje a gente se lembra desses encontros, dessas coisas que o Elvin fazia....

Que incrível.

PP: Então foi uma experiência única. Eu fiquei com o Elvin até 1983, foi quando eu fui para Guiné Bissau. Eu me casei em fevereiro e 7 de setembro de 1983 estava chegando na embaixada em Guiné. Eu fui só para cuidar da

obra da residência. A gente fez todo o detalhamento e começou a obra no final de 1983 e era para eu ficar só dois anos. E aí, quando eu saí, em 83, o escritório [de Elvin] estava desenvolvendo o projeto da embaixada de Cabo Verde, que peguei uma parte inicialmente. O detalhamento não participei. E o Itamaraty resolveu fazer a obra de Cabo Verde e estávamos terminando a obra de Bissau. E daí me disseram: fica mais aí para você cuidar da obra de Cabo Verde. E apesar de morar em Bissau, eu ia para Cabo Verde e passava um mês, dois meses, e voltava pra Bissau.

Nesse ínterim, aparece o projeto do Centro Cultural em Guiné Bissau e foi o último momento que fiquei em Guiné, dos quatro anos que estive lá. E o Elvin ia de vez em quando visitar a obra e em Guiné não tinha muita coisa pra você fazer; nem televisão tinha naquela época, e para passar o tempo, comecei a fazer maquete e aprendi muito a fazer maquetes com o Elvin. Pra você ter idéia, eu fazia em 1:50 as partes do hall da residência. O detalhamento, como ia ficar a treliça de madeira, toda essa coisa. E aprendi muito com ele a mexer com fotografia, e eu tirava muita foto, eu tinha um laboratório fotográfico em casa que ficava no banheiro. Então, apesar de estar distante, a gente estava sempre mantendo contato. Por carta ou pela mala diplomática.

Humhum.

PP: Então, foi tão legal o trabalho da residência de Bissau que ele acabou me colocando como co-autor e colaborador do projeto. Mas eu participei também de Lagos, Riad, e de algumas residências em Brasília.

Ah é? Do Kaufman?

PP: Sim, muito a do Kaufman. E esse momento de seis anos que passei no escritório a gente ficou muito unido. Aliás

22 Gilson Paranhos, hoje presidente do CAU – Conselho de Arquitetura e Urbanismo nacional.
23 Arquiteto urbanista - Universidade de Brasília/ UnB, 1979, Manoel Balbino trabalhou com o arquiteto Milton Ramos no projeto do aeroporto de Confins, com o arquiteto Lelé – João Figueiras Lima – em Salvador; no Hospital Sarah Kubitscheck, com o Grupo Quatro no projeto da Cidade de Palmas e com arquiteto Paulo Mendes da Rocha e Grupo Quatro na reforma do Estádio Serra Dourada para a Copa do Mundo. Foi vencedor do Concurso do Edifício do Confea-DF em 1999 e atualmente mantém escritório em Goiânia -GO.

todo mundo que trabalhava lá. Até hoje a gente está sempre se falando, como irmãos.

O Elvin tinha uma coisa muito interessante, quando eu morava aí. Ele com essa fleuma britânica, ele comemorava o natal no dia 25 e havia um almoço, né? E ele passou a me chamar, todo natal ia na casa dele junto com a turma que ele chamava. E nessas visitas que fazia à casa dele também, ele me mostrava as maquetes. E ele tinha – não sei se você chegou a ver? – ele tinha uma maquete de uma cidade. E o Joe nem sabia onde ia colocar... uma maquete que ele fez com trenzinho. Chegou a ver isso?

Sim, vi.

PP: Então, ele me mostrou na casa dele. Foi um susto pra mim aquela coisa grande. E ele ainda estava desenvolvendo. Dizia isso aqui vou fazer assim isso daquele jeito, parecia uma criança.

E foi muito legal trabalhar com o Elvin. Até hoje, conversando com o Paulo [Henrique], a gente fala, o que a gente é hoje foi no aprendizado no escritório dele. Um cara muito legal!

E nesse sentido ele tem uma gentileza enorme, pois não é como outros arquitetos que guardam o conhecimento pra si.

PP: Não, não, não, de jeito nenhum, ele era um cara que estava sempre falando, ensinando, passando experiência. Mostrando outras obras. Outro tipo de visão de um problema, visões de pessoas de fora do Brasil, de dentro do Brasil.

Eu me lembro que às vezes tinha prazo de entrega, e óbvio, e a gente virava a noite, ele não ia no final de semana, mas aí, eu e o Paulo, a gente tinha a chave do escritório e a gente ia pra lá e virava sábado, domingo, porque segunda-feira tinha prazo de entrega. Então foi

uma coisa muito importante pra mim, e se conversar com os outros, você verá a mesma coisa. Tanto que hoje eu não tenho essas lembranças de muito trabalho, mas sim de convivência, de vida de equipe.

E os filhos dele?

PP: O Joe começou a fazer arquitetura e daí ele começou a trazê-lo para o escritório. O Dennis já era formado em engenharia civil e daí o Elvin passou a dar alguns projetos de instalação para o Dennis. Coisas muito específicas, ia para a mão de um especialista. Por exemplo a Esther Stiller, que era especializada em luminotécnica; a parte de ar condicionado, eu lembro do França.

E eu lembro do Joe fazendo a parte de mobiliário. Era uma mesa muito legal, você poderia fazer ela tanto unida, uma grande mesa, quanto criar os módulos, fazendo várias mesas. Daí você pode fazer uma recepção de vários formatos e isso é muito importante para uma embaixada podendo fazer recepções de forma independente e separada. Daí eu lembro do Joe nesse momento. Ele fez algumas coisas também de console, aparadores.

Mas a gente tinha uma determinação do Itamaraty onde precisaria importar material de acabamento, onde fosse possível mandar do Brasil, que mandasse. E as embaixadas de Guiné, Lagos, Cabo Verde, Délhi, toda parte de acabamento, cerâmica, pastilhas, foi do Brasil. Eu lembro que em Délhi a parte de mármore, não, que lá tem muito.

Isso tudo foi uma pós-graduação que você fez.

PP: Ah, é. Foi fantástico, você detalhar uma esquadria. A gente saía da faculdade e não tinha idéia.

Com o arquiteto Paulo Henrique Paranhos também aconteceu algo

muito parecido e seu encontro com Elvin também foi um aprendizado.

Paulo Henrique, o que mais te chamou a atenção em trabalhar com o Elvin?

PHP: Algumas características, primeiro ele era um professor! Nato.

Por quê?

PHP: Ele gostava muito de ensinar. Às vezes ele reunia o pessoal no final da tarde para mostrar slides, de arquitetura, ele viajava, fazia fotos, e projetava esses slides. Aí reunia lá o Gilson, o Patrício, o Manoel, que trabalhava com o Milton Ramos, eu, Tony, Ricardo. A gente se reunia lá. E ele projetava esses slides que tirava mundo afora. Ele gostava de ficar sempre ensinando.

Ele sempre trazia revistas. Quando ele viajava, sempre trazia um livro, uma revista e levava para eu ver. Ele comprava, três, quadro, cinco livros. Ele levava três livros para o escritório e me emprestava. Sempre me alimentava para eu ficar vendo arquitetura do mundo inteiro. Então, primeiro ponto, naquele momento era muito difícil você ter acesso a essas arquiteturas lá de fora. Porque o Elvin me entregava isso. Eu ia para a UnB, copiava, e ainda via muitas revistas estrangeiras lá na Biblioteca, na parte de mestrado, para alunos de mestrado, era um lugar onde não se emprestava revistas. Mas eu pegava a revista, descia e ia na copiadora fazer cópias de projetos, em cópias preto e branco.

Humhum.

PHP: Quer dizer, isso era um hábito meu e não necessariamente dos meus colegas. Não tinha internet, não tinha nada disso. Mas se você for analisar, por que eu me despertei pra isso? Porque lá no

[escritório do] Elvin a gente conversava muito, e ele estava sempre conversando, analisando, sempre ensinando, fazendo colocações do tipo: olha, toma cuidado, porque as vezes você começa a ganhar um dinheirinho e daí você se anima, aí você já tem um dinheiro para pagar um restaurante para a namorada, e daí você já deixa a se dedicar a uma arquitetura boa, então tenta evitar isso... até esse tipo de coisa era aconselhado.

E aí um monte de coisa. A maneira séria de ele tratar os fornecedores – ele não admitia qualquer conversa que não fosse seriedade, acontece não é? [Comissões, Elvin não admitia isso]. E essas questões todas, procedimentos, tipo, quando ele vai receber um cliente, como é que ele faz, como é que ele deixava as coisas e depois de um tempo, me chamava para as reuniões com cliente...

O que é raro, não é? Geralmente os donos de escritório não gostam de abrir as negociações.

PHP: É, mas você vê, conheci lá Sepúlveda Pertence ²⁴, conheci o

24 Bacharel em Direito pela Universidade Federal de Minas Gerais em 1960, Sepúlveda Pertence exerceu desde o curso secundário intensa atividade no movimento estudantil, ocupando postos de representação e de direção em diversas entidades, sendo inclusive 1º vice-presidente da União Nacional dos Estudantes (UNE), no biênio 1959/1960.

Mudou-se para Brasília onde ocupou o cargo de Assistente Jurídico da prefeitura do Distrito Federal em 1961. Iniciou o curso de mestrado na Universidade de Brasília, onde, ao mesmo tempo, foi instrutor e professor auxiliar, desde a abertura dos cursos, em abril de 1962, até outubro de 1965, quando foi demitido.

Em 1963 foi aprovado em concurso público para membro do Ministério Público do Distrito Federal. Entre 1965 e 1967, foi assessor no Supremo Tribunal Federal, no gabinete do Ministro Evandro Lins e Silva. Cassado do Ministério Público em outubro de 1969 pela Junta Militar de 1969, com base no AI-5.

Desde então dedicou-se integralmente à advocacia,

Asdrúbal ²⁵, conheci várias pessoas. O Asdrúbal ele fez uma casa aqui no Lago Sul. Mas, enfim, ele era o tempo todo um professor: Sob todos os aspectos, não só de arquitetura, mas também de postura, se saber tratar o cliente.

Me conte mais como era esse processo?

PHP: Bem, primeiro que eu ficava ali e ficava “colado” nele. Ficava na mesma sala que ele. Ele numa prancheta mais baixa e eu numa mais alta, em frente, e ele conversando o tempo todo. Então você vai aprendendo. Ele viajava e trazia lapiseira, canetas que não tinham aqui no Brasil, mas ele também não era fácil, não, tinha momentos... Por exemplo, uma vez, no início, eu comecei a desenhar e ele me passou um desenho feito a lápis por ele, mas numa forma meio grotesca [sem hierarquia de linhas]. E eu comecei a desenhar, sem me preocupar em medir, usar a escala e certamente a viga que estava ali que deveria ter 12 cm eu fiz com 16cm. E ele passou, bateu o olho e disse: isso está tudo errado. Aí ele fez uma brincadeira comigo, que foi uma brincadeira que me...

Deixou irritado?

em escritório montado com o ex-ministro do Supremo Tribunal Federal Victor Nunes Leal, em Brasília, Minas Gerais, São Paulo e no Rio de Janeiro, ocupando também cargos na OAB.

Escolhido por Tancredo Neves procurador-geral da República, foi empossado em 15 de março de 1985, exercendo cumulativamente as funções de procurador-geral Eleitoral e de membro do Conselho de Defesa dos Direitos da Pessoa Humana.

Em 24 de setembro de 2012, renunciou ao seu mandato na Comissão de Ética Pública da Presidência da República, que integrava desde dezembro de 2007 e da qual era o Presidente. A saída ocorreu após a presidente Dilma Rousseff, fugindo à praxe, não ter renovado o mandato de dois conselheiros

25 Desembargador Asdrúbal Nascimento e Lima.

PHP: Não, me provocou. Ele disse assim: Se você não conseguir aprender a desenhar, você vai ter que fazer arte culinária [risos].

Com essas palavras? [risos]

PHP: É. Aí eu pensei comigo, esse cara não me conhece. Anos depois, isso foi em 79, anos depois, em 89, quando eu ganhei o maior concurso da minha vida, que foi o do Japão, eu liguei para o IAB para comunicar aos colegas, e a secretária disse que não tinha ninguém, aliás, tem uma pessoa chegando, ah, é o dr. Elvin. Então pede para ele atender ao telefone. Aí eu disse: ô Elvin, você está lembrando de uma vez... E aí ele falou: estou!

Assim, rápido?

PHP: Sim, daí ele começou a rir. Daí eu disse: pois é, acho que ganhei o maior prêmio da minha vida no Japão, e ele ficou morrendo de rir, porque aquela provocação foi um dos motivos que me levaram a estudar, evidentemente.

E outros momentos também, que a gente fica até emocionado de lembrar: Próximo à morte dele, nós fomos a uma recepção na casa de um amigo, havia vários arquitetos, se não me engano, na casa... não sei se o Aleixo morava num apartamento, na Asa Norte ... e ele chegou, me abraçou, e me deu um grande abraço...

Quem? O Elvin?

PHP: O Elvin. E falou uma coisa assim, do tipo: sabe, que gosto muito de você, uma coisa assim, sabe? Mas pra falar a verdade, depois de três anos como eu te disse, a gente compartilhava coisas, mas compartilhava assim, com muito respeito. E eu, assim, já tinha uma certa relação com a família dele, eu fui para o exterior e lá eu encontrei com a filha dele [Patrícia Dubugras]. E ele estava viajando,

parou em Paris e falou assim: Eu quero levar vocês em tal lugar... Então ele me tratava como um profissional. Nosso convívio era muito intenso e eu cada vez mais me dedicando ao escritório dele. E eu percebi que, do jeito dele, na casa dele, eu percebia que ele tinha uma grande consideração por mim. Tanto que quando eu ganhei um prêmio, o segundo lugar de Sevilha, ele ligou pra mim, para me dar os parabéns e disse: olha, vê se não vai ficar bobo, hein, que é o tal. Poxa, aí eu pensei comigo, que cuidado.

As vezes quando íamos ao IAB, eu o chamava de, tratava ele de "senador".

Por quê?

PHP: Porque ele era o mais velho, uma pessoa muito experiente, era um cara, apesar de ele não ser da turma, o Parada era o presidente, mas sempre presente, nos aconselhando, ajudando a orientar. Eu posso dizer assim, que a nossa relação foi muito positiva, muito importante.

No seu regresso à UnB, para alguém que participou de implantação de uma Instituição que tinha como ideal contribuir com a formação de uma nova geração, introduzindo um novo paradigma de vida social, de perspectiva de Brasil, me parece que, de algum modo, quando encontrou a geração de 1990, esse pensamento se tornou impossível.

Ao retornar a vida acadêmica, mais de vinte anos depois, ao construir parâmetros de comparação entre os dois momentos, o início em 1962 e 1989, sem dúvida devia existir uma preocupação com as funções acadêmicas e suas diretrizes, e ainda restava em seu íntimo, um

desejo de ver a Universidade, e principalmente o curso de arquitetura, com um pensamento social, mas, mais que isso, com um ideal, algo próximo de sua experiência no início de Brasília e o que deve ter aprendido com o Dr. Alcides da Rocha Miranda.

Lembro-me de, em 1989, quando fui monitor de sua turma de Projetos em Altura, ouvi-lo dizer que havia convencido o Dr. Alcides a vir a Brasília fazer uma aula magna. Disse-lhe então que faria um cartaz. Fui pra casa e sem saber ao certo quem era o Dr. Alcides fui pesquisar. Cheguei com um cartaz com referências de projetos, trajetória, e ele me olhou com um ar de contentamento.

Infelizmente tais desejos foram corrompidos pelo contexto dos anos 1990. A turma de alunos da UnB, e também, por que não, de professores, naquele momento estava absorvida por outros valores, não mais idealizados, mas contaminados por um processo social de valorização da individualidade. Hoje, poderíamos dizer que os valores que norteavam os pensamentos de Elvin quanto à educação, que estavam fundamentados em um crescimento coletivo, confirmariam definitivamente o processo utópico vivido nos primeiros anos da UnB, em comparação com a estrutura da universidade quando de seu

retorno no final da década de 1980, bastante modificada e desarticulada de uma consciência de produção de um conhecimento social:

EDMD: Então até aconteceu [no início das obras do metrô de Brasília em 1992] quando, no princípio, máquinas do metrô andaram por aquela área, a vibração das máquinas, a começar abrir paredes, porque eles não são de construção e eram desqualificados pra construir dessa maneira. Então, tentei ver se a universidade, o pessoal de Arquitetura junto com o pessoal de Engenharia, a gente fazia um programa de botar os alunos lá.

Para os alunos era [deveria ser] uma grande experiência. Experiência de fazer coisas e experiência de ver que existe um Brasil que não é o Plano Piloto. E nem os Kadets, XR3 e Santanas²⁶, que eles iam lá [UnB] pra pegar aulas gratuitas, a universidade gratuita, pra gente que chega com carro de luxo e não quer saber de outra coisa. Mas vetaram totalmente, totalmente.

Pessoal de Engenharia relutou um pouquinho, acabou ainda se interessando. O pessoal de Arquitetura vetou. Então, eu tenho a impressão que Brasília é uma cidade que está precisando alguma centelha que faça voltar um pouco ao espírito que teve em 60. Um pouco o espírito de... Porque não é possível que uma cidade que se discute mordomias, privilégios, quilômetros de flores na cidade²⁷, etc. e tal e anda 20

26 Esse comentário deve-se ao fato de que, no início de 1990, os carros que os jovens gostavam e que, os que podiam, compravam para impressionar eram esses. Kadet GSI, Escort XR3 e VW Santana.

27 No final de 1980 e início de 1990, uma política do governo de Joaquim Roriz começou a causar muita polêmica: o plantio de flores exóticas nos balões de Brasília, ato que estava em desacordo com o plano de Lucio Costa que pensava os jardins de Brasília ao modo inglês, romanticamente natural, como se ali

quilômetros de distância e tem a mais completa miséria de gente que não tem absolutamente nada [se referindo às cidades do entorno].

Hoje vivemos em um contexto de individualidade docente e consequentemente esse movimento se reflete nos alunos e nos seus interesses como indivíduos pertencentes a uma sociedade que paga para formá-los. Tal fenômeno tem sido lembrado em pesquisas acadêmicas de como deveria ser modificado esse status.

Acreditamos que a superação desse individualismo docente pode ser alcançada na compreensão de que a qualidade de trabalho pedagógico docente guarda relação direta com o nível de entrosamento, de sociabilização de experiências e da capacidade de aprendizado coletivo construída pelos professores. Fatores que demandam algo além da dedicação a docência, por demandar o desenvolvimento da confiabilidade e da disponibilidade para aprender junto, mas um com o outro. (CERQUEIRA, 2011: 21)

EDMD.: Infelizmente as condições de ensino público no Brasil se moldaram em um contexto isolado, formatados em grande campus distante do convívio social da cidade, dos problemas que são deflagrados com a relação direta. No início da década de 90 passaram por muitas crises.

A gente tinha um bar [quando ainda estudante no Rio de Janeiro] que chamava "O Vermelhinho", ali perto [da faculdade de belas artes, RJ], onde se juntava os artistas e os estudantes, então ficava ali tomando chope ou conversando e naquela conversa entre arquitetos, artistas, tinha pessoal de cinema, juntava uma porção de gente.

tivesse sempre existido, mas sem enfeites.

Que no fundo o curso de Arquitetura, como qualquer curso, ninguém vai pra lá estudar e aprender tudo lá. Você vai, na realidade vivenciar ali e aprender uma porção de coisas também por fora.

A escola não lhe dá tudo que precisa, a escola lhe dá um ambiente pra poder absorver o conhecimento em outros lugares também. Então isso era muito importante, a gente estava sempre em contato com essa efervescência de valores.

O construtivismo significa isto, a idéia de que nada, a rigor, está pronto, acabado, e de que, especificamente, o conhecimento não é dado, em nenhuma instância, como algo terminado. Ele se constitui pela interação do indivíduo com o meio físico e social, com o simbolismo humano, com o mundo das relações sociais; e se constitui por força de sua ação e não por qualquer dotação prévia, na bagagem hereditária ou no meio, de tal modo que podemos afirmar que antes da ação não há psiquismo nem consciência e, muito menos, pensamento. (BECKER, 1994, p. 88)

EDMD: Mesma coisa na Arábia, por exemplo, na Arábia tem uma escultura pendurada ali no pátio que é do Jaime Golubov, que hoje é um professor da universidade, ele foi meu aluno em 62, hoje ele é professor de geometria descritiva na universidade. E então, essa peça foi doada.

Então, eu acho que é uma pena hoje, quando hoje, essa cidade aqui, se burocratizou, cheia de mordomias, cheia de vícios de politicagem, de coisas, todo mundo querendo ganhar alguma coisa às custas do outro, sendo

esperto. É um mundo tão diferente daquilo que foi Brasília naquela época. Um grupo de professores, que veio pro ensino primário e secundário que era excepcional.

Me aposentei agora em abril. Eu pedi um ano de licença, fiquei durante um ano de licença, vendo se tinha chance de melhorar alguma coisa, propondo alguns programas. Tudo que eu propunha era recusado, porque estava querendo sacudir o barco, então, pedi as contas e saí.

Perguntei a um aluno porque que os alunos não reagem, já que eles eram os maiores prejudicados quando a qualidade do ensino é ruim. Ele disse:

“Muito simples, 95% dos alunos são tão ou mais picaretas que os professores.”

Eu disse: “Ótimo, uma boa combinação, fiquem todos ruins.”

Quando a coisa chega a esse ponto é triste, triste ver a coisa. E a curto prazo não tem chance de se curar não. O meu é emprego estável, faço um trabalho ou não faço um trabalho quando não quero mexer com ninguém. Então, caíram num marasmo. Então, infelizmente não deu. Eu gostaria de ter ficado.

Esse comentário de Elvin me marcou, pelo fato de demonstrar um desgosto pelo que ele mais prezava, pela instituição pela qual mudou sua vida e seu destino. Em 2013 relendo esse texto, fiquei muito pensativo sobre com quem ele teria conversado e para quem ele teria dito tais coisas. Por um *insight*, e pelo momento que esse fato se passou, próximo da aposentadoria e do que me lembro, havia um aluno que também frequentava o escritório de Elvin

e do qual fui monitor na UnB, acreditei que poderia ser ele o “aluno”, Frederico Junior, e fui perguntar-lhe:

Júnior, foi você que disse isso?

Júnior:: Sim

Em qual contexto isso aconteceu?

Júnior:: A gente estava em um momento de crise...foi perto daquela..

Da carta?²⁸

Júnior:: Isso, daquela carta que ele escreveu e de todos que conheço ninguém tem mais. Na verdade se Elvin soubesse o que estava por vir ... a gente tinha a *Harvard* na FAU em comparação ao que teve depois.

Eu fui aluno de uma turma especial, a primeira do currículo novo [pós 1988], foi quando a FAU experimentou um currículo de 34 créditos para um calouro. Imagina, 34!

Mas você também teve PA5 com ele?

Júnior:: Também.

E como foi?

Júnior:: Foi muito bom. Inclusive fui trabalhar no escritório dele. A gente entrou em greve, quer dizer, os professores entraram em greve e Elvin já era cansado dessa história da greve. Já era, sei lá, qual número da greve que a gente experimentava. Então eu não me lembro perfeitamente como foi esse convite, mas partiu dele esse convite de

28 Elvin próximo de se aposentar e triste com a estrutura redigiu uma carta manifesto à FAU-UnB.

ir para o escritório dele trabalhar.

Quer dizer que você trabalhou no escritório dele?

Júnior: Não, não trabalhei pra ele, mas sim no escritório dele, fazendo meu trabalho de PA5. Era uma coisa estranha, mas primeiro eu me aproximei de Elvin porque ele tinha braços abertos. Segundo porque eu me jogava. Eu era aquele aluno que ia visitar os professores, eu era de ir à Codeplan visitar o professor Danilo.²⁹

Alias, me parece que era mais comum aluno fazer isso aquela época, não é?

Júnior: É, eu ia nos escritórios conhecer e conversar com os professores.

Humhum.

Júnior: Conhecer ele, entender quem ele era, sentar perto da mesa dele e ter 10 minutos do tempo dele conversando. Bem, acontecia de que, quando estava na FAU, querer aprender a andar em Brasília [entender isso como uma análise do urbano] com um olhar de estudante de arquitetura, então, qualquer oportunidade de sair de casa e ir para uma realidade outra, era mágica [aqui vale lembrar o que Elvin dizia do Bar Vermelhinho]. E na primeira saída eu dei sorte e fui trabalhar na Fundação do Niemeyer,³⁰ de graça.

Aliás, algo difícil de se ver hoje em dia,

29 Professor aposentado da UnB, Danilo Barbosa coordenou e desenvolveu o Plano Diretor de Sinalização do Distrito Federal, em 1975.

30 Parte integrante do complexo arquitetônico e cultural da Praça dos Três poderes, o Espaço foi projetado por Oscar Niemeyer, em 1988, com o objetivo de abrigar, de forma permanente, as principais obras do arquiteto que desenhou as curvas da capital da República. No local, é possível conferir maquetes, desenhos, painéis fotográficos e outros itens audiovisuais, além de um catálogo digital com projetos de Niemeyer.

aluno querer trabalhar de graça para aprender.

Júnior: É mas hoje tem uma lei que reconfigura essa questão. É tudo muito complicado agora. Aliás havia o rumor no atelier de que Elvin “cobrava” para alguém ir trabalhar com ele.

Como assim cobrava?

Júnior: Mas deixa eu terminar, na verdade não que ele queria remuneração, ou seja, ele não cobrava dinheiro, mas ele queria compromisso do aluno. E o que aconteceu, eu não sei dizer a hierarquia das coisas, mas uma grande amiga estava doente e Elvin gostava muito dela, talvez ele gostasse de mim também...

Talvez? [risos]

Júnior: É ... numa dessas visitas que fiz ao escritório, ele pediu o endereço dela e ainda pediu que levasse uns livros pra ela.

Livros, que coisa dada...

Júnior: E nessa época eu estava me interessando por luminotécnica, e ele tinha muito contato com Esther Stiller,³¹ então ele conseguiu uns catálogos da Lumini pra mim, e me deu um monte de revistas da Philips.

Que eram dele?

Júnior: Eram dele.

Ou seja, ele era dado, não é?

Júnior: Ele era de braços abertos, uma pessoa muito generosa. Na verdade ele era generoso mesmo. Se você telefonasse pra ele, com um propósito, ele iria te dar, de muito bom grado, uma hora de conversa do tempo dele.

E eram belas conversas...

Júnior: Eram belas conversas. E eram intermináveis [risos]. Se eu dissesse, Elvin eu preciso ir, pois... ele ignorava, não é? Era como se tivesse dito nada. E nessas idas ao escritório dele, pode ser que eu tenha manifestado tristeza por estar perdendo ritmo de trabalho [como aluno], e eu era uma pessoa que tinha grande grau de dispersão, e então perder foco era pedagogicamente arriscado.

Humhum.

Júnior: Então, acredito que eu deva ter feito algum comentário e então ele falou: por que você não vem aqui trabalhar? Tem uma prancheta aqui, era a prancheta do Dennis...

A prancheta voltada pra janela?

Júnior: Isso, de costas pra janela e perpendicular à prancheta do Joe [filho]. E eu ficava lá trabalhando. Na verdade 50% do tempo, os restantes 50% eu ficava ao lado da prancheta de Elvin, conversando... [risos]. E eram coisas muito gostosas. E algumas vezes, quando dava 17 horas da tarde, ele parava e a gente ia beber alguma coisa. Mas, enfim, foi uma coisa legal, aproveitar o tempo daquela greve na companhia de Elvin. Então, ia para o Edifício Central, no térreo tinha o Banco Econômico com a marquilha branca com centro amarelo, e o Tony Malheiros era vizinho, assim do lado, e então o Tony entrava e saía

³¹ Inaugurada em 1979, pela *lighting designer* Esther Stiller, a Lumini nasceu da insatisfação com o que o mercado nacional de iluminação oferecia na época. A designer começou então a desenhar e produzir peças para atender às necessidades de seus projetos. A pesquisa constante e preocupação com o cliente orientaram o trabalho da empresa, marcado por um amplo *know how* em iluminação técnica. (fonte: <http://arqbrasil.net/arqdecor/2013/05/a-lumini-da-designer-esther-stiller/> em 23/09/2013)

do escritório dele, e o escritório dele era muito movimentado, ele tinha uma secretária muito simpática, eu não vou me recordar o nome dela. É, o Elvin era muito generoso, muito generoso.

Como você o via como professor?

Júnior: Ele respeitava demais, porque ele achou que não foi um bom professor pra gente, do primeiro semestre.

Ele achou isso?

Júnior: Achou. Ele achou que não tinha sido um bom professor: Ele mudou a metodologia na turma do semestre seguinte. E a gente não entendeu, porque a gente tinha gostado tanto! Talvez ele tenha sido pouco exigente com a gente. Mas o fato dele ter sido um pouco mais exigente com a turma seguinte não fez surgir projetos melhores... [risos] É, eu não sei, a experiência de ter tido ele e um professor "japonês", que não me recordo o nome agora.

Japonês?

Júnior: É, japonês!

O Único que me recordo agora era o Tetsuro Hori,³² que morava no Lago Norte...

Júnior: É, isso mesmo era o Hori, mas a gente tinha muito pouco contato com o Hori, o contato que a gente tinha era com o Elvin. E ser aluno dele era mágico, porque todos os dias ele trazia as plantas dos projetos dele para a gente ver.

Ah, isso é verdade! E ele contava

32 Arquiteto, Tetsuro Hori foi professor da FAU-UnB até o início da década de 1990. Formou-se na FAU-USP, em 1964. É professor de Urbanismo da FAAP, membro do Grupo de Pintura *Shasei-Kai* e diretor da Hori.

todas as histórias..

Júnior: Sim, e detalhe com fotos! [risos]. Eram histórias ilustradas. Então a gente experimentava o que era aquele âmagu de uma obra de arquitetura se transformar em realidade, então Elvin infectou a gente com essa possibilidade de fazer real.

É engraçado, não é? Porque quando a gente tem uma boa experiência especial, há a tendência de repeti-la. Se você tem um espaço que você viveu nele e ele é agradável, algumas relações do espaço você repropõe. E quando fui fazer minha superquadra eu não conseguia adaptar o que eu queria num bloco, pela minha própria experiência de ter morado em um bloco de superquadra e com as disposições dos apartamentos de Elvin, quando ele trouxe aquela forma em H intercalado que ele implementou lá na Octogonal: economia de elevador; otimizar alguns dos espaços e ainda assim garantir a ventilação cruzada. E trouxe para um momento muito especial de Brasília, que era a Brasília tombada, um momento dois ou três anos depois onde a gente tentava salvar Brasília e muitos professores dentro da FAU aparentemente se mostravam contra Brasília, não é?

Então muitos professores davam um projeto onde deveria existir blocos com 9, 12 pavimentos, que eram negações do plano de Lucio Costa, e Elvin não, Elvin infectou a gente com valores não tradicionais, mas valores dessa experiência riquíssima que foi construir essa capital utópica pra esse país. Uma capital tão impossível de ser brasileira, mas por isso mesmo mais brasileira que qualquer outra, que em muito pouco tempo ela pertence a tantas pessoas brasileiras, tantas pessoas apaixonadas pela cidade.

Então Elvin foi uma dessas pessoas que fez a gente respirar. Ele foi o professor

por quem eu tive mais carinho no meu primeiro semestre e ainda não tinha conhecido Christina, que estava de licença sabática. Cristina [Jucá], Elvin [Dubugras] e Matheus [Gorovitz] foram três professores que me marcaram profundamente enquanto estudante.

Já que você comentou os três, qual característica que os diferenciava?

Júnior: A característica que diferenciava os três eu demorei muito tempo para aprender:

É?

Júnior: É, mas a característica que unia todos os três é que todos os três foram extremamente generosos comigo, todos os três me receberam no âmagio de suas intimidades. Em pouco tempo que estava no escritório de Elvin, quer dizer, trabalhando como aluno, tendo o prazer de estar ao lado dele, vez por outra ele me chamava para ir à casa dele e minha mãe me levava lá e me deixava lá. E ele brincava comigo: [dizendo rindo] comprei um cachorro e ele se chama Fritz, Fritz, é, Fritz, e é Fred em alemão e ria... [risos]. E ele era uma graça assim.

Ele tinha um humor sutil, não é?

Júnior: Tinha! Ele tinha um humor muito sutil, mas muito generoso, e vez por outra, e isso foi uma coisa que me encantou dos três, eles eram pessoas que caso eu dissesse alguma coisa que tinha um sentimento muito forte para o qual eu tinha muita convicção, ingênua, mas muita convicção, eles paravam para me ouvir! Elvin, Christina e Matheus. Matheus me ensinou a falar:

Humhum.

Júnior: Você diz que eu fico tentando escrever como o professor Matheus, pode ser que seja, mas ele me ensinou

a falar:

Que bonito isso!

Júnior: Elvin me ensinou a procurar uma sistemática de produção. Matheus me ensinou a ser inovador; a buscar o inédito, nem que fosse por um processo não convencional. Por exemplo, um dia apareceu um erro de tela, e eu disse: professor ficou tão bonito, vamos deixar ficar assim? E ele disse: vamos!

[risos]

Júnior: Aí eu tive que desenhar o erro feito na tela. Por isso que estou dizendo, cada um me ensinou de um jeito, uma coisa muito importante que hoje faz parte de mim. E o Elvin me deu um jeito, "não brinca não, faça sério".

Sabe uma coisa que eu achava legal no Elvin, que ele não era explícito.

Júnior: Não, não era.

Ele deixava que o aluno descobrisse, ele dava dicas para isso, mas o aluno tinha que descobrir, não é?

Júnior: Sim, verdade. Meu primeiro projeto com Elvin foi um ponto de ônibus.

Foi, em qual momento?

Júnior: PA! Peguei Elvin duas vezes, Christina duas vezes, Matheus três vezes [risos] e não foi porque eu quis, o destino que se encarregou que isso se encontrasse, sabe?

Mesmo?

Júnior: Foi, na verdade eu tive a sorte de ter bons professores.

Os últimos conselhos de Elvin

Creio que esse artigo não poderia ser fechado sem a devida manifestação de Elvin nos seus últimos momentos da FAU e sobre a instituição. Nesse caso, pela carta que havia escrito e que foi extraviada na história do tempo. Mas como esse trabalho não é meu, mas para a história, e, nesses casos, acredito, existe uma conspiração favorável. No dia vinte de maio de 2014, às 5h15 da manhã, recebo o seguinte e-mail:

Bom dia Joe,

Futucando o baú — literalmente —, achei aquele texto sobre o qual já conversamos. Não era uma memória equivocada.

Segue uma digitalização e um *OCR* rápidos (não revisados).

abraço,
Fred.

E fica aqui, cinquenta e um anos depois de sua chegada a UnB, e vinte e um ano depois de sua aposentadoria, suas últimas “palavras”:

Observações sobre a crise do IAU³³ e uma contribuição para sua solução.

Entre as causas da crise do IAU está a indefinição de seu papel na sociedade, os objetivos do curso e como consequência seu currículo.

Parece-me que ao longo dos anos o IAU perdeu seu rumo: * desprezou as Artes, que em 62-63 no Curso Tronco de Arquitetura formavam a base, tal como o Prof. Alcides Rocha Miranda colocou na sua aula inaugural do 1º semestre 91, e lhe emprestavam uma visão maior; menos artificial e mais humana. Adotou-se um currículo “profissionalizante” desde o 1º semestre, omitiram-se coisas elementares como o ensino do desenho de observação com tudo que desperta, e que incentiva a criatividade .

Nem ao menos situou-se na atualidade, com a quase total ausência da informatização e computação gráfica, que hoje estão presentes até em pequenos escritórios.

O curso perdeu todo o contato com a pesquisa, professores não tem acesso constante à atividade profissional, pelo menos na UnB, o que resulta fatalmente em estagnação pessoal e desconhecimento do mundo para o qual se destinam os estudantes.

Isto combina com a dedicação exclusiva para tornar o IAU cada vez mais um mundo da fantasia.

O currículo da seqüência de PROJETO prevê semestres dedicados a Arquitetura Monumental, Grandes Vãos, Edifícios em Altura etc., assuntos sem dúvida relevantes, mas que se dirigem apenas a uma parte do Brasil, e omite-se completamente em tudo o que concerne ao outro país, cuja miséria está presente em todas as periferias de grandes cidades, inclusive Brasília.

3333 IAU – Instituto de Arquitetura e Urbanismo

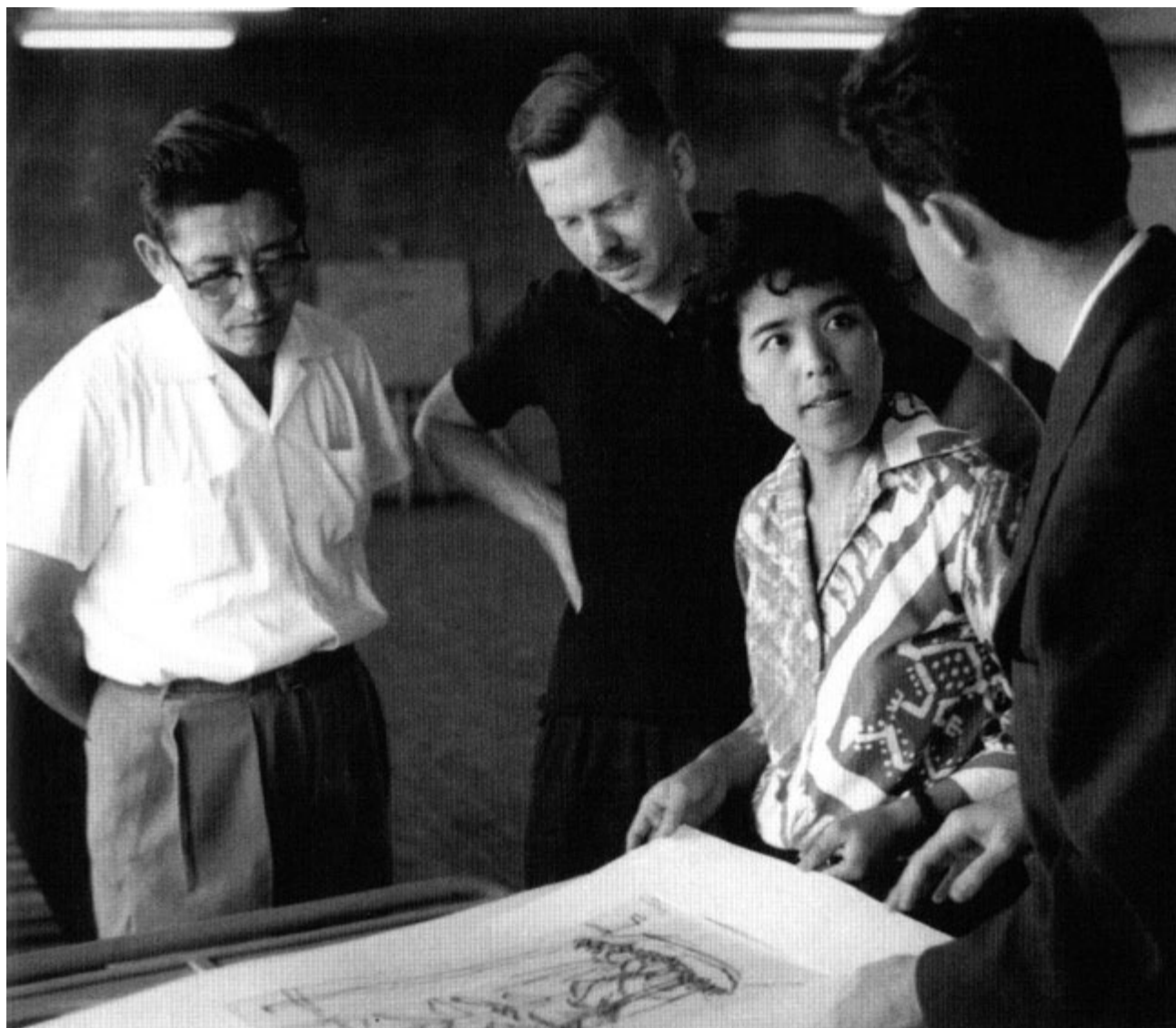


fig 7. Professor Hugo Mund Júnior
(costas) e professor Elvin Dubugras
(camisa preta), 1960 .Acervo
CDOC - UnB

Assentamentos, “manchas” e outras formas de favelas proliferam a poucos quilômetros do campus sem qualquer participação nossa, seja no aspecto urbanístico, seja na solução dos problemas habitacionais.

De fato, este aspecto da arquitetura não está presente nas aulas, pesquisas ou até discussões.

A completa falta de pesquisa, seja de soluções técnicas, seja de planejamento está intimamente ligada ao fracasso em colocar em funcionamento o Centro de Planejamento - CEPLAN.

É evidente que não se pode propor como tema de aula de PA um projeto de casa popular, que se desenvolva em sala na aula durante um semestre, a frio, sem estar ligado a uma experiência real.

Para contornar esta situação será necessária uma modificação radical no IAU, e que passa também por uma mudança de atitude: É comum exaltar a “consciência social” do arquiteto, componente indispensável, mas despreza-se o fato do que, sem competência profissional, isto não passa de uma incoseqüente versão da festiva.

Frustra-se o indivíduo, compromete-se o resultado, perdendo -se oportunidades de contribuir para a solução dos problemas mais urgentes.

Neste momento não podemos afirmar que o produto do IAU possa ser chamado de competente.

O IAU tornou-se conhecido como um centro anti-Brasília – por certo um exagero – mas que nos colocou como território inimigo para muitas das forças da profissão. Somos inclusive acusados de apenas fazer críticas destrutivas, sem ter feito nada de positivo.

Deve-se entender que Brasília é um marco importante de toda uma linha de pensamento, que se hoje é considerada ultrapassada, foi a corrente dominante da primeira metade do século não só no Brasil mas em grande parte do mundo. Deneigrir e destruir Brasília não leva a nada, nem ao menos corrigir suas falhas. Leva-nos contudo a uma posição de ostracismo que muito contribui para a atual situação. Só não comete erros quem nada produz, e para ter uma posição de respeito na sociedade e no meio profissional é preciso que o IAU produza trabalhos teóricos, pesquisas e principalmente projetos.

Conquistará então a credibilidade.

No grande debate que propomos entre o corpo docente do IAU, estudantes e com a participação de professores esclarecidos de outras escolas junto com profissionais atuantes com obra respeitável, deve-se colocar estas questões como prioritárias. Para que o currículo possa ser reorientado, é absolutamente necessário colocar o CEPLAN em funcionamento, não apenas como um escritório de projetos, mas também como centro de pesquisas de problemas de habitação popular em Brasília – arquitetura e urbanismo.

Um entendimento com a Engenharia Civil, para pesquisa conjunta de aspectos técnicos é de todo saudável, já que a universidade não pode ser constituída de áreas estanques enquanto os problemas certamente não o são.

A obtenção de convênios, especialmente na área que poderíamos chamar de “arquitetura social”, é passo indispensável. Sem este apoio nada resultará.

Há contudo uma questão crucial para que haja a vontade de levar adiante estes convênios.

Sabe-se que existem várias áreas onde a suplementação salarial é permitida e legal:

- direitos autorais de projetos, livros etc.
- músicos podem tocar na orquestra do Teatro Nacional
- artistas são estimulados a expor e vender suas obras
- bolsas diversas também são aceitas.

Entretanto parece que pesquisadores de assuntos técnicos teriam restrições, e sentindo-se discriminados poderiam recusar a participar.

É necessário reverter a situação em que sendo os salários baixos o compromisso de produzir é pequeno, apoiado no fato de que a alguns é permitido o que se nega a outros.

Afinal qual é a regra do jogo? A falta de definição está levando os professores a buscar atividade profissional rentável fora da UnB.

A excessiva valorização dos títulos formais – numa profissão que resulta de conhecimentos aplicados – e o completo desprezo pela experiência e perícia profissional, leva o curso a um impasse.

Todas as energias se voltam para a obtenção de mestrados e doutorados, que se importantes em determinadas áreas do curso, pouco ou nada significam como transmissão de experiência no exercício da atividade de arquiteto.

Isto cria um corpo docente que vai se isolando do mundo, e que ensina o que muitas vezes nunca fez. Em resumo, parece-me que as providências mais urgentes são:

1 - Colocar o CEPLAN em funcionamento, definindo claramente seu papel na UnB como órgão de planejamento.

2 - Definir a situação dos participantes de convênios

3 - Trazer convênios para serem executados no CEPLAN e em equipe com outros departamentos quando cabível.

4- Colocar o curso de arquitetura em ampla discussão com vistas a uma reformulação de seus objetivos.

5- Colocar suas dependências – CEPLAN e ATELIERS em condições que permitam uso adequado e digno.

6 - Entender-se com a Reitoria, para que trabalhos do CEPLAN para a própria UnB representem uma transferência de verbas a ser combinada.

Quando o projeto é para incorporação e venda de apartamentos, é justo que o CEPLAN tenha uma participação na receita que lhe permita equipar-se.

Prof. Elvin Mackay Dubugras

Observações sobre a crise do IAU e uma contribuição para sua solução.

Entre as causas da crise do IAU está a indefinição de seu papel na sociedade, os objetivos do curso e como consequência seu currículo.

Parece-me que ao longo dos anos o IAU perdeu seu rumo: desprezou as Artes, que em 62-63 no Curso Tronco de Arquitetura formavam a base, tal como o Prof. Alcides Rocha Miranda colocou na sua aula inaugural do 1º semestre 91, e lhe emprestavam uma visão maior, menos artificial e mais humana.

Adotou-se um currículo "profissionalizante" desde o 1º semestre, omitiram-se coisas elementares como o ensino do desenho de observação com tudo que desperta, e que incentiva a criatividade.

Nem ao menos situou-se na atualidade, com a quasi total ausência da informatização e computação gráfica, que hoje estão presentes até em pequenos escritórios.

O curso perdeu todo o contacto com a pesquisa, professores não tem acesso constante à atividade profissional, pelo menos na UnB, o que resulta fatalmente em estagnação pessoal e desconhecimento do mundo para o qual se destinam os estudantes.

Isto combina com a dedicação exclusiva para tornar o IAU cada vez mais um mundo da fantasia.

O currículo da sequência de PROJETO, prevê semestres dedicados à Arquitetura Monumental, Grandes Vãos, Edifícios em Altura etc, assuntos sem dúvida relevantes, mas que se dirigem apenas a uma parte do Brasil, e omite-se completamente em tudo o que concerne ao outro país, cuja miséria está presente em todas as periferias de grandes cidades, inclusive Brasília.

Assentamentos, "manchas" e outras formas de favelas proliferam a poucos quilômetros do campus sem qualquer participação nossa, seja no aspecto urbanístico, seja na solução dos problemas habitacionais.

De fato, este aspecto da arquitetura não está presente nas aulas, pesquisas ou até discussões.

A completa falta de pesquisa, seja de soluções técnicas, seja de planejamento está intimamente ligada ao fracasso em colocar em funcionamento o CEPLAN.

É evidente que não se pode propor como tema de aula de PA um projeto de casa popular, que se desenvolva em sala de aula durante um semestre, a frio, sem estar ligado a uma experiência real.

Para contornar esta situação será necessária uma modificação radical no IAU, e que passa também por uma mudança de atitude: É comum exaltar a "consciência social" do arquiteto, componente indispensável, mas despreza-se o fato de que, sem competência profissional, isto não passa de uma incosequente versão da festiva.

Frustra-se o indivíduo, compromete-se o resultado, perdendo-se oportunidades de contribuir para a solução dos problemas mais urgentes.

Neste momento não podemos afirmar que o produto do IAU possa ser chamado de competente.

O IAU tornou-se conhecido como um centro anti-Brasília - por certo um exagero - mas que nos colocou como território inimigo para muitas das forças da profissão. Somos inclusive acusados de apenas fazer críticas destrutivas, sem ter feito nada de positivo.

Deve-se entender que Brasília é um marco importante de toda uma linha de pensamento, que se hoje é considerada ultrapassada, foi a corrente dominante da primeira metade do século não só no Brasil mas em grande parte do mundo.

Denegrir e destruir Brasília não leva a nada, nem ao menos corrigir suas falhas. Leva-nos contudo a uma posição de ostracismo que muito contribui para a atual situação.

Só não comete erros quem nada produz, e para ter uma posição de respeito na sociedade e no meio profissional é preciso que o IAU produza trabalhos teóricos, pesquisas e principalmente projetos.

Conquistará então a credibilidade.

No grande debate que propomos entre o corpo docente do IAU, estudantes e com a participação de professores esclarecidos de outras escolas junto com profissionais atuantes com obra respeitável, deve-se colocar estas questões como prioritárias.

Para que o currículo possa ser reorientado, é absolutamente necessário colocar o CEPLAN em funcionamento, não apenas como um escritório de projetos, mas também como centro de pesquisas de problemas de habitação popular em Brasília - arquitetura e urbanismo.

Texto original datilografado pelo professor Elvin.

Um entendimento com a Engenharia Civil, para pesquisa conjunta de aspectos técnicos é de todo saudável, já que a Universidade não pode ser constituída de áreas estanques enquanto os problemas certamente não o são.

A obtenção de convênios, especialmente na área que poderíamos chamar de "arquitetura social", é passo indispensável. Sem este apoio nada resultará.

Há contudo uma questão crucial para que haja a vontade de levar adiante estes convênios.

Sabe-se que existem várias áreas onde a suplementação salarial é permitida e legal:

- direitos autorais de projetos, livros etc.
- músicos podem tocar na orquestra do Teatro Nacional
- artistas são estimulados a expor e vender suas obras
- bolsas diversas também são aceitas.

Entretanto parece que pesquisadores de assuntos técnicos teriam restrições, e sentindo-se descriminados poderiam recusar a participar.

É necessário reverter a situação em que sendo os salários baixos o compromisso de produzir é pequeno, apoiado no fato de que a alguns é permitido o que se nega a outros.

Afinal qual é a regra do jogo? A falta de definição está levando os professores a buscar atividade profissional rentável fora da UnB.

A excessiva valorização dos títulos formais - numa profissão que resulta de conhecimentos aplicados - e o completo desprezo pela experiência e perícia profissional, leva o curso a um impasse.

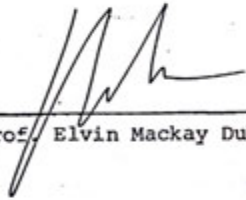
Todas as energias se voltam para a obtenção de mestrados e doutorados, que se importantes em determinadas áreas do curso, pouco ou nada significam como transmissão de experiência no exercício da atividade de arquiteto.

Isto cria um corpo docente que vai se isolando do mundo, e que ensina o que muitas vezes nunca fez.

Em resumo, parece-me que as providências mais urgentes são:

- 1 - Colocar o CEPLAN em funcionamento, definindo claramente seu papel na UnB como órgão de planejamento.
- 2 - Definir a situação dos participantes de convênios

- 3 - Trazer convênios para serem executados no CEPLAN e em equipe com outros departamentos quando cabível.
- 4 - Colocar o curso de arquitetura em ampla discussão com vistas a uma reformulação de seus objetivos.
- 5 - Colocar suas dependências - CEPLAN e ATELIERS em condições que permitam uso adequado e digno.
- 6 - Entender-se com a Reitoria, para que trabalhos do CEPLAN para a própria UnB, representem uma transferência de verbas a ser combinada.
Quando o projeto é para incorporação e venda de apartamentos, é justo que o CEPLAN tenha uma participação na receita que lhe permita equipar-se.



Prof. Elvin Mackay Dubugras

REFERÊNCIA

ALMEIDA, Jaime G. A Formação do Arquiteto e a Universidade. Revista Brasileira de Estudo Pedagógicos. Brasília: INEP, 1997.

BECKER, Fernando. O que é construtivismo? Série Idéias n. 20. São Paulo: FDE, 1994.

CARRICONDE, Gisel Azevedo. Maciej Babinski Entrevistas. Brasília: Ed. Circulo de Brasília, 2006.

CERQUEIRA, Aquiles Santos. O Desenvolvimento profissional dos professores da educação superior privada: um dever em movimento. 2011. 191f. Tese de doutorado – UnB, Brasília, 2011.

DUBUGRAS, Elvin Donald Mackay. Depoimento - Programa de História Oral. Brasília: Arquivo Público do Distrito Federal, 1993.

FONSECA, Edson Nery da. Biblioteca Central da Universidade de Brasília: história com um pouco de doutrina e outro tanto de memórias. Revista de Biblioteconomia de Brasília, Brasília, v1, n1, 1973.

MIRANDA, Luiz Áquila da Rocha. Luiz Áquila da Rocha Miranda (depoimento, 2010). Rio de Janeiro, CPDOC, 2010.

SALMERON, Roberto A. A universidade interrompida: Brasília 1964-1965.

Brasília: Ed. UnB, 2012.

VYGOTSKY, Lev Semenovich. Pensamento e Linguagem. Lisboa: Antídoto, 1979.

EDMD¹.: De repente surge um momento propício que parece que as coisas se juntam. E é muito curioso porque é uma figura pouco lembrada aqui no Brasil que é a chave disto tudo, se chama Rodrigo Melo Franco de Andrade [1898, MG – 1969 RJ] [fig. 1]. Doutor Rodrigo foi fundador e o primeiro diretor do Patrimônio Histórico até se aposentar. Mas o doutor Rodrigo é uma figura que tem um lugar na história que a maioria das pessoas não conhece.

Doutor Rodrigo foi quem colocou Lucio [Costa] na direção da Escola de Belas-Artes. Doutor Rodrigo era chefe de gabinete do Gustavo Capanema [1900, MG – 1985, RJ] e foi responsável, junto com o Lúcio, pela vinda de Corbusier ao Brasil, disso gerou o prédio do Ministério da Educação [e Saúde Pública]. Foi doutor Rodrigo a quem o prefeito de Belo Horizonte, Juscelino Kubitschek, em 1940, pediu pra apresentar um arquiteto pra fazer umas obras em Pampulha. Doutor Rodrigo pegou o Oscar e apresentou ao Juscelino.

A palavra “Patrimônio” talvez seja das lembranças mais antigas da minha vida. Era como se fosse, senão uma pessoa, certamente uma coisa viva, íntima e querida, um pouco parte da família. Passado, lá em casa, nunca teve cheiro de mofo, nunca foi visto como coisa pretérita, mas como o moderno da sua época. (Maria Elisa Costa. In: PESSOA, 2000, p. 9)

Minha entrada no curso de arquitetura e urbanismo da UnB foi em 1985 e durou até 1991. Nesse intervalo de tempo (6 anos), pouco se tratou, no curso, de patrimônio histórico. As disciplinas de história, que eram divididas

¹ Elvin Dubugras – entrevista de 1993 ao Arquivo Público do DF.



fig 1. Rodrigo Melo Franco de Andrade, Foto Marcel Gautherot [Acervo Iphan]

em História 1 (Brasil colônia e império), História 2 (história da arquitetura – pré-moderna) e História 3, tratavam de expor apenas que o edifício era tombado, mas somente isso era revelado.

Não existia naquele momento uma preocupação com as teorias que envolviam o conceito de patrimônio, o porquê do preservar, em associar história e patrimônio no currículo acadêmico com o objetivo de se entender seus fundamentos.

Durante muitos anos, a escola de arquitetura da UnB se envolveu principalmente com os preceitos da arquitetura modernista brasileira; da formação carioca; a filosofia dos brutalistas paulistas e os ícones sagrados da

vertente precursora europeia: Le Corbusier, Mies Van der Rohe, referências que foram definidores de conceitos arquitetônicos no Brasil ou, pelo menos, referências estéticas e formais para as gerações de arquitetos da década de 1970, 1980 e 1990. Como bem diz o prof. Katinsky:

Eu não aceito esta idéia de arquitetura paulista. Eu criei uma outra palavra mais adequada. O que existe é uma grande escola Corbusiana de Arquitetura brasileira, da qual nós temos em primeiro lugar Lucio Costa – que é uma cabeça teórica e prática fundamental sem ela os outros não existiriam. Depois você tem Reidy, Afonso Reidy, Z. Roberto fundamentalmente e Artigas. São discípulos diretos de Lúcio Costa, Le Corbusier e, o Artigas em particular, é discípulo do Reidy, além de Oscar Niemeyer. Ele é bem mais novo que estes arquitetos... (Katinsky, In: CUNHA, 2007)

Verificando os currículos desde a existência da Fau-UnB até hoje, nesses seus 50 anos (2013), a preocupação com o patrimônio trata-se de algo recente. O início do conhecimento referente ao patrimônio no curso de arquitetura da UnB só passou a ser tratado em conteúdo com a introdução da disciplina de Técnicas Retrospectivas no ano de 2002.

O professor Oscar Luís, da UnB, escreveu texto recente (2013) sobre a introdução da disciplina na grade curricular que aqui expomos na íntegra:

A disciplina PROAU 8 – Técnicas Retrospectivas foi criada no segundo semestre de 2002 pelo professor Dr. Andrey Rosenthal Schlee.

O objetivo de sua criação foi o de adequar o currículo de graduação diante da discussão da alteração curricular em andamento na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília – UnB, promovida pelas exigências da Portaria MEC no. 1770 de 1994. Este documento, revogado em 2006 por meio da Resolução CNE/CES nº 6 de 2 de fevereiro de 2006, estruturou os currículos dos cursos de graduação em três grandes áreas, ou blocos de disciplinas, as disciplinas de fundamentação, as profissionalizantes e o Trabalho Final de graduação e que em seu Artigo 4º criou a disciplina Técnicas Retrospectivas como matéria profissional.

O escopo da disciplina apresentado inclui "o estudo da conservação, restauro, reestruturação e reconstrução de edifícios e conjuntos urbanos" (MEC, Portaria 1770/1994). Porém, mais do que adequar o currículo da FAU as exigências do MEC, a criação da disciplina teve por objetivo discutir no âmbito da FAU as questões referentes à preservação do patrimônio cultural, uma questão obrigatória tendo-se em vista que a FAU está inserida no perímetro de tombamento da cidade de Brasília/DF que, desde 07 de dezembro de 1987, faz parte da lista do Patrimônio Mundial da UNESCO, por "representar uma obra-prima do gênio criativo humano; e ser um exemplo de um tipo de edifício ou conjunto arquitetônico, tecnológico ou de paisagem, que ilustre significativos estágios da história humana", ou seja, os critérios I e IV de classificação do patrimônio mundial.

Não discutir as especificidades de se construir ou intervir em uma cidade patrimônio nacional e mundial mesmo

tendo em vista que preservamos um patrimônio moderno seria minimamente desastroso para a formação dos futuros profissionais de arquitetura e urbanismo formados pela escola. (FERREIRA, 2013)

Dessa forma começa e existir o embrião do que almejava Rodrigo de Melo Franco que acreditava nas Universidades como o terreno certo para fomentar e desenvolver a consciência sobre o patrimônio cultural (FROTA, 1993, p. 57).

A desconexão com a história do patrimônio na formação até então era tão expressiva que na primeira vez, em 1989, que vi o trabalho de Elvin sobre Pilar de Goiás, de 1963, mostrado a mim por ele mesmo, não senti tanta ressonância interna. Ainda jovem e com uma compreensão de vida fragmentada, e até mesmo alijada da história, me perguntava por que havia de existir para Elvin interesse naquele tema, Sinal das gerações manipuladas pós-década de 1960?

Posteriormente, já mais amadurecido e compreendendo o valor da história, pude refletir sobre a importância do trabalho que Elvin Dubugras elaborou sobre a cidade do interior do Goiás entre 1963 e 64².

2 O estudo sobre a arquitetura de Pilar de Goiás foi efetuado nos anos de 1963/64, como professor do Instituto Central de Artes da UnB, sob a orientação do professor Alcides Rocha Miranda. (DUBUGRAS, 1965)

A dissertação não defendida pode ser considerada, pelo olhar de hoje, dentro do âmbito da FAU- UnB um caso raro ou, senão, o primeiro com um olhar voltado para o resgate e que expunha de flanco aberto a importância da memória, do patrimônio e do descaso em que se encontrava a cidade e a preocupação ainda pobre com a manutenção da história no interior do Centro-Oeste por parte do Estado. Algo que a Universidade de Brasília poderia ter alterado, com a presença de Alcides da Rocha Miranda e as preocupações do SPHAN.

Quase vinte anos depois ao ter contato novamente com a obra, me pareceu totalmente certo e precioso o Resgate do manuscrito “Notas sobre a arquitetura do século XVIII em Pilar de Goiás”, de 1967, que era uma cópia do original datilografado. Esse texto que Elvin pretendia defender como sua dissertação de mestrado,³ consiste num bom exemplo de uma pesquisa que poderia ter sido um dos braços teóricos da FAU- UnB.

Este trabalho apresentado como tese, na Coordenação de Pós-Graduação permaneceu junto com outras, mais de 10 meses sem que a Intervenção Militar na UnB permitisse o funcionamento das bancas julgadoras.

3 Infelizmente esse trabalho foi interrompido pela posse da Universidade pelo regime militar e, nas palavras de Elvin (onde podemos imaginar uma tristeza e indignação), proibido de ser terminado.



fig 2. Casa dos Dutra (Casa da Princesa), 1963, Foto Elvin Dubugras.

um dos mais belos exemplares da arquitetura civil colonial brasileira, localizada no centro histórico da cidade de Pilar de Goiás

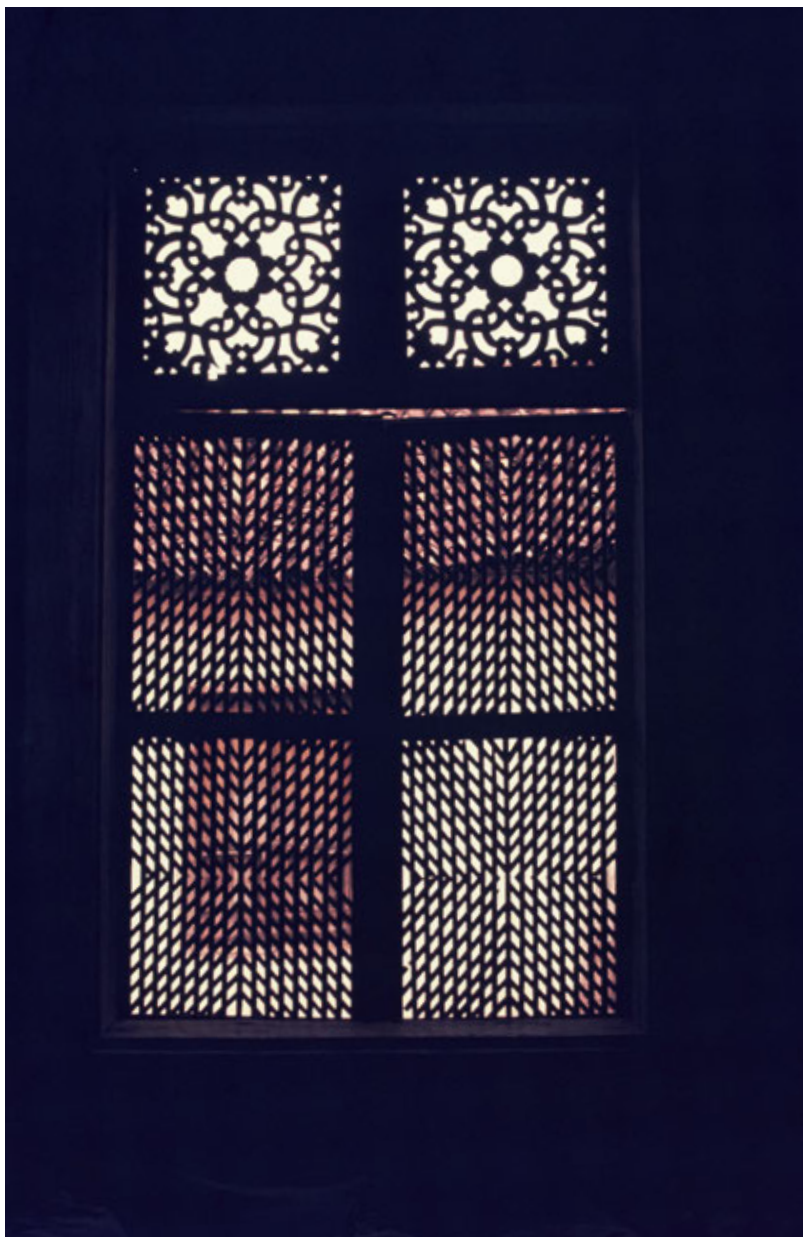


fig 3. "Casa da princesa", vista interna do muxarabi, 1963, Foto Elvin Dubugras



fig 4.Imagem de santo de Pilar do
Goias, 1963, Foto Elvin Dubugras



fig 5. Ostensório de Pilar do Goiás
1963, Foto Elvin Dubugras

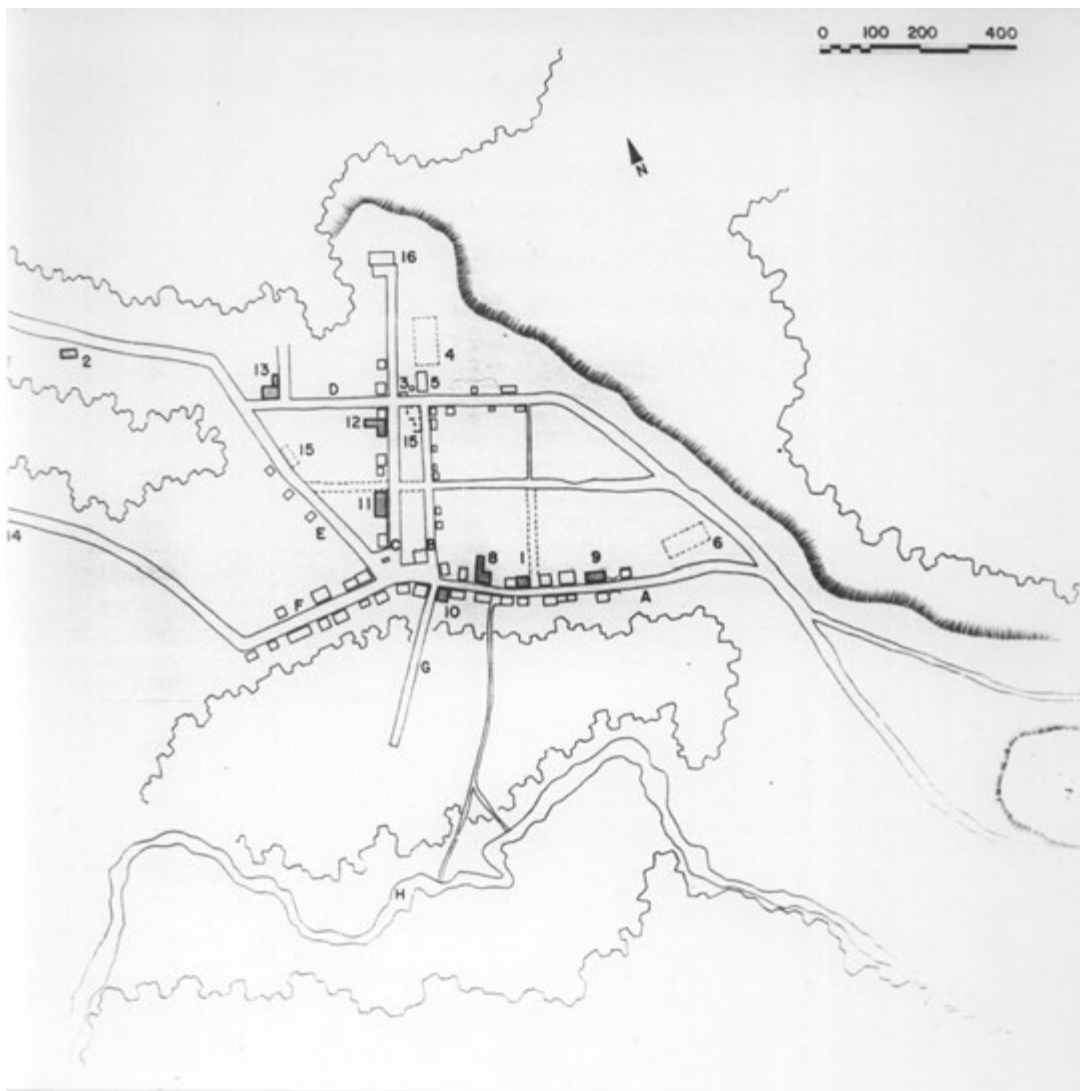


fig 6. Desenho da planta de Pilar de Goiás, 1963, desenho de Elvin Dubugras

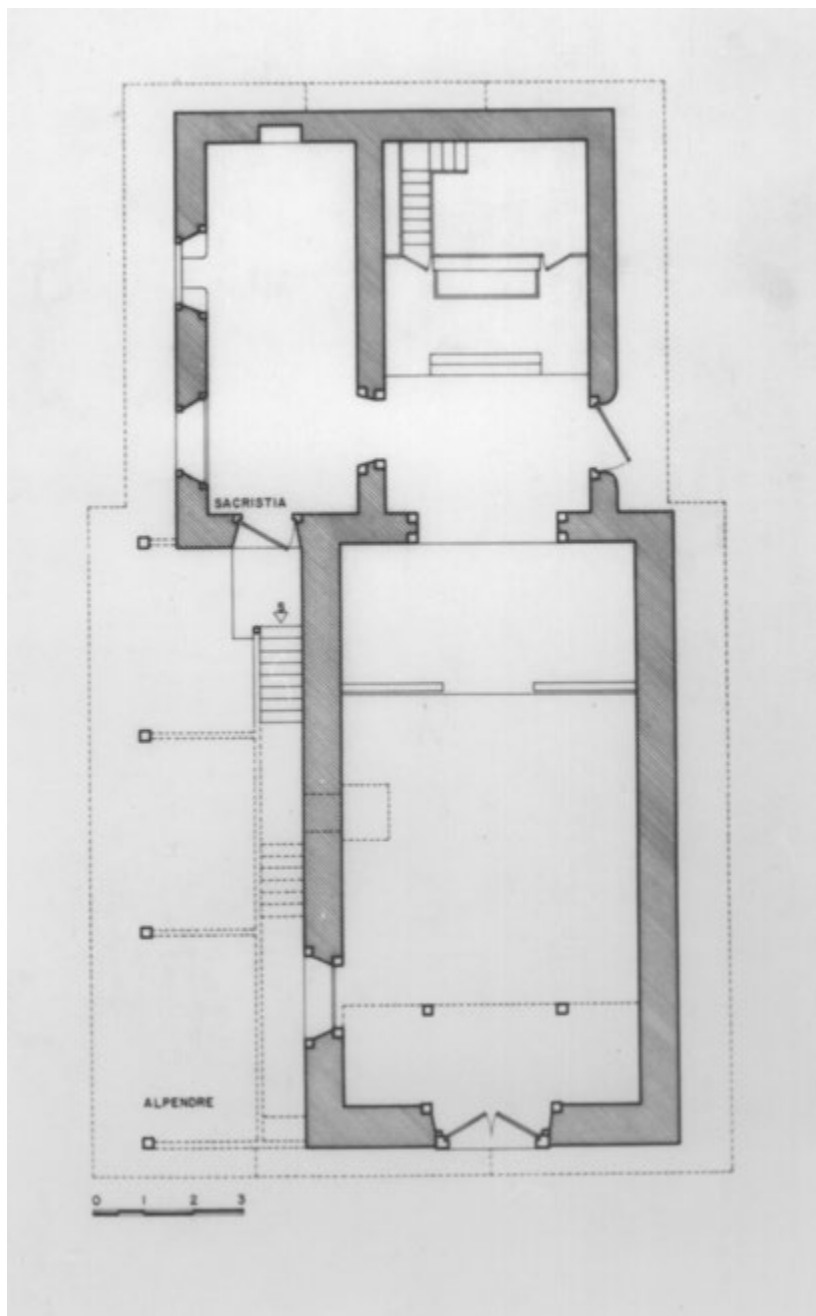


fig 7. Desenho da planta baixa da Igreja de Pilar de Goiás, 1963, desenho de Elvin Dubugras



fig 8. Detalhe fechadura das portas
de Pilar de Goias, 1963, foto de
Elvin Dubugras



fig 9. Bancos de Pilar de Goiás, 1963,
foto de Elvin Dubugras

Não era propósito da ditadura admitir que o corpo docente da UnB trabalhasse e pesquisasse com seriedade, pois isto contrariaria a acusação de que a universidade era apenas um foco de subversão. Foi o preço que cerca de 150 docente pagaram pelo direito de pensar livremente.

A anistia de 1988 permitiu nossa reintegração, mas não era mais possível retomar o programa. (DUBUGRAS, 1965)

Em pesquisa de inventário sobre os arquivos de Elvin, um único exemplar fotocopiado desse texto estava com a família, outro (possivelmente original) foi emprestado e nunca mais retornou. Algo que seu filho George Dubugras expôs com pesar.

Dessa forma merece ser reconstruído digitalmente, redigitado, um fac-símile que se deseja publicar futuramente pelos familiares, como homenagem póstuma.

Além do aspecto histórico cultural, e da preciosidade das informações sobre a cidade de Pilar (fig. de 2 a 10), é também extrema importância para compreender o olhar de Elvin, nesse caso, para o contexto da história do período colonial brasileiro e pode ser considerado um registro de tempo e história.

De tempo do sítio, de como foi encontrado na década de 1960, de um momento único, quando

foi feito o inventário de móveis, imagens, paisagem urbana, arquitetura e de seu moradores. Volta e meia, notícias de Pilar de Goiás registram o trabalho de Elvin Dubugras, a exemplo da seguinte:

... Quem acompanha tudo de perto é dona Antônia de Jesus Batista Sousa, moradora da casa que guarda em sua memória o relato de seus antepassados. Eles contavam que a Casa Enxaimel foi construída por seu tataravô Francisco Gomes Tição, um português, nascido na cidade Villa de Ponte de Lima, que se casou com a paulista Eufrásia Maria Xavier Pissarro, no ano de 1753. Segundo informações retiradas do livro Notas sobre a arquitetura do século XVIII em Pilar de Goiás (1965), do arquiteto Elvin Mackay Dubugras, o casamento de Francisco e Eufrásia é a primeira referência histórica encontrada da Igreja Matriz de Pilar de Goiás, cuja data de construção ainda é desconhecida. Para Dona Antônia, é uma alegria ver a casa recuperada. (IPHAN 04/12/2013).

Mas há também nesse registro de Elvin o olhar de um momento onde foi possível perceber o esquecimento de um lugar e, também, o tempo de quem fez o registro e da escolha de um tema que poderia ser considerado oposto ao que mais se ovacionava naquele momento, a arquitetura modernista brasileira.

Poderíamos questionar como se desperta em um arquiteto de 34 anos, à época, o interesse por

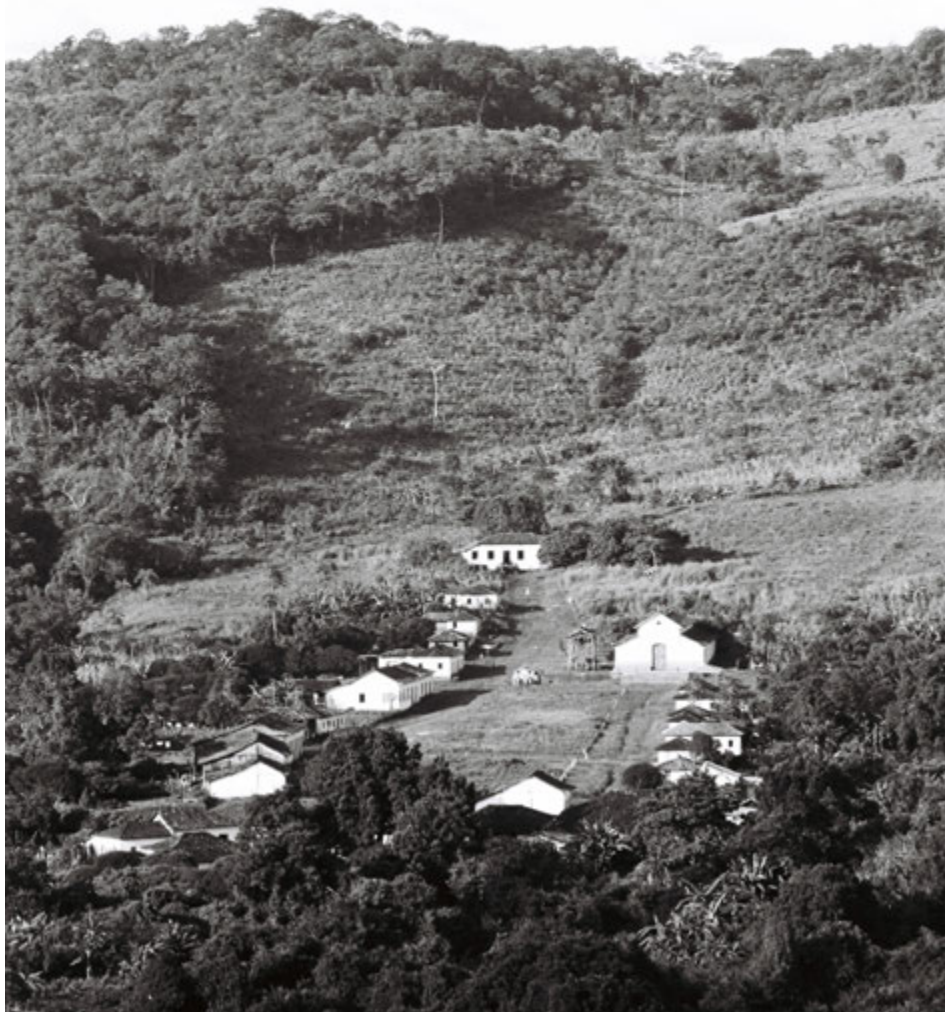


fig 10. Paisagem de Pilar de Goiás,
1963, foto de Elvin Dubugras

temas ligados ao passado colonial brasileiro do planalto central. Aliás algo que durou muito tempo, segundo Ficher, para quase todo contexto acadêmico brasileiro.

... pouca gente se arrisca pelo período colonial, a não ser talvez na Bahia e em Minas Gerais. A arquitetura do período colonial brasileiro é muito mal estudada, tem muito pouca coisa! A melhor fonte ainda é o Bazin, que é da década de cinquenta, afora algum trabalho monográfico sobre uma igreja, sobre um convento, porém não há bons manuais sobre o assunto. Século XIX, então... . . . muito recente: agora saiu aquele guia Arquitetura Neoclássica no Rio, sai algo de vez em quando... Aracy Amaral se atreveu a levantar a questão do Neocolonial. No Brasil, produção historiográfica está atrelada ao Modernismo.(FICHER, 2007, p. 6).

Esse pensamento é corroborado no prefácio da publicação de 2006 do Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN:

A moderna historiografia da arte brasileira do período colonial foi marcada no século XX por três importantes nomes de autores estrangeiros: o francês Germain Bazin, o norte-americano Robert Chester Smith e o inglês John Bernard Bury. Dos três, apenas Germain Bazin é relativamente bem conhecido dos leitores brasileiros, graças às tradições religiosas barroca no Brasil (2 vols, 1983 – original francês, 1966-1958) e O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil (1971 – original francês, 1963) (OLIVEIRA, 2006, p. 9)

Certamente a UnB teria, dentro do seu caminho natural, sem a interrupção que sofreu nos anos

de 1965, e diante do corpo docente que possuía, se constituído em um pólo de pesquisa do acervo patrimonial das redondezas do planalto central.

E os mestres, que eram funcionários públicos de carreira, seriam, certamente, referências nesse sentido. Elvin também expõe um pouco da preocupação em seu trabalho sobre a cidade de Pilar, e demonstra como seu olhar estava atento para uma arquitetura que ia além das de um contexto do moderno, mas também em se preocupa em ressaltar a linguagem registrada em cartórios, Atas, empoeiradas dos lugares remotos. Aliás, registros que, se tornam, quase, incompreendidos conforme trecho a seguir após introdução de Elvin

As instruções contidas na Ordenação dirigida ao conde de Sarzedas, Governador de S. Paulo em 1736, para a fundação de uma vila nas "Minas de Goyâz", e na provisão régia enviada ao governador de Mato Grosso em 1746, não tem nem de longe o rigor das ordenações de Felipe II, mas refletem a concepção urbanística do Conselho Ultramarino e suas preocupações pela distribuição das áreas livres em torno das vilas.

"...passeis as Minas dos Goyâz, e nellas determinais o citio mais a proposito p^a húa Villa, e procureis que seja, o que parecer mais saudavel, e com provimento de boa agoa, e lenha, e porto de algum aRayal, que se ache já estabelecido para q' os moradores delle possuão com mais commodidade mudar a sua habitação

p^a Villa, e logo determineis nella o lugar da Praça, no meyo do qual se levante o pelourinho, e se assignalle a area para o edificio da Igreja, capaz de receber competente numero de freguezes, ainda que a povoação se aumente; e que façaes delinir por linhas rectas a area para as cazas com seus quintaes; e se designe o lugar para se edificarem a caza da Camera, e das audiencias, e a cadea, e mais officinas publicas, que todas devem ficar na area determinada para as cazas dos moradores, as quaes pelo exterior sejam todas no mesmo perfil, ainda que no interior as fará cada hũ dos moradores a sua eleição de sorte que em todo tempo se conserve a mesma formosura da terra e a mesma largura das ruas; e junto da V^a fique bastante terreno p^a logradouro publico, e para nelle se poderem edificar novas cazas que serão feitas com a mesma ordem, e concerto, com que se mandão fazer as primeiras, e deste terreno se não poderá em nenhũ tempo dar de sesmaria, ou aforamento parte algũa sem ordem minha, que derogue esta... porq^u nos contornos de ditta Villa dentro em seis legoas de distancia della se não poderá dar a cada morador mais do que meya legoa de terra em quadro; porem a mesma Villa se dará húa dattas de quatro legoas de terra em quadro, fóra do logradouro publico, a qual datta de quatro legoas ademenstrarão os officiaes da Camara, p^a do seu rendimento se fazerem as obras, e despezas do cons^o...”

Esse olhar, certamente se deve à presença de Alcides da Rocha Miranda que, junto com outros ilustres senhores,⁴ era membro

4 Mario de Andrade, Gilberto Freyre, Prudente de Moraes Neto, Afonso Arinos de Melo Franco, Manuel Bandeira, Joaquim Cardoso, Carlos Drummond de Andrade, além dos arquitetos Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Carlos Leão, Luiz Saia, Ayrton Carvalho, Sylvio de Vasconcellos, José de Souza Reis, Paulo Thedim Barreto, Renato Soeiro, Alcides da Rocha Miranda.

do Sphan e ele, em particular, fora designado a assumir a representação desse órgão na nova capital, no início da década de 1960, e em razão da qual, algumas vezes, era interpelado por Lucio Costa:

Rodrigo,

Verificando que, por um lapso, o processo de tombamento da Fazenda Babilônia, antiga São Joaquim, perto de Brasília, não foi sequer iniciado, sugiro a conveniência de aproveitar-se agora a ida de dona Lygia para que leve a notificação, e o Alcides providencie.

O nome do proprietário e respectivo endereço constam do ofício do Saia: “Antônio Mendonça Lopes, brasileiro, casado, morador na própria fazenda e com endereço suplementar em Anápolis (Rua 15 de novembro, nº 104)”.

Não se compreende que, morando em Brasília há tanto tempo, o Alcides que é tão sensível a essa modalidade arquitetônica primitiva e autêntica, já não houvesse ele próprio tomado a iniciativa, e que os demais responsáveis pela faculdade na UnB não se tenham utilizado desse exemplar tão acessível e significativo para trabalho de campo – levantamento, fotografias, reconstituição.

Ou será que desconhecem?
Se o caso é esse – é inconcebível.

Verifico, pelo passaporte, que em janeiro de 61, eu estava no Cairo de onde fui para o Porto a convite de C. Ramos e, de lá, para as Comemorações do Centenário do MIT, desembarcando de volta a 30 de junho. Daí a arquivamento indevido.
(COSTA, 1964, In: PESSOA, p. 195)

O reconhecimento de Elvin por Rodrigo de Melo Franco também demonstra a contaminação benéfica com que essa ordem de senhores impregnava o recém-criado ICA, aliás uma das alavancas que tanto queria Rodrigo de Melo Franco quando pensava no papel das universidades.

... e faz apelo à ajuda das Universidades Federais de Minas Gerais, da Bahia e do Rio de Janeiro quando profere os discursos de agradecimento pelos títulos de doutor honoris causa recebidos. Falando à Assembléia Universitária da UFRJ, diz: "Tornar nossos patrícios conscientes de que os bens culturais do país são de seu domínio inalienável, equivalerá a fazê-los se compenetrarem de que lhes cumpre assegurar a defesa desses bens, como defenderiam, contra o assalto estrangeiro, qualquer parcela do território nacional" (FRANCO, 1969)

Estes eram seus desejos quando na direção do SPHAN, pensamentos estimulados a garantir um trabalho sério de pesquisa e estudo quanto às possibilidades de contribuir para a multiplicação consciente de nossa história e valor.

... em verdade, o esforço de publicar sistematicamente os trabalhos e pesquisas realizados, sobretudo de comprovar, através de documentos, as descobertas de autorias, os salvamentos de monumentos e obras de arte em perigo de desaparecimento equivalia a duas ordens de motivações: a primeira seria a da auto-imposição, por parte do diretor (Rodrigo de Melo Franco) e de sua equipe, de agir de modo a estimular a multiplicação de estudos sérios sobre

nossa história e patrimônio; e a segunda, a necessidade de retribuir à nação a confiança depositada na equipe do SPHAN e corresponder aos recursos atribuídos àquele Serviço – no que podemos constatar: não uma posição de humildade, mas a de um natural respeito pelos cidadãos-contribuintes, a que se prestavam contas. (ALVIM, 2012)

E é até possível perceber, em algumas imagens no trabalho de Pilar, a percepção de tratamentos que comparecem em suas obras, como os muxarabis (fig. 11) que volta e meia fazem parte de suas soluções arquitetônicas, como vemos na fachada interna oeste da Casa Thomas Jefferson da Asa Sul, que é um trabalho conjunto com o ítalo/americano Giurgola, no qual o uso desse recurso é claramente uma contribuição de Elvin, tendo em vista que não faz parte dos projetos daquele arquiteto estadunidense.



fig 11. Muxarabis de Pilar de Goias,
1963, foto de Elvin Dubugras

REFERÊNCIA

ALVIM, Clara de Andrade. Rodrigo Melo Franco de Andrade, meu pai. *Arquitextos*, São Paulo, 13.149, Vitruvius, out 2012 <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/13.149/4526>>.

BURY, John. *Arquitetura e Arte no Brasil Colonial*. Brasília: IPHAN/MONUMENTA 2006

CUNHA, Gabriel Rodrigues da. Júlio Roberto Katinsky. Entrevista, São Paulo, 08.029, *Vitruvius*, jan 2007 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/08.029/3298>>.

DUBUGRAS, Elvin Donald Mackay. *Depoimento* - Programa de História Oral. Brasília: Arquivo Público do Distrito Federal, 1993.

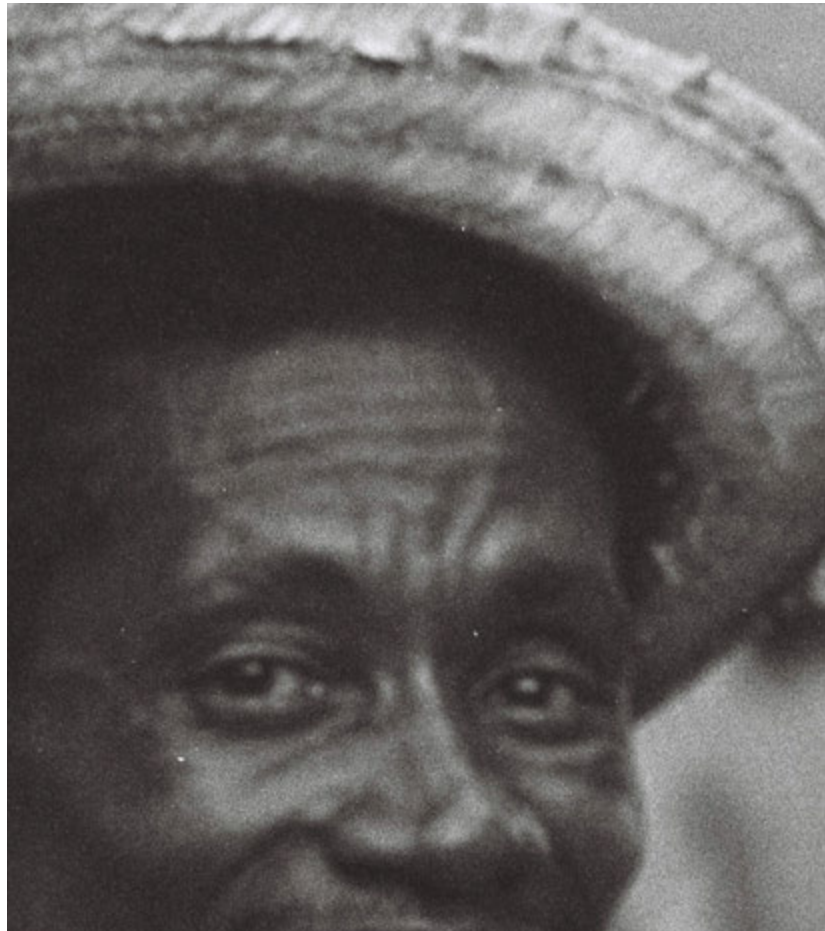
FICHER, Sylvia. A propósito do artigo Anotações sobre o Pós-Modernismo: depoimento. [Brasília 9 de março de 2007]. Rev. MDC. Entrevista concedida a Danilo Matoso.

FROTA, Leila Coelho. *Alcides Rocha Miranda*: caminho de um arquiteto. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ. 1993.

PERES TORELLY, Luiz Philippe. Patrimônio cultural. Notas sobre a evolução do conceito. *Arquitextos*, São Paulo, 13.149, Vitruvius, out 2012 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/13.149/4539>>.

PESSÔA, José. (coord.). *Lucio Costa*: Documentos de trabalho. Rio de Janeiro: IPHAN, 1999.

VISÃO
ANTROPOLÓGICA E
FOTOGRAFIA



Arquitetura dentro do contexto sociológico e antropológico

Sociologia: 1881) soc. – I estudo científico da organização e do funcionamento das sociedades humanas e das leis fundamentais que regem as relações sociais, as instituições etc.

I. I descrição sistemática e análise de determinados comportamentos sociais < s. da nova geração > < s. do lazer >

Locuções: a) da arte: ciência interdisciplinar que estuda a interdependência entre arte e sociedade, as influências da sociedade sobre o artista e vice-versa. b) da educação: ramo da sociologia que estuda os aspectos sociológicos da educação, os valores sociais que determinam os objetivos do ensino e seus métodos, a relação entre os sistemas educacionais e as outras instituições, como a religião, as instituições políticas e econômicas etc. (HOUAISS)

Antropologia: 1712) antropol. – Ciência do homem no sentido mais lato, que engloba origens, evolução, desenvolvimentos físico, material e cultural, fisiologia, psicologia, características raciais, costumes sociais, crenças etc. a) cultural: a que trata do estudo da cultura do homem em todos os seus aspectos, servindo-se, assim, de dados e conceitos próprios de diversas outras ciências, como a arqueologia, a etnologia, a etnografia, a lingüística, a sociologia, a economia etc. b) física: a que estuda a origem e a evolução biológica da humanidade e as diversidades raciais de seus subgrupos. c) social: a que se ocupa do estudo da estrutura social de sociedades iletradas. d) urbana: abordagem antropológica da organização social urbana (HOUAISS)

As imagens desse capítulo foram encontradas inesperadamente entre os slides que Elvin Dubugras registrou quando de suas pesquisas na cidade Pilar de Goiás em 1963 e 64. Inesperadas pois, acredito, nem sua família sabia de sua existência, eram negativos e não existiam reproduções em papel. Ao escanear os negativos, descobriu-se que registram, curiosamente, um modo de vida de uma população que, naquele momento, já estava esquecida. São registros de pessoas, modos de vida, e quase podemos antever comportamentos.

Analisando as fotos, percebe-se ali um conjunto de imagens que não tratam somente de arquitetura, mas sim de um olhar para a população, para os animais e para algumas situações que caracterizavam, não o conjunto edificado, ou um espaço específico, mas o contexto da população. Um olhar curioso, dirigido para aqueles habitantes e para seu modo de vida que, a princípio, representam o lugar.

Uma seqüência de 18 fotos traz como elemento central um matuto descalço. Com chapéu de palha, ora com um cigarro de palha na boca, ora com um pequeno acordeom, e aparentemente muito alegre com a presença daqueles moços da cidade e de roupagem diferente que lhe visitavam com um ar da graça e curiosidade.



fig 1. Morador de Pilar de Goiás,
1963, foto de Elvin Dubugras

Tocando seu acordeom enquanto
Aluno da UnB desenha o lugar:

O filho de Elvin, George, contou-me que, no início, o morador de Pilar que acompanhava seu pai era um pouco evasivo nas informações, mas que com o tempo foi se abrindo (possivelmente tenha sido cativado pelo lado conversador de Elvin que, geralmente, fazia com que se ficasse horas trocando idéias) a ponto de chamá-lo a um canto dizer: “já vi uns senhores vindo aqui, mas no senhor senti uma coisa diferente e queria te mostrar umas coisas”. Foi nesse momento que Elvin Dubugras descobriu toda a riqueza de

imagens sacras que o matuto havia guardado, protegido da constante usurpação que essas cidades esquecidas sofreram.

Nas visitas a Pilar, os estudantes da UnB que acompanhavam Elvin Dubugras também sentavam nas muretas ou em pequenos bancos portáteis e desenhavam o que, para aquela gente, poderia ser algo comum e pouco curioso, suas próprias vidas e manifestações. Perguntei, em 2013, ao professor



fig 2. Morador de Pilar de Goiás, 1963, foto de Elvin Dubugras

O mesmo cenário da fig. 1, mas o foco está lá trás, nas mulheres, que observam distante, longe dos homens.

Exemplo de Costumbrismo registrado por Elvin



Danza campesina, 1568, óleo sobre tela de Pieter Bruegel el Viejo

Costumbrismo: "Referência a um tipo de criação literária que se desenvolve na Espanha no século XIX, de forma muito especial entre 1830 e 1850, manifestando-se principalmente através do denominado "Artículo de costumbres" ou "Cuadro de costumbres". Estão em causa textos breves, escritos em prosa ou em verso, que tentam mostrar uma visão filosófica, festiva ou satírica dos costumes populares."

E-Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia (www.edtli.com.pt)

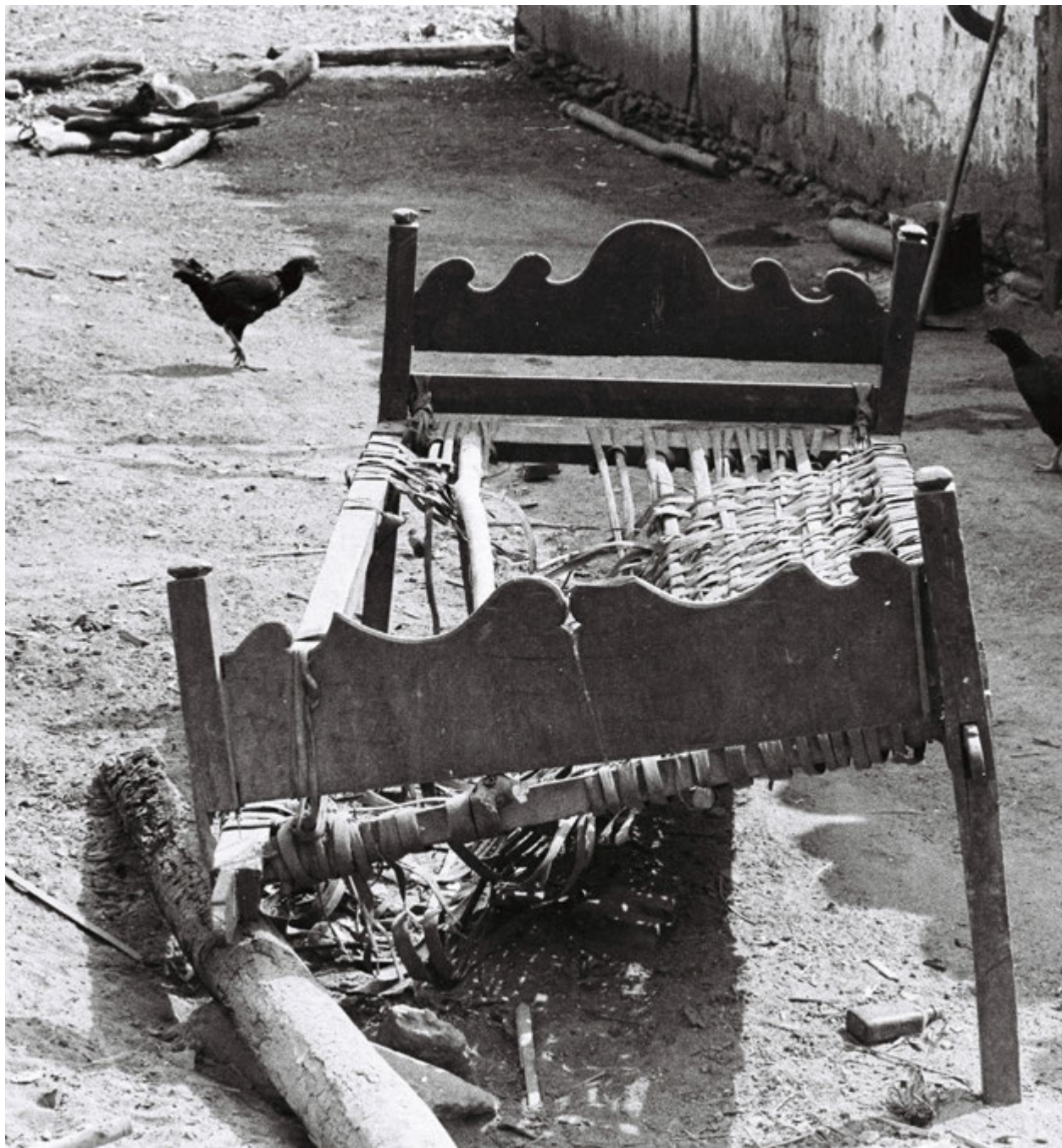




fig 3 . Mobiliário Pilar de Goiás,
1963, foto de Elvin Dubugras

Exemplar abandonado em
rua. possível ver a estrutura
de sustentação trançada em
madeira.

fig 4 . Morador de Pilar de Goiás,
1963, foto de Elvin Dubugras

A importância e o orgulho de ser
representante de uma corporação
e a mula como símbolo de poder:





fig 5 . Pilar de Goiás, 1963, foto de
Elvin Dubugras

Criança com olhar distante

fig 6 . Pilar de Goiás, 1963, foto de
Elvin Dubugras

A alegria da criança que transmuta
a carência material



Luis Humberto¹ sobre esse momento.

Senhor Luis Humberto, por acaso se lembra se ele [Elvin] comentava sobre Pilar [de Goiás]

L.H: Lembro, comentava.

Mas comentava sobre as fotos?

L.H: Não, mas ele usava muito o laboratório, na unidade que nos tínhamos de fotografia, ele foi lá, e alguém deve ter feito as cópias pra ele, pois não sabia fazer isso, não é? Ele fotografava, mas nós dávamos o suporte, eu posso estar sendo injusto, mas não me lembro dele fazendo cópias de filmes. Ele sozinho...

fig 7 . Sanfoneiro 1963, foto de Elvin Dubugras

¹ O fotógrafo Luis Humberto Miranda Martins Pereira foi quem, entre 1962 e 1965, criou no Instituto o laboratório de fotografia que se chamava Ateliê de Foto-documentação. A partir do laboratório, deu-se início à organização de uma área sobre fotografia no instituto (ALMEIDA, 2012, p. 13).

Que olhar é esse?

Pode ser a busca de identificar o olhar curioso e feliz desse morador



de Pilar de Goiás, em 1967, e o que representa esse personagem para a cultura do país. Pode ser a busca da história de uma cidade traduzida em dois brilhos inocentes.

Mas também poderia se referir ao olhar do arquiteto que se depara com realidades diferentes a todo instante e curiosamente tenta decifrar aquela realidade distante da sua, em busca de conhecer a cultura que se mostra e que possa lhe dizer alguma coisa do lugar.

Olhar do patrimônio?

Sugiro que esse olhar, desses moços da cidade, está embebido de um teor antropológico, antes que arquitetônico. Pode parecer pretensioso abordar um capítulo a partir dessa ótica científica, mas essas 18 fotos retratam uma cultura com uma indagação que tem como cerne a humanidade.

Equívocos ocorrem pela desinformação conceitual quanto aos fundamentos que regem a expressão fotográfica, o

fig 6 . Sanfoneiro de Pilar de Goiás, 1963, foto de Elvin Dubugras



fig 5 . Alunos da UnB que
acompanharam Elvin para fazer
desenhos em Pilar de Goiás, 1963,
foto de Elvin Dubugras



fig 6 . Desenho de Hugo Mund
sobre Pilar de Goiás, 1963, foto de
Elvin Dubugras



fig 7 . Pilar de Goiás, 1963, foto de
Elvin Dubugras
Criança entre portas



fig 8 . Pilar de Goiás, 1963, foto de Elvin Dubugras

As crianças e a novidade de forasteiros curiosos.



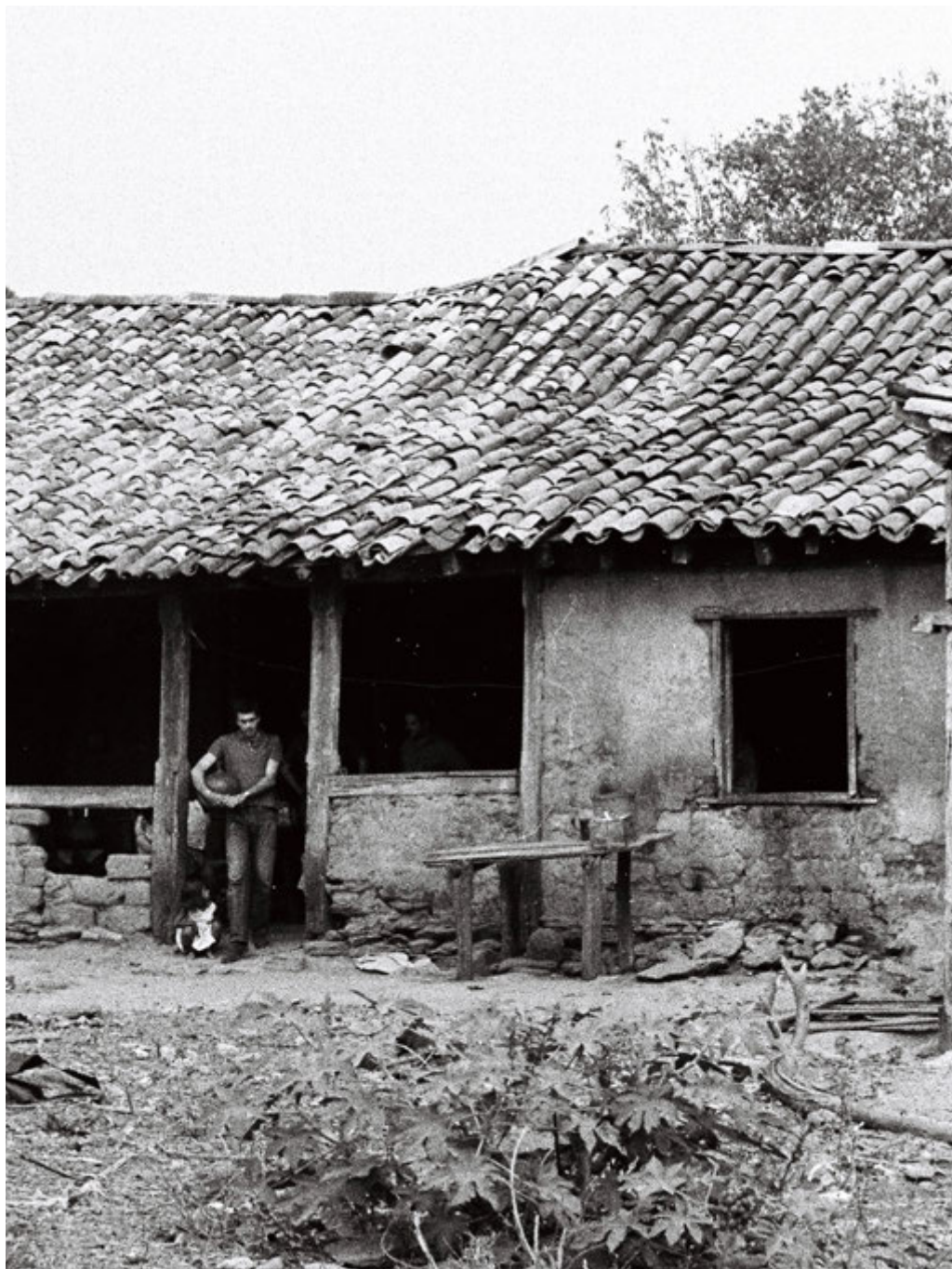


fig 9 . Pilar de Goiás, 1963, foto de
Elvin Dubugras

Construção quase em ruínas



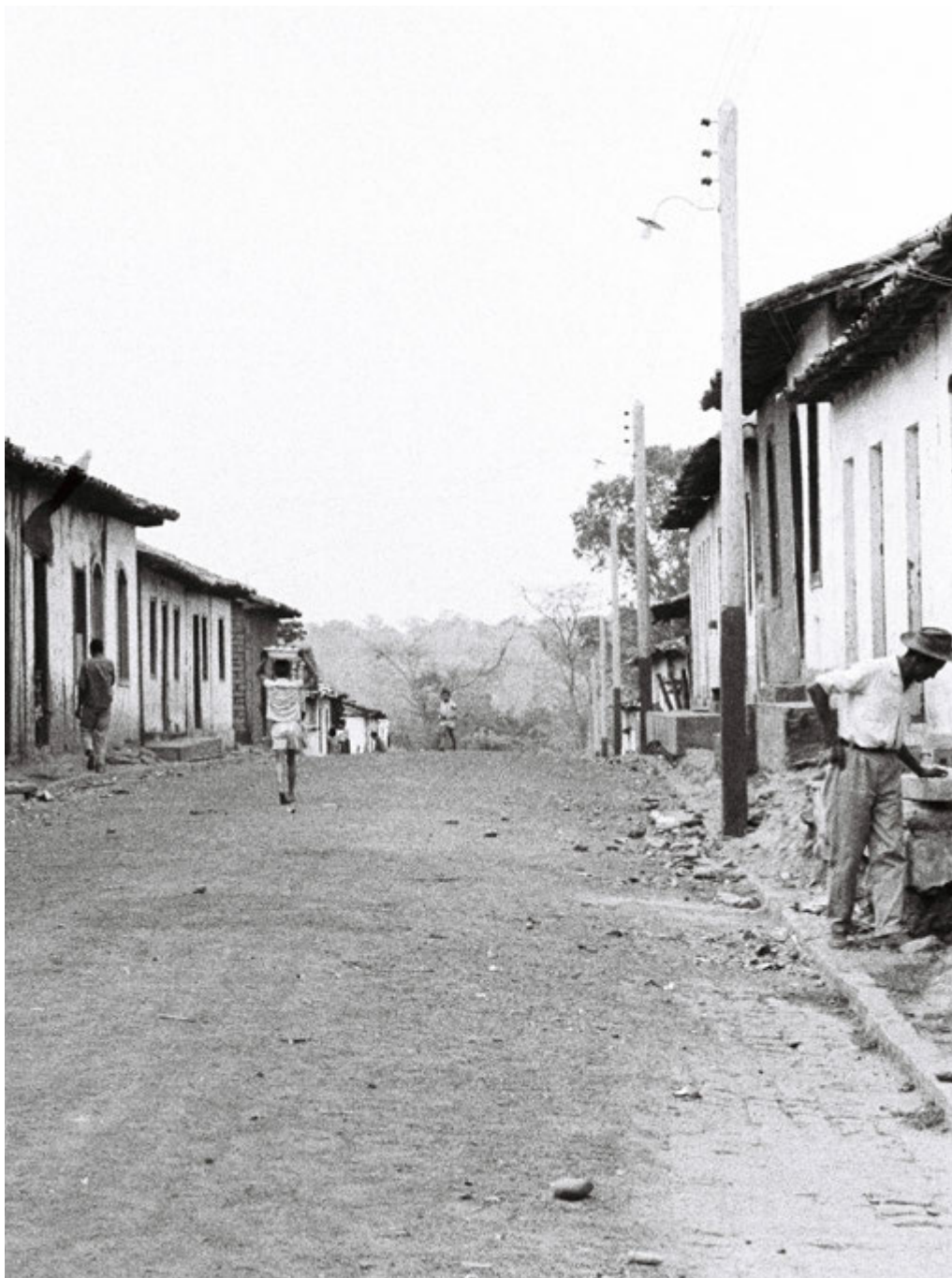


fig 10 .Pilar de Goiás, 1963, foto de Elvin Dubugras

Rua de Pilar de Goiás ainda em terra batida.



fig 11 .Acima e detalhe de Pilar de
Goiás, 1963, foto de Elvin Dubugras
moradores curiosos vendo Elvin
Dubugras fotografando a cidade.

fig 12 . Proxima pagina: Pilar de
Goiás, 1963, foto de Elvin Dubugras
Garoto e porco



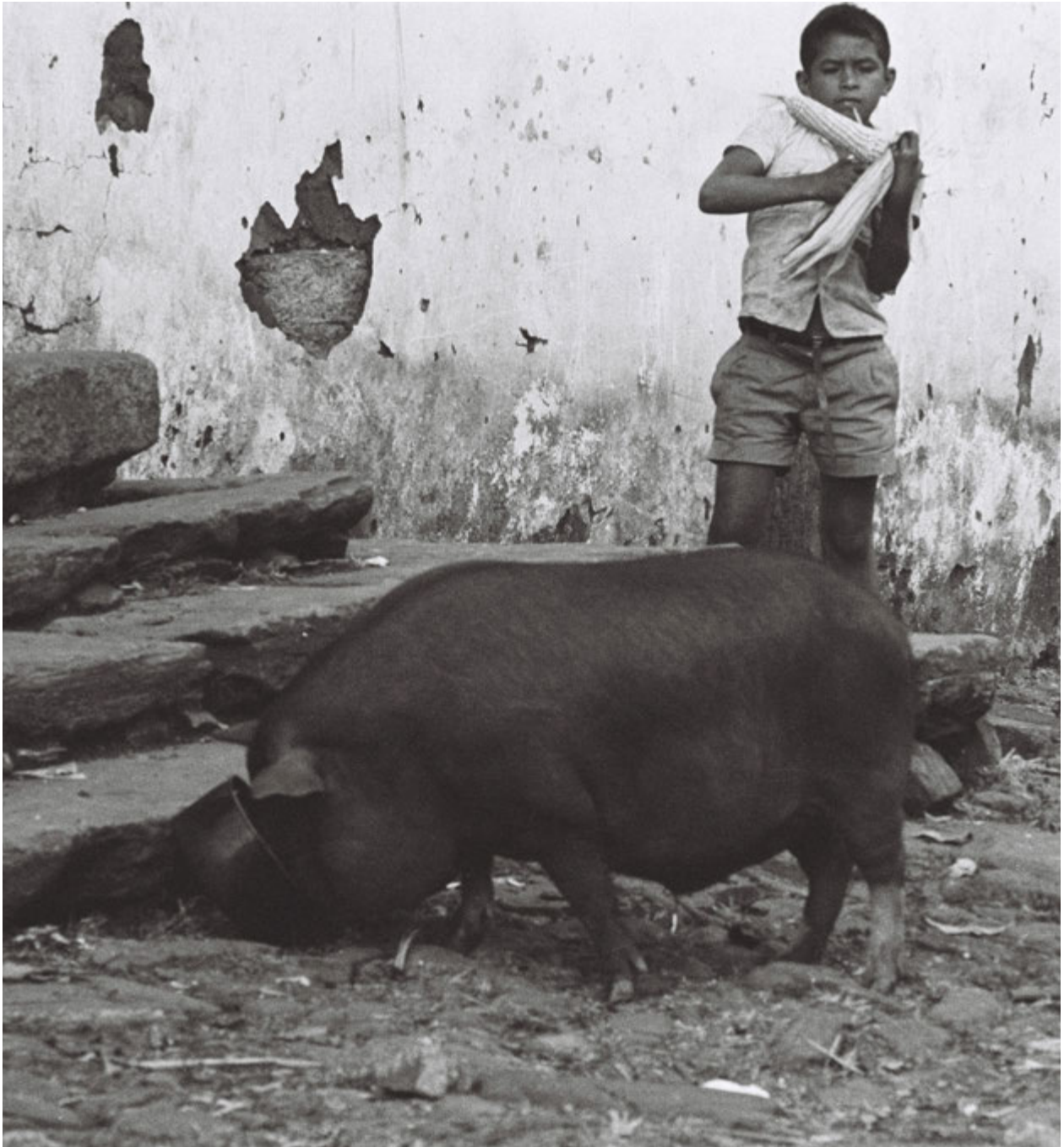






fig 13 . Morador de Pilar de Goiás,
1963, foto de Elvin Dubugras

A diversão do animal domestico,
nesse caso um porco.

fig 14 . Morador de Pilar de Goiás,
1963, foto de Elvin Dubugras

Crianças curiosas

fig 15 . Morador de Pilar de Goiás,
1963, foto de Elvin Dubugras

O Gaitero feliz com sua expressão
musical aos turistas.



que os leva a estacionarem apenas no plano iconográfico, sem perceberem a ambigüidade das informações contidas nas representações fotográficas. Resulta de tal desconhecimento, ou despreparo, o emprego das imagens do passado apenas como “ilustrações” dos textos: o potencial do documento não é explorado, suas informações não são decodificadas, posto que, não raro, se encontram além da própria imagem. (KOSSOY, 2003, p.20).



Ainda poderia ser a influência, por que não dizer, de raiz européia de retratar o Brasil. Como bem discute o livro *Imagens da Nação*, da importância dos imigrantes europeus durante e pós-segunda guerra e sua atração por olhar o cotidiano do Brasil. A exemplo de Hildegard Rosenthal, de quem se diz: “a sua paixão era a rua, a gente simples do povo, o movimento da cidade. Mesmo nos dias de chuva andava pelo centro, como um *flanêur*, com a câmara em punho e procurando não ser notada...” (COELHO, 2012, p. 37). Também temos Marcel Gautherot e Pierre Verger entre outros:

Bom cheguei na Bahia no ano 1946, se me lembro bem, no dia 5 de agosto que é mais preciso ainda. Estrangeiro podia perceber coisas que pessoas muito acostumadas não percebiam mais. Nesse tempo todo mundo andava vestido de branco e tinha Brasil no plural, Bahia era um Brasil. Pernambuco era diferente, São Luís outro também. Se você ia para sul ainda mais diferente, São Paulo, Porto Alegre, cada um Estado tinha as suas característica, imediatamente depois da guerra, turismo o Brasil não tinha. (VERGER, 1993)²

E muitos desses fotógrafos trabalhavam para o SPHAN – Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, como bem apresenta Lúcio Costa em texto sobre Melo Franco.

Foram vários os fotógrafos que serviram

² Depoimento de Verger no documentário *A vida e obra de Lina Bo Bardi*, de 1993.



fig 16 Casa do Barão de Saavedra. Fotografia do afresco "A Divina Pastora" de Cândido Portinari. fot.:Kazys Vosylius Publicado no livro "Lucio Costa: Registro de uma vivência", pg. 220.

fig 17 Marcel Gautherot



fig 18 de Marcel Gautherot/IMS.
O outro lado. Londrina, PR, Brasil,
1955.

Em 1955, o parisiense Marcel Gautherot (1910-1996) realizou este belo registro, que mostra pessoas assistindo a uma partida de futebol do lado de fora de um estádio, em Londrina.



fig 19 Acervo do IMS. Bloco de carnaval em 1960. Marcel Gautherot

ao SPHAN: o notável lituano [Kazys] Vosylius, Pinheiro, Benicio Dias, Marcel Gautherot, o mais artista, que certa manhã irrompeu repartições adentro sobraçando uma pasta com belas fotos da Acrópole, na companhia de Pierre Verger, que o visgo da Bahia iria pegar para sempre, e o simpático Erich Hess, disposto a voar fosse para onde fosse. (COSTA, In: ANDRADE, 1986, p. 9)

Esse olhar pode ter influenciado a curiosidade de Elvin, que apesar de não ser estrangeiro nato, pois nasceu no Brasil, teve sua criação construída em bases européias, e certamente esse olhar pode, muito bem, ser fruto de uma extensão cultural de ver o mundo. Certamente que não podemos desprezar influências desses fotógrafos do SPHAN (ver fig. 18 a 19), pois já muito jovem, Elvin teve contato com Marcel Gautherot que fotografou maquetes para Alcides da Rocha Miranda³ e fazia parte do convívio dos arquitetos cariocas nas décadas de 50 e 60.

Em conversa com um de seus ex-alunos da UnB, Frederico Júnior, que conhece cultura anglo-saxônica. Este me expôs sua visão, quando lhe mostrei fotos de Pilar de Goiás (fig. 1 a 15).

Júnior: Nesse aspecto eu vou ter que te dizer que ele era inglês mesmo.

Por que você está dizendo isso?

³ Elvin, em seu portfólio, faz questão expor e registrar o verso da foto de um dos trabalhos com Alcides da Rocha Miranda, onde há o carimbo de assinatura do trabalho de fotografia de Marcel Gautherot.

Júnior: Porque o inglês tem essa postura de registrar tudo que está a sua volta, aliás por participar do que está à volta e a maneira inglesa de se sentir controlando a situação.

Como assim?

Júnior: Ah, Elvin era realmente inglês, não no sentido da vaidade de se achar, mas de se sentir, e não falo isso com nenhum grau de pejorativo, eu falo isso por que ele foi treinado pra ser...

Então ele tinha um duplo sentido de vida? Quando conversei com sua esposa, ela me disse que, quando jovem, os colegas provocavam-no, dizendo que era inglês e ele se defendia veementemente: Não! sou brasileiro!

Júnior: Sim, mas ele também vivia a dicotomia dessa relação: eu sou brasileiro porque eu escolho, mas olha, meu sangue é inglês, minha educação é inglesa (risos).

Curioso não somente com esse comentário, mas com outros coletados em entrevistas, percebi que o comportamento de Elvin, mesmo que ele assumisse a sua brasilidade, ainda assim demonstrava em seu dia-a-dia a sua educação familiar inglesa, nos seus costumes e comportamento.

Olhar de arquiteto?

Mas ainda assim existe o olhar do arquiteto, principalmente os formados em instituições onde o cunho principal não é a

engenharia (politécnica) e que aprendem a ampliar o seu olhar. Contudo, diferentemente de uma pesquisa exploratória de cunho antropológico, o arquiteto, na maioria das vezes, ao pensar sobre determinada cena e propor o pensar sobre o fato, desenvolve um conjunto de análises que perpassam geometria, história, demandas funcionais, aspectos bioclimáticos e também o saber captar o momento no decorrer de uma apreciação e, muitas vezes, o faz de forma intuitiva,

Entretanto, havia inúmeras dificuldades para se fotografar as cenas de rua. Elas nos exigiam uma tomada de decisão, do tipo “*Gestalt*”, para captarmos o principal da cena fotográfica. (ALMEIDA, 2012, p.16)

O arquiteto não tem a formação de todas as ciências ao se fazer arquitetura, quem se faz arquiteto tem um olhar, como se costuma dizer na academia, aquela que assim se propõe, generalista.

O Mario Schenberg⁴ uma vez disse uma coisa que eu acho bom, que o importante é a intuição, sem intuição o sujeito não faz nada. O sujeito pode ter muito conhecimento das coisas, mas tem que saber ver; tem que saber ver as coisas, ter bom gosto. (NIEMEYER, 1997)⁵

43 Mário Schenberg (Recife, 2 de julho de 1914 — São Paulo, 10 de novembro de 1990) foi um físico, político e crítico de arte brasileiro. Considerado o maior físico teórico do Brasil, Schenberg publicou trabalhos nas áreas de termodinâmica, mecânica quântica, mecânica estatística, relatividade geral, astrofísica e matemática.

54 Trecho tirado da entrevista de Oscar Niemeyer

E como se estrutura o olhar de um arquiteto quando se depara com uma sociedade? A pergunta se faz na tentativa de entender a curiosidade desse olhar de Elvin Dubugras para a sociedade de Pilar de Goiás.

Não só interesse em retratar a arquitetura e o urbanismo encontra-se em suas fotos da cidade, mas o olhar curioso pela sociedade que ali viveu na década de 1960. São fotos cruas, sem pretensões de um enquadramento jornalístico, mas uma constatação de um tempo, como a registrar um momento de uma visita.

É um olhar desprezioso, mas analítico e dialético entre os moradores de Pilar e os que, de fora daquela sociedade do interior do Goiás se deparam com um povo estacionado no tempo pela descontinuidade geográfica entre outros contextos de existência. Não há nessas fotos um desejo de enquadrar a arquitetura, mas de uma visão antropológica de registrar um momento.

No seu livro “Interior”, publicado em 2012, o arquiteto Jaime Almeida explora um conjunto de fotografias realizadas quase que à mesma época, nesse caso, em 1968, quatro anos mais tarde, quando de andanças pelo interior

no programa Roda Viva, da TV Cultura de São Paulo, em junho de 1997.

do Centro-Oeste (fig. 20). De alguma forma essa similitude de olhar demonstra o cuidado e o possível chamamento que a universidade tenha despertado nos jovens universitários de descobrir a região.

E apesar de o professor Jaime Almeida, aluno do ICA-FAU, com 22 anos em 1970, descrever a importância da ação cultural fomentada pelo então seu professor Frank Algot Svensson, em descobrir a Região Centro Oeste (ALMEIDA, 2012, p. 13), vale lembrar que essa temática já era trabalhada por Alcides da Rocha Miranda quando foi designado em 1960 para ser representante do SPHAN em Brasília e tratar da Região.

Percebia, por outro lado, que naquela época os estudantes secundaristas e universitários idealizavam a população. A rigor, os estudantes engajados em política não conheciam em profundidade a realidade dos trabalhadores e nem do cidadão comum, embora tivessem uma forte paixão por mudanças e justiça social. Ao descobrir a Fotografia, vislumbrei no documentário a possibilidade de contribuir para esse conhecimento. Diferentemente do Cinema, a Fotografia contava com equipamentos mecânicos de fácil manuseio e de custo financeiro relativamente baixo.

Além disso, a prática da Fotografia possuía um *modus operandi* que muito facilitava o documentário. Aqueles que a praticavam, na maioria dos casos jovens universitários, reuniam habilidades adequadas a essa modalidade

de trabalho, tais como capacidade de comunicação, determinação pessoal, disposição para viagens e, em suma, vontade de conhecer o interior do País e a população que habitava a periferia pobre das cidades. (ALMEIDA, 2012, p. 12)

Possivelmente, o olhar de Alcides deve ter sido um grande influenciador para Elvin Dubugras escolher Pilar como objeto de estudo.

...segui para lá com a família. Além da nova capital, havia também o Centro-Oeste a explorar; no que ele tem escondido desde que seu ouro acabou. Fiquei conhecendo e defendendo não só o patrimônio cultural do Estado de Goiás, mas também parte do Estado de Minas que ainda não conhecia como a preciosa Paracatu.

No diagrama que Hoebel e Frost desenham (fig. 21), detectamos claramente o ramo da antropologia cultural como aquela que “trata das características do comportamento civilizado nas sociedades humanas passadas, presentes e futuras”. Sem dúvida, muito nos interessa, enquanto arquitetos e urbanistas, quando em estudo *in loco*, decifrar os porquês de um determinado lugar: quem fez, como fez, quem ali vive?

...Basicamente, sua finalidade é explorar a natureza do homem, criatura presa a uma cultura, vivendo em sociedades organizadas – cada indivíduo diferente do outro, mas semelhante sob muitos aspectos. A Antropologia nos diz quais são os limites conhecidos da experiência humana até o momento e qual é o denominador comum do ser humano... (HOEBEL, FROST, 1995, p. 3)

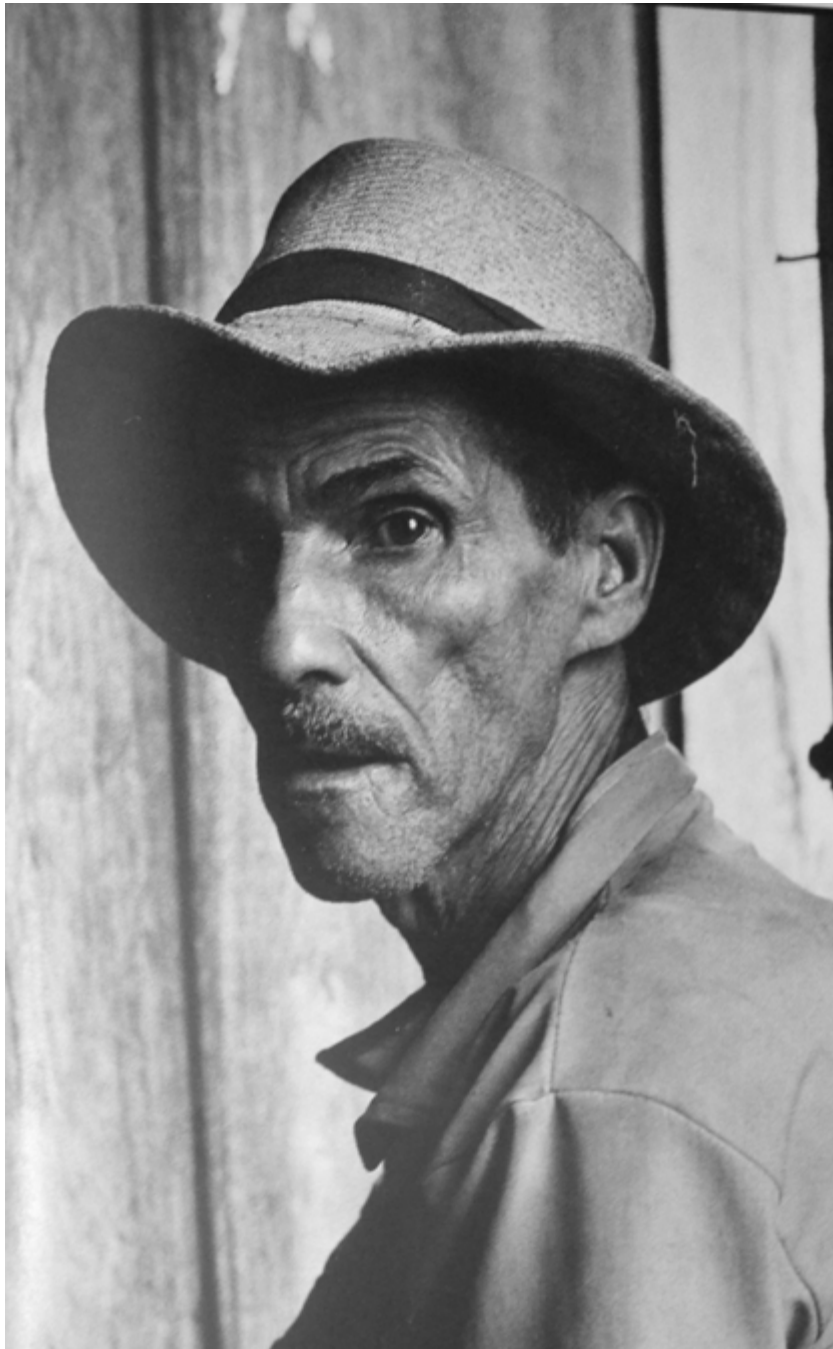


fig 20 Cena de rua Belem-Brasilia.
Jaime Almeida

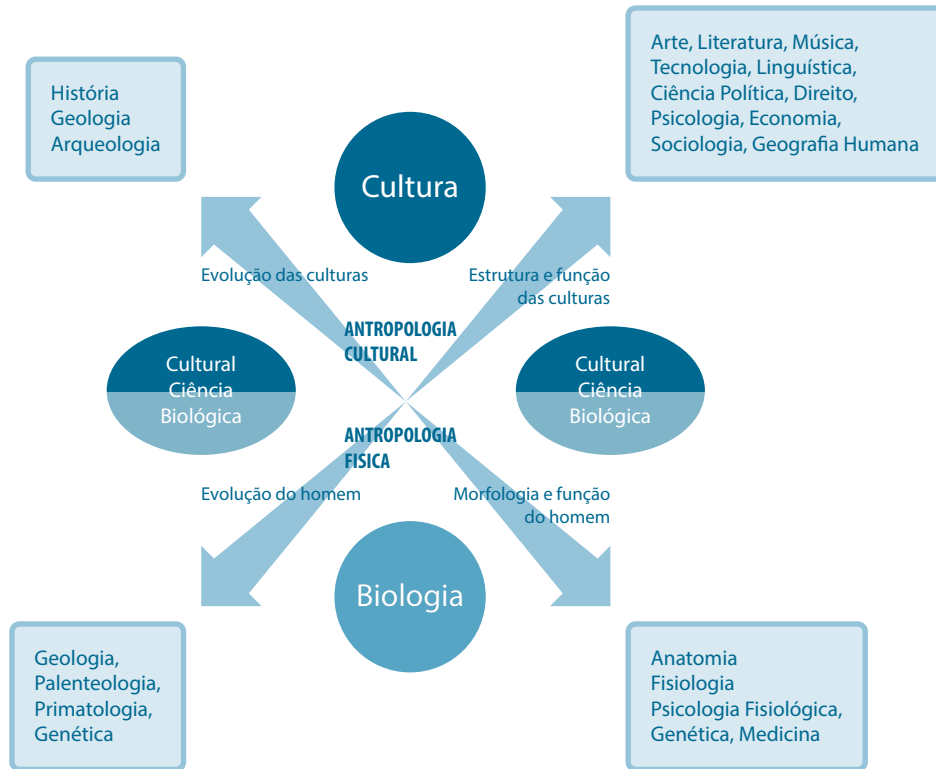


fig 21 diagrama que Hoebel e Frost desenham, detectamos claramente o ramo da antropologia cultural como aquela que “trata das características do comportamento civilizado nas sociedades humanas

Contudo nesse diagrama que apresenta um conjunto de ciências que ajudam e construir o pensamento antropológico não comparece nem a arquitetura e nem o urbanismo como colaboradores nesse entendimento da humanidade e da natureza do homem, o que pode parecer um pouco injusto (fig. 22).

E me arrisco a dizer que a arquitetura está presente nos dois

pólos, tanto o da evolução como o da estrutura e função.

Creio que essa curiosidade deva fazer parte de uma sensibilização na formação do arquiteto. Afinal não devemos ser somente um ente capaz de esculpir volumes, mas devemos sim ser um ente capaz de decodificar certos condicionantes e traduzir um possível espaço condizente com uma cultura local, ou, se assim for necessário, repensar o social com

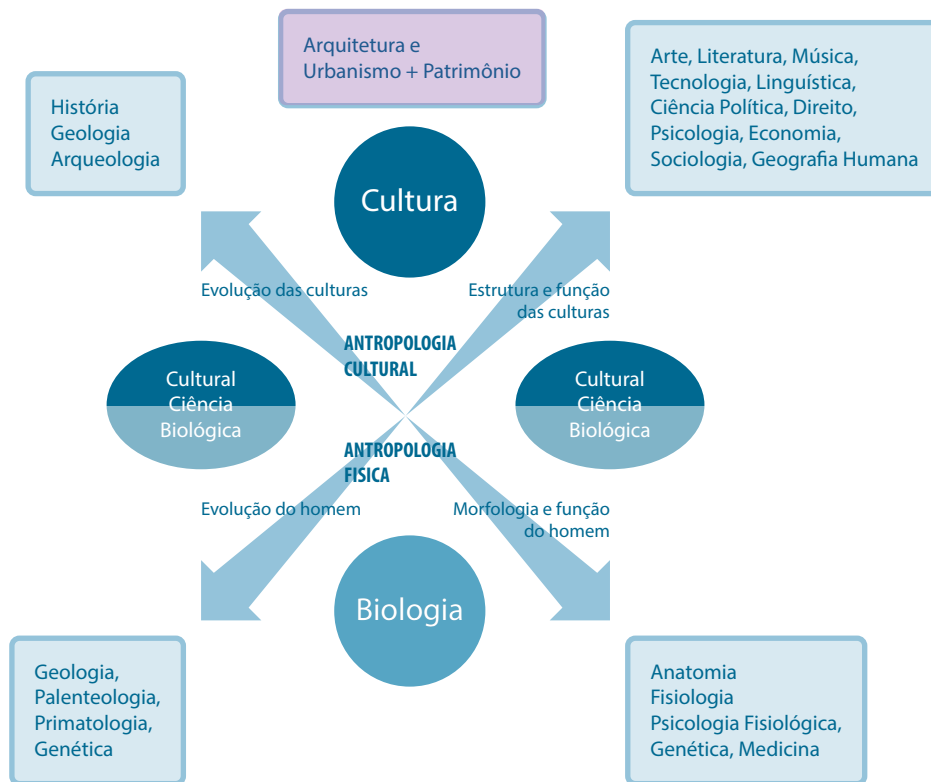


fig 22 O diagrama que Hoebel e Frost com a proposta de mais um ramo na antropologia cultural.

a co-participação de colegas de outras áreas e, dessa multivisão, quem sabe, gerar novos modos de vida diante de uma realidade que se mostra carente de uma reformulação espaço-social.

O espaço transforma-se em lugar à medida que adquire definição e significado [...]. Quando o espaço nos é inteiramente familiar, torna-se lugar [...] são centros aos quais atribuímos valor e onde são satisfeitas as necessidades biológicas de comida, água, descanso e procriação. (TUAN, 1983, apud REIS-ALVES, 2007)

É curioso perceber nas figura 1 e 2 como Elvin enquadra o distanciamento entre a divisão de comportamento social daquele momento, onde quem se aproxima são os homens e os guris, em primeiro plano e desfocados, para captar ao fundo as mulheres, a observar os movimentos de cantoria e festa que aconteciam. Uma condição cultural de época de se manter resguardadas dos olhares visitantes e sem o notório entendimento do seu significado. Esse contraste de comportamento

nos é curioso pois quase 51 anos depois, os conceitos de vida são outros, como diz Jaime Almeida, ao explicitar do porque de publicar suas fotos de 1967:

Passadas quase quatro décadas, ao rever o material, deparei-me com algo intrigante. Os personagens e os cenários que fotografei no interior do País já não existiam. Percebi que a indumentária e as expressões das pessoas haviam mudado radicalmente, em comparação com as de hoje. O fato é que essa realidade foi transformada completamente pela modernização, ou melhor, pela globalização, que havia chegado aos confins do País, levando tudo de roldão. (ALMEIDA, 2012, p. 18)

Igualmente imaginar Pilar de Goiás hoje como seria em 1963, somente se torna possível por fotos tais como as encontradas no acervo de Dubugras, pois a cidade se transfigurou. Nesse momento, podemos dizer que o fenômeno das comunicações nesses últimos 30 anos transformou e planejou muito do comportamento que seria corriqueiro de um lugar. Possivelmente o que era natural do lugar seja tratado agora como bem imaterial dentro de um conceito patrimonial.

Captando a aparência de parcelas do mundo visível, a fotografia tem sido compulsivamente utilizada para o registro do entorno da vasta comunidade mundial de fotógrafos. Das excursões daguerreanas às primeiras tentativas de conquista do espaço

sideral, por onde quer que o homem tenha se aventurado nos últimos cento e sessenta anos, a câmara o tem acompanhado, comprovando sua trajetória, suas realizações. Seja como meio de recordação e documentação da vida familiar, seja como meio de informação e divulgação dos fatos, seja como forma de expressão artística, ou mesmo enquanto instrumento de pesquisa científica, a fotografia tem feito parte indissociável da experiência humana (KOSSOY, 2001, p. 155)

Há forte contraste entre as fotos de Elvin Dubugras, da Pilar de Goiás de 1963, do que era uma construção e seu entorno, e a Pilar de Goiás de 2013, onde vemos traços de um cenário globalizado como algo às vezes ordinário, sem a naturalidade que lhe seria própria e adequada, se existisse como em outras culturas uma preocupação de manutenção de culturas regionais, não de engessar uma cultura, mas de respeitar suas particularidades na medida do valor que elas representam. A fotografia, nesse caso, se tornou uma testemunha antropológica das mudanças do tempo de um interior do Goiás que não existe mais.

REFERÊNCIA

ALMEIDA, Jaime. *Interior*. Brasília: Ed. do autor, 2012.

COELHO, Maria Beatriz. *Imagens da Nação*: brasileiros na foto-documentação de 1940 até o final do século XX. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: Edusp, 2012.

DUBUGRAS, Elvin Donald Mackay. *Depoimento* - Programa de História Oral. Brasília: Arquivo Público do Distrito Federal, 1993.

FROTA, Lélia C. *Alcides Rocha Miranda*, caminho de um arquiteto. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1993.

HOEBEL, E. Adamson; FROST, Everett L. *Antropologia Cultural e Social*. São Paulo: Cultrix, 1981.

HOUAISS A, VILLAR M de S, FRANCO, FM de. Dicionário Houaiss da língua portuguesa, UOL, versão Beta. 2014

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura*: um conceito antropológico. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

QUEIROZ, Maria da Graça Soto. *São João del-Rei*. Brasília: IPHAN, 2010.

REIS-ALVES, Luiz Augusto dos. O conceito de lugar. *Arquitextos*, São Paulo, ano 08, n. 087.10, Vitruvius, ago. 2007
<<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.087/225>>.

KOSSOY, Boris. *Realidades e Ficções na Trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

FOTOS:

<<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.087/225>>.

Pilar de Goiás, GO, Brasil. A casa de Câmara e Cadeia, datada de meados do século XVII- IPHAN.

<http://argosfoto.photoshelter.com/image/I0000NOKIdsgM3II> 2014/02/13 00:13

Pilar de Goiás, GO, Brasil. A casa de Câmara e Cadeia, datada de meados do século XVII- IPHAN.

EDMD

Elvin Donald Mackay Dubugras

Explicação necessária

As cartas do jogo histórico

INSTRUÇÕES DE PERCURSO:

A estrutura desse trabalho é constituído de volumes independentes e correlatos que podem ser lidos a partir de uma sequência particular e pessoal.

Dessa forma permite que você decida por onde começar. Entretanto uma explicação desse percurso pode ser apreciada neste volume vermelho: As cartas do jogo histórico.

Nesse sentido, bom jogo de memórias.



foto 1.foto de Elvin Dubugras no seu álbum de formatura, 1950.

**ELVIN DONALD MACKAY
DUBUGRAS**

Uma visão histórica, uma proposta
para compreendê-lo

de: Joe Rodrigues
orientador: Andrey Rosenthal Schlee

Universidade de Brasília | Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
Programa de Pós-Graduação | PPG FAU

Banca de qualificação:

prof^a Luciana Saboia Fonseca
prof^a Ivany Câmara Neiva
prof. Andrey Rosenthal Schlee
prof. Reinaldo Guedes Machado

Banca de avaliação:

prof^a Luciana Fonseca Saboia
prof^a Ivany Câmara Neiva
prof^a Graciete Guerra da Costa
prof. Andrey Rosenthal Schlee
prof. Reinaldo Guedes Machado

Brasília julho 2014



Universidade de Brasília
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo



UnB

A concepção desse trabalho antes de uma análise crítica é a escolha de construir um diálogo tardio, um diálogo de memórias. Seria talvez um diálogo amistoso entre um aluno e seu professor? Um aprendiz e um mestre? Um arquiteto que admira as capacidades de um outro arquiteto? É descobrir como um ser humano tratou a sua vida, o ofício, os amigos e os alunos. EDMD é a abreviação de Elvin Donald Mackay Dubugras.

Creio que um dos desejos fosse dar reconhecimento a uma pessoa que lutou por Brasília. Elvin contribuiu para que a capital tivesse exemplos de boas arquiteturas e que não fossem somente de um só autor.

O trabalho apresentado também pode ser um convite, ou pelo menos assim se espera, de despertar que outros possam “brincar” com a história e buscar novas experiências sobre Elvin Dubugras e suas obras. E para brincar o leitor pode fazer seu percurso seguindo seu entusiasmo de leitura através das “cartas” deixadas por Elvin e ainda pela não linearidade de uma narrativa. O leitor pode, até mesmo, construir sua própria narrativa de forma independente ao tentar descobrir e recontar a história de EDMD. Talvez esse seja o diferencial, uma nova abordagem de reconhecimento histórico.

Não gostaria que terminasse por aqui, mas que fosse posto à tona um conjunto de situações que viessem instigar uma continuação, quem sabe, por uma obra, por uma cidade, por uma quadra, por um acontecimento.

The design of this work before a critical analysis is the choice of building a late dialogue, a dialogue of memories. It might be a friendly dialogue between a student and his teacher? An apprentice and a teacher? An architect who admires the skills of another architect? Discovering how a human being treated your life, the work, friends and students. EDMD is the abbreviation for Elvin Donald Mackay Dubugras.

I believe that one wishes were to give recognition to a person who fought for Brasilia. Elvin contributed to the capital had examples of good architectures that were not only from a single author. The work presented can also be an invitation, or at least it is hoped, awaken others may “play” with the story and seek new experiences about Elvin Dubugras and their works. And to play the reader can make their journey by following their enthusiasm from reading through the “cards” left by Elvin and still by the non-linearity of a narrative. The reader can even build your own narrative independently when try to discover and re-tell the story from EDMD. Maybe that’s the difference, a new approach of historical recognition.

I would not like ends here, but that was put to surface a number of situations that would come instigate a continuation, perhaps, for a work, by a town, by a block, by an event.

SUMÁRIO

07 - título

09 - apresentação

15 - problemática

19 - revisão bibliográfica

41 - objetivos

51 - estrutura da tese

67 - bibliografia

POR QUÊ?

...entrei como desenhista e terminei como sócio. Com ele [José Villagrán, 1901-82] aprendi o ofício, a disciplina, a ética, a filosofia, tudo o que agora se perdeu na arquitetura.

A educação se descuidou disso. Somos arquitetos, e não homens de negócios, nem promotores de algo. (LEGORRETA, 2007)

É um erro considerarmos a História como um passado que morreu que já não interessa e que deve ser arquivado. "A História é a mais viva das raízes da nossa existência, é a memória coletiva do que os nossos antepassados fizeram para nos oferecer a nossa maneira de ser e de estar." (DAEHNHARDT, 2005).

Este trabalho não tem a pretensão de ser prolixo, mesmo porque esse não é meu canal de expressão. Como arquiteto e programador visual, e nos últimos tempos professor, meu caminho é de encontrar sínteses de clareza a fim de ser entendido e comunicar algo.

E para que isso aconteça, devo estar envolto de paixão, combustível que me faz construir alguma coisa. E não posso negar que nesse estudo sobre um arquiteto, há muita emoção.

A história da arquitetura brasileira está repleta de lacunas. Muitos de seus protagonistas ainda permanecem despercebidos das academias, dos editores, das publicações e principalmente dos estudantes.

Muitas vezes a história orbita em torno de alguns ícones, que se notabilizaram em momentos e circunstâncias ímpares, produzindo projetos importantes, em conjunções políticas, excepcionais.

No entanto, há muitos nomes que contribuíram para a arquitetura e que pouco são lembrados. Por qual razão esses sujeitos indeterminados não compõem na História da Arquitetura?

Alguns buscam um reconhecimento e, nesse sentido, se valem de muitos esforços, tais como publicações organizadas, inclusive de forma pessoal (como foi a existência da revista *Módulo*¹, que contava com a tutela do arquiteto Oscar Niemeyer).

Outros, por opção preferem se dedicar somente ao ofício. De forma discreta, mantêm-se mimetizados entre tantos brasileiros, que, no dia-a-dia, constroem o país.

O trabalho em questão tem como tema central a vida do arquiteto Elvin Donald Mackay Dubugras, que nasceu no dia 15 de novembro

¹ Revista brasileira cujo tema predominante era a arquitetura, embora também apresentasse conteúdo relacionado às artes, ao urbanismo, ao design e à cultura de uma forma geral. Foi duramente perseguida pelo regime militar do Brasil por conta de seu editor Oscar Niemeyer, que a fundou em 1955, no Rio de Janeiro: <http://www.niemeyer.org.br/Oscarniemeyer/biografia.htm>.

de 1929, no Rio de Janeiro, e faleceu em 2000, em Brasília. Para muitos, ainda um desconhecido. No final da década de 1950, ele migrou para Brasília, acreditando em um sonho que, naquele momento histórico, era possível de se sonhar e se sonhava com grande empolgação.

A construção da nova capital é fruto desse sonhar, como também o é a Universidade de Brasília (UnB), razão primeira de mudança de Elvin, junto com muitos outros artistas e cientistas, tais como Paulo Emílio Sales Gomes, Cláudio Santoro, Régis Duprat, Alfredo Ceschiatti, Glênio Bianchetti, Claus Berger, João Evangelista, Léo Dexheimer, Esther Joffoly, Myriam Cunha, Paulo Martins, José Zanine Caldas, Lygia Martins Costa, Athos Bulcão, Edgard Graeff, Ramiro de Porto Alegre, Eustáquio Toledo e Maciej Babinski.

Todos se dispuseram a migrar para uma nova aventura, em um sítio desconhecido e avermelhado pelas terras reviradas. Talvez imbuídos de um ato inconsciente de que as premissas modernas do início do século XX fossem, enfim, ser vivenciadas de forma completa, desde sua origem, nascidas modernas. Uma utopia.

Essa migração proporcionou novas conquistas para o país, novas propostas sociais, as quais, apesar

de serem questionáveis em seus resultados, são definitivamente um tesouro nacional no campo antropológico, social, arquitetônico, urbanístico e histórico.

Como era de se esperar, dentro de um conjunto de situações sociais tão complexas, muitas histórias de vidas foram determinantes para a edificação desse sonho político.²

A partir daí, outros idealizadores preocupados, e acreditando no novo projeto, seguindo suas peculiaridades, passaram a fazer parte desse sonho a ser “concretado”. Talvez uma característica de uma década (1950), em que acreditar e ter fé em algo novo era a tônica, quando ainda se sentiam mais próximos os ecos das bombas e das espoletas das metralhadoras da Segunda Guerra.

Mas, certamente, há de se notar que, em contrapartida a essa grande e pujante ação rumo ao futuro (do final da década de 1950, até hoje, 50 anos depois), nos ressentimos de um cuidado em possibilitar que novas gerações (nascidas na Capital, ou não) sejam capazes de redescobrir

2 Para a particular história da UnB e de Darcy Ribeiro, antropólogo, escritor e político, que estava engajado com a criação da Universidade na nova capital, a real envergadura dessas mudanças só se deram como definitivas com a assinatura da publicação da Lei nº. 3.998, de 15 de dezembro de 1961.

as conquistas e as geratrizes que definiram, inclusive, as suas presenças, em terras anteriormente destinadas aos poucos habitantes, do que poderia ser, por assim dizer, a zona rural de Goiás.

Este projeto trata dessas questões que, para os brasileiros, deveriam ser caras, devido as particularidades do país, como bem o diz Lina Bo Bardi:

A História do Brasil não é mixa, é grandiosa. O povo do Brasil é maravilhoso. Qual país você se depara com pedras preciosas no chão? Há até hoje índios selvagens... (BARDI, 1993).

Mas por quê, dentre tantos, Elvin Dubugras seria importante como tema de uma pesquisa?

Dentre algumas curiosidades, Elvin faz parte de uma família que por duas gerações estava ligada pelo tema da construção e da engenharia. Seu avô era o arquiteto francês Victor Dubugras (1868-1933), nascido em Sarthe, mas que cresceu em Buenos Aires, Argentina, e emigrou para Brasil em 1881 (FICHER, 2005, p. 75). Victor Dubugras foi responsável por um conjunto de obras referenciais no país e seu trabalho mereceu especial atenção do professor Nestor Goulart Reis Filho (1997).

Neto de Victor, Elvin nasceu em 1929, no Rio de Janeiro, pouco

antes da Segunda Guerra. Como cidadão brasileiro, conheceu momentos bons e ruins na história do país e acumulou experiências diversificadas, como professor, diretor da Faculdade de Arquitetura, arquiteto de ofício, “desenhador” de móveis, consultor internacional para órgãos estrangeiros e para o Itamaraty, e presidente do IAB-DF.

Além disso, teve relações profissionais estreitas com os arquitetos americanos Romaldo Giurgola e Ehrmann B. Mitchell, nos anos de 1970. E também com os brasileiros Lucio Costa, Alcides da Rocha Miranda (por algum tempo – ou seria por toda a sua vida? – seu tutor arquitetural), Fernando Cabral Pinto, entre outros. Uma turma de expoentes pensadores de uma brasilidade efervescente.

Suas obras arquitetônicas não se restringem ao Brasil e possuem uma abrangência internacional: Índia, Cabo Verde, Bissau, Peru, Arábia Saudita. E variam de monumentos, escolas, centros comerciais, embaixadas, sedes de organismos internacionais, quadras residenciais, a residências e edifícios públicos.

Ainda podemos vê-lo como um pensador do urbano, a entender a cidade como um organismo vivo, e dentro desse escopo, como um questionador. Como

exemplo, podemos citar as suas manifestações junto a órgãos do Governo do Distrito Federal, nos anos de 1980, para que aceitassem revisões de legislação do uso do espaço urbano a fim de se criar condições para um uso mais adequado das áreas públicas.

Esse olhar para a cidade, valorizando ligações de um conjunto de edifícios público/comerciais, quando Brasília ainda se mostrava cristalizada em plantas desenhadas e esquecidas nos arquivos da prefeitura (que não estava atenta às relações de topografia e de recentes modificações de tipologias dos comércio locais), corresponde a suas tentativas de repensar os usos, não com um fim especulador, como aconteceu por outras vias, mas a fim de proporcionar mobilidade, adequação urbanística e qualidade.

Em outro momento, podemos perceber seu cuidado e reflexão em assuntos que dialogavam com a arquitetura e que ainda eram pouco trabalhados, como a Publicidade, que na década de 1990 começou a tomar conta dos espaços públicos, e de lojas, quase que comprometendo suas arquiteturas. Mas vendo suas maquetes para os edifícios *Gemini* e *Boulevard*, na comercial da Asa Norte, de final de 1980, tais preocupações já era tratadas de forma que estivessem no edifício,

mas sem deixar que tomassem conta de sua arquitetura.

Elvin Dubugras vivia e era capaz de vivenciar realidades distintas, e construir pontes intelectuais entre, por exemplo, a *Architectural Association School of Architecture* e os recônditos e esquecidos caminhos de Pilar de Goiás, uma consciência das entranhas do país, capaz de abraçar os movimentos paradigmáticos da vanguarda.

Uma trajetória de um sonho para a concretização, capaz de influenciar a consciência de muitos. Quais foram esses sonhos? Quais foram essas premissas? O que não sabemos?

Problemática

... Um homem não desaparece se dele se conserva qualquer memória. Mas se somos o que fazemos, mesmo que se perca a memória dos indivíduos, pelas obras, pelo nosso trabalho, somos humanamente eternos.

Júlio Katinsky, O concretismo e o desenho industrial.

The modernist age, of "one way, one truth, one city", is dead and gone. The postmodernist age of "anything goes" is on the way out. Reason can take us a long way, but it has limits. Let us embrace post-postmodernism—and pray for a better name.

Tom Turner: City as Landscape, 1986

O que é ser arquiteto? Como se forma um arquiteto e qual o papel que deve desempenhar em seu ofício? O que diferencia a formação atual dos arquitetos e a dos formados na década de 1950? Será que essa formação contribuiu para que tenhamos hoje, uma geração tão importante de profissionais?

A intrincada construção da consciência de um indivíduo é sem dúvida uma composição complexa. Que princípios filosóficos direcionavam Dubugras, na condição de neto de um exímio arquiteto francês que contribuiu para a arquitetura brasileira do final do século XIX e início do século XX? Haveria conflitos entre tais produções e os movimentos modernos tardios e a pós-modernidade vivida por Elvin Dubugras?

Sua atuação profissional se dava dentro de uma razão não especulativa, mas sim transformadora. Talvez, fruto de um olhar treinado por arquitetos como Rocha Miranda, ex-diretor do Instituto Central de Artes – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (ICA-FAU) da Universidade de Brasília, seu antigo mestre.

Em uma recente entrevista, o professor da Columbia University Hernan Diaz-Alonso sustentou que arquitetos de gerações anteriores

à era digital vivenciavam uma estreita troca com seus mestres., mas Hoje as novas gerações se mostram mais autossuficientes, por um lado, e por outro, vazias de compromissos coletivos.

Seria este o momento de resgatar valores como os vivenciados por Dubugras e tentar fazer uma releitura para uma nova geração.

Como se constrói uma biografia de um arquiteto?

Como “retratar” essa leitura, essa história? Pode-se dizer que não existe um modelo. Existem similitudes. As biografias não são iguais umas as outras, pois dependem dos sujeitos que desejamos conhecer e da cultura onde estão imersos. Há ainda as narrativas que construímos e que visualizamos.

Segundo Katinski afirma, “mesmo que se perca a memória dos indivíduos, pelas obras, pelo nosso trabalho, somos humanamente eternos”, mas não seria perder demais essa memória dos indivíduos? Não seria talvez um caminho de historicidade tratar o arquiteto como também a sua obra? Será que conseguimos identificar o arquiteto apenas pelo que deixou edificado?

Quando nós vemos a arquitetura, existe uma única leitura?

Sempre entendemos todos os espaços de uma única maneira, e esses o serão assim para sempre, a qualquer momento de nossas vidas? A narrativa é perene? Qual a resposta síntese para essa história biográfica?

Exemplos de narrativa

Quanto ao processo de formação de um arquiteto e das referências que envolvem seu descobrimento a partir de um processo paralelo, vale ressaltar a tese de doutorado de Marlene Acayaba (1994) que resgata a obra do escritório paulista Branco e Preto. História de uma geração anterior a de Elvin, na da cidade de São Paulo, nas décadas de 1940, 1950 e 1960, momento em que se projetava o Brasil rumo ao caminho do reconhecimento internacional, pelas mãos dos Bardi (que possibilitaram a existência do primeiro museu de arte em São Paulo) e também da efervescência de pensamentos que consolidaram a ruptura com as formas clássicas e figurativas do ensino acadêmico de arquitetura.

Também o trabalho desenvolvido pela artista plástica Gisel Carriconde, no livro *Maciej Babinski, Entrevistas* (2006) descortina a riqueza da experiência vivida pelo artista na UnB. Na

verdade é um trabalho quase jornalístico, em um contexto de história cultural, no exercício de entrevistar o artista e buscar tirar dali preciosas informações que possam dar significado e clarear momentos.

A história escrita com base em fontes orais define, por si mesma, a sua abrangência e os seus limites. Ela apresenta uma eficácia específica quando se refere ao tempo presente, permitindo que sejam sondados sentidos que o presente atribui ao acontecido/passado. Mas ela é também um instrumento para se apreender o passado ao qual se refere, pois se formula em sintonia com tradições que, embora reelaboradas, guardam as marcas dos que foram. Permite não apenas um conhecimento possível das experiências relatadas, mas, sobretudo, um conhecimento sobre a forma pela qual as pessoas vivenciaram e perceberam – representaram e representam – as experiências. (SILVA Jr., 2008, p. 67).

Além disso, seria interessante perceber como esse projeto se insere nas diferentes épocas. Que críticas e ideias reflete, que diálogos promove? Acompanhar a vida obra e o discurso também é acompanhar toda essa série de mudanças no campo da arquitetura e do urbanismo nas décadas de 60 a 90:

Década de 1960 – Exterior – Crise dos CIAMs – Críticas ao urbanismo modernista (Jacobs e Lynch) – Pós-moderno na arquitetura como recuperação dos estilos e das historicidades (Aldo Rossi, Aymonino, Philip Johnson, Venturi) – A retenção do Brasil em amarras militaristas que estancaram o processo de crescimento intelectual do país.

Década de 1970 – Crise do Petróleo – Questões ambientais – maior força do discurso da sustentabilidade

Década de 1980 – Redemocratização no Brasil – (ideias de democracia e multiculturalismo) – Arquitetura começa a refletir o impacto das tecnologias digitais, as quais começam a de fato a influenciar o processo de projeto (seja em que forma for).

Década de 1990 – em diante – Pós-Moderno (ou Pós-pós-moderno, como querem alguns, e como estou inclinado a aceitar), ou ainda melhor, Contemporâneo, que reflete um discurso de assimilação de algumas ideias modernas com as críticas posteriores, superada a fase de maior aversão.

A UnB e um novo pensamento.

O pensamento humanista que envolveu os intelectuais e profissionais como João Filgueiras Lima, Lucio Costa, Niemeyer é atípico para um período de tecnicismo. É um paradoxo que aparece como uma antítese quando observamos *en passant* a obra de Elvin Dubugras, repleta de valores humanos e sensível a contribuições de artistas, escultores, tapeceiros, como Poteiro, Jaime Golubov, Athos Bulcão, alguns, ex-companheiros da migração sonhadora para o Planalto Central. Era tudo por fazer, como bem diz Darcy Ribeiro:

...Tentamos lá, conjuntamente com o melhor da intelectualidade brasileira, e tentamos em vão, dar à nova capital do Brasil a universidade necessária ao desenvolvimento nacional autônomo.

Ousamos ali – e esta foi a maior façanha da minha geração – repensar radicalmente a universidade, como instituição central da civilização, com o objetivo de refazê-la desde as bases. Refazê-la para que, ao invés de ser mais uma universidade-fruto, reflexo do desenvolvimento social e cultural prévio da sociedade que cria e mantém, fosse uma universidade-semente, destinada a cumprir a função inversa, de promover o desenvolvimento.

Nosso propósito era plantar na cidade capital a sede da consciência crítica brasileira para que lá convocasse todo o saber humano e todo o élan revolucionário, para única missão que realmente importa ao intelectual dos

povos que fracassaram na história: a de expressar suas potencialidades por uma civilização própria.

O que pedíamos à Universidade de Brasília é que se organizasse para atuar como um acelerador da história, que nos ajudasse a superar o círculo vicioso do subdesenvolvimento, que quanto mais progride, mais gera dependência e subdesenvolvimento... (RIBEIRO, p. 66-67, 2010)

Essa massa crítica de pensadores, trabalhadores da cultura e da sociedade realmente transforma um lugar, uma região. E o Brasil conhece outros exemplos dessa força que mobiliza e avança a sociedade para um novo patamar.

É possível, comparativamente, que este grupo que migrou para Brasília, no início da década de 1960, tenha proporcionado, em sua medida, tamanha transformação àquela exercida pela vanguarda europeia que se mudou para a Bahia, onde a atuação do maestro alemão Hans-Joachim Koellreutter (1915- 2005), do fotógrafo e etnólogo francês Pierre Verger (1902-1996) e de Lina Bo Bardi (1914-1992) operam uma grande revolução.

O então reitor Edgard Santos e Juracy Magalhães levaram para a primeira capital do Brasil um grupo de intelectuais que pudessem, de alguma forma, repercutir na formação de um novo paradigma cultural no estado. Lina foi para Salvador convidada

para dirigir o Museu de Arte da Moderna da Bahia (MAM/BA), logo após a mostra Bahia em São Paulo. Na Bahia conheceu o cineasta Glauber Rocha (1938-1981) entre outros membros do movimento de vanguarda.

Como a cultura e a história não andam separadas, Lina faz o projeto de restauro do Solar do Unhão, conjunto arquitetônico do século XVI tombado na década de 1940 pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan), além de outros projetos. Segundo Lina,

O museu de arte moderna da Bahia, não foi museu no sentido tradicional, suas atividades foram dirigidas a criação de um movimento cultural que assumindo os valores de uma cultura historicamente pobre e apoiando-se numa experiência popular, pudesse entrar no mundo da verdadeira cultura moderna com os instrumentos da técnica como método e a força do novo humanismo. Lá, nós fizemos o movimento de toda a juventude do nordeste, o cinema novo, o movimento moderno do Brasil naquele tempo. Fundado em 1960 o museu teve que enfrentar desde o começo a realidade de uma classe cultural constituída em moldes provincianos, a realidade nacional de um grupo de artistas reunidas em moldes folclóricos e a imprensa local. (BARDI, 1993)

E que se prova, pela forma reveladora, de expressão do músico Caetano Veloso ao definir sua formação:

Nós cultuávamos Dona Lina, na verdade eu lembro que, não só as exposições

foram importantes pra mim, como a presença física de Dona Lina em Salvador era uma coisa de grande importância. Eu me lembro que eu e meus irmãos mais velhos, sobretudo Roberto, a gente ia para o Campo Grande somente para ver a Dona Lina passar do Hotel da Bahia para o Teatro Castro Alves onde ela mantinha o Museu de Arte Moderna. Eu posso dizer a você que o Reitor Edgard Santos com ajuda de Dona Lina, sobretudo, e mais outros artistas, como Martins Gonsalves, o músico Koellreutter, artistas que ele levou para a Bahia para fazer na área de cultura erudita um movimento consequente e de fato consequente, eu me considero uma consequência disso, o Glauber Rocha, Gilberto Gil, Maria Bethânia, todos que da Bahia saímos podemos fazer alguma coisa, dessa geração, devemos muito ao reitor Edgard Santos e enormemente a dona Lina Bardi, que nós continuamos chamando de Dona Lina. (VELOSO, 1993)

Podemos resumir a semelhança entre as ações promovidas em Brasília, de um grupo com uma ação transformadora do presente em busca do futuro, e na Bahia, onde um grupo tenta resgatar no presente a importância do passado glorioso; em Salvador, a revalorização e redescobrimto de uma história da primeira capital do Brasil; em Brasília, o descobrimto de um novo Brasil.

Ambas são histórias de referenciais humanos, seres transformadores. E é interessante perceber as linhas temporais de influenciadores. Na Bahia de Caetano, há a pujança de artistas e pensadores com história de vida (Lina estava com 45 anos), experiência a doar e bastante atuantes. Na Brasília de

Lucio Costa, uma nova geração que achava que tinha tudo por fazer. No caso de Elvin, a presença iconográfica se seu falecido avô, Victor Dubugras; duas referências muito fortes, como foram Lucio Costa e Alcides da Rocha Miranda; e a força humanizadora do jovem Darcy Ribeiro, então com 37 anos.

Lucio Costa, um grande arquiteto-urbanista, é reconhecido por muitos pelo seu trabalho junto ao patrimônio e por seu plano para Brasília. Elvin Dubugras teve um convívio estreito com ele, a ponto de trabalharem juntos em alguns projetos, como o Altar-Monumento do Congresso Eucarístico Internacional, no Rio de Janeiro, em 1955.

Com o arquiteto Alcides da Rocha Miranda, a ligação de Elvin Dubugras se multiplica em diversas parcerias de projetos de arquitetura no Rio de Janeiro junto com o colega Fernando Cabral Pinto.

Nesse relacionamento mais estreito com Alcides, o amadurecimento de Elvin foi ainda mais além, quando foi convidado para contribuir na constituição da Universidade de Brasília e na efetivação do Instituto Central de Artes - Faculdade de arquitetura e urbanismo (ICA/FAU), cujo primeiro diretor foi Alcides Rocha Miranda. Nessa gestão, Elvin

lecionou e chegou a ser diretor executivo do Instituto.

Na contribuição dessa geração de migrantes à construção do pensamento em Brasília, tanto no processo de formação acadêmica como também na efetivação da capital do país construindo a paisagem edificada, antevejo uma possibilidade de contribuição para o entendimento da formação e do ofício do arquiteto.

Pode ser uma afirmação polêmica, mas dentro de um recorte temporal, nos últimos 50 anos, a contribuição para a formação de jovem estudante de arquitetura, baseada no exemplo de Oscar Niemeyer, se mostrou restrita aos deslumbres dos monumentos públicos.

A graciosa contribuição de como lidar com determinadas estruturas que são capazes de nos arrebatar com as curvas e espaços simbólicos e distantes de uma racionalidade imposta pelo movimento moderno da arquitetura do início do século XX, também está referida a um patamar de projetos que raramente um grande grupo de jovens arquitetos conseguirá novamente alcançar

O próprio Niemeyer era extremamente consciente do limite do papel social desempenhado por sua arquitetura neste período inicial, e disse mais

tarde que gostaria de ter realizado “algo mais realista” (CURTIS, 2008: 499).

Brasília foi concebida por uma elite tecnocrata que cercava a figura do Presidente Juscelino Kubitschek de Oliveira e pretendia ser um símbolo da dedicação nacional ao desenvolvimento industrial. (CURTIS, 2008: 501). Relações sociais ímpares, no processo desenvolvimentista do país, marcaram a confiança de um estadista que viu em um arquiteto um sinônimo de símbolo de um projeto de governo.

Para um jovem estudante, resta a história de um grande momento, que possivelmente, hoje, em um contexto global onde há uma economia muito mais complexa quando comparada ao momento produtivo em que viveu Niemeyer, seja difícil de se recriar para a produção de um único arquiteto, como escreve Segawa:

Entre 1943 e 1973, o levantamento bibliográfico de Alberto Xavier [s.d.] registrou 137 referências em periódicos especializados fora do Brasil, tratando da arquitetura brasileira em geral, e 170, a respeito de Brasília. (SEGAWA, 2002:107.)

Abastecer o jovem acadêmico somente com uma referência de atribuições tão distantes do ofício diário da vida de um arquiteto pode proporcionar, possivelmente, uma contribuição distorcida para

a formação profissional do que virá a ser a labuta diária de um escritório.

Nesse sentido a contribuição de Elvin Dubugras, possivelmente seja um exemplo muito rico, pois é complexo e com um repertório de experimentações e vivências que se agregam em um processo de crescimento paulatino. São referências realistas que exemplificam o ofício de ser arquiteto. Mas também exemplifica que há, no ofício, um conjunto de desafios, perdas, ganhos e reconhecimento quando se tem seriedade na profissão.

Nesse sentido resgatar sua obra é de importância, pois representa mais de 50 anos de produção arquitetônica, repleta de experimentações e momentos de pesquisa, onde o arquiteto exercita seu olhar em busca de seu caminho e linguagem própria, um idioma particular.

DA BIOGRAFIA À SUA FORMA

Para além de fazer uma história de Elvin, há a questão: Como tratar a biografia do arquiteto? Percebeu-se que essa biografia e a sua construção tinham muito de uma trajetória acadêmica, quando se aborda junto aos alunos diversas visões para se realizar um projeto: o design, a sociologia, a antropologia, a

histórica e, ultimamente, a arte e filosofia. Uma colcha de retalhos de possibilidades de forma a consubstanciar um pensamento não estanque, amplo, como deve ser o olhar do Arquiteto.

E a partir de uma compreensão particular, essa polivisão se confirma pela forma como certas leituras permitem a construção de conceitos ou, às vezes, esclarecem intuições de um caminho que se confirma mais a frente.

A partir de experiências didáticas pessoais, intuitivamente, via similitudes de abordagens de conceitos e assuntos, e percebi que essa história, de Elvin Dubugras, também deveria ser estruturada como uma obra arquitetônica.

O que deveria ser dito, ou escrito, não eram somente momentos, figuras, mas uma obra plural, intensa, de modo a responder a Andrey Schlee quando me indagou: como tratar uma biografia de um arquiteto que foi em sua vida historiador, arquiteto de ofício, professor, designer, pesquisador?

Assim, abriu-se um leque de leituras que poderiam descortinar e complementar a compreensão das camadas que compunham a trajetória de Elvin Dubugras. Pelo caráter do tema, seria natural que os ramos da Filosofia, Artes, História e Sociologia fossem

escolhidos para contribuir com o olhar mais sensível no desenvolvimento do trabalho e da pesquisa histórica, bem como para entender a importância do suporte como uma possível arca que transmite o conhecimento.

Contudo, vale ressaltar que, na formação em arquitetura, tais linhas de conhecimento são pouco exploradas. São consideradas, mas em condições tangenciais.

Penetrar no mundo delicado e pouco concreto, para um arquiteto, do processo filosófico, a princípio, pode ser perigoso, sem a formação necessária, mas é um confronto e um caminho necessário.

Percorrer um novo mundo, entender um pouco dos conceitos filosóficos da percepção, da fenomenologia, da hermenêutica de Paul Ricouer e dos processos rizomáticos e conceituais de Gilles Deleuze, que estuda conceitos para então produzir novos conceitos a fim de proporcionar novos percursos de pensamento.

Quanto à história, diria que é difícil um arquiteto produzir sem entender a história onde está inserido, o contexto, apesar de vermos muitos exemplos que poderiam negar essa afirmação. Mas ainda fica a dúvida, da diferença entre a visão histórica como contexto de lugar, um pequeno exercício de situar o

edifício, e a história como pesquisa e sua narrativa de conhecimento estrito.

OBJETIVOS

Objetivo Geral:

Resgatar a trajetória de vida do arquiteto Elvin Donald Mackay Dubugras (1929-2000)

Objetivos específicos:

Levantar o processo de formação profissional de Elvin Dubugras: Suas origens familiares, cidade, escola, faculdade, seu início profissional;

Identificar a sua obra:
Organizar as obras em portfólio;

Contextualizar a sua obra:
Suas possíveis referências, influências, pesquisas;

Caracterizar a sua obra:
Suas volumetrias, momentos;

Identificar a contribuição do arquiteto Elvin em relação à produção de arquitetura nacional e internacional.

PROCEDIMENTOS DE TRABALHO

A. Pesquisa da Produção Profissional:

Como arquiteto sempre muito ativo no ofício da produção, foi de extrema importância catalogar cronologicamente seus projetos para proceder à análise de sua trajetória profissional.

Para traçar esta proposta de pesquisa, em conversa realizada em 2009, solicitei autorização de seus familiares, dos quais obtive confirmação de apoio, tendo em vista que muito dos materiais estão em fontes primárias, sua família, e me foram gentilmente cedidos.

Foi necessário revisar em periódicos de arquitetura, como *Projeto, AU, Revista Acrópole, Módulo* e outros que publicaram projetos de sua autoria.

B. Entrevistas:

Pessoas-chave que conviveram com Elvin Dubugras foram entrevistadas a fim de compreender melhor quem era essa pessoa, através do olhar do outro, o que possibilitou a construção das diversas facetas.

Além dos profissionais que estiveram próximos ao arquiteto,

entendíamos que seria de grande importância o depoimento de seus parentes, de sua esposa e filhos.

Foram realizadas quatro entrevistas com a esposa de Elvin, senhora Maristela Dubugras, que contou parte de sua história e de Elvin e disponibilizou fotos pessoais e dados da academia, em 1950, onde se conheceram. E um encontro com George Dubugras, seu filho.

Além da família entrevistamos dois ex-funcionários do escritório, Patrício Porto e Paulo Henrique Paranhos; seu amigo e colega professor da década de 1960, na UnB, Luís Humberto; um aluno de Elvin da década de 1990, quando já estava reintegrado a Universidade de Brasília; o arquiteto Luís Henrique Pessina, que foi um dos 223 professores que pediram demissão em 1965; e Tony Malheiros, arquiteto que trabalhou no escritório de Elvin de 1972 a 1978.

C. Fizemos levantamento fotográfico de projetos dos quais, porventura, não havia registros.

D. Verificamos dados referentes às contribuições de Dubugras dentro da Universidade de Brasília e do Conselho profissional.

Para isso, além de possíveis documentos, no Centro de Documentação da UnB – CEDOC, verificou-se outros lugares que pudessem contribuir com informações, como o Conselho Regional de Engenharia e Agronomia – CREA³

E. Fontes familiares e achados

A partir de uma primeira entrevista com o filho de Elvin Dubugras, George, este nos contou um pouco da vida do pai e abriu o arquivo de imagens para que pudéssemos examiná-lo.

Um conjunto de mais de 700 imagens impressas em papel fotográfico referente às suas obras arquitetônicas e

um conjunto de 600 slides, que se sabia serem de um manuscrito de 1967 referente a Pilar de Goiás. Esse material foi cedido para averiguação.

Digitalizamos por scanner todo o acervo fotográfico impresso de projetos arquitetônicos de Elvin Dubugras, o que representou 724 fotos.

³ Quando das pesquisas, os dados de Elvin ainda faziam parte do CREA. Hoje a classe dos arquitetos é representada pelo Conselho de Arquitetura e Urbanismo – CAU.

Resgatamos as imagens seguindo um processo que poderia chamar de arqueologia digital. Quase que em sua maioria, as fotos apresentavam tons amarelados e por isso sofreram um conjunto de ações de recuperação da cor, brilho e contraste, mantendo-se uma cópia das originais. (fig.: 1 e 2)

Além das fotos impressas, “escaneamos” também todos os slides, e descobriram-se imagens da década de 1960 referentes à cidade de Pilar (com casas, ruas, móveis, imagens sacras. hoje, provavelmente, desaparecidas), mediante informações de professores da Universidade de Brasília que fizeram trabalhos acadêmicos na cidade e visitaram igrejas e edifícios culturais em Pilar, no ano de 2008 e 2009.

Organizamos os slides que foram tratados e catalogados por temas entre móveis, utensílios, residências, imagens sacras.

F. Resgatamos o manuscrito “Notas sobre a arquitetura do século XVII em Pilar de Goiás”, de 1964,

Documento importante para compreender o olhar de Elvin e para história do período colonial brasileiro. Pode ser considerado um ganho para os estudos coloniais do interior do Goiás, como também expõe um pouco da

preocupação de sua obra e de como seu olhar estava atento para uma arquitetura que ia além de um contexto do moderno.

Além de sua contribuição histórica, o trabalho de Elvin sobre Pilar também representa uma conexão com seus mestres que naquele momento eram representantes do Serviço de Patrimônio Histórico Nacional – SPHAN. Podemos perceber a força de um referencial em Alcides da Rocha Miranda e Lucio Costa.

G. Outras fontes

Quando das pesquisas no Arquivo Público do DF, encontramos um documento, transcrição de uma entrevista de Elvin Dubugras concedida em 1993, aos 64 anos.

A fim de completar o inventário das obras de E.D.M.D. - Elvin Donald Mackay Dubugras, solicitou-se CREA uma pesquisa aos registros dos trabalhos arquivados nesse órgão, tendo e vista que alguns projetos não constam dos arquivos da família. Tais como:

- a) Edifício comercial na av. W3 sul quadra 502 bloco A lote 1;
- b) Edifício comercial localizado no SGAS 902 quadra 1;
- c) Residência Gélío no Lago Sul.

Desse conjunto de pesquisas construímos um mapa mental (fig. 3) de sua vida, com o fluxo de principais referências que podem ter influenciado a formação de



fig 1: foto original escaneada a partir de reprodução em papel fotográfico - acervo da família

1
2



fig. 2.: foto trabalhada com uso de softwares específicos a fim de regenerar cor, luz e profundidade.

Elvin bem como das influências que exerceu.

Como já havia sido comentado, no trabalho de prospecção das experiências de Elvin, percebemos que sua produção foi muito rica e variada e ainda dentro de um contexto político social, marcante dentro da história do Brasil.

Podemos, ainda, afirmar que foi rica em função de sua formação, pelas experiências de ser educado dentro de um processo entre uma cultura franco/inglesa e brasileira, neto de um arquiteto considerado “o mais criativo dos arquitetos atuantes em São Paulo durante a 1ª República” (Ficher, 2005, p. 75). Além disso, teve a oportunidade de viver um ensino pós-transição do academicismo para o modernismo, contribuir para a abertura do curso de Artes e Arquitetura da Universidade de Brasília, ter trabalhado com duas referências da arquitetura Brasileira, construir uma vida profissional entre arquitetura, docência e historiografia.

LINHA DE CONDUÇÃO DA HISTÓRIA

A concepção desse trabalho antes de uma análise crítica é a escolha de construir um diálogo tardio, um diálogo de memórias.

Seria talvez um diálogo amistoso entre um aluno e seu professor? Um aprendiz e um mestre? Um arquiteto que admira as capacidades de um outro arquiteto? É Descobrir como um ser humano tratou a sua vida, o ofício, os amigos e os alunos.

É também uma revisão de vida, onde são lembrados momentos particulares, momentos vividos como aluno, como parceiro de diálogos em escritório. Descobrir momentos de sua família e de seus amigos.

Quem sabe uma narrativa de trazer à tona como Elvin aprendeu a não buscar reconhecimento? Afinal Elvin não estava preocupado em ser notado, e como nas palavras do prof. Luís Humberto sobre Alcides da Rocha Miranda, mestre de Elvin: “Era uma figura realmente rara o velho Alcides, dessas pessoas de grande honestidade intelectual, de modéstia, o que liquida com ele, ninguém conhece ele”.

Creio que um dos meus desejos fosse dar reconhecimento a uma pessoa que lutou por Brasília, cidade em que nasci. Elvin contribuiu para que a capital tivesse exemplos de boas arquiteturas e que não fossem somente de um só autor.

Lembro ter sido convidado para trabalhar com Elvin no projeto

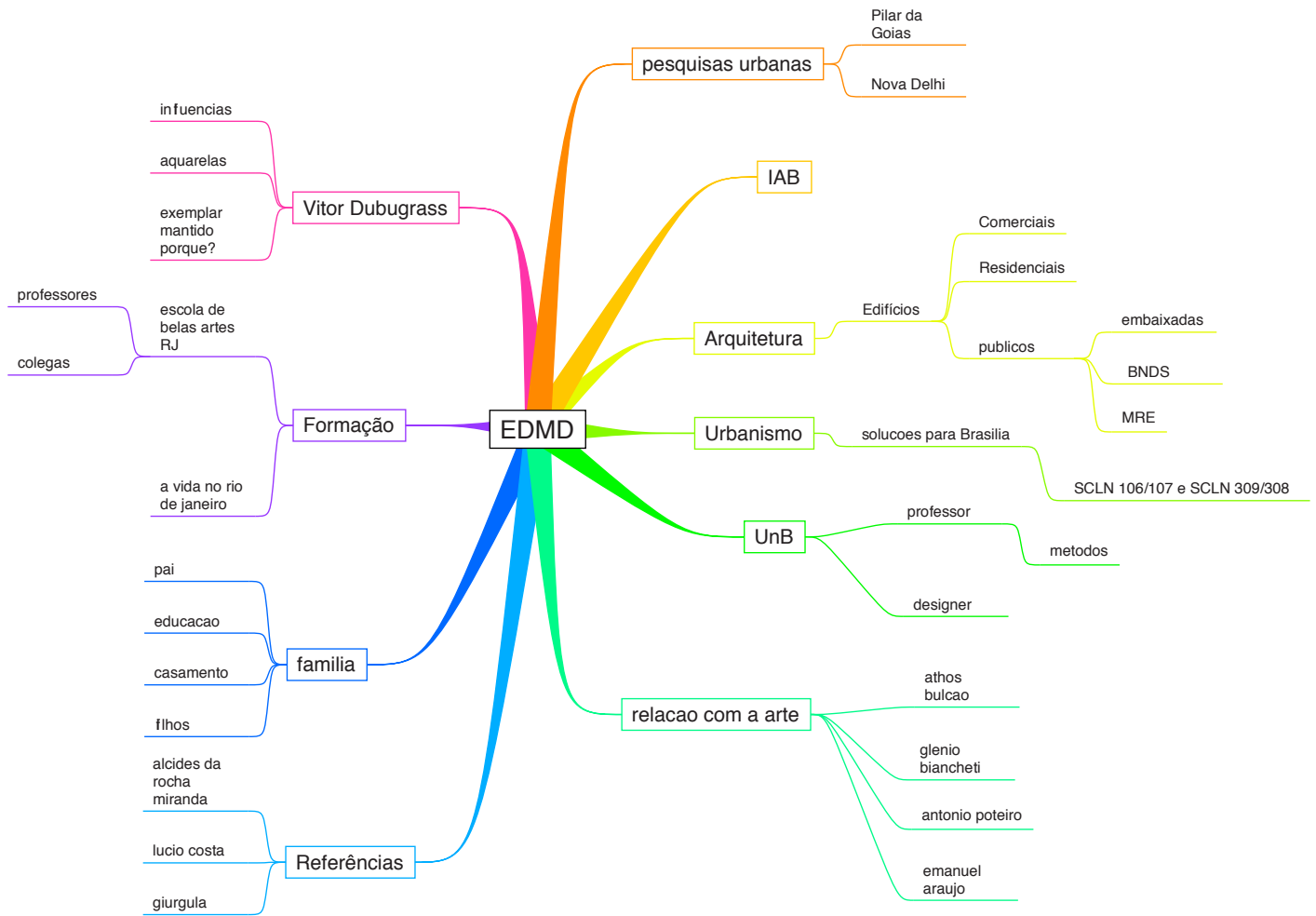


fig. 3.: Mapa mental para organizar chaves de pesquisa sobre Elvin Dubugras.

para um concurso em 1991 e, em um momento, para adiantar o desenho, estive em sua casa até as 23h30 do dia 24 de dezembro. Vivi ali a percepção do tempo de projeto e das responsabilidades. Em dado momento da tarde, ele colocou em minha frente um relógio, sem falar mais nada, e percebi que precisava apurar o meu trabalho. Mas vivi a delicadeza da família, quando ouvi: “Olha, comemoramos o natal no dia 25, se der, vem almoçar conosco, será um prazer.”

De algum modo sinto que o trabalho apresentado também pode ser um convite, ou pelo menos assim espero, de despertar que outros possam brincar com a história e buscar novas experiências sobre Elvin Dubugras e suas obras. Não gostaria que terminasse por aqui, mas que de expor um conjunto de situações que viessem a instigar uma continuação, quem sabe, por uma obra, por uma cidade, por uma quadra, por um acontecimento.

E acho que não posso abrir mão dessa narrativa de relembrar, integrada, sem dúvida, a um trabalho acadêmico, com o conceito histórico, as pinceladas teóricas e filosóficas que me fizeram pensar, contemplar, olhar, examinar e especular sobre uma obra, um acontecimento, um modo de vida e até a forma de como expor essa vida. “A linguagem

que permite que a memória seja um veículo de socialização das experiências individuais.” (MENEZES, 2007). A narrativa não esconde que, antes de tudo, há uma conversa entre minhas memórias sobre Elvin, sobre Brasília, sobre arquitetura.

Qual o nosso papel na existência, quando certas portas aparecem e escolhemos entrar em um novo espaço, uma nova vida? Muitos caminharam em frente à vida de Elvin Dubugras, mas por curiosidade, por uma conexão de memórias, resolvi eu mesmo expor as minhas lembranças. Mas ainda era pouco. Precisava buscar as lembranças da família, de amigos e de ex-alunos, no limite que minha timidez permitiu. Uma oportunidade, sem dúvida, mas também um agradecimento pelo fato de ter podido partilhar e ter sido depositário das expectativas de um mestre como ele.

O grande recado dessa história é ver o quanto podemos ensinar com bons exemplos e o quanto estes podem ser perenes nas memórias das pessoas com quem convivemos.

A DÚVIDA DE FORMA

Como estruturar a abordagem de tantos assuntos possíveis na produção desse arquiteto de tantas facetas: historiador, arquiteto, professor, designer, planejador?

Essa pergunta foi, por
algum tempo, fruto de uma
grande dúvida, pois uma das
possibilidades seria compreender
diversas camadas de uma vida.
Qual seria a narrativa histórica
dessa vida, qual olhar seria o
norteador da costura temporal e
qual seria a forma de contá-la?

ESTRUTURA DA TESE

As poéticas contemporâneas, ao propor estruturas artísticas que exigem do fruidor um empenho autônomo especial, frequentemente uma reconstrução, sempre variável, do material proposto, refletem uma tendência geral de nossa cultura em direção àqueles processos em que, ao invés de uma sequência unívoca e necessária de eventos, se estabelece como que um campo de probabilidades, uma ambiguidade de situação, capaz de estimular escolhas operativas ou interpretativas sempre diferentes. (ECO, 2010, p. 93.)

Para que essa história vá adiante e algumas perguntas sejam respondidas, e talvez como um exercício de conceito filosófico, de arte e de história (além de um contexto histórico cultural e de formação), começou-se a vislumbrar que a tese poderia ser também, como resultado, um objeto que devesse embarcar em um contexto.

Percurso I

Normalmente construímos um trabalho acadêmico onde a narrativa pertence ao seu autor, e seus intermediários são suas fontes, suas reflexões. Um objeto escrito, contendo informações.

A tese de expor e contar uma história pela riqueza de se descobrir parte do que talvez tivesse sido a história do outro, penetrar no universo de descobrir obras, conexões, ligações.

Nesse contexto, o que os leitores e estudantes percebem são os resultados das pesquisas, cabendo então uma leitura histórica dos fatos e da narrativa construída pelo olhar do historiador. Um autor e diversos leitores: possíveis diversas reflexões sobre um texto conclusivo de um autor (fig. 4).

E entendemos esse trabalho como contendo um recorte, um olhar específico sobre um determinado quadro com a costura realizada pelo autor, a fim de, sempre que possível, contar a sua história. Uma parte.

Assim, por exemplo, em uma história como a de EDMD, que possui ao menos 3 *layers* consolidadas (portfolio, pesquisa acadêmica e biografia) o resultado seria um recorte e uma moldagem de fatos para construir

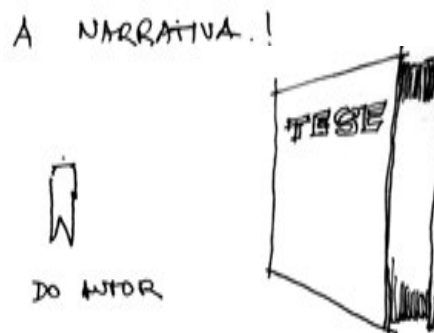


fig. 4

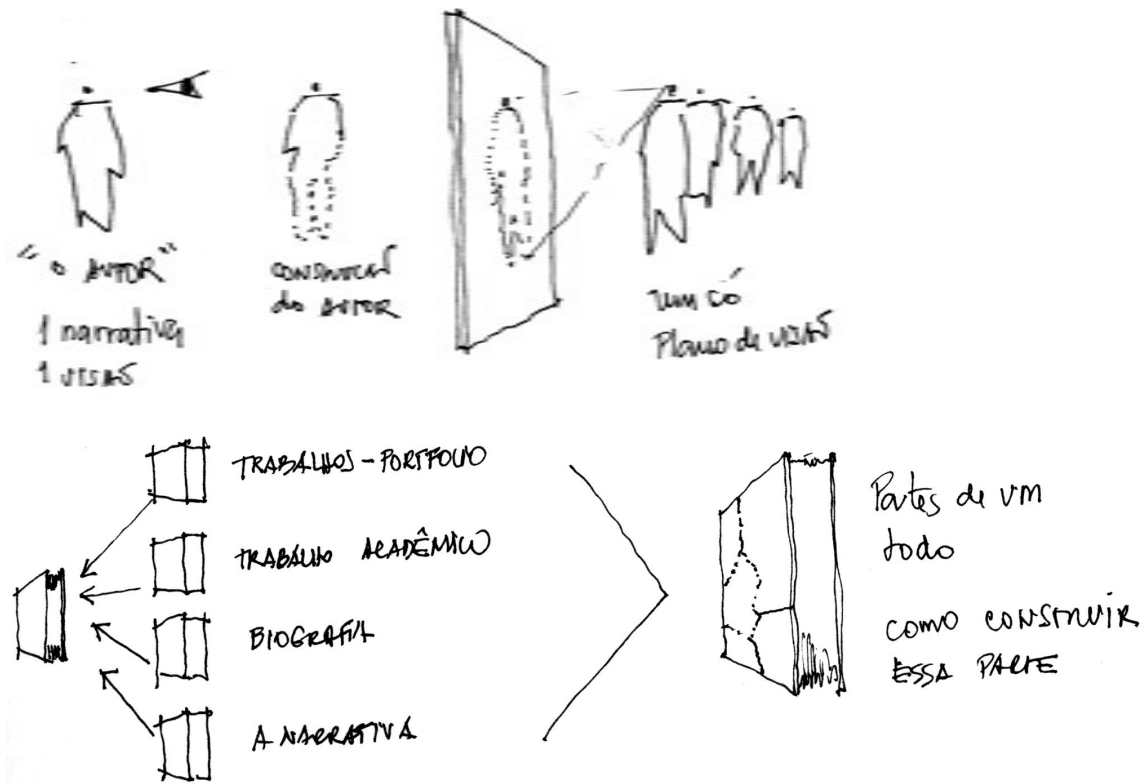


fig. 5

um contexto histórico cultural para um volume principal (fig. 5). Assim surge um conjunto de informações que não caberiam no volume e que seriam por si denominados, anexos (fig. 6).

Percurso 2

A cognição humana é única, pois se tornou especializada em lidar simultaneamente com linguagem e com objetos e eventos não-verbais. Além

disso, o sistema de linguagem é peculiar no sentido de que lida diretamente com entradas e saídas linguísticas (na forma de discurso ou escrita), enquanto, ao mesmo tempo, cumpre uma função simbólica com respeito a objetos, eventos e comportamentos não-verbais. Qualquer teoria de representação precisa considerar esta dupla funcionalidade. (PAIVIO, 1986, p. 53)

Na arquitetura, há um discurso que muito se assemelha com dois níveis de leitura, chamado também de duplo código: 1) a

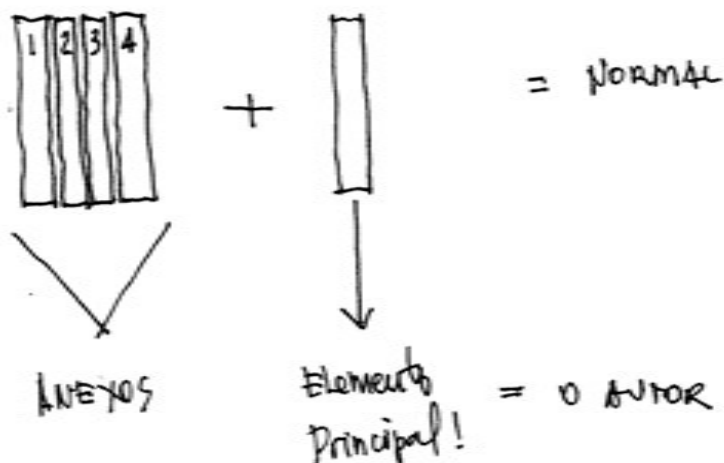


fig. 6

leitura técnica e 2) a leitura do leigo, do observador.

Em uma aula de projeto na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UnB, na década de 1980, ouvi do professor José Galbinski a explicação de que lidamos, na arquitetura, com um “duplo código”. E ele explicou que, em muitos casos, o observador de uma obra tem uma leitura de signos, do que a arquitetura tem a dizer, diferente da do profissional, arquiteto, que, detentor de maiores informações, conhece as referências e possíveis objetivos que o seu colega de profissão abordou, tanto quanto na tecnologia, como quanto nos valores estéticos.

Como exemplo, Galbinski citava o caso da Biblioteca Geral da Universidade de Brasília. E dizia que “alguns já teriam comparado sua obra e fachada como sendo inspirado em páginas abertas de livros”. Esse então seria o primeiro código. O segundo seria para os técnicos, que entendem a existência dos brises, e assim acredito, de referências escultóricas de Le Corbusier.

Essa capacidade de leitura e narrativa do sujeito indeterminado é umas das curiosidades que agradam nesse trabalho. Dar ao outro a capacidade de criar sua própria leitura, seu próprio código do que vem a ser uma obra arquitetônica.

Esse percurso pode ser bem rico e transformador. Dessa forma, o caminho do conhecimento se faz por aproximações, a partir de uma percepção inicial que se desdobra em diversas possibilidades, de leitura do todo e das partes (fig. 7) de uma obra arquitetônica. E por que não no caso de uma história?

Nesse sentido, como seria transformar uma história contada na possibilidade de uma leitura pelo leigo e pelo técnico, ou ainda de uma leitura com o mínimo de filtro por parte de um autor, de modo que o observador externo seja capaz de construir suas próprias ligações, suas leituras de uma obra, de uma vida e aprender com elas?

“As ligações, as ligações. Serão no final estes pormenores que dão vida ao produto.”

“Eventualmente tudo se liga – pessoas, ideias, objetos, etc.,... a qualidade das ligações é a chave para qualidade por si própria.” (EAMES, 1961)

Por si só acreditamos que já seria suficiente, como história, o descortinar desse universo. Contudo, para este trabalho, estamos propondo uma sutil composição que possibilite um percurso em que cabe a cada observador uma leitura particular, ou próximo disso. Uma gênese histórica, composta de algumas

cadeias que se compõem a partir de recombinação de arquétipos de cada leitor.

A SIMPLICIDADE DA FORMA E O LIVRO COMO SUPORTE

Mais do que nunca, descobrimos que a História é plural, assim como o passado que narra, e que não pode ser reduzida a uma única forma e conteúdo (RAGO, 2000, p. 9).

Observando os livros de história da arquitetura, percebemos que, apesar de alguns fatos serem temporalmente imutáveis, a narrativa dos eventos e das peculiaridades que compõem cada um desses livros e incorpora percepções de seus autores, constituindo assim uma sequência de antropofagias históricas. Mas queremos possibilitar algo além, e possivelmente o objeto livro, dentro de condições próprias de sua forma, pode ser capaz de proporcionar escolhas ao observador e de tecer seu caminho.

Percurso 3

Dentro de um processo experimental da arquitetura, em recente visita⁴ a algumas obras de Elvin, com outros arquitetos

⁴ Visitas realizadas com alunos da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UnB denominadas Saraus. Posteriormente as visitas foram incorporadas à disciplina Metodologia de Projeto no 1º semestre de 2011.

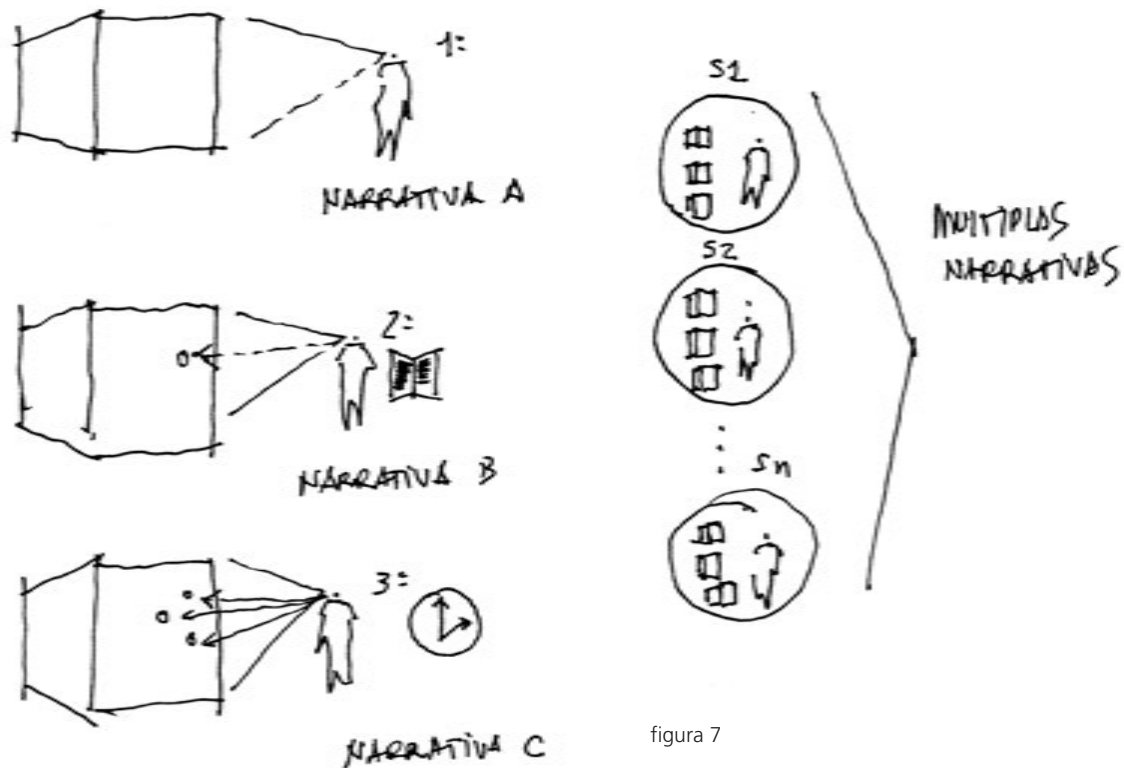


figura 7

e alguns alunos de graduação, verificamos que um edifício é percebido de diversas maneiras, pois cabe ao observador, por meio de um conjunto de arquétipos e cognições próprias, entender seus códigos, seus símbolos e sua linguagem quando da leitura da obra. Nesse contexto, essa leitura pode ser independente de sua história, ou seja, do edifício e de quem o criou, as percepções ocorrem e se recriam, possivelmente, a cada visita que possamos fazer. Da mesma forma

que, ao se reler um livro, de tempos em tempos, cria-se uma nova história relativa.

Essas percepções são também de sentimento, valores, gostos e até de entendimentos que temos das coisas em determinados estados históricos de nossa existência, e segundo Gadamer, “sua realidade de ser experiência constantemente renovada”. E tudo que está em nossa volta.

Fazendo um paralelo entre uma história, um livro e uma obra arquitetônica seria possível construir um percurso que possibilitasse a trajetória do leitor sobre uma obra, a ponto que não fosse pelo texto influenciado?

Possivelmente sim. Mas para isso seria necessário tirar o peso do autor.

Um livro não tem objeto nem sujeito; é feito de matérias diferentemente formadas, de datas e velocidades muito diferentes. Desde que se atribui um livro a um sujeito, negligencia-se este trabalho das matérias e a exterioridade de suas correlações. Fabrica-se um bom Deus para movimentos geológicos. Num livro, como em qualquer coisa, há linhas de articulação ou segmentaridade, estratos, territorialidade, mas também linhas de fuga, movimentos de desterritorialização e desestratificação. As velocidades comparadas de escoamento, conforme estas linhas acarretam fenômenos de retardamento relativo, de viscosidade ou, ao contrário, de precipitação e de ruptura. Tudo isto, as linhas e as velocidades mensuráveis, constitui um agenciamento. Um livro é um tal agenciamento e, como tal, inatribuível. É uma multiplicidade... (DELEUZE, 1996)

Percurso 4

Essa possibilidade ficou mais clara quando das leituras do livro “A página violada” do professor Paulo Silveira (2001)⁵ que explora as

⁵ Paulo Antônio de Menezes Pereira da Silveira é bacharel em Artes Plásticas (com ênfases em Desenho e em Pintura) e em Comunicação Social. É mestre e doutor em Artes Visuais (área de concentração em História, Teoria e Crítica da Arte)

diversas possibilidades com que um livro pode se apresentar, as diversas narrativas, que vão muito além de sua forma pura, ou seja, um conjunto de papéis colados, sensibilizados por uns escritos, de forma sistemática.

Em determinado momento, Silveira expressa pelo livro um outro olhar que pode ser por demais simples para um descuidado olhar, mas se afinarmos os pensamentos, vemos que a leitura se faz de forma diferente, observando outros elementos que não só tinta em forma de tipos organizados para transmitir conhecimento por palavras:

...Gosto de observar as ilustrações, de perceber a trama das retículas de impressão, de encontrar um desajuste nas cores: descobrir o magenta e o amarelo por detrás do vermelho. Gosto de contar os seus cadernos, ver como são costurados e quantas páginas há em cada um. E gosto de suas marcas de tempo: as páginas amareladas, manchas de uso, anotações nas margens, os nomes em esferográfica de seus donos, tudo evidenciando que um livro é um objeto. Ele não é obra literária. A obra literária é de escritores, pesquisadores, publicadores. O livro é de artistas, artesãos, editores. É de conformadores (SILVEIRA, 2001, p. 13).

Desde então, a possibilidade de compor do livro um objeto capaz de transmitir um algo além de uma história, como algo escrito,

pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. É programador visual da Editora da UFRGS.

mas ser capaz de possibilitar novas percepções começa a clarear-se, ou melhor, fundamentar-se. Nesse caso um grande exemplo é o livro de carne do artista português Artur Barrio (Porto, 1945 -) (fig. 8), que para mim faz todo sentido dentro de sua estrutura cronológica, mas também por acreditar que os melhores trabalhos possuem a força da visceralidade.

Observando o material recolhido nas pesquisas sobre Elvin, fica claro que existem objetos que, de alguma forma, são muito comuns nas livrarias: fotos, texto acadêmico, biografia... Mas ocorreu um simples pensamento: geralmente temos biografias de autores, ou seja, a visão do autor. Temos livros lindamente ilustrados. Temos ainda alguma reflexão isolada. *O que ainda não temos?*²

A simplicidade deste pensamento gerou a instabilidade e a insegurança do que se propunha. Afinal, poderia ser algo simples e óbvio, e nesse óbvio o caos reina quando não há domínio. Mas de alguma forma, lendo Rubem Alves, certa mansuetude tomou seu lugar e possibilitou o risco de tentar:

O caminho da ciência e dos saberes é o caminho da multiplicidade. Adverte o escritor sagrado: "Não há limite para fazer livros, e o muito estudar é enfado da carne" (Eclesiastes 12.12). Não há fim para as coisas que podem



fig. 8

ser conhecidas e sabidas. O mundo dos saberes é um mundo de somas sem fim. É um caminho sem descanso para a alma. Não há saber diante do qual o coração possa dizer: "Cheguei, finalmente, ao lar". Saberes não são lar. São, na melhor das hipóteses, tijolos para se construir uma casa. Mas os tijolos, eles mesmos, nada sabem sobre a casa. Os tijolos pertencem à multiplicidade. A casa pertence à simplicidade: uma única coisa... , ... Porque a alegria só mora nas coisas simples. (ALVES, 2011, p. 9)

Três indicações me possibilitaram a tentativa de continuar.⁶ A primeira, a *Obra Aberta*, de Umberto Eco, que trata justamente dessa condição de obra evento, cujos limites são fixados por leis matemáticas, mas também, como expressa Eco:

...num mundo em que a descontinuidade dos fenômenos pôs em crise a possibilidade de uma imagem unitária e

⁶ O livro de Cortázar, mencionado a seguir; indicação de Bruno Oliveira Cruz, pesquisador do IPEA; a tese de Juan Gustavo Scheps e o Livro de Umberto Eco, indicações do prof. Andrey Schlee.

definitiva, esta sugere um modo de ver aquilo que se vive, e vendo-o, aceitá-lo, integrá-lo em nossa sensibilidade. Uma obra aberta enfrenta plenamente a tarefa de oferecer uma imagem da descontinuidade: não a descreve, ela própria é a descontinuidade. Ela se coloca como mediadora entre a abstrata categoria da metodologia científica e a matéria viva de nossa sensibilidade; quase como uma espécie de esquema transcendental que nos permite compreender novos aspectos do mundo. (ECO, 2010, p. 158)

A segunda a obra, *O jogo da amarelinha* (*Rayuela* – 1964), de Júlio Cortázar (1914–1984), constrói um romance e dentro desse romance outras possibilidades que o leitor pode construir a fim de encontrar uma narrativa diferente e aberta a um, digamos, desejo individual.

O Jogo da Amarelinha (*Rayuela*), de Júlio Cortázar, é apresentado no âmbito da construção lúdica. Na recuperação desse jogo infantil, uma brincadeira amplamente conhecida, Cortázar permite que várias personagens brinquem. Quando pensamos no jogo, não pensamos que somente é permitido a uma pessoa jogar, mas a várias, porque o jogo não tem dono, ele permite que todos tentem chegar ao final. (FERREIRA, 2007).

O formato proposto vai além, pois rompe com a limitação do objeto, que poderia causar certa confusão ao manusear páginas em um mesmo volume, indo e voltando, a ponto de “embaralhar” o olhar.

O terceiro exemplo a citar é a tese (17 registros) do arquiteto

uruguaio Juan Gustavo Scheps, professor da Facultad de Arquitectura de Montevideo, UDELAR, que analisou a obra de Julio Vilamajo, e que fragmentou o trabalho em 17 pequenos fascículos, registros de obras e análises, que de algum modo justificam e clarifica a Faculdade de Engenharia no Uruguay, obra principal de Vilamajo:

No incluiria prólogo ni conclusiones, buscando llevar ao limite la idea formal da red abierta a lecturas múltiples en todos los planos. El titulo planteado fue 17 registros. Cada librito incluiria una referència al conjunto y además de la bibliografía particular, una bibliografía general. (SCHEPS, 2008, p. 1)

Mas, o nosso projeto ainda é diferente pois refina as informações dentro das qualidades próprias que o inventário delineou: biográficas, históricas e acadêmicas, iconográficas, referenciais e analíticas. Cabe ao leitor se aprofundar e travar o conhecimento de sua lógica própria e relativa às suas afinidades cognitivas.

Então, dentro de uma combinação simples e de um entendimento de conjunto, e não só de partes de vida, de trabalho e de volumes (fig. 9), o jogo começou a se formar.

Como um jogo de montar, selecionar e acondicionar informações de modo a dar possibilidades de construir um



fig. 9

entendimento pela experiência, utiliza-se a forma como se constrói o livro, e como nele se agregam informações, como objeto que por si só pode transmitir curiosidade de uma leitura combinatória.



tese

O que
MUDA?

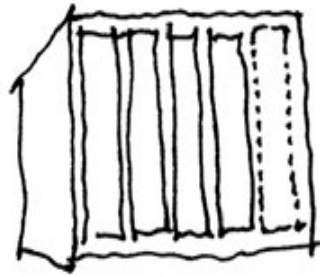
fig. 10

Não mais rotulados como anexos, que poderiam se sujeitar ao esquecimento, mas denominados como uma coisa só, um conjunto de possibilidades. Uma grande mudança (fig. 10).

Poderíamos, assim, proporcionar ao leitor a liberdade de entendimento do objeto por um procedimento livre, onde não importa o autor primeiro, mas sim autor que é ele, o leitor, que comporá o caminho que assim quiser, de acordo com seu processo individual de percepção do outro, de uma obra, de imagens, de um texto ou de uma análise em busca de um entendimento e de dúvidas

(fig. 11). E, nesse sentido pode ser muito salutar, enriquecedor, como bem define Flusser (2011) :

A dúvida é um estado de espírito polivalente. Pode significar o fim de uma fé, ou pode significar o começo de uma outra. Pode ainda, se levada ao extremo, instituir-se como ceticismo, isto é, como uma espécie de fé invertida. Em dose moderada estimula o pensamento mas em dose excessiva paralisa toda atividade mental. A dúvida como exercício intelectual proporciona um dos poucos prazeres puros, mas como experiência moral ela é uma tortura. A dúvida, aliada à curiosidade, é o berço da pesquisa, portanto, de todo conhecimento sistemático – mas em estado destilado mata toda curiosidade e é o fim de todo conhecimento.



QUEM É
O AUTOR DESSA
NARRATIVA ?

figura 11

E ainda, explicando o professor Gustavo Bernardo Krause (FLUSSER, 2011) sobre o pensamento da dúvida:

Para haver dúvida, é preciso haver pelo menos duas perspectivas – também em alemão duvidar se diz *sweifeln* de *swei*, que significa dois. Curiosamente, o signo “?” parece ter sido desenhado primeiro como um “2” do que se tirou apenas um pedacinho...

Percurso 5

O objeto como resultado de objetos de combinação.

Como proposta para que este jogo de historicidade fenomenológica⁷

⁷ A Fenomenologia trata dos fenômenos perceptíveis, extinguindo a separação entre o sujeito e o objeto. Essa filosofia surgiu no século XIX, a partir dos estudos de Franz Brentano e teve em sua corrente de estudos os filósofos Edmund Husserl, Martin Heidegger, Jean-Paul Sartre e Merleau-Ponty. É oposta ao positivismo, analisando a realidade no ponto de vista individual. Tudo que se apresenta à consciência ocorre como um objeto intencional. O objetivo do método fenomenológico é alcançar a intuição das essências. Busca interpretar o mundo através da consciência de um determinado sujeito, segundo as suas experiências. Acredita em captar instantaneamente os fenômenos de forma inteligível, considera que toda consciência é “consciência de alguma substância”, porém a consciência não é considerada uma substância, mas formada por atos de percepção, imaginação, paixão, emoções e demais atos internos do homem. Busca-se a essência de um determinado fenômeno através do processo de redução

aconteça, o trabalho consiste em construir um objeto: uma caixa. Afinal, dentro de uma caixa⁸ guardamos, presentamos e retiramos relíquias. E nessa caixa seriam então acondicionados, possivelmente, 6 volumes e um pequeno manual de uso. Respectivamente: 1) o portfólio recuperado e tratado; 2) o texto sobre Pilar, redigitado, 3) Um novo anexo das fotos, inventário, recuperadas e que não se conhecia, 4) a entrevista de Elvin para o arquivo público do DF, 5) A biografia de Elvin Dubugras, uma narrativa histórica e 6) As Cartas do jogo histórico.

Percurso 6

Ainda resta a pergunta: O que se faz com esse objeto?

Na verdade, entendo que o conjunto não pode mais ser lido (como objeto) de forma que seja lido como livros a serem publicados separadamente. O seu sentido está na unidade do

fenomenológica, todas as coisas são caracterizadas por serem inacabadas em constante processo de modificação. A Fenomenologia é um tratado científico a respeito da descrição e classificação dos fenômenos. É uma ciência subjetiva, estuda o próprio fenômeno, o termo "Fenomenologia" provém do grego "phainesthai" que é tudo aquilo que se revela, e "logos" que significa estudo. Visa reconhecer e esclarecer o fenômeno sob estudos que consideram a visão de um determinado sujeito espectador.

8 Lat. caps. ae "caixa redonda em que os romanos guardavam os livros, que tinham forma de rolo.

conjunto. Poderia ir mais além e dizer que se cria um aspecto de conceito e multiplicação de conhecimento além do que está envolto dentro de um contexto do Livro do Artista.⁹

Podem-se identificar dois grupos principais de aportes temporais no livro de artista, através de suas páginas ou do volume como um todo. Em ambos o tempo se apresenta tanto como um elemento estrutural como tema (assunto), num caso presentificado pela ilustração, noutro, pela personificação. (SILVEIRA, 2001, p. 77)

O conjunto de livros, apesar de ainda serem livros de história, fotografias, texto acadêmico, leituras e releitura, passa a ter um papel multiplicador capaz de possibilitar a leitura temporal, crescente, de diversos caminhos, como quando visitamos uma obra arquitetônica em um determinado tempo e encontramos um resultado. Mais uma visita, mais um tempo que se liga ao tempo passado e se recombina possibilitando um, talvez, novo futuro.

E ainda o poder de negar. Negar o autor da releitura, que faz parte do conjunto. Um exercício de desprendimento, pois se o leitor se sentir suficientemente preenchido pelo que já viu e leu, do que manuseou dos livros 1, 2, 3 e 4,

9 Nesse sentido o estudo de Paulo Silveira é fundamental para entendimento do que viria a ser Livro do Artista.

cabe a ele conhecer o que há ainda da narrativa do autor, ou não.

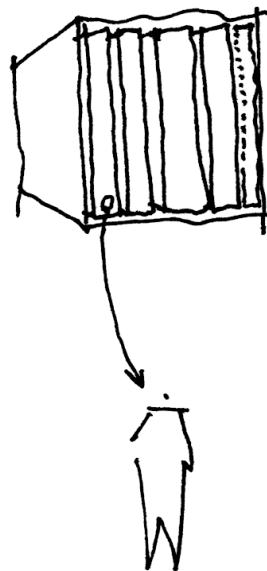
Dessa forma, seu sentido do trabalho, mais do que uma bela fotografia, ou um bem arranjado texto, ou uma comunicação visual elaborada, encontra-se no conceito de liberdade, possibilidade de aprendizado, de reconhecimento aos moldes da arte conceitual, onde o intelecto e sensibilidade é o que deve ser trabalhado em seu tempo.

Percurso 7

O que resultaria se tivéssemos não dois, mas sim 3 ou 5 objetos a serem combinados, analisados? Como num processo de análise combinatória ¹⁰ (fig. 12), da combinação “n” a “n”, ou como se fossem pequenas cadeias de DNA das quais possamos fazer, metaforicamente, imaginando, se assim fosse possível, “composições genéticas”, dos objetos de leituras e de narrativas.

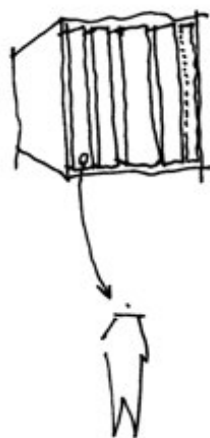
Sem dúvida, poderíamos possibilitar leituras diversas, apropriadas e próprias de cada

A pesquisa está
em fazer parte
e não ler uma
Parte.



¹⁰ Parte da Matemática que estuda os métodos de contagem. Esses estudos foram iniciados já no século XVI, pelo matemático italiano Niccollo Fontana (1500-1557), conhecido como Tartaglia. Depois vieram os franceses Pierre de Fermat (1601-1665) e Blaise Pascal (1623-1662).

A pesquisa está
em fazer parte
e não ler uma
Parte.



A B C D
B C D A
A B D C
A C B D
A D B C
⋮



INTERATIVIDADE
+
NARRATIVA SINGULAR
+
REDESCOBRIMENTO



O NÃO
AUTOR!

O AUTOR PASSA A SER
QUEM SE APROPIA!

figura 12

ser. Semelhante ao se fazer um percurso em uma obra, o conjunto se desdobra em luz, cores, a cada momento do dia ou a cada condição de entendimentos que dele tivermos.

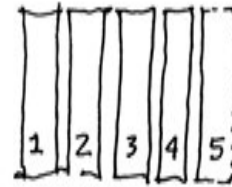
E num momento de observação, alguma coisa ainda estava em conflito quanto ao complemento do pensamento do formato.

O conjunto não possui uma sequência pré-definida como a de um filme, de uma linha narrativa. Está mais para uma múltipla narrativa ainda sem o ser. Sua proposta é de induzir uma aleatoriedade que caberá a cada manuseador construir a sua história de aprendizado da arquitetura. Como assim?

A numeração como todo processo cartesiano induz uma leitura específica. O que se espera é que cada um desenvolva seu enigma, tire suas conclusões diante do seu tempo.

A identificação dos volumes poderia então ser por cores, mas possivelmente construiria uma ruptura do volume.

Fica então a sugestão de figuras geométricas (fig. 13) que são, dentro do percurso da história humana, repletos de significados intrínsecos, de simples constatação a olhares de entendimentos de enigmas entre o Céu e a Terra.



1, 2, 3, 4, 5 INDUÇÕES

enigma

△ ○ □ | •

figura 13

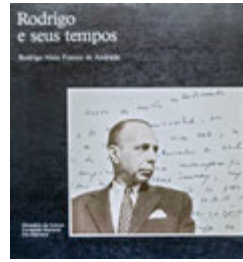


fig. 14, 15 e 16.: Dissertação de Elvin; Livro sobre Alcides e livro de Rodrigo Mello Franco.



fig. 17.: Diagramação com duas colunas de texto sem justificação, como deve ser; e colunas menores nas extremidades para textos de legendas e explicativos.

DA IMAGEM

Uma coisa de que Elvin tinha convicção era da imagem de como um trabalho era apresentado. Uma vez conversando, em seu escritório, contava-me das experiências em concursos e sobre como era importante a diagramação para se mostrar um projeto. E nesse quesito ele não era descuidado. Fazia maquetes, tirava fotos, desenhos bem feitos e com excelente acabamento.

Certa vez o vi preparando uma pasta que seria usada para apresentar um projeto e percebi sua habilidade com a parte gráfica. Com um pedaço de tecido, linho, forrou um conjunto de placas de papelão que, finalizado, era uma pasta que se desdobrava em 5 planos e nesses estavam as fotos e os desenhos do projeto devidamente fixados.

Seguindo essa sua preocupação, não deixei de especular sobre a forma que este trabalho assumiria. E devo dizer que nesta composição a parte gráfica em nada é

aleatória. Representa também um contexto histórico. Existem razões de encadeamento para a escolha das coisas e vale a pena comentá-los.

O formato

As referências para o tamanho do trabalho partem, primeiro, do próprio trabalho de Elvin para Pilar de Goiás de 1963 (fig.14). Para esse escrito, Elvin usou um formato quase quadrado, 20cm x 23cm. Gostaria de lhe conferir então uma continuidade. Mesmo porque no decorrer do entendimento do que seria escrever sobre Elvin, esse trabalho sobre Pilar passou a ser peça representativa do que seria entendê-lo.

Mas nas pesquisas outras obras compareceram com formatos semelhantes e são referências para compreender Elvin Dubugras, como o livro sobre Alcides da Rocha Miranda, *Caminho de um Arquiteto* (fig. 15) e o livro de Rodrigo Melo Franco de Andrade, *Rodrigo e seus tempos* (fig. 16), ambos com formatos quadrados e semelhantes no tamanho.

A mancha gráfica

A mancha gráfica em duas colunas garante uma leitura confortável e faz referência ao livro do professor

Alexandre Wollner (fig. 17), um ícone no campo de design gráfico brasileiro. Em busca de meus caminhos, fiz-lhe uma visita em 1994 e recebi dele vários conselhos. Seu livro produzido no ano de 2003 é um curso de design brasileiro. E dentro de uma lembrança de seu compromisso ao retornar da Alemanha para o Brasil e ajudar a fundar a Escola Superior de Desenho Industrial, Wollner ensina como diagramou seu livro, o porquê dos tipos, uma verdadeira aula.

A tipografia

Os tipos usados no livro são dois, Walbaum (fig. 18) e Gill (fig. 19). O primeiro do alemão Justus Erich Walbaum (1768-1839) imprime uma qualidade de leitura e um apelo clássico que equilibra a proposta do trabalho. O outro tipo, Gill sans, é trabalho de Arthur Eric Rowton Gill (1882-- 1940) um dos maiores tipógrafos britânico do século XX. Gill foi aluno de Eduard Johnson, tipógrafo que desenvolveu a tipografia para a companhia de transporte da Inglaterra que fez o primeiro metrô do mundo. A escolha constrói uma ponte cultural entre o trabalho e Elvin Dubugras, uma referência assumida de sua origem familiar inglesa, mas também distingue o texto narrativo das citações.

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

fig. 18.: Gill Sans no peso regular

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

fig. 19.: Walbaum peso MT std

REFERÊNCIAS

- ACAYABA, Marlene Milan. *Branco & Preto: uma História do Design Brasileiro nos Anos 50*. São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi, 1994.
- ANDRADE, Mário de. *O movimento modernista*. Em terras brasileiras. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1968.
- ARTIGAS, João Batista Vilanova. *Os caminhos da arquitetura*. São Paulo: LECH, 1981.
- BASTPS, Maria Alice Junqueira; Zein, Ruth Verde. *Brasil: arquiteturas após 1950*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- CARRICONDE, Gisel Azevedo. *Maciej Babinski*. Entrevistas. Brasília: Ed. Círculo 2006.
- CARROLL, Noel. *Filosofia da arte*. Lisboa: Texto e Grafia, 2010.
- CAVALCANTI, Lauro. Brasília: a construção de um exemplo. *Arcos*. Volume I, número único, Rio de Janeiro: 1988.
- _____. Le Corbusier, o Estado Novo e a formação da arquitetura moderna brasileira. *Projeto*, São Paulo, (102): 161-165, ago., 1987.
- CASTILHO, Maria Stella; Costa, Eunice Ribeiro. *Índice da arquitetura brasileira 1950-1970*. São Paulo: FAUUSP, 1974.
- COMAS, Carlos Eduardo Dias. *Arquitetura brasileira, anos 80. Um fio de esperança*. *AU*, São Paulo, (28): 91-97, fe./mar., 1990.
- _____. Brasília quadragenária: a paixão de uma monumental idade nova. In: *Anais do IX Seminário de História da Cidade e do Urbanismo*. São Paulo: set., 2006.
- _____. Ideologia modernista e ensino de arquitetura: duas proposições em conflito. Porto Alegre: *I Encontro Nacional sobre Ensino de Projeto Arquitetônico*, FAU UFRGS, 1985.
- _____. *O lento e gradual retorno às bases*. São Paulo: Projeto, 1990.
- _____. O oásis de Niemeyer: uma vila brasileira dos anos 50. *RUA*, Salvador, (07): 30-37, jul./dez., 1999.
- CORTAZAR, Julio. *O jogo da amarelinha*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- Cortez, São Paulo, 1993; ----- COSTA, Lucio. *Plano Piloto de Brasília*. Rio de Janeiro: Módulo-Arquitetura Ltda., s.d.
- _____. Razões da nova arquitetura. *Revista da Diretoria de Engenharia*, Rio de Janeiro, n.1, v.1. p.5-9, janeiro, 1936.
- _____. *Registro de uma Vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.
- _____. *Sobre arquitetura*. Porto Alegre: CEUA, 1962.

- CURTIS, W. J. R. *Arquitetura moderna desde 1900*. Porto Alegre: Bookman, 2008.
- DAEHNHARDT, Rainer. *Homens, Espadas e Tomates*. Sintra: Zéfiro, 2010.
- DAHER, Luiz Carlos. *Arquitetura e Expressionismo*. São Paulo: Dissertação de Mestrado FAU/USP, 1979.
- _____. O Edifício Esther e a estética do modernismo. *Projeto*, São Paulo, (31): 55-63, jul., 1981.
- _____. O espaço arquitetônico brasileiro dos últimos vinte anos e a formação profissional do arquiteto. *Projeto*, São Paulo, (42):90-100, jul./ago. 1982.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, Felix. *Mil Platôs*. São Paulo: Editora 34, 2008.
- DURAND, J.C. Garcia. *A profissão do arquiteto* (estudo sociológico). Dissertação de mestrado, Guanabara: Crea, 1972.
- ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- FERRAZ, Geraldo. Novos valores na arquitetura moderna brasileira: Oswaldo Bratke. *Habitat*, n.º 45, 1957.
- _____. Warchavchik e a introdução da nova arquitetura no Brasil: 1925 a 1940. São Paulo: MASP, 1965.
- FERREIRA, Avany; CORRÊA, Elizabeth; MELLO, Mirella de. *Arquitetura Escolar Paulista*. São Paulo, FDE, 1998.
- FICHER, Sylvia e ACAYABA, Marlene. *Arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: Projeto, 1982.
- FICHER, Sylvia et al. *Guia arquitetura Brasília*. São Paulo: Empresa da Artes, 2000.
- FICHER, Sylvia. A propósito do artigo Anotações sobre o Pós-Modernismo: depoimento. [Brasília 9 de março de 2007]. *Rev. MDC*. Entrevista concedida a Danilo Matoso.
- _____. Os arquitetos da Poli. São Paulo: Edusp, 2005.
- FLUSSER, Vilem. A dúvida. São Paulo: Annablume, 2011.
- FRAMPTON, Kenneth, Mitchell/ Giurgola architects. New York, EUA: Rizzoli, 1983.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 1998.
- FROTA, Lelia C. *Alcides Rocha Miranda, caminho de um arquiteto*. UFRG, Rio de Janeiro, 1993
- GRAEFF, Edgar E. *Arte e Técnica na Formação do Arquiteto*. São Paulo: Nobel/Fundação Artigas, 1990
- GOROVITZ, Matheus. *Brasília, uma questão de escala*. São Paulo: Projeto, 1985.
- HARRIS, Elizabeth D. *Le Corbusier. Riscos brasileiros*. São Paulo: Nobel, 1987.

- KATINSKY, Júlio Roberto. *Arquitetura brasileira após Brasília*. Rio de Janeiro: IAB/RJ, 1978.
- KOPP, Anatole. *Quando o moderno não era um estilo e sim uma causa*. São Paulo: Nobel, 1990
- KUBITSCHKEK, Juscelino. Por que construí Brasília. Rio de Janeiro: Bloch, 1975. p.5.
- KUYUMIJIAN, M.M.M.; MELLO. M.T.N. (Org.). *Os espaços da história cultural*. Paralelo 15, Sobradinho ,DF, 2008
- LEME, Maria Cristina da Silva (coord.). *Urbanismo no Brasil*. 1895-1965.
- LEMOS, Carlos. Arquitetura contemporânea. In. ZANINI, Walter (org.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983.
- LIMA, João Filgueiras. *O que é ser arquiteto* - memórias profissionais de Lelé. Depoimento a Cynara Menezes. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- MOSTAFA, S. P.; CRUZ, D. V. *Para ler a filosofia de Gilles Deleuze e Feliz Guattari*. Campinas, SP: Alínea, 2009.
- NIEMEYER, Oscar. *Minha experiência em Brasília*. Rio de Janeiro: Revan, 2006.
- PALLASMAS, Juhani. *Os olhos da pele, a arquitetura e os sentidos*. Porto Alegre, RS: Bookman, 2005.
- PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. Perspectiva, São Paulo, 2001
- Periódico Projeto. São Paulo: Arco, n.127, nov. 1989
- RAGO, M.; GIMENES, R. A. O. *Narrar o passado, repensar a história*. Campinas, SP: Unicamp,, 2000.
- RODRIGUES, Maria de Lurdes. *Sociologia das profissões*. Oeiras/Portugal: Celta Editora, 1997
- REIS Filho, Nestor Goulart, 1963/64. *Quadro da Arquitetura no Brasil*. Coletânea de Artigos publicados no jornal O Estado de São Paulo (1963 – 1964) e na revista Acrópole (1968 – 1969) revistos e organizados pelo autor. 4ª Ed. São Paulo, Perspectiva, 1978.
- _____.Racionalismo e Proto-modernismo na obra de Victor Dubugras. São Paulo, Fundação Bienal, 1997.
- RICOEUR, Paul. Tempo e narrativa. São Paulo Martins Fontes, 2010
- SCHLEE, Andrey; FICHER, Sylvia. *Niemeyer em Brasília*. Um panorama. Brasília: inédito, 2007.
- _____. Vera Cruz, futura capital do Brasil, 1955. In: *Anais do IX Seminário de História da Cidade e do Urbanismo*. São Paulo: set., 2006.
- SCHLEE, Andrey. Lucio Costa, o senhor da memória. *JORNAU*, Brasília, n.6, dez., 2003.

SEGAWA, Hugo Massaki. *Arquiteturas no Brasil* 1900-1990. São Paulo, Edusp, 1998.

_____. Hélio Duarte (1906-1989): moderno e peregrino. *Projeto*, São Paulo, (131): 51, 1990.

SILVEIRA, José. O admirável (e quixotesco) Hélio Duarte. *Projeto*, São Paulo, (131): 51, 1990.

TINEM, Nelci. *O alvo do olhar estrangeiro: o Brasil na historiografia da arquitetura moderna*. João Pessoa: Manufatura, 2002.

TOLEDO, Benedito Lima de. *Victor Dubugras e as atitudes de inovação em seu tempo*. Tese de Livre Docência. São Paulo FAU/USP, 1985.

TURNER, Tom. *City as Landscape: a post-postmodern view of design and planning* E&F SPON, 1986

XAVIER, Alberto. *Arquitetura moderna brasileira*. Depoimento de uma geração. São Paulo: PINI/ABEA/Fundação Vilanova Artigas, 1987.

_____. Depoimento de uma geração. *Arquitetura moderna brasileira*. 2.ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

ZEIN, Ruth Verde. *Arquitetura brasileira atual*. *Projeto*, São Paulo, (42):106-159, jul./ago. 1982.

_____. No século XXI, fim das utopias ou sua realização? *Projeto*, São Paulo, (129): 68-72, jan./fev., 1990.

_____. O futuro do passado, ou as tendências atuais. *Projeto*, São Paulo, (104):87-114, out. 1987.

_____. *O lugar da crítica*. Porto Alegre: Ritter dos Reis, 2001.

SZMRECSANYI, Maria Irene (org.). O Estudo da História na Formação do Arquiteto. *Revista Pós*, n. especial, Anais do Seminário Nacional, FAUUSP, 1995

VYGOTSKY, Lev Semenovich. *Pensamento e Linguagem*. Lisboa: Antídoto, 1979.

Fotos:

Michael Graves:

<http://www.bluffton.edu/~sullivanm/colorado/denver/library/1953.jpg>

<http://www.bluffton.edu/~sullivanm/colorado/denver/library/1965.jpg>

Robert Venturi:

<http://t4la02.files.wordpress.com/2010/05/vanna-house.jpg>

artur barrio - livro de carne: <http://foradagaleria.files.wordpress.com/2011/01/artur1.jpg> - 08/02/2012 22h

Reconhecimento

Impossível citar e agradecer a alguns poucos! Em síntese, para o desfecho desse estudo sobre Elvin Dubugras sou grato a cada pessoa que citei em qualquer linha das páginas escritas e àqueles com quem dialoguei na jornada de pesquisa. Todos foram pontos de conexões para reflexões. Todos foram importantes: de pessoas a instituições, autores, amigos, família, professores, membros da universidade. E cada um, em seu íntimo, sabe de sua importância, pois este é um escrito arreigado na convivência.

Fui apenas um canal...

Todavia, agradeço a Elvin por ter me dado a consciência de sua contínua existência!