

Retratos de arquitetura moderna: Acervo Edmundo Gardolinski (1936-1952)

Ivania Valin Susin *

RESUMO: Esta pesquisa pretende analisar um conjunto de fotografias do acervo pessoal do engenheiro Edmundo Gardolinski (1914-1974) que têm como tema a construção da Vila IAPI em Porto Alegre ao longo da década de 1950. Tal análise busca inserir-se na discussão do trabalho com fotografias dentro da História, considerando as diferentes dimensões da imagem técnica - produção, recepção, aparelho, reprodução, o gênero da imagem, o lugar do fotografado e do fotógrafo. Da mesma forma, busca articular a relação deste conjunto específico de fotografias com a trajetória pessoal de Edmundo Gardolinski e com sua participação no projeto nacional de habitação popular empreendido pelo Estado Novo, nos anos 1930.

PALAVRAS – CHAVE: Fotografia, Estado-Novo, Habitação Operária .

ABSTRACT: The research intends to analyze a range of images in print pictures, from the personal files of engineer Edmundo Gardolinski (1914-1974). The pictures have the building process of Vila IAPI, in the city of Porto Alegre, as subject along the decade of 1950s. This study gets into a greater subject, which is the role of pictures inside History, considering the different features of technical images: production, reception, device, reproduction, the gender of image and photographer's and object's site. At the same time, this research relates this group of pictures to the personal life of Edmundo Gardolinski, and also to his participation in the National Working-Class Housing project, undertaken by the New State (Estado Novo) period, along the decade of 1930s, under the presidency of Getulio Vargas.

KEY WORDS: Photography, New State, Working-Class Housing

Edmundo Gardolinski nasceu em 22 de abril de 1914, no Paraná. Era descendente de poloneses e, durante toda a sua vida, dedicou-se a pesquisar a história da imigração polonesa para o Brasil, realizando um apreciável exercício de história oral com imigrantes residentes no interior do Rio Grande do Sul. Gardolinski era Engenheiro Civil, tentou sem sucesso a carreira política em 1954, candidatando-se a deputado estadual, e era também um orquídeófilo apaixonado. Outra de suas paixões – a fotografia – compõe a maior parte de seu acervo pessoal, onde também encontramos inúmeros documentos escritos, recortes de jornais, ícones da imigração polonesa, livros, panfletos e negativos.

* Mestranda em História pela Universidade Estadual de Campinas. Agência Financiadora: FAPESP.

O acervo foi doado pela família ao Núcleo de Pesquisa em História - NPH, sediado no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UFRGS. A porção fotográfica relaciona-se com inúmeros temas. No rápido exercício de história oral com imigrantes poloneses, recolheu deles imagens, com as quais compôs um pequeno dossiê da imigração polonesa no estado, com ênfase nas escolas de educação infantil. De outra feita, mantinha o gosto pelas orquídeas e, a partir da visita a diferentes encontros de orquidários, realizou imagens belíssimas de suas flores prediletas. Nas férias com a família, ao Rio de Janeiro, por exemplo, não deixou de fotografar a esposa e os filhos em momentos tranqüilos à beira mar, com imperdíveis pôr do sol ao fundo.

O interesse pelo acervo, contudo, deu-se através de meu contato com as fotografias referentes ao processo de construção do Conjunto Habitacional Passo d'Areia¹ (Vila IAPI)², cujo Diretor de Obras foi justamente Edmundo Gardolinski³. Ao todo, são 269 imagens que dão conta não só de parte do processo de construção da Vila IAPI, dos eventos e solenidades - com as presenças de pessoas importantes ligadas à política ou a projetos similares em outras cidades e países, mas também dos edifícios já prontos para a ocupação dos futuros moradores.

Para proceder à análise do conjunto de fotografias selecionado nesta pesquisa, faz-se necessário localizar, primeiramente, o *código visual dominante da época* (MAUAD, 1993: 25), procurando entender os padrões técnicos e estéticos para a fotografia nos anos 50, no Brasil. Além disso, é necessário buscar o *visual* que, segundo Meneses (2003: 29), “engloba a iconosfera e os sistemas de comunicação visual, os ambientes visuais, a produção/circulação/consumo/ação dos recursos e produtos visuais, as instituições visuais,

¹ No início dos anos 30, o Estado resolve incorporar novas responsabilidades no tocante ao futuro do país, com propostas que acabariam por englobar muitas demandas da classe operária. Cria-se, então, o Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio, órgão que originará, no decorrer deste período, os Institutos de Aposentadoria e Pensões (IAP's). Em um primeiro momento, o objetivo destes IAP's era o de fornecer assistência a seus associados, em troca de contribuições mensais mínimas.

² A respeito dos IAP's de Porto Alegre, ver o trabalho de Lapolli (2006) que trata o projeto da Vila como contrário aos padrões modernistas vigentes na arquitetura brasileira do período. Segundo o autor, o projeto da Vila IAPI aproxima-se mais de *tendências neocoloniais*, visando uma busca pelo passado rural, distante das grandes metrópoles emergentes. Já em termos político-ideológicos, Lapolli vê como a principal intenção do Estado na implementação das habitações operárias, a garantia da reprodução da força de trabalho e a redução da pressão das classes dominadas sobre o sistema. Além disso, a intervenção estatal no mercado imobiliário permitiria a acumulação de capital neste setor (2006: 31). Degani (2003) considera que o padrão adotado na Vila IAPI foi o mais adequado, por permitir a manutenção das características naturais do terreno e tornar o ambiente mais próximo do cotidiano dos futuros moradores.

³ Sobre a participação de Edmundo Gardolinski no projeto da Vila IAPI, diz Lapolli (2006: 40): *O projeto foi executado em duas etapas: a primeira foi elaborada no Rio de Janeiro pelo engenheiro e urbanista José de Otacílio Saboya Ribeiro, que participou de um concurso promovido pelo Instituto (...) e posteriormente, enviada para Porto Alegre, para ser desenvolvida pela Equipe de Engenharia local (...). Foi então chamado o engenheiro Edmundo Gardolinski, que já vinha desenvolvendo trabalhos em construções anteriores para o Instituto, para assumir como engenheiro chefe e coordenador das obras, tendo o engenheiro Marcos Kruter como responsável pela elaboração final e execução do projeto urbanístico.*

etc.” Diminuindo a escala da análise, é importante entender como o estilo foi apropriado no interior de alguns círculos profissionais específicos como, neste caso, a Engenharia e a Arquitetura⁴, e quais os novos usos dados ao registro fotográfico (fins profissionais e de documentação e registro de estilos, obras e prédios finalizados).

Além disso, o lugar do fotógrafo também informa sobre o produto final de sua ação. Gardolinski não era um fotógrafo profissional e sim, um engenheiro-arquiteto⁵ - formação muito específica das primeiras décadas do século XX. Porém, na relação profissional que estabeleceu com a Vila IAPI, a fotografia não foi apenas um *hobby*. Foi, antes, a necessidade de registrar o que estava sendo feito no tocante à habitação operária no Rio Grande do Sul⁶. Neste sentido, não pretendemos intencionar as fotografias a partir de análises psicológicas do sujeito-autor, ou inferir sentido por meio de significados distanciados do contexto onde o referente foi captado; o que temos é o produto final da ação de Gardolinski: as fotografias, e é nelas, justamente, que encontramos os elementos para a construção da análise.

No projeto da Vila IAPI, Gardolinski - enquanto Engenheiro, utilizou as referências do modelo de cidade-jardim de Ebenezer Howard, considerado, apesar de revolucionário, um pouco moderno quando comparado às Unités d’Habitation, de Le Corbusier – modelo preferido pelos arquitetos modernistas no Brasil. Com isso, a Vila IAPI diferenciava-se de outras obras realizadas pelo Instituto⁷, visto que seu projeto aproxima-se mais da linha *culturalista, que procura resgatar uma característica de ocupação do solo que combinava a aldeia e a cidade (...)* onde as facilidades da cidade se mesclavam com a qualidade de vida no campo (LAPOLLI, 2006: p.43). Porém, o objetivo do projeto era modernizar a cidade de Porto Alegre, conforme escreveu Gardolinski no *Jornal dos Iapiários*, em 1953: “É uma verdadeira cidade moderna que surge na antiga ‘Fazenda da Vva. Pires’ e que, sem favor algum, será maior do que a maioria das nossas cidades, sob diversos aspectos”.

Edmundo Gardolinski, por sua vez, era descendente de poloneses (e defendia fortemente valores morais e conservadores, o apego à família, o apreço pela educação e pela

⁴ Sobre a fotografia de arquitetura, ver a dissertação de Mestrado de Eduardo Costa, intitulada “Brazil Builds, e a construção de um moderno na arquitetura brasileira” (Campinas, SP: [s. n.], 2009), onde o autor traça, no primeiro capítulo, um panorama processual da apropriação da imagem fotográfica pela Arquitetura e como esses dois conhecimentos se modificaram mutuamente, influenciando as representações da cidade industrial.

⁵ Sobre isso, ver o livro de Carpintéro: “A Construção de um Sonho. Os engenheiros-arquitetos e a formulação da política habitacional no Brasil” (Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1997).

⁶ Verificamos que há um tipo de “indexação oficial” das imagens no acervo, onde cada uma delas traz no verso o carimbo do Instituto, dando a idéia de que pertenceriam inicialmente a um acervo oficial dentro do IAPI. Isso nos leva a crer que Edmundo Gardolinski fotografou o IAPI com o fim de registrar oficialmente o processo e os resultados, mas, por alguma razão que ainda não conhecemos, as fotografias foram mantidas em seu próprio domínio, na forma de um acervo particular.

⁷ Realengo (1939), Japurá (1947) e Pedregulho (1947) têm forte influência do padrão racionalista de Le Corbusier.

religião – segundo ele⁸, características dos imigrantes poloneses), católico praticante e ativista de direita - inclusive tentou incursar na vida política candidatando-se a deputado estadual em 1954, sem sucesso. Paradoxalmente, interessava-se por assuntos e ofícios modernos, como a fotografia, o cinema, as artes e a literatura. Em certo nível de ambigüidade entre o moderno e o conservador, acabou por projetar um bairro com objetivos sociais modernistas – quais sejam: a habitação operária de baixo custo que define, juntamente com outras mudanças nos planos urbanos, novos usos e sentidos para as cidades industriais – porém, com características físicas de modelos considerados conservadores, tal qual era a ideologia do Estado Novo⁹ por detrás dessas construções. Sobretudo, o padrão escolhido foi similar ao que serviu de inspiração à construção dos bairros-jardins, presentes em grande parte das cidades brasileiras, com alto valor no mercado imobiliário e só acessível às classes mais abastadas.

Ao tirar as fotografias da Vila IAPI, Gardolinski arquivava a representação de um projeto bem sucedido e que havia, melhor do que nenhum outro IAP, atendido às necessidades mais imediatas no tocante à moradia operária. Ao mesmo tempo, reproduzia padrões estéticos da fotografia e, mais particularmente, da fotografia de Arquitetura. Um exemplo disto são as imagens aéreas tomadas do terreno da Vila IAPI em diferentes estágios do processo de construção dos edifícios. Segundo Costa, a cidade industrial que começa a se desenhar no final do século XIX, traz novos elementos para sua leitura, influenciando as formas de representação do urbano:

[...] compreende-se a transformação da compreensão das cidades em paralelo ao desenvolvimento do avião, que fez com que tomadas aéreas passassem a ser instrumento de fundamental importância na análise urbana. [...] Não se trata aqui de uma leitura contemplativa da cidade a partir de uma tomada aérea, como Nadar já havia realizado no século XIX. Trata-se de uma abstração da leitura da cidade, uma funcionalização do ambiente urbano, transposto para visualidade a partir da máquina fotográfica. Ou seja, o que se expõem diante da lente da câmera fotográfica – ou, precisamente, diante do fotógrafo – é uma cidade regrada por uma outra dinâmica, a industrial e não mais a cidade naturalizada. A própria velocidade da máquina impõem uma outra leitura da cidade, agora mais rápida, veloz, tornando a apreensão pela contemplação uma leitura incongruente com a nova dinâmica da cidade. O ‘real’ – o espírito moderno da cidade – é industrial. (COSTA, 2009:31)

⁸ Edmundo Gardolinski escreveu o livro: “Escolas da Colonização Polonesa no Rio Grande do Sul”, onde realizou um estudo sobre as primeiras instituições de ensino das colônias polonesas no Estado. E sobre isso, afirmava: “Aparentemente apático e mal orientado, dispunha – conforme se verificou posteriormente – de consideráveis reservas de energia e de uma verdadeira intuição para congregar-se em comunidades. E, para o imigrante, a razão de sua existência passou a girar em torno da: igreja, sociedade e escola.” (1976: 15)

⁹ O modelo de cidade-jardim de Ebenezer Howard foi apropriado pelos técnicos brasileiros até escapar ao seu conteúdo político original, de forma a tornar-se a “solução ideal para a moradia operária” (RAGO, 1997: 195) atendendo às necessidades da nascente burguesia industrial do país.

Então, quando consideramos a questão da tecnologia, o incremento de recursos, a progressiva sofisticação dos equipamentos, e a conseqüente ampliação significativa das possibilidades, e na própria materialidade do suporte, entendemos que a fotografia é um documento não escrito, exige leitura particular, mas, sobretudo, é produzido historicamente – como um *artefato*, tanto quanto um acontecimento oficial, uma ata, um inventário post-mortem. Além disso, o desenvolvimento da tecnologia criou outras possibilidades com relação ao tempo de exposição necessário para se obter as imagens no papel sensível. Tal condição alterou os motivos, as feições dos personagens e a interação do profissional de fotografia com seu equipamento. Todas essas mutações constam de um processo histórico onde a técnica fotográfica inseriu-se no campo das mudanças tecnológicas, e a sua relação com o tempo foi substancialmente modificada.

Ora, dizer que a fotografia é artefato é entendê-la enquanto “coisa complexa, fabricada, historicamente produzida” (MENESES, 1996: 149). Além disso, a fotografia possui uma “natureza fundamentalmente pragmática, ou seja, encontra seu sentido, em primeiro lugar, em sua referência”¹⁰ (DUBOIS, 1993: 79). Porém, ao contemplarmos uma fotografia, não estamos em contato direto com o seu referente (real), e sim, com uma forma de sua representação simbólica. Não menos importante, é preciso admitir os outros usos que podem ser feitos a partir de diferentes modos de análise crítica deste material. A escolha é arbitrária e parte de posicionamentos teóricos de trabalhos anteriores com imagens dentro ou não do campo historiográfico.

Tratando de imagens pictóricas, Michael Baxandall entende a interpretação de um artefato histórico da seguinte forma:

[...] o pintor ou o autor de um artefato histórico qualquer se defronta com um problema cuja solução concreta e acabada é o objeto que ele nos apresenta. A fim de compreendê-lo, tentamos reconstruir ao mesmo tempo o problema específico que o autor queria resolver e as circunstâncias específicas que o levaram a produzir o objeto tal como é. Mas a reconstrução não refaz a experiência interna do autor; ela será sempre uma simplificação limitada ao que é conceitualizável, mesmo que opere numa estreita relação com o quadro em si, o que nos proporciona, entre outras coisas, modos de perceber e de sentir. (BAXANDALL, 2006: 48)

¹⁰ O referente não é entendido aqui como imitação do real e sim, como o que há de visível na imagem fotográfica. Além disso, constitui apenas a primeira parte de uma análise prévia à interpretação. No caso de algumas imagens pictóricas, Meneses afirma que inúmeras delas, inclusive, eram “imagens figuradas sem referente”. Para as fotografias, tomar a *mimese* como atributo do referente, seria afirmar que elas são feitas sem nenhuma mediação cultural entre o olho que vê e o sujeito que fotografa. Conseqüentemente, entrariam em cena, segundo Meneses, “categorias de análise tão inadequadas como realismo, aparência, fidelidade e outros.” Em vez disso, é preciso “dar atenção à construção da imagem, às condições técnicas e sociais de sua produção e consumo.” (2003: 18)

Sobretudo as imagens estão pré-inscritas no limite das condições culturais do que se quer fotografar. Ou seja, o gesto do fotógrafo, já delimitado pelas potencialidades do aparelho, precisa ainda *driblar* as intenções da cultura inscritas na realidade. Aquilo que é *fotografável* define-se não só pelo aparelho, mas também pela impossibilidade do registro de processos: somente cenas podem ser fixadas em um limite temporal sincrônico. Por fim, o gesto do fotógrafo é gesto técnico, que operacionaliza conceitos (os seus) e os decodifica em imagens: “toda conceituação estética, política ou epistemológica deve, necessariamente, passar pelo crivo da conceituação, antes de resultar em imagem” (FLUSSER, 2002: 32). A partir dos elementos do aparelho e das condições culturais, o gesto intencionado é programado pelo aparelho: fotógrafo e aparelho se confundem e tornam-se uma unidade funcional.

E esta, segundo Flusser, é uma das entradas para a decifração das fotografias:

Para decifrar fotografias não preciso mergulhar até o fundo da intenção codificadora, no fundo da cultura da qual as fotografias, como todo símbolo, são pontas de icebergs. Basta decifrar o processo codificador que se passa durante o gesto fotográfico, no movimento do complexo “fotógrafo-aparelho” (FLUSSER, 2002: 41).

Neste ínterim, considera que os conceitos estão colocados na superfície. Por isso, a desnecessária incursão até o fundo da cultura, ou da mentalidade de uma época, resultaria infrutífera na análise. Decifrar fotografias consiste em descobrir o que os conceitos significavam naquele contexto, como eles eram operacionalizados e traduzidos em imagens. Segundo Meneses, uma das deficiências que impedem o desenvolvimento de uma História Visual é a insistência dos historiadores em limitarem seus textos interpretativos de imagens visuais às questões das mentalidades, do imaginário e da ideologia (MENESES, 1996:23).

Outro substrato importante para a interpretação das imagens é o lugar onde elas foram arquivadas: o arquivo pessoal de Edmundo Gardolinski. Sobre acervos fotográficos pessoais, tomo por base a colocação de Aline Lacerda:

[...] a acumulação de documentos fotográficos por um indivíduo e, sobretudo sua doação a uma instituição de guarda de arquivos, um dos espaços de preservação da memória nas sociedades modernas, são processos que sugerem uma certa intenção em eternizar uma imagem de si, tanto no que diz respeito à sua atuação política, quanto ao espaço mais privado. (LACERDA, 1993: 51)

Tal intenção de eternidade¹¹ que se pode verificar em um acervo pessoal, porém traz em si mesmo a inevitável categoria da sucessão. No caso de um acervo de fotografias¹², a categoria se expande ao abrigar diversas temporalidades de diferentes olhares fotográficos, determinando a descontinuidade do tempo, ao passo que rompe com qualquer tentativa de linearidade cronológica na narrativa dessa memória fotográfica arquivada. Temos assim, o tempo memorial como descontinuidade efetuada desde uma operação de temporalidades sobrepostas¹³.

Segundo Boris Kossoy este seria o tempo reciclado onde, “repentinamente, velhas imagens podem voltar a ter uma função na vida” (2007: 143). O tempo reciclado é uma terceira dimensão temporal e irreal, na medida em que é produto de manipulações que fazem a imagem ressurgir em outro contexto: “é a morte do tempo histórico da criação, é a morte da representação” (2007: 141).

Neste sentido, Susan Sontag, ressalta que as fotos são fragmentos e a passagem do tempo faz com que sua interpretação se abra a diferentes sentidos de outras épocas, diferentes daquela onde se localiza o referente da imagem. Assim, uma fotografia se “solta à deriva num passado flexível e abstrato, aberto a qualquer tipo de leitura (ou de associação a outras fotos)” (2006: 86).

Por fim, é importante esclarecer que esta comunicação apresentou conclusões preliminares, resultantes de pesquisa no próprio acervo de Edmundo Gardolinski e em outras fontes bibliográficas de referência. Nenhuma delas é permanente: está sujeita a revisão nos próximos meses até a conclusão da Dissertação, porém demonstram o desenvolvimento do entendimento tema e a escolha da metodologia - principalmente, em uma tentativa de aproximação do resultado final.

¹¹ Sobre isso, Philippe Artières afirma: “Sempre arquivamos as nossas vidas em função de um futuro leitor autorizado ou não (nós mesmos, nossa família, nossos amigos ou ainda nossos colegas). Prática íntima, o arquivamento do eu muitas vezes tem uma função pública. Pois arquivar a própria vida é definitivamente uma maneira de publicar a própria vida, é escrever o livro da própria vida que sobreviverá ao tempo e à morte” (ARTIÉRES, 1998: 32)

¹² No interior do acervo, a fotografia representa o suporte material a qual, segundo Catroga (2001), mantém o seu conteúdo [e é] inseparável, não só das expectativas em relação ao futuro, como dos seus campos de objetivação – linguagem, imagens, relíquias, lugares, escrita, monumentos – e dos ritos que a reproduzem e transmitem; o que mostra que ela nunca se desenvolverá, no interior dos sujeitos, sem suportes materiais, sociais e simbólicos.

¹³

Bibliografia

- ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, n. 21, 1998.
- BAXANDALL, Michael. *Padrões de Intenção. A explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- CARPINTÉRO, Marisa Varanda T. *A construção de um sonho. Os engenheiros-arquitetos e a formulação da política habitacional no Brasil (São Paulo – 1917/1940)*. Campinas: Editora da Unicamp, 1997.
- CATROGA, Fernando. *Memória, história e historiografia*. Coimbra: Edições Quarteto, 2001.
- COSTA, Eduardo Augusto. *'Brazil Builds' e a construção de um moderno, na arquitetura Brasileira*. Dissertação de Mestrado. Campinas, SP. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2009.
- DEGANI, José Lourenço. *Tradição e modernidade no ciclo dos Iaps. O conjunto residencial do Passo d'Areia e os projetos modernistas no contexto da habitação popular dos anos 40 no Brasil*. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: PROPAR-UFRGS / UNIRITER 2003.
- DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 1993.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta – Ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- GARDOLINSKI, Edmundo. *Escolas da colonização polonesa no Rio Grande do Sul*. Caxias do Sul: Universidade de Caxias do Sul, Escola Superior de Teologia São Lourenço de Brindes, 1977.
- HOWARD, Ebenezer. *Cidades - Jardins de Amanhã*. São Paulo: Editora Hucitec, 2002.
- KOSSOY, Boris. *Fotografia & História*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- _____. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- _____. *Os Tempos da Fotografia. O Efêmero e o Perpétuo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.
- LACERDA, Aline Lopes. Os sentidos da imagem. Fotografias em arquivos pessoais. *Acervo*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1-2, p. 41-54, 1993.
- LAPOLLI, André. *Como destruir um patrimônio cultural urbano. A Vila IAPI, "crônica de uma morte anunciada"*. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: PROPUR-UFRGS, 2006.
- MAUAD, Ana Maria. Através da Imagem: Fotografia e História – Interfaces. *Tempo*, Rio de Janeiro: UFF, v. 1, n. 2, p. 73-98, 1996.
- MAUAD, Ana Maria. O olho da história. Análise da imagem fotográfica na construção de uma memória sobre o conflito de Canudos. *Acervo*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1-2, p. 25-40, jan / dez 1993.
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 23, nº 45, pp. 11-36, 2003.
- _____. Morfologia das Cidades Brasileiras. Introdução ao estudo histórico da iconografia urbana. *Revista USP. São Paulo* (30): 144-155, Junho / Agosto de 1996.
- RAGO, Margareth. *Do cabaré ao lar. A utopia da cidade disciplinar. Brasil 1890-1930*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- SONTAG, Susan. *Sobre Fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.