Interpretações do Patrimônio: arquitetura e urbanismo moderno na constituição de uma cultura de intervenção no Brasil, anos 1930-60

Ana Lúcia Cerávolo

Interpretações do Patrimônio: arquitetura e urbanismo moderno na constituição de uma cultura de intervenção no Brasil, anos 1930-60.

Ana Lúcia Cerávolo

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, da Escola de Engenharia de São Carlos, da Universidade de São Paulo, como pré-requisito para a obtenção do título de Doutor.

Área de Concentração: Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo

Orientador(a): Profa. Livre Docente Sarah Feldman

São Carlos
Fevereiro de 2010

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTES
TRABALHOS, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO,
PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Ficha catalográfica preparada pela Seção de Tratamento
da Informação do Serviço de Biblioteca – EESC/USP

C411i

Cerávolo, Ana Lúcia

Interpretações do patrimônio : arquitetura e urbanismo
moderno na constituição de uma cultura de intervenção no
Brasil, anos 1930-60 / Ana Lúcia Cerávolo ; orientadora:
Sarah Feldman. -- São Carlos, 2010.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em
Arquitetura e Urbanismo e Área de Concentração em Teoria
e História da Arquitetura e do Urbanismo -- Escola de
Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo,
2010.

1. Arquitetura moderna. 2. História da arquitetura
e do urbanismo moderno. 3. Patrimônio cultural.
4. Patrimônio arquitetônico - restauração. I. Título.

FOLHA DE JULGAMENTO

Candidato(a): Arquiteto e Urbanista ANA LÚCIA CERÁVOLO.

Tese defendida e julgada em 11/06/2010 perante a Comissão Julgadora:

Profª. Associada **SARAH FELDMAN – (Orientadora)**
(Escola de Engenharia de São Carlos/USP)

aprovada

Prof. Titular **RENATO LUIZ SOBRAL ANELLI**
(Escola de Engenharia de São Carlos/USP)

aprovado

Profª. Drª. **FERNANDA FERNANDES DA SILVA**
(Faculdade de Arquitetura e Urbanismo/USP)

APROVADO

Profª. Drª. **SILVANA BARBOSA RUBINO**
(Universidade Estadual de Campinas/UNICAMP)

aprovada

Participou por video-conferência. Aprovada
Profª. Drª. **ANA MARIA FERNANDES**
(Universidade Federal da Bahia/UFBA)

Prof. Titular **RENATO LUIZ SOBRAL ANELLI**
Coordenador do Programa de Pós-Graduação em
Arquitetura e Urbanismo

Prof. Titular **GERALDO ROBERTO MARTINS DA COSTA**
Presidente da Comissão da Pós-Graduação da EESC

Para *Carlos* e *Luiza*, pela inspiração.

AGRADECIMENTOS

Agradecimentos podem ser uma formalidade, neste caso, são o reconhecimento pela ajuda indispensável, sem a qual esta tese não teria sido possível.

À Sarah Feldman por sua orientação presente, estimulante e respeitosa. Por seu exemplo como pesquisadora, que nos move a continuar;

Aos professores Renato Anelli e Fernanda Fernandes pela leitura do texto da qualificação e pelas valiosas sugestões para finalizar este trabalho;

Ao Prof. Dr. Newton Lima Neto pelas oportunidades, pela confiança e, principalmente, pela experiência inesquecível de compartilhar uma gestão municipal pautada pelo respeito à população;

Ao Prof. Oswaldo B. Duarte Filho pela oportunidade de me confiar novos desafios na gestão da Fundação Pró-Memória e, sobretudo, minha gratidão em possibilitar a finalização desta tese;

Aos amigos e funcionários da Fundação Pró-Memória que compartilharam a aventura de estruturar e gerir uma instituição voltada à preservação do patrimônio cultural No município de São Carlos: Benê, Adriana, Júlio, Marco e Nelson e, especialmente, Kellen. Aos que vieram depois Juliana Geraldi, Paulo Moretti, Renato Locilento, Kelly, João Paulo, Ana Paula, Izolda, Leila, Mariana, Mateus, Luiza, Heloísa, Gisele, Matheus, Daniel, Bruna e em nome deles a todos que conosco colaboram.

Às companheiras de doutorado e orientação: Gisele, Elisângela, Lisiane, Michelly e Kelly.

Ao arquiteto Marcelo Suzuki pelas conversas que ajudaram a compreender e conceber este trabalho;

Aos colegas de governo que juntos formulamos as idéias de preservação em São Carlos: Sandra Motta, Ricardo Martucci, Telma Olivieri e em seus nomes a todos que participaram da primeira aventura.

A todos os funcionários do Departamento de Arquitetura e Urbanismo e da Pós-Graduação, em especial, a Fátima, Serginho, Lucinda, João e Marcelinho, pela sempre atenciosa prontidão.

Aos arquivos e instituições que possibilitaram a execução desse trabalho, especialmente aos funcionários do IPHAN RJ e Bahia, entre os quais agradeço a atenção de Denise Silva Circuncisão e Hilário, Ivan, Rosa e Rudson.

À Fabiana Cerávolo, Daniela Martins Gutierrez, Kellen C. B. de Moraes, Fabiano Volpini, Dulce Piccolli e Ítalo Celestini pelas ajudas imprescindíveis nas horas finais, sem as quais não teria conseguido concluir.

Aos meus pais, Vicente e Cida, por seus ensinamentos que permanecem. E, em especial, a minha mãe por ter dedicado uma parcela grande do seu tempo para me ajudar carinhosamente a cuidar da nossa mocinha Luiza. Igualmente a Luciana e João Paulo; e Dona Maria e S. Martins. Sem vocês esse caminho teria sido muito mais árduo.

Especialmente, a Carlos por sua integridade intelectual, referências constantes e estímulo para continuar a fazer da arquitetura e urbanismo aprendizados. Pelas revisões e ajudas em todos os momentos e pela construção contínua e renovada dos caminhos que temos compartilhado, pelas alegrias e por seu apoio incondicional para a realização deste trabalho.

E, por fim, a Luiza, nossa companheira, que apesar da idade demonstra grande compreensão. Presença inspiradora, que torna e tornou mais doce nossa jornada.

“Não serei o poeta de um mundo caduco.
Também não cantarei o mundo futuro.
Estou preso à vida e olho meus companheiros.
Estão taciturnos mas nutrem grandes esperanças.
Entre eles, considero a enorme realidade.
O presente é tão grande, não nos afastemos.
Não nos afastemos muito, vamos de mão dadas.
(...) O tempo é minha matéria, o tempo presente, os homens presentes, a vida presente”.

Carlos Drummond de Andrade

RESUMO

CERÁVOLO, Ana Lúcia. Interpretações do Patrimônio: arquitetura e urbanismo moderno na constituição de uma cultura de intervenção no Brasil, anos 1930-60. 2010. 304f. Tese (Doutorado) – Departamento de Arquitetura e Urbanismo, Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2010.

Mais de setenta anos após a criação do SPHAN, um conjunto significativo de experiências e reflexões permite verificar a constituição de um campo cultural próprio de intervenção arquitetônica em bens patrimoniais. As interlocuções entre Brasil, Europa e América Latina ajudam a compreender a integração do país no cenário internacional. Nesse sentido, pode-se localizar o SPHAN como vanguarda nos debates sobre a preservação até a década de 1950, ao invés de um caso singular no contexto do movimento moderno, como vem sendo interpretado. As análises entre preservação e modernidade oferecem novas perspectivas à visão corrente e senso comum de que a Arquitetura e o Urbanismo Moderno, e, em particular, a Carta de Atenas, formulada a partir do IV CIAM (1933), estão fundados num radical anti-historicismo e propõem a “tábula rasa” como único método de intervenção urbana. A análise da atuação de profissionais de diversas nacionalidades, sobretudo vinculados à arquitetura e urbanismo moderno, desde os anos 1930 até a redação da Carta de Veneza, em 1964, permite evidenciar a contribuição fundamental do modernismo para o aprofundamento e atualização das teorias e tendências no campo da preservação e intervenções no século XX.

Como estudo de caso dessas dinâmicas, dois projetos, realizados em Salvador, Bahia, foram selecionados: o restauro e adaptação do Convento de Santa Teresa para instalação do Museu de Arte Sacra da Bahia, projeto de Wladimir Alves de Souza e Geraldo Câmara (1957-9), e a restauração e adequação do Solar do Unhão para abrigar o Museu de Arte Moderna da Bahia, sob responsabilidade de Lina Bo Bardi (1961-3). Por meio deles é possível explicitar os novos problemas do patrimônio nas décadas seguintes, assim como acompanhar as alterações que se processaram nessa área no Brasil, entre o final da década de 1950 e o início dos

anos 1960. As novas posturas de intervenção sobre os bens patrimoniais, em particular a introdução dos princípios da “restauração crítica” no país, fazem parte desse processo de transformação, que também envolve a atuação de profissionais não vinculados organicamente ao SPHAN e a participação mais ativa de entidades como o IAB e a UNESCO, além da criação de novas instituições com incidência na área como ICOMOS (1964), EMBRATUR (1966), entre outras. A análise histórica e a avaliação mais precisa do período estudado visam a contribuir para a melhor compreensão das teorias e práticas em torno do restauro e da intervenção no patrimônio cultural, cada vez mais relevante na formação e no exercício profissional de arquitetos e urbanistas.

ABSTRACT

CERÁVOLO, Ana Lúcia. Heritage Interpretations: modern architecture and urbanism in the establishment of a culture of intervention in Brazil, years 1930-60. 2010. 304pg. Thesis (Ph.D.) - Department of Architecture and Urbanism, School of Engineering of S. Carlos, University of S. Paulo, S. Carlos, 2010.

More than seventy years after the SPHAN (National Historic and Artistic Heritage Service) was created, a significant group of experiences and reflections allows to detect the constitution of a cultural sphere concerning architectonic intervention in cultural heritage in Brazil. The dialogues with Europe and Latin America help us to understand the country's integration into the international scenario.

In this sense, rather than a particular case inside the modern movement, as it has been interpreted, the SPHAN is situated in the vanguard of the discussions on conservation until the 1950s. The analysis of the relations between preservation and modernity offers new perspectives to the common sense that Architecture and Modern Urbanism, and particularly the Charter of Athens (1933), formulated after the 4th CIAM -International Congress of Modern Architecture, are established on a radical anti-historicism and propose the *tabula rasa* as sole method of urban intervention. The works of professionals from diverse nationalities, specially those related to modern architecture and urbanism, from the 1930s until the Charter of Venice in 1964, reveal the crucial contribution of modernism towards the enrichment and update of the theories and trends in the field of preservation and interventions in the 20th century.

For the analysis of these dynamics two projects carried out in Salvador, Bahia, are highlighted: the restoration and adaptation of the Convent of Santa Teresa to install the Sacred Art Museum of Bahia (Wladimir Alves de Souza and Geraldo Câmara, 1957-9), and the restoration and adaptation of the Solar do Unhão to house the Museum of Modern Art of Bahia (Lina Bo Bardi, 1961-3). The drafting and discussions of these projects evince new problems around cultural heritage as well

as the changes in this area in Brazil, in the late 1950s and early 1960s. The new conceptions of intervention in architectonic heritage, particularly the introduction of the principles of "critical restoration", the involvement of professionals not organically tied to the SPHAN, a more active participation of entities as the IAB and UNESCO, and of new institutions as the ICOMOS (1964), EMBRATUR (1966), among others, are part of this process.

The historical analysis and a more precise assessment of the years 1930-1960 seek to contribute to a better understanding of the theories and practices around the architectonic intervention in cultural heritage, which is becoming increasingly important in the work and training of architects and urban planners.

SUMÁRIO

CONSTRUÇÃO DO PRESENTE E DIÁLOGOS COM O PASSADO: A PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL NO BRASIL – 1930-60 **21**

CAPÍTULO 1. O MONUMENTO E AS PRINCIPAIS TENDÊNCIAS DE INTERVENÇÃO: CONSERVAR OU RESTAURAR? **47**

- 1.1 A RESTAURAÇÃO COMO DISCIPLINA E A FORMULAÇÃO DO MÉTODO DE REINTEGRAÇÃO ESTILÍSTICA** **53**
- 1.2 A CONSERVAÇÃO E A AMPLIAÇÃO DO SENTIDO DO PATRIMÔNIO** **62**
- 1.3 OS DEBATES NA ITÁLIA SOBRE A PRESERVAÇÃO DE MONUMENTOS: RESTAURAR E CONSERVAR** **69**

CAPÍTULO 2. ARQUITETURA E URBANISMO MODERNO E AS CONTRIBUIÇÕES PARA O DEBATE SOBRE A PRESERVAÇÃO, ANOS 1930-40 **77**

- 2.1 HISTORIOGRAFIA DO MOVIMENTO MODERNO E A RESTAURAÇÃO** **80**
- 2.2 HISTORICIDADE E ANTI-HISTORICISMO NO MOVIMENTO MODERNO** **82**
- 2.3 OS CIAM E AS DUAS CARTAS DE ATENAS: MOVIMENTO MODERNO E PATRIMÔNIO HISTÓRICO, NA DÉCADA DE 1930** **85**

CAPÍTULO 3. AQUÉM-MAR: O DEBATE SOBRE PRESERVAÇÃO NA AMÉRICA LATINA, 1920-1940 **115**

- 3.1 MODERNIZAÇÃO, MODERNIDADE, MODERNISMO E A VALORIZAÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL: TRADIÇÃO E IDENTIDADE CULTURAL NA AMÉRICA LATINA, 1920-1940** **116**
- 3.2 INTERLOCUÇÕES LATINO-AMERICANAS: OS CONGRESSOS PAN-AMERICANOS DE ARQUITETOS (1920-1940) E O PAN-AMERICANISMO** **128**
- 3.3 V CONGRESSO PAN-AMERICANO DE ARQUITETOS: O DEBATE SOBRE A PROTEÇÃO E A RESTAURAÇÃO DE MONUMENTOS** **135**
- 3.4 PRESERVAÇÃO DOS MONUMENTOS NACIONAIS E A CRIAÇÃO DOS PRIMEIROS ÓRGÃOS DE PATRIMÔNIO LATINO-AMERICANOS** **143**

<u>CAPÍTULO 4. O SPHAN E O MOVIMENTO MODERNO: DELIMITAÇÕES E INTERLOCUÇÕES NO CAMPO DO PATRIMÔNIO, ANOS 1940</u>	157
4.1 PERCURSOS E NARRATIVAS PARA A CRIAÇÃO DO SPHAN	163
4.2 O SPHAN COMEÇA A TRABALHAR: DEFINIÇÕES, METODOLOGIAS E O PROJETO PARA AS MISSÕES JESUÍTICAS, 1937	170
4.3 O GRANDE HOTEL DE OURO PRETO: TENSÃO ENTRE AS DUAS CARTA DE ATENAS, 1940.	186
 <u>CAPÍTULO 5. NOVAS METODOLOGIAS PARA O RESTAURO ARQUITETÔNICO E A CONSOLIDAÇÃO DE UMA CULTURA DE INTERVENÇÃO NO PATRIMÔNIO CULTURAL NO BRASIL, 1950-60</u>	 205
5.1 LINA BO BARDI E A INTRODUÇÃO DA RESTAURAÇÃO CRÍTICA NO BRASIL: INTERVENÇÕES NO SOLAR DO UNHÃO, SALVADOR-BA, 1961-3	205
5.2 OS DESAFIOS DA RESTAURAÇÃO E O CONVENTO DE SANTA TERESA, SALVADOR-BA, 1956-9: UM CASO ANTERIOR	240
5.3 WLADIMIR ALVES DE SOUZA E A AMPLIAÇÃO DO DEBATE SOBRE O PATRIMÔNIO NO BRASIL	261
 <u>CAPÍTULO 6. CONSIDERAÇÕES FINAIS: ARQUITETURA E URBANISMO MODERNO E PRESERVAÇÃO, UM CAMPO ABERTO</u>	 275
 <u>BIBLIOGRAFIA</u>	 287
 <u>ANEXO</u>	 299

Construção do presente e diálogos com o passado: a preservação do patrimônio cultural no Brasil – 1930-60

“A síntese entre a preservação do passado e o atendimento às necessidades contemporâneas é, em si mesmo, uma arte”.

Paulo Ormino de Azevedo, 2005.¹

As temáticas do patrimônio e da preservação ganharam destaque nas últimas décadas, com espaço na mídia internacional e nacional, forte apelo junto à opinião pública e alocação de recursos e investimentos consideráveis por parte de instituições culturais e financeiras, impulsionadas pelo crescimento do turismo nacional e internacional. Essa recente visibilidade e a crescente relevância das intervenções de restauro de áreas e centros históricos para o planejamento e os projetos urbanos, em particular no Brasil, vêm suscitando reflexões e debates sobre as políticas de preservação do patrimônio cultural e também sobre a legitimidade das intervenções realizadas contemporaneamente.

Por um lado, essa visibilidade implica críticas e preocupação, muitas vezes pertinentes, com o caráter meramente físico de intervenções que, em geral, expulsam a população original das áreas “revitalizadas” as quais, após inversão de recursos públicos ou privados passam por intensa valorização imobiliária e elitização, processo que se tornou conhecido como *gentrification*².

Por outro, a importância cada vez maior dessas intervenções no desenvolvimento urbano das cidades brasileiras reitera a importância de questionar os aparentes consensos e discutir de maneira consistente os pressupostos teóricos e históricos da

¹ AZEVEDO, P., 2005, p. 22.

² Segundo Rogério Leite (2002), a tradução do termo “gentrification” no Brasil ainda é controversa. “Silvana Rubino e Pedro Maia Soares, tradutores de Sharon Zukin, no Brasil, (...) adotam a expressão “enobrecimento” para o termo. De outro lado, a tradução brasileira para o livro de David Harvey, *The condition of post modernity* (*Condição pós-moderna*, São Paulo, Loyola, 1992), optou por utilizar o sofrível termo “gentrificação” para o correspondente em inglês. (...) por se tratar de uma expressão nova, cujo problema de tradução ainda não está solucionado. (...) o termo “enobrecimento”, embora pareça ser o mais adequado, retém ainda uma imprecisão: refere-se ao “nobre” como categoria de sujeitos de um processo que é em geral, e particularmente no Brasil, relacionado mais a uma estratificação social por renda do que por um sistema de status”. LEITE, Rogério Proença. Contra-usos e espaço público: notas sobre a construção social dos lugares na Mangueira. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, vol.17, nº 49, São Paulo, 2002, jun.

relação com o passado, as condições de atuação da arquitetura e do urbanismo e o papel do patrimônio cultural na sociedade contemporânea.

Para a opinião pública não especializada patrimônio é visto com frequência como o elo entre passado, presente e futuro, mas para diversos autores em distintas áreas do conhecimento a atual valorização da preservação é um indício bastante significativo da ruptura entre presente e passado, isto é, o reconhecimento de que o passado já não é mais padrão para o presente³.

A prática da restauração arquitetônica hodierna oferece alguns desafios ao campo da arquitetura e do urbanismo que precisam ser enfrentados. Atualmente se verifica uma grande diversidade de intervenções que se apoiam, de forma explícita ou não, em concepções distintas de patrimônio e história, mas também se observa: “(...) na prática de todas elas, uma crescente tecnificação, o que não seria um mal se não se tornasse o principal fator de legitimação da restauração, em detrimento do debate crítico sobre os objetivos e critérios de intervenções” (AZEVEDO, 2005, p. 22).

Esse quadro é caracterizado, segundo Azevedo, por uma “excessiva especialização profissional” que aumenta a distância que separa “(...) historiadores, arqueólogos, restauradores e arquitetos projetistas, conduzindo, em muitos casos, a intervenções confusas, em que não se entende bem que valores se pretendem resgatar e que critérios são adotados”.

Temos, de um lado, restauradores com boa preparação tecnológica, mas deficiente formação em história da arte e escassa experiência de projeção arquitetônica. De outro lado, há bons projetistas que desconhecem os critérios e possibilidades da restauração e não conseguem dialogar com o monumento. Em muitos casos, as soluções ficam a dever ao monumento, ou pelo caráter simplório das intervenções, ou pela extravagância das mesmas. Em ambos os casos o monumento sai perdendo. (AZEVEDO, 2005, p. 22)

O embate entre presente e passado, contemporâneo e antigo, moderno e tradicional, na reflexão e na prática projetual empreendidas no âmbito da arquitetura e do urbanismo, entre os anos de 1930 e 1960, são os temas que este trabalho busca enfrentar. Nesse período podemos identificar os debates que geraram as teorias e concepções que guiam a prática da restauração hoje e que, em alguns

³ HOBBSBAWN (1998): 22-24.

aspectos, parecem ainda em aberto e com potencial de auxiliar a clarificar o debate contemporâneo.

As relações entre passado, presente e futuro e o papel da historiografia nessa “permanente construção” constituem tema frequente dos historiadores de ofício, havendo certo consenso sobre a limitação da historiografia na “reconstituição” da história de um período. A “recomposição” da história é sempre restrita, pois há grandes dificuldades de se restituir a complexidade da realidade, como reitera Bernard Lepetit (2000, p. 222):

À necessidade de recompor para cada escala de observação um esquema explicativo, os últimos métodos de análise das séries cronológicas acrescentam outra dimensão: a impossibilidade de qualquer explicação jamais alcançar o real e esgotar sua complexidade.

Assim, Lepetit (2000) reafirma o processo dinâmico da pesquisa historiográfica, dado que o “passado não se conserva, mas constitui o objeto de uma reconstrução sempre recomeçada”. Ou seja, é a partir dos questionamentos do presente que a história reconstitui os objetos do passado, transformando reminiscências e documentos em objetos passíveis de análise. Portanto, a partir dessas relações também o patrimônio assume significados distintos ao longo dos tempos e conforme o local.

Eric Hobsbawm, num texto denominado *O sentido do passado e a história*⁴, de 1970, já colocava um problema adicional para a área de arquitetura e urbanismo em geral, e, particularmente, para o setor patrimonial: o significado simbólico do patrimônio como documento. Admitindo o edifício como reminiscência, Hobsbawm (1998/1970) o diferencia dos demais registros com que trabalha o historiador. Ele diz:

Dado que a tentativa de restabelecer um passado perdido não pode ter sucesso completo, exceto em formas triviais (como a restauração de edifícios em ruínas), tentativas nesse sentido ainda serão feitas e normalmente serão seletivas. (...). Que aspectos do passado serão selecionados para o esforço de restauração? (HOBSEBAWN, 1998/1970, p. 26)

Como exemplo de seu raciocínio, que visa a estabelecer uma diferenciação sobre restauração efetiva e simbólica, Hobsbawm cita a restauração do Parlamento

⁴ Texto elaborado para uma conferência promovida pela revista Past and Present, publicado em 1998 no Brasil, num livro que reúne uma série de artigos, intitulado *Sobre História*.

Britânico. A citação esclarece sua reflexão sobre os edifícios históricos e seus vínculos com o passado:

A restauração concreta do prédio do Parlamento, na qual Winston Churchill insistia, poderia ser justificada em bases efetivas, ou seja, a preservação de um projeto arquitetônico que favorecia o padrão particular de política parlamentar, debate e ambiente essenciais ao funcionamento do sistema político britânico. Não obstante, como a escolha anterior do estilo neogótico para os edifícios, ela sugere também um forte elemento simbólico, talvez até uma forma de magia que, ao restabelecer uma parte pequena, mas emocionalmente carregada de um passado perdido, de algum modo restabelece o todo. (HOBSBAWN, 1998/1970, p. 27)

O exemplo de Hobsbawm sobre o restauro do Parlamento Britânico coloca algumas questões importantes para o campo da restauração arquitetônica. Será que pode, de fato, um edifício restaurar ou restituir um tempo passado, sem a artificialidade apontada pelo historiador inglês? Que aspectos do passado serão selecionados para o esforço de restauração? Será o edifício diferente hierarquicamente para a pesquisa historiográfica dos outros tipos de documentos?

E, ainda, pode-se perguntar: Essa reconstrução do edifício, segundo um determinado estilo, não representa uma veneração ao passado? Qual a pertinência de realizar construções, estética e tecnologicamente anacrônicas?⁵

Essas questões poderiam ser reduzidas, para o interesse deste trabalho, ao debate sobre as intervenções em imóveis e sítios históricos, que é central para a compreensão da visão dos arquitetos e urbanistas vinculados ao movimento moderno. No entanto, para compreender a postura que assumem nas intervenções em edifícios pretéritos é necessário o entendimento da relação que estabelecem entre o passado e o presente.

Nesse sentido, a posição que assume Le Corbusier (1941), quanto à ação nos edifícios antigos, tem afinidade com a preocupação de Hobsbawm (1970) sobre a história e sua articulação entre presente e passado, resguardando que entre seus escritos há cerca de trinta anos de distância.

O papel da história no sentido de “reinventar” um passado é tema recorrente de vários historiadores, retomado por Hobsbawm (1998/1970, p. 28):

⁵ Essa é uma preocupação marcante do grupo de arquitetos vinculados à arquitetura e urbanismo modernos, expressa na Carta de Atenas (1933), elaborada a partir do IV CIAM, a cuja análise nos dedicaremos no segundo capítulo.

(...) a demanda de restabelecer ou recriar um passado tão remoto que possui pouca relevância pode ser igual à inovação total, e o passado assim invocado pode se tornar um artefato ou, em termos menos lisonjeiros, uma fabricação.

Mas este autor reflete sobre os limites da fabricação artificial do passado:

História fabricada é bastante comum, ainda que devamos distinguir entre suas utilizações meramente retóricas ou analíticas e as que implicam uma genuína 'restauração' concreta. (...). Todas elas, é preciso repetir, não são, em sentido algum, 'restaurações' ou mesmo 'renascimentos'. São inovações que usam ou pretendem usar elementos de um passado histórico real ou imaginário. (HOBSBAWN, 1998/1970, p. 28)

Essas preocupações não são alheias ao campo da arquitetura e urbanismo. Le Corbusier (1989/1941) já discutia a questão da originalidade das obras arquitetônicas e questionava o sentido da construção atrelada a formas do passado, "misturando o falso ao verdadeiro":

As obras-primas do passado nos mostram que cada geração teve sua maneira de pensar, suas concepções, sua estética, recorrendo, como trampolim para sua imaginação, à totalidade de recursos técnicos de sua época. Copiar servilmente o passado é condenar-se à mentira, é erigir o 'falso' como princípio, pois as antigas condições de trabalho não poderiam ser reconstituídas e a aplicação da técnica moderna a um ideal ultrapassado sempre leva a um simulacro desprovido de qualquer vida. Misturando o 'falso' ao 'verdadeiro', longe de se alcançar uma impressão de conjunto e dar a sensação de pureza de estilo, chega-se somente a uma reconstituição fictícia, capaz apenas de desacreditar os testemunhos autênticos, que mais se tinha empenho em preservar. (LE CORBUSIER, 1989/1941, item 70)

Assim, a posição de Le Corbusier, ao expressar uma visão professada pelos profissionais do movimento moderno, implica a operação intelectual de incluir os edifícios na mesma categoria dos outros documentos referidos por Hobsbawm. Relacionando o trabalho do arquiteto com o do historiador, os CIAM assumem, na década de 1930, que o arquiteto não deve ser o falsificador. Essa é, sem dúvida, uma contribuição fundamental da arquitetura e do urbanismo moderno⁶ para o debate patrimonial, assumida como recomendação internacional na Carta de Veneza, em 1964.

⁶ As regras de concordância nominal facultam a utilização de plural ou singular para os casos em que um adjetivo posposto qualifica mais de um substantivo. Assim, optamos pela forma "moderno" para evidenciar que se trata de um "movimento".

Embora as questões do tratamento a ser destinado aos edifícios antigos e da preservação do patrimônio sejam temáticas presentes no discurso de diversos arquitetos vinculados ao movimento moderno, o tema é, na melhor das hipóteses, explorado de maneira periférica por parte significativa da crítica e pela historiografia da arquitetura e do urbanismo moderno, assim como pela própria área de patrimônio. A própria afirmação, recorrente, de uma excepcionalidade do caso brasileiro, serve para reafirmar a visão – reiterada a ponto de se tornar senso comum –, de um modernismo “anti-historicista” e caracterizado pela “tábula rasa” como único método de intervenção urbanística⁷.

Embora a consciência da preservação e o Modernismo tenham nascido juntos no país, essa visão nunca foi totalmente aceita pela ortodoxia dos organismos preservacionistas federais e estaduais. O Pós-Modernismo, em sua vertente pseudo-historicista, só veio aumentar a confusão, rompendo a diferenciação entre antigo e novo, entre o autêntico e o simulacro, dificultando a leitura dos monumentos e das cidades. (AZEVEDO, P., 2005, pp. 22-3)

Essa visão, desinformada ou comprometida, de boa parte da historiografia ignora um acervo considerável de artigos e documentos produzidos durante as décadas de 1930 a 1960, que apresentam contribuições significativas de arquitetos e urbanistas, engajados na defesa do movimento moderno, para a questão da preservação do patrimônio, tanto no Brasil quanto em âmbito internacional. Daí a relevância de se verificar em que medida essa produção historiográfica ou crítica contribuiu para ocultar uma cultura arquitetônica relevante historicamente e de interesse para o presente, que se estabeleceu ao longo das décadas que nos interessam, no campo da intervenção em edifícios históricos.

O livro *Alegoria do Patrimônio*, de Françoise Choay⁸ (2001, p. 193), uma importante referência para o tema do patrimônio, é sintomático dessa posição. Choay afirma que na década de 1920 se estabelece um sentimento preservacionista que propõe proteger a estrutura urbana pré-industrial, sobretudo nas pequenas cidades, em que

⁷ Cabe esclarecer que na área de urbanismo o tema do patrimônio tem um significado bastante importante para a elaboração de políticas públicas de desenvolvimento e recuperação de áreas centrais, como bem sinalizou a profa. Ana Fernandes durante a defesa. Importantes personagens do urbanismo aparecem com destaque na elaboração do pensamento patrimonial, como Camilo Sitte e G. Giovannonni, no entanto, o embate para as formulações contemporâneas se deu no âmbito do projeto modernista, particularmente, articulado pelos arquitetos italianos. É esse debate que alimenta a construção da preservação no Brasil e é a partir dele que a tese foi pensada. Abrir a pesquisa para as formulações urbanísticas européias e americanas no âmbito da preservação abriria um leque extremamente interessante mas com conexões mais distantes das que procuramos perseguir ao longo deste trabalho.

⁸ Publicado originalmente em 1992, com o título *L'allegorie du patrimoine*.

as transformações advindas da revolução industrial ainda não estavam presentes. Essas localidades passaram a ser vistas, diz a autora, como um “frágil e precioso vestígio de um estilo de vida original, de uma cultura prestes a desaparecer, que deviam ser protegidos incondicionalmente e, nos casos extremos, postos de lado ou transformados em museus”.

Em seguida a autora aponta a rejeição, naquele mesmo período, por parte do CIAM da noção de “cidade histórica ou museal”, utilizando como exemplo o *Plan Voisin* (1925), de Le Corbusier:

(...) o Plano Voisin, (...), propõe destruir a malha dos velhos bairros de Paris, substituída por arranha-céus padronizados, conservando apenas alguns monumentos heterogêneos, Notre-Dame de Paris, o Arco do Triunfo, o Sacré-Cœur e a Torre Eiffel: inventário que já **anuncia a concepção midiática dos monumentos signos**. Essa ideologia da *tábula rasa*, aplicada ao tratamento dos centros antigos durante a década de 1950, deixou de prevalecer na França com a criação de André Malraux, em 1962, da lei sobre as áreas protegidas. Modificada depois em sua redação e em sua orientação, essa lei era na verdade, em sua origem, uma medida de urgência inspirada pela figura museal da cidade. Contestados na Europa, nem por isso os CIAM deixariam de prosseguir em sua obra iconoclasta nos países em desenvolvimento e a trabalhar na desconstrução de alguns dos mais belos bairros antigos do Oriente Médio, como aconteceu em Damasco e Alepo. No Extremo Oriente, sua influência continuou forte. Pode-se-lhe imputar, notadamente a destruição de uma parte da antiga Cingapura”. (CHOAY, 2001, p. 194. Grifo nosso)

Ao leitor atento, essa passagem oferece motivos para reflexão. Paris, evidentemente, não pode ser enquadrada na condição de uma pequena cidade, onde as “transformações advindas da revolução industrial” ainda não estavam presentes, e nem, portanto, representar o “frágil e precioso vestígio de um estilo de vida original, de uma cultura prestes a desaparecer”. Sob a aparência de um discurso lógico, a autora parte de um argumento sobre as cidades museais (pequenos testemunhos de estilos de vida originais) para, daí, saltar diretamente para a afirmação da rejeição dos princípios preservacionistas pelos CIAM, aplicando o argumento inicial a um exemplo que o contradiz.

A afirmação de que a postura de Le Corbusier “**anuncia a concepção midiática dos monumentos signos**” também merece ser recebida com atenção e reflexão. Terá sido essa uma condição generalizável da contribuição do movimento moderno para a área de patrimônio, internacional e nacionalmente? O projeto de Lúcio Costa para o Museu das Missões (1937) ou o de Lina Bo Bardi para o Solar do Unhão

(1963), para citar dois exemplos nacionais, são “midiáticos” ou “iconoclastas”? Ou eles não são modernos? E o projeto de Le Corbusier para o Hospital de Veneza?

Walter Gropius, no texto *Problemas del ‘núcleo’ (centro comunal)*, apresentado ao 8º CIAM, em 1951, dedicado exclusivamente ao estudo das áreas centrais, mostra que o patrimônio e as intervenções em edifícios históricos ou áreas urbanas consolidadas são efetivamente temas de reflexão da arquitetura e do urbanismo moderno.

En los núcleos de las antiguas ciudades hallamos también edificios individuales muy diversos, a menudo separados por siglos y por distintos estilos, viviendo lado a lado en completa armonía como partes de una totalidad orgánica. Esta armonía, sin embargo, no es resultado de un proceso de ‘combinación’. (GROPIUS, 1956, p. 185)

É necessário recolocar essa discussão, lembrando que, desde a década de 1940, um dos temas importantes para a arquitetura e urbanismo moderno no âmbito do CIAM é a questão da monumentalidade, ou da “nova monumentalidade”, para usar o termo cunhado por Giedion no ensaio *The need for a new monumentality*, de 1944⁹. Em 1943, Giedion, juntamente com Josep Lluís Sert e Fernand Léger já haviam elaborado o documento *Nove pontos sobre a monumentalidade*, onde afirmam a importância do monumento em seu sentido amplo:

Los monumentos son hitos que el hombre ha creado como símbolos de sus ideales, sus objetivos y sus actos. Pretenden sobrevivir al período que los engendró y constituirse en herencia para generaciones futuras. En este sentido, crean una conexión entre el pasado y el futuro.

E continuam, refletindo sobre o sentido do monumento para o presente:

“Los monumentos son la expresión de las necesidades culturales más elevadas del hombre. Deben satisfacer la eterna necesidad humana de símbolos que traduzcan o expresen la fuerza colectiva. Los monumentos más esenciales son aquellos que expresan los sentimientos y el pensamiento de esta fuerza colectiva: la gente. Los períodos que sólo viven en función del presente no son capaces de crear monumentos duraderos.” (SERT, LÉGER, GIEDION, 1951. In: COSTA; HARTRAY, 1997, p.15).

Esse texto é bastante estimulante para pensar as relações, quase nunca óbvias ou lineares, entre a arquitetura e urbanismo moderno e a preservação do patrimônio

⁹ O ensaio de Giedion está no livro *New architecture and city planning*, publicado por Paul Zucker. Sobre o tema, ver OCKMAN (1993): 27.

cultural, permitindo explicitar a necessidade de estabelecer a distinção, crucial, entre uma postura do movimento moderno de oposição aos estilos historicistas e uma suposta rejeição ou indiferença à história ou ao passado.

Se nesse momento o debate sobre a monumentalidade tem a intenção de afirmar a arquitetura e o urbanismo moderno frente ao fortalecimento dos estilos historicizantes comandado pelos regimes nazista na Alemanha, fascista na Itália e comunista na União Soviética, como analisa Ockman (1993), sua continuidade, nos anos 1950 e 1960, converge para a problematização das intervenções em centros históricos, sobretudo após a Segunda Guerra Mundial, e para a absorção de características regionais diferenciadas (questão que será abordada no segundo capítulo).

O documento, assinado por três importantes nomes da arte e da arquitetura moderna internacional e que ocupavam posição de destaque no âmbito do CIAM, explicita a necessidade sentida, desde o início da década de 1940, de vinculação do projeto modernista junto ao aparato estatal. Esse embate na esfera da política cultural visava à execução de edifícios públicos e de planos urbanísticos estratégicos para as cidades, que pudessem marcar simbolicamente as áreas urbanas, conferindo-lhes aspectos de monumentalidade. Consequentemente, essa atitude implicava avançar sobre um terreno onde ainda predominava a arquitetura acadêmica ou a nova tradição classicizante dos anos 1930¹⁰.

O debate sobre a monumentalidade é parte da crescente consciência de que o discurso da racionalização e industrialização das construções, das células mínimas habitacionais precisa ser reequacionado para que a arquitetura e o urbanismo moderno possam avançar de maneira mais significativa e se impor como linguagem hegemônica de modernidade numa sociedade que ainda hesita entre o moderno e o ecletismo.

Assim, Giedion, Sert e Léger expõem com clareza as dificuldades e os desafios sobre os quais o movimento moderno precisaria refletir para avançar em seus objetivos. Buscam estratégias para atuar de maneira mais ativa junto aos órgãos públicos e definem uma posição mais objetiva sobre o ecletismo, rejeitando a

¹⁰ Ver a respeito Franco BORSI (1987). *The Monumental Era. European Architecture and Design 1929-39*. New York, Rizzoli.

possibilidade de que a linguagem moderna seja operada de maneira programática, como mais um “estilo” utilizado para conjuntos habitacionais de baixo custo, escolas, hospitais e outros programas “utilitários”:

“Por regla general, aquellos que gobiernan y administran un pueblo, por muy brillantes que sean en sus especialidades, representan al hombre medio de nuestro tiempo en lo que respecta a sus juicios artísticos. Al igual que este hombre medio, experimentan una escisión entre su manera de pensar y su manera de sentir. Los sentimientos de quienes gobiernan y administran los países no han sido educados y siguen imbuidos de los seudo ideales del siglo XIX. Por esta razón, no son capaces de reconocer las fuerzas creativas de nuestra época, que podrían constituir por si solas los monumentos y edificios públicos que deberían integrarse en los nuevos centros urbanos, como reflejo y auténtica expresión de nuestra época.” (SERT, LÉGER, GIEDION, 1951. In: COSTA; HARTRAY, 1997, p.17)

De certa maneira, essas questões já vinham sendo enfrentadas de forma mais direta pelos intelectuais e arquitetos vinculados ao modernismo no Brasil e na América Latina. Lembremos que o ano de 1943, em que esses autores escrevem a primeira versão dos *Nove Pontos sobre a Monumentalidade*, corresponde à organização da exposição e lançamento do livro de Philip L. Goodwin, *Brazil Builds*, e o edifício do Ministério de Educação e Saúde Pública (MESP, mais conhecido por MEC) está em fase final de construção.

No México, o ministro da Educação Narciso Bassols (1931/34) incumbiu Juan O’Gorman da realização de cinquenta e três escolas, numa rede de caráter regional, para os trinta mil excluídos do sistema educacional na capital.

Retomando o texto: os três autores reafirmam a proposição moderna de que a arquitetura deve refletir sobre diferentes escalas, ou seja, deve compreender que o edifício é parte integrante da cidade, que pertence a uma região. E, nessa perspectiva, eles agregam uma nova formulação, de que as construções ou monumentos devem ser os elementos visíveis das intervenções urbanísticas.

“En la actualidad, los arquitectos modernos saben que los edificios no pueden concebirse como unidades aisladas, que hay que incorporarlos a proyectos urbanísticos más amplios. No hay fronteras entre la arquitectura y el urbanismo, como tampoco hay fronteras entre la ciudad y la región. La correlación es necesaria. Los monumentos deben constituir los elementos visibles más contundentes de esos amplios proyectos.” (SERT, LÉGER, GIEDION, 1951. In: COSTA; HARTRAY, 1997, p.15)

O texto, em tom de manifesto, tem a intenção clara de propor uma nova estratégia de intervenção para a arquitetura e o urbanismo moderno que priorize o edifício excepcional, os edifícios públicos e planos urbanísticos fundamentais para o desenvolvimento das cidades. Nesse sentido, os autores dizem exatamente a que vêm: combater os estilos historicistas, disputar seus espaços de representação simbólica das sociedades e dos estados modernos.

As discussões subsequentes, realizadas em congressos e seminários que problematizam as teses sobre a nova monumentalidade, assim como a produção moderna posterior à década de 1940, constituem elementos fundamentais para avaliar que a diversidade de posturas do movimento moderno é extraordinariamente mais complexa do que afirma a tese da “tábula rasa”.

Essas discussões fornecem ainda indícios que auxiliam a investigar as relações entre a proposição de uma nova monumentalidade e uma posição sobre o bem patrimonial, e a avaliar de que forma e em que intensidade essa nova postura influencia a prática da preservação dos monumentos e amplia a escala de intervenção. Nesse aspecto, o debate, em particular na Itália, é uma chave de leitura importante no trabalho que aqui se apresenta.

Um dos poucos trabalhos numa perspectiva de investigação das interfaces entre movimento moderno e preservação de bens patrimoniais é o realizado por Vittorio Locatelli sobre Le Corbusier, denominado *Le Corbusier, la storia, la conservazione: tre letture attraverso i testi*, publicado em 1990. Locatelli é arquiteto, professor da Faculdade de Arquitetura da Politécnica de Milão, e entre suas atividades principais estão o estudo da história da arquitetura moderna e história e teoria do restauro. É dessa perspectiva que pauta seu trabalho nas relações estabelecidas pela arquitetura e urbanismo moderno com a história, os sítios e edifícios históricos, particularmente Le Corbusier, questionando os limites e o sentido do anti-historicismo no movimento moderno.

“La storia è sempre più complessa di ciò che si vorrebbe credere: i suoi maîtres-à-penser si sono trovati ogni volta in una rete dalle infiniti diramazioni, e più era la volontà di essere coerenti e chiari, più si assommavano le inquietudini e le contraddizioni. Si è voluto antistorico il Movimento Moderno, e fra le sue punte d’attacco la solida prassi di un Le Corbusier monolitico, dai saldi principi e dalle idee chiare. Le Corbusier proiettato verso el futuro e insensibile alla presenza del passato”. (LOCATELLI, 1990, 11)

Como reforço, relembra a citação de Sibyl Moholy-Nagy:

“La musa de Gropius, Mies van der Rohe, Le Corbusier, Aalto, Oud e decine di altri non ammetteva illeciti amori con la storia’, scriveva ancora nel ’63 Sibyl Moholy-Nagy”. (LOCATELLI, 1990, 11)

As colocações de Locatelli permitem voltar ao início desta introdução sobre as relações entre passado, presente e futuro e o papel do monumento/patrimônio para as diferentes sociedades. Afinal, a que história se refere Sibyl Moholy-Nagy? Qual a relação entre presente e passado que informa suas ações projetuais? Locatelli avança:

“Tutta l’esperienza della realtà, e quindi l’esperienza della storia, passa per Le Corbusier attraverso l’atto del vedere, o meglio, del guardare. È un’esperienza fisica e diretta, dove non trovano spazio la lettera e l’erudizione”. (LOCATELLI, 1990, 13)

Com algumas exceções como a de Locatelli, o estado da discussão internacional sobre as contribuições da arquitetura e urbanismo moderno para a área de patrimônio está, ainda, longe de ser consolidada. Mesmo no Brasil, o tema do patrimônio se confunde com a história do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) ¹¹, instituição para a qual as contribuições do movimento moderno não podem ser ignoradas. Apesar dos esforços recentes, as abordagens ainda não esgotaram de maneira satisfatória o recenseamento e a análise dessas contribuições.

A temática do patrimônio vem sendo estudada no país, sobretudo a partir das décadas de 1980 e 1990, quando se constituiu um corpo teórico e crítico significativo. As pesquisas e os trabalhos acadêmicos têm sido realizados em distintas áreas: sociologia, antropologia, arquitetura e urbanismo, direito, entre outras, mas chama a atenção que um número expressivo de trabalhos tenha sido realizado por técnicos do próprio órgão nacional de patrimônio, funcionários de

¹¹ A sigla SPHAN, que em 1936 designa o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, será utilizada para identificar o órgão nacional de preservação do patrimônio cultural brasileiro, embora ao longo do tempo tenha recebido diferentes nomes: 1946-70/ Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN); 1970-9/ Instituto do Patrimônio e Histórico e Artístico Nacional (IPHAN); 1979-90 / nesse período utiliza-se a sigla SPHAN novamente para diferentes nomenclaturas – Secretaria (1979-81), Subsecretaria (1981-5), Secretaria (1985-90); 1990-4/ no governo Collor cria-se o Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural (IBPC); 1994-hoje/ Instituto do Patrimônio e Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

órgãos estaduais ou pesquisadores que tiveram uma trajetória próxima a essas instituições¹².

O SPHAN, sua criação e consolidação, principalmente durante os primeiros trinta anos sob a direção de Rodrigo Melo Franco de Andrade (1937-67), chamado por Luis Saia¹³ de “período heróico”, foi analisado de maneira sistemática e crítica, tanto numa perspectiva histórica quanto de avaliação de sua produção, sobretudo no que tange à definição dos critérios para tombamento e às características dos conjuntos protegidos.

Há trabalhos de grande fôlego realizados sobre o SPHAN para a publicação de documentos originais, como pareceres, cartas, publicações de dirigentes ou de colaboradores. Destacam-se nesse âmbito as seguintes coletâneas de textos: *Mário de Andrade, Cartas de trabalho (correspondência com Rodrigo Mello Franco de Andrade – 1936-1945)*, texto publicado pelo MEC/SPHAN/Fundação Nacional Pró-Memória, em 1981; *Rodrigo e seus tempos*, primeira organização de documentos escritos por Rodrigo Melo Franco de Andrade, organizado por João de Souza Leite e Terezinha Marinho e publicado pelo SPHAN/Fundação Pró-Memória, em 1986; *Rodrigo e o SPHAN*, publicado em 1987, pelo MEC. Essa última publicação, comemorativa dos 50 anos do SPHAN (1987), a segunda coletânea de textos escritos por Rodrigo M. F. de Andrade reúne artigos, entrevistas, cartas e outros documentos de sua autoria e teve a coordenação de Terezinha Marinho e Vera Bernardes. E, por fim, deve-se citar o importante *Lúcio Costa: documentos de trabalho*, organizado por José Pessôa e publicado pelo IPHAN, em 2004.

Quanto à pesquisa acadêmica, deve-se destacar um primeiro grupo de trabalhos que busca dar historicidade à sua experiência, não como depoimento ou publicação de documento, e que traz uma preocupação marcante com a avaliação crítica de sua atuação. As pesquisas de Milet (1988), Rubino (1991), Sant’anna (1995) e Fonseca (1997)¹⁴ vão nessa direção, trazendo informações preciosas sobre o

¹² Isso é um indicativo da pequena penetração do tema do patrimônio como tema geral de pesquisa, ficando restrito a setores localizados principalmente em torno dos órgãos de preservação. Essa observação não implica avaliação sobre a qualidade dos trabalhos produzidos.

¹³ Até onde pudemos localizar, o termo “período heroico” foi cunhado por Luis Saia, num texto do início da década de 1970, “Até 1967, a fase heroica”, publicada na revista CJ Arquitetura, conforme aponta RUBINO (1991): 21.

¹⁴ Os trabalhos foram desenvolvidos na área de antropologia (Rubino), sociologia (Fonseca), planejamento urbano (Milet) e arquitetura (Sant’anna).

significado e a perspectiva das pesquisas e dos tombamentos realizados e das políticas implementadas.

Descobrir, viajar, recensear e tombar foram com frequência um único ato e momento. Foi nesse descobrimento do país que se inventou e inventariou o Brasil histórico e artístico, mas também etnográfico, arqueológico e – por que não? – geográfico. O país que foi passado a limpo formando um conjunto de bens móveis e imóveis tombados têm lugares e tempos privilegiados. Esse conjunto documenta fatos históricos, lugares hegemônicos e subalternos, mapeando não apenas um passado, mas o passado que essa geração tinha olhos para ver e, assim, deixar como legado. (RUBINO, 1996. In: REVISTA DO PHAN, 1996, p. 97)

Outro conjunto de publicações dedicadas ao SPHAN considera sua intervenção sobre bens protegidos, ou seja, estende a análise da produção aos projetos diretamente coordenados pelo órgão de preservação do patrimônio nacional. Entre esses trabalhos destacam-se Sant’anna (1995), Veloso (1996), Cavalcanti (2000 e 2006), Guedes (2000), Gonçalves (2007) e Mayumi (2008)¹⁵.

Esses trabalhos contribuem de maneira distinta e produtiva para a reflexão sobre a atuação do SPHAN, sua constituição, sua produção intelectual e projetual. No entanto reforçam, no geral, a tese de que no Brasil o movimento moderno teve um caráter particular na sua relação com a preservação do patrimônio, reforçando a tese disseminada de que o movimento moderno não empreende esforços de reflexão sobre a conservação de monumentos e utiliza a “tábula rasa” como única estratégia de intervenção urbanística.

Essa conotação “particular” sobre as características do movimento moderno brasileiro precisa ser confrontada de forma sistemática com o contexto internacional, europeu e latino-americano, o que parece ter sido feito ainda de maneira insuficiente.

Para Gonçalves (2007) essa especificidade brasileira se daria pela associação entre os personagens:

O Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional foi instituído, na década de 1930, em uma conjuntura muito peculiar, pois **talvez estivessem, pela primeira vez, reunidos em um único movimento, vanguarda artística e patrimônio arquitetônico,**

¹⁵ Os trabalhos foram desenvolvidos na área de antropologia (Veloso), sociologia (Guedes) e arquitetura e urbanismo (Cavalcanti, Sant’anna, Gonçalves e Mayumi).

tradição e ruptura, passado e modernidade. Certamente, esta particularidade teria reflexos no plano prático da preservação, ou seja, nos projetos de restauro e conservação de edificações e sítios históricos a serem realizados, por todo o Brasil, pelo órgão federal do patrimônio cultural. (GONÇALVES, 2007, p. 29) (grifo nosso)

Cavalcanti (2000) e Fonseca (1997), autores nos quais Gonçalves (2007) se apoia para desenvolver a tese da excepcionalidade da experiência brasileira, convergem na idéia de que movimento moderno e preservação do patrimônio estão apartados no âmbito internacional e que é peculiar do Brasil essa articulação que propiciou a criação do SPHAN e desencadeou um processo importante de reflexão sobre a identidade nacional¹⁶.

Para Fonseca (1996. In: REVISTA DO PHAN, 1996, p. 94), “no Brasil, essa dupla inserção social dos intelectuais assumiu características específicas”.

Algumas tentativas de estabelecer relações entre o contexto internacional e o desdobramento do movimento moderno no Brasil são mais afirmadas do que realizadas. Tarcila Guedes (2000) indica essa necessidade, mas sua análise se restringe aos fatos europeus. Guedes (2000, p. 47) se refere a um contexto nacional e internacional, mas não desenvolve essa questão. Para a autora, os “contextos políticos nacionais e internacionais influíram e mesmo possibilitaram a formação e a solidificação institucional das idéias e pressupostos do Movimento Modernista, e isto em diversos âmbitos”.

Cabe ressaltar que Guedes (2000) não utiliza a questão da excepcionalidade como chave de leitura para compreender as ações empreendidas pelo SPHAN. Seu trabalho apoia-se na tese da brasilidade, segundo a qual o SPHAN é uma das instituições que o grupo modernista criou e em que atuou, com o objetivo de implantar um projeto de política cultural para o país que fosse moderno e integrador da nossa diversidade. Partindo desse pressuposto, a autora relaciona a “seleção” dos tombamentos à construção dos princípios modernistas no país, realizando uma leitura que parte da compreensão da lógica interna do próprio órgão e da contribuição de seus atores. Diz: “a seleção de bens culturais a serem tombados

¹⁶ O tema da identidade nacional, sua interpretação pelo movimento moderno brasileiro e as relações com o movimento moderno internacional são objeto de diversos trabalhos em distintas áreas da cultura. Sobre o assunto ver: Antônio CÂNDIDO (1953-5, 1976), Eduardo Jardim de MORAES (1983, 1988), Carlos A. F. MARTINS (1987), Milton LAHUERTA (1982, 1997) e Luciano MARTINS (1987).

segue as linhas mestras do Movimento Modernista, privilegiando os elementos que vão caracterizar a nossa brasilidade” (GUEDES, 2000, p. 23).

Guedes (2000) critica trabalhos anteriores produzidos sobre o SPHAN que não tenham dado a devida importância ao papel do Movimento Moderno¹⁷ para as posturas assumidas pelo órgão em sua fase inicial.¹⁸

Tanto o trabalho de Tarcila Guedes (2000) como o de Maria Cecília Londres Fonseca (1997) fornecem subsídios importantes para a intrincada relação entre patrimônio e movimento moderno no país. As duas autoras se apoiam basicamente do trabalho de Eduardo Jardim (1993), *A constituição da idéia de modernidade do modernismo brasileiro*, segundo o qual o modernismo brasileiro possuiria duas fases distintas, que Guedes assim sumariza::

(...) nesse **primeiro momento**, uma preocupação em atualizar as artes nos seus diversos campos em relação às produções estrangeiras, principalmente européias, objetivando a inserção do Brasil dentro de uma ordem universal, vista de um ângulo onde as nações ocupariam graus diferenciados, de acordo com seu desenvolvimento no campo das artes, tecnologia e ciência em geral. (...). Era preciso, portanto, olhar as manifestações artísticas ‘passadistas’ como produto de uma velha ordem da qual a atualidade deveria descartar-se.

A **segunda fase**, que tem início em 1924, mostra-nos um desenvolvimento da perspectiva modernista. No primeiro instante concentrada, flagrantemente, nas artes plásticas e visuais (estendendo-se simultaneamente ao campo literário), tal perspectiva, agora, voltava-se para a cultura brasileira (...), a nossa participação dar-se-ia por meio da brasilidade, das características que nos enquadram como nação brasileira dentro do contexto internacional das nações”. (GUEDES, 2000, p. 30. Grifo nosso)

Na perspectiva de compreensão do SPHAN como ação vinculada ao desenvolvimento do movimento moderno no Brasil, Fonseca (1997) cita a tese de Antônio Cândido (1976 /1955), para quem o Modernismo produziu, além de um

¹⁷ A falta de distanciamento dos fatos e dos personagens que empreenderam a estruturação do SPHAN gerou alguns trabalhos que se caracterizam pela defesa apaixonada pela contribuição que o movimento moderno e o órgão deram ao país. Ou críticas severas que partem de um processo de renovação do órgão, mas que reproduzem a mesma lógica.

¹⁸ Mesmo essa perspectiva de compreensão da lógica interna presente nas ações do grupo vinculado ao movimento moderno para empreender as políticas de preservação oferece certos limites. Assim, no último capítulo destinado à análise do Grande Hotel de Ouro Preto, a autora rompe essa postura, tecendo críticas severas à descaracterização urbanística e paisagística da cidade histórica, a nosso juízo, sem aplicar nessa análise as mesmas diretrizes e rigor que aplica nos primeiros capítulos.

movimento cultural, homens que assumiram posições públicas importantes para a transformação do país.¹⁹

A significação do Modernismo na vida cultural e também, secundariamente, na vida política do Brasil só pode ser corretamente avaliada na relação desse movimento com o contexto cultural a que veio se opor. Caracterizado como um movimento exclusivamente artístico, na verdade desde suas primeiras manifestações demonstrou ter um alcance bem mais amplo. (FONSECA, 1997, p. 93)

Mas o SPHAN, como ressalta Guedes (2000), não é a única experiência realizada pelo movimento moderno no campo da preservação e valorização da memória. Outras ações são empreendidas nos anos 30 para inventariar a arte e a produção popular, o folclore e as expressões do país, evidenciando a sua diversidade cultural.

Criaram-se instituições especializadas nos mais diversos âmbitos da memória nacional: dança, música, história regional, antropologia e história do Brasil. Memória que foi inicialmente levantada e inventariada a partir da visão modernista. (MARTINS, 1987, p. 185)

No âmbito desta revisão é preciso, ainda, incluir o tema da intervenção em edifícios históricos. Gonçalves (2007, p. 35), seguida por Mayumi (2008) e por outras investigações orientadas pelas professoras Maria Lúcia Bressan Pinheiro e Beatriz Mugayar Kühl, agrega em sua análise um elemento adicional que visa a compreender como e de que maneira o movimento moderno, sobretudo no campo da arquitetura e do urbanismo, deixa reflexos nas intervenções realizadas. Para a autora, a atuação de arquitetos e intelectuais modernos na coordenação do órgão de patrimônio “iria marcar com reflexos significativos a definição das propostas de restauração do patrimônio arquitetônico do país”.

O trabalho do SPHAN e sua produção projetual ainda não foram, de maneira sistemática, avaliados como campo investigativo no interior da área de teoria e história da arquitetura e do urbanismo, ou, num sentido mais geral, numa área de história ou historiografia da cultura. Nesses âmbitos as relações entre tradição e modernidade, identidade nacional e constituição do Estado Nação, modernidade, modernismo e modernização têm sido temas privilegiados de reflexão em diversas instituições de ensino e pesquisa no país, mas nesses trabalhos o SPHAN, sua

¹⁹ Martins (1987) afirma que a ação cultural moderna, nas condições brasileiras, implicava a sua transformação em política cultural.

criação e, sobretudo, os conflitos e contradições de sua trajetória ainda são tratados de maneira pontual e não exaustiva.

Na historiografia da arquitetura e urbanismo brasileiros, a ligação de Lúcio Costa com o órgão nacional de patrimônio não poderia obviamente ser ignorada. Mesmo quando a tradição é analisada como questão central nos trabalhos sobre Costa, a sua atuação no SPHAN é avaliada de forma secundária. Por outro lado, as análises de textos, pareceres e projetos elaborados pelo arquiteto são, em geral, realizadas para a avaliação da lógica interna de seu próprio trabalho, ou como instrumento para a construção de um discurso arquitetônico hegemônico no país, ou, ainda, como estratégia para consolidação de uma proposta cultural/arquitetônica articulada à construção de uma identidade nacional na esfera política. Assim, a efetividade das políticas para proteção do patrimônio no país e sua contribuição para a constituição de uma cultura arquitetônica no âmbito das intervenções modernas em edifícios históricos ainda permanecem pouco iluminadas.

Como já observado acima, é bastante consensual, na literatura brasileira que trata da história e atuação do SPHAN, que essa “particularidade” do órgão federal em relação à participação dos intelectuais e arquitetos vinculados à arquitetura e ao urbanismo moderno marcaria o “período heróico” da instituição. No entanto, como ela se refletiu nas propostas de restauração do patrimônio?

Gonçalves (2007) nos traz em seu livro uma passagem de um depoimento de Luis Saia, da década de 1970, que nos auxilia a compreender melhor essa questão:

(...) restauração, preservação de ambiência e de obras complementares destinadas à valorização do monumento, (...), contaram com a participação de arquitetos brasileiros que não possuíam nenhuma formação especializada em restauração, mas cujo conhecimento da arquitetura, permanentemente atualizado pelo estudo do tradicional e do contemporâneo, conduziu esse trabalho a um nível de profundo respeito aos documentos do passado e de inegável atualidade na sua formulação cultural. Não houve apenas coincidências de arquitetos de vanguarda estarem na condução dos problemas de proteção do nosso acervo tradicional. Ao contrário, esse fato permitiu que o IPHAN encontrasse uma orientação correta: preservar e valorizar o antigo, imune aos vícios de um saudosismo doentio e de uma simplória política de salvados do incêndio. (SAIA, s/d *apud* GONÇALVES, 2007, p. 58)

Assim, para Saia, essa cultura se forma pela prática, pela troca de informações entre as diversas regiões do país e também com o exterior, tanto com a América Latina

quanto com a Europa. Resta verificar em que medida essa característica, mesmo que especialmente evidente no caso do Brasil, produziu intervenções e restaurações que contribuíram para o debate internacional sobre o tema da preservação do patrimônio cultural.

Lúcio Costa, na introdução ao livro *Rodrigo e seus tempos*, fornece indícios de que a hipótese suscitada merece ao menos ser averiguada de maneira sistemática. Ao comentar a personalidade de Rodrigo Melo Franco de Andrade, diz:

Intelectual e homem de ação, a sua incansável atividade diária era sempre entremeada pela presença na repartição de personalidades do meio cultural, artístico e político, **inclusive notáveis estrangeiros, porque o SPHAN foi órgão inovador em termos internacionais**. Daí o respeito que sempre mereceu. (ANDRADE, 1986, 7) (Grifo nosso)

Vimos que a questão da preservação foi tratada de maneira relativamente isolada da historiografia da arquitetura e do urbanismo moderno, ainda que os protagonistas atuassem de maneira articulada nas duas áreas, como aponta Saia em seu depoimento. Resta, portanto, o desafio de iniciar um levantamento mais extensivo dos projetos de intervenção em edifícios ou conjuntos históricos, traçar o perfil de seus arquitetos para saber se eles eram especialistas ou não. E, sobretudo, verificar de que maneira se consolidou uma cultura arquitetônica de intervenções em edifícios e sítios históricos e avaliar suas interlocuções com o debate e a reflexão internacionais em ambas as áreas (patrimônio e arquitetura e urbanismo moderno).

Intervenções recentes como o projeto de Paulo Mendes da Rocha para a Pinacoteca do Estado de São Paulo causaram bastante impacto e debate sobre a natureza da sua intervenção. Podem ser citados também outros projetos como o da Matriz de Olinda, de José Luis Mota Menezes; do Paço Imperial do Rio de Janeiro, de Lúcio Costa e colaboradores do IPHAN; do Mercado Modelo de Salvador, de Paulo Ormino de Azevedo; do Mercado de São José do Recife, de Geraldo Gomes²⁰. Ou ainda os diversos projetos realizados por Lina Bo Bardi para Salvador e São Paulo. Mais do que definir a natureza (restauro, revitalização, reabilitação, recuperação)

²⁰ Projetos citados por AZEVEDO, P. (2005), p. 19.

parece pertinente questionar que repertório foi mobilizado pelo arquiteto, com que está dialogando e qual relação entre presente e passado estava sendo operada.²¹

Do ponto de vista das políticas públicas vinculadas à área de patrimônio, parece pertinente avaliar de maneira sistemática a construção dessa “tradição moderna” de intervenção em sítios históricos, que pode auxiliar a definir algumas ações de preservação e defesa do patrimônio cultural brasileiro de forma mais clara, com escolhas ancoradas no conhecimento acumulado durante décadas.

Esses questionamentos e hipóteses constituem o pano de fundo sobre o qual se estrutura esta tese. Trata-se de um esforço inicial de levantamentos e análises, o que não significa que o trabalho esteja apoiado apenas em fontes secundárias ou que tenha caráter ensaístico. Numa perspectiva metodológica de rigoroso esforço documental, fontes importantes são os arquivos do IPHAN no Rio de Janeiro e Bahia. Outra fonte documental importante para o desenvolvimento do trabalho são os periódicos de arquitetura e urbanismo, onde se encontram centenas de artigos sobre o tema do patrimônio e sua preservação.

No **primeiro** capítulo tratamos das principais teorias formuladas sobre a restauração que influenciaram a prática profissional no século XX e se constituíram como tendências, particularmente no que diz respeito à intervenção arquitetônica no patrimônio cultural constituído por edifícios e conjuntos urbanísticos.

Para compreender a constituição do pensamento moderno sobre o restauro e a preservação, percorremos, ainda que sumariamente, um período que vai de meados do século XIX até a década de 1930 e, em seguida, até os anos 1960, de forma a situar as principais teorias e os momentos de reconfiguração que embasam a reflexão teórica e as principais tendências do trabalho profissional até a atualidade.

Essa abordagem pretende definir os principais conceitos utilizados na tese e explorar, em particular, a maneira como as diversas tendências²² da restauração estão comprometidas com os princípios e a prática da arquitetura de seu tempo.

²¹ Não é possível deixar de relacionar a postura de Paulo Mendes às intervenções em edifícios históricos empreendidas por Lina Bo Bardi. E nessa questão, os diálogos sobre intervenções em São Carlos com o arquiteto Marcelo Suzuki foram fundamentais para a decisão de empreender essa pesquisa no Doutorado.

²² As principais formulações teóricas sobre a restauração alavancaram a formação de correntes que seguirão suas propostas metodológicas, designadas neste trabalho como tendências.

Nessa perspectiva, buscamos compreender e analisar os conceitos sobre os quais cada uma dessas tendências se sustenta, assim como identificar como interpretam o **patrimônio**; as diferentes relações que estabelecem entre passado e presente, visando ao entendimento dos projetos de intervenção sobre o **monumento** e como, ao longo do tempo, são apropriadas e reelaboradas por formulações posteriores.

O objetivo do **segundo** capítulo é verificar como as questões da preservação e restauração de monumentos são interpretadas pela ótica da arquitetura e do urbanismo moderno. Dos primeiros anos da década de 1920 à Carta de Atenas, de 1933, ocorrem alterações importantes no âmbito do movimento moderno que tornam possível a introdução, bastante controversa, de um capítulo dedicado ao patrimônio no documento final produzido pelo IV CIAM.²³

Vale a pena lembrar que de modo genérico, uma Carta elaborada a partir de um congresso é um documento negociado entre as partes onde prevalece, em tese, a posição da maioria ou a formulação consensuada possível entre posições mais e menos polarizadas. Dois fóruns internacionais ocorridos em Atenas no início da década de 1930 resultaram na Carta do Restauro, de 1931, e na Carta do Urbanismo, de 1933, que, consideradas em conjunto, expressam de maneira clara os desafios que estavam colocados na pauta de discussão do exercício profissional, cujos desdobramentos se refletem na Carta de Veneza, trinta anos depois.

A própria criação dos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (CIAM) é, a partir de 1928, um espaço onde ocorrem as disputas político-culturais no interior do próprio movimento moderno. Eles se tornam um canal oficial de definições de posturas dos arquitetos perante os temas mais importantes da prática profissional. A cidade aparece, desde o primeiro CIAM, como o foco privilegiado de reflexão e intervenção da arquitetura. Sua importância para a cultura arquitetônica e urbanística moderna aumenta a cada Congresso, estabelecendo o consenso, por vezes difícil, sobre questões gerais e despertando o interesse para problemas específicos e regionais. É nesse quadro que a preservação dos monumentos e a restauração reaparecem como temas da arquitetura e do urbanismo dessa época, paulatinamente reavaliados e reelaborados, a partir da década de 1930.

²³ A análise mesmo que sumária deste período escapa, obviamente, ao escopo deste trabalho, que tem início na década de 1930. Alguns antecedentes relevantes serão recuperados ao longo da pesquisa.

O movimento moderno redesenha a noção de monumento, e o patrimônio em suas formulações adquire caráter definitivamente urbano. Os centros históricos assumem posição de destaque nos debates e em intervenções renovadas, que subordinam os edifícios à lógica das cidades contemporâneas. A restauração passa novamente a ter relevância para a arquitetura, sobretudo após a Segunda Guerra Mundial, com a formulação do método da restauração crítica, na Itália.

No **terceiro** capítulo mostramos como a proteção aos monumentos deixa de ser uma questão restrita à Europa e avança para outros continentes, entre os quais a América, em particular, a América Latina, desde o final da Primeira Guerra Mundial. As políticas para salvaguarda dos monumentos latino-americanos se consolidam como um tema de debate permanente, avançando pelas décadas seguintes.

Um fórum privilegiado de reflexão sobre esse tema são os congressos de arquitetos, que desde os anos 1920, mantêm o assunto em pauta. Neles, um dos aspectos mais recorrentes é o da pesquisa para identificação do patrimônio no âmbito desses países, consumando-se desde muito cedo na criação de instituições latino-americanas com essa finalidade. Outro tema, de certa maneira ligado ao primeiro, é o da luta pelo ensino, nas universidades, da história da arquitetura do continente, até então ausente da formação dos profissionais.²⁴ As intervenções em edifícios e sítios históricos, por sua vez, entram na pauta dos arquitetos, que passam a refletir sobre as questões específicas da arquitetura de seus países e a formular metodologias a partir das matrizes européias.

Nesse cenário de expansão da preocupação com o patrimônio e de interlocução entre os países, buscamos avaliar como se deu o debate sobre a preservação na América Latina, no período entre as décadas de 1920 e 1940, principalmente no âmbito dos Congressos Pan-Americanos de Arquitetos. Buscamos ainda identificar como esse debate se articula aos desafios da renovação artística, por meio do movimento moderno, e à procura por uma tradição arquitetônica/identidade cultural como processo comum aos países latino-americanos, incluindo o Brasil.²⁵

Neste capítulo, buscamos ainda identificar, ainda que de maneira preliminar, o processo de constituição e consolidação do debate e a criação dos primeiros órgãos

²⁴ Como, de resto, se mantém até hoje, ao menos no Brasil.

²⁵ Ver a respeito, Jorge Manrique, 1974.

de patrimônio no âmbito latino-americano. Isso nos permite localizar e avaliar, a partir de uma visão mais ampliada, a situação do Brasil e, particularmente, do SPHAN, que, como já foi dito, é apresentada na literatura corrente como uma experiência excepcional no âmbito dos órgãos de preservação em função de sua origem ligada a intelectuais vinculados ao movimento moderno.

O **quarto** capítulo é dedicado a uma breve análise do contexto no qual o SPHAN foi criado. A “temperatura” de seus primeiros anos de atividades, os embates internos e as principais interlocuções que se estabelecem nacional e internacionalmente são os temas deste capítulo. Esse foco inevitavelmente implica abordar algumas dimensões da ação das vanguardas do movimento moderno, sua ação junto ao Estado e o papel que a arquitetura e o urbanismo desempenham como instrumentos privilegiados para dar visibilidade a um projeto de nação moderna. Em particular enfocamos a contribuição da questão do patrimônio para a forma como se constituiu no Brasil essa relação entre linguagem, ação do Estado e construção de uma visibilidade, como tantas vezes já se disse, ao mesmo tempo moderna e brasileira.

Esses temas estavam na pauta do debate nacional e não apenas na dos arquitetos e urbanistas. Por isso procuramos tratá-los na perspectiva das relações entre os debates e o circuito específico da arquitetura (eventos, publicações especializadas, entidades de classe e culturais, criação das primeiras escolas etc.) e os instrumentos de expressão externos à área, como os periódicos de grande circulação nacional.

Para a compreensão desse período e do seu significado na constituição de uma cultura moderna da preservação no Brasil consideramos relevante analisar as primeiras obras de restauração empreendidas pelo SPHAN, seus embates e a necessidade de estabelecer um diálogo entre as duas cartas de Atenas, a do Restauro (1931) e a do Urbanismo (1933).

Neste capítulo testamos a hipótese de que alguns dos elementos fundamentais a marcar o debate internacional da arquitetura e urbanismo moderno após a Segunda Guerra Mundial (nova monumentalidade, relação com a tradição, arquitetura nos países tropicais) são, de certa maneira, antecipados no Brasil, desde o Pavilhão Brasileiro na Feira Internacional de Nova Iorque (1939) e o Ministério de Educação e

Saúde Pública (1936-43), passando pela intervenção de Costa²⁶ nas Missões Jesuíticas (1940) e os debates em torno do Grande Hotel de Ouro Preto (1940).

Por fim, no **quinto** capítulo selecionamos dois exemplos significativos do processo de constituição de uma cultura de intervenção em edifícios e sítios históricos no Brasil, buscando identificar em que medida a colaboração dos arquitetos e urbanistas vinculados à linguagem modernista foi decisiva para a consolidação dessa cultura no país. Os dois projetos, realizados no final da década de 1950 e início da seguinte, revelam o debate internacional à época que culminará com a elaboração da Carta de Veneza, em 1964, mostrando, de forma clara, as limitações das concepções de restauração dominantes no interior do SPHAN.

Um dos projetos analisados é o Solar do Unhão, Salvador-BA, 1961-3. Apesar da farta bibliografia sobre o Solar do Unhão (1963), a obra nos interessava no âmbito da pesquisa em função do período de sua realização e da possibilidade de compará-la a outras intervenções empreendidas em bens históricos por arquitetos sob supervisão do SPHAN ou por profissionais do próprio órgão de preservação.

O contato com o material primário sobre a restauração do Unhão, conservado no arquivo da 9ª regional do IPHAN, em Salvador-BA, redirecionou e equacionou este capítulo. O projeto de restauro do Solar do Unhão passou a ser o principal estudo de caso do trabalho, estruturando a narrativa para o desenvolvimento de nossas hipóteses iniciais.

Se o trabalho já estava centrado sobre a questão dos critérios utilizados nas intervenções arquitetônicas e urbanísticas em bens históricos, o texto elaborado por Lina Bo Bardi, para explicar a postura que adota na restauração do Solar do Unhão²⁷ tanto iluminou os pressupostos de seu projeto de recuperação do sítio histórico e as referências internacionais que assumiu e rejeitou, como possibilitou mapear as principais tendências do restauro que dialogavam na década de 1960 no Brasil.

O “texto manifesto” de Lina Bo é particularmente importante para delinear as tendências presentes no país, assim como são de fundamental relevância os

²⁶ A obra de Lúcio Costa tem sido exaustivamente avaliada nas últimas duas décadas. Destacam-se, para o interesse deste trabalho, MARTINS (1987); TELLES (1989); GUIMARAENS (1996); CAVALCANTI (2000); WISNIK (2001); COMAS (2002); GUERRA NETO (2002); PESSÔA (2004). Um balanço geral está em NOBRE *et al.* (2004).

²⁷ Ainda que não seja inédito, o documento é pouco conhecido e os principais livros sobre sua obra não o divulgaram.

pareceres, informações e a troca de correspondência entre a regional em Salvador e a diretoria central no Rio de Janeiro, Rodrigo Melo Franco de Andrade e Godofredo Filho, e o envolvimento de arquitetos brasileiros tão significativos como Lúcio Costa, Diógenes Rebouças e Renato Soeiro.

O segundo projeto estudado é o do Convento de Santa Teresa, em Salvador, realizado por Wladimir Alves de Souza e Geraldo Câmara. A análise do restauro do Convento de Santa Teresa e sua adaptação para a instalação do Museu de Arte Sacra da Bahia possibilitou aprofundar questões pautadas pelo documento elaborado por Lina Bardi, sobretudo no âmbito do próprio órgão federal de patrimônio.

As obras realizadas no antigo Convento de Santa Teresa ocorreram entre 1956 e 1959, poucos anos antes, portanto, da restauração do Unhão, que durou de 1961 a 1963. Na ordem de apresentação dos projetos, consideramos que a cronologia, nesse caso, é menos relevante, na medida em que a intervenção empreendida por Lina Bo Bardi auxilia a localizar o debate internacional, no início da década de 1960, sobre o restauro e suas metodologias no Brasil, tornando mais claras as posições do SPHAN anteriormente à Carta de Veneza, 1964.

Embora as menções à obra de Wladimir Alves de Souza (1906-1994) sejam escassas na historiografia da arquitetura e do urbanismo moderno brasileiro e sua participação na preservação do patrimônio cultural no país esteja ocultada, há uma farta documentação nos arquivos do SPHAN que revela sua importante atuação na área nos anos 1960. Deve-se destacar que os documentos do Arquivo Central do IPHAN constituem uma fonte preciosa de informação que permitiu alicerçar este capítulo e, mais que isso, possibilitou a confirmação de algumas das hipóteses-chave desta tese.

Além do projeto para o Convento, Wladimir A. de Souza assume particular interesse, em função de sua participação em outros projetos de restauro, sobretudo, pelos cargos ocupados em organismos de patrimônio internacionais e pelo trânsito nos países europeus e latino-americanos. A documentação registra a sua contribuição para a institucionalização e alargamento do debate sobre a preservação do patrimônio além da esfera do órgão federal, como também sua internacionalização.

Essa participação não foi solitária e muito menos à parte do SPHAN. A representação brasileira no Congresso em Veneza é um dos temas que emergiram do desenvolvimento desta pesquisa, levando-nos a discutir o posicionamento do SPHAN, após quase trinta anos de sua formação, e a participação do IAB no evento. Os desdobramentos pós Carta de Veneza são muitos e certamente merecem novos estudos, mas desde já fica claro que, a partir daí, o patrimônio ganha um alcance maior que o SPHAN, e outras instituições passam a unir esforços em defesa da proteção dos bens patrimoniais brasileiros.

A postura intelectualmente franca de Lúcio Costa, Renato Soeiro, Rodrigo Melo Franco de Andrade, entre outros, possibilitou ao SPHAN ao longo da história rever seu projeto de modernidade e manter-se por muito tempo na vanguarda da preservação do patrimônio cultural, assim como as críticas de Lina Bo Bardi abriram novas perspectivas para o próprio órgão. Este, provavelmente, ainda em aberto e à espera de novas transformações. Porque o presente é continuamente renovado e, com ele, a necessidade de reatualizar a escritura do passado.

Capítulo 1. O monumento e as principais tendências de intervenção: conservar ou restaurar?

A alternativa conservação/re-criação, evidentíssima na ideal contraposição de J. Ruskin e E. E. Viollet-le-Duc, espelha aquela, mais profunda, historicidade/artisticidade do objeto da restauração, que Brandi – enquanto enfrenta o problema crucial de conservar ou remover adições – mostra sempre querer resolver através do recurso a “um juízo de valor” que determine a “prevalência de uma ou de outra instância” (Brandi, 2004: 85).

Giovanni Carbonara²⁸

Desde tempos remotos, as culturas históricas estabelecem relações particulares com a perpetuação da memória de fatos ou heróis, por meio dos monumentos. A humanidade passou das modificações iconográficas por razões religiosas, de poder e colecionismo desde a Antiguidade - Egito, Oriente Médio, Grécia e Roma -, ao aproveitamento e reutilização de materiais dos monumentos e esculturas antigas da Idade Média. Das reconstruções, falsificações e depurações iconográficas que são realizadas nos séculos XVI e XVII, avança-se até o século XIX com a especialização profissional e o surgimento dos primeiros ateliês de restauro e as discussões sobre aspectos científicos e técnicos no século XVIII e XIX.²⁹ (MACARRÓN, 2008, p. 45-57)

Ao longo do século XIX, a relação do homem com o monumento se distancia da apreciação histórica, pela memória, e progressivamente vai se tornando uma experiência estética. Ocorre a ampliação da noção de monumento ao se valorizarem os aspectos estéticos e histórico-documentais da obra, segundo uma percepção arqueológica. Paralelamente, a partir da Revolução Francesa, afirma-se o entendimento da dimensão pública e coletiva do patrimônio histórico, que

²⁸ Giovanni Carbonara, 2003. In: DESÍGNIO, 2006, p. 36. (tradução da Prof.^a Beatriz M. Kühl)

²⁹ MACARRÓN, Ana (2008). *Conservación del Patrimonio Cultural: criterios y normativas*. p. 45-57

proporcionou o controle público e estatal sobre os investimentos para intervenções visando à conservação e restauração de bens.

O “culto ao monumento”, termo cunhado por Riegl (1903), é indissociável do desenvolvimento de técnicas específicas para sua conservação. As obras de arte têm na história diferentes funções estéticas, sendo veículos de idéias religiosas, sociais, políticas, filosóficas e de ostentação do poder. Segundo Macarrón (2008, pp. 45-55) cada época e cada sociedade selecionam e valorizam os objetos a serem preservados, reparando-os conforme o domínio técnico e as tecnologias disponíveis, ou, modificando-os parcial ou totalmente quando não se adaptam aos novos usos ou idéias.

Conforme analisa Aloïs Riegl (1903, p. 23-30), a definição original de monumento remete a obras realizadas artesanalmente e criadas com a finalidade de glorificar os feitos individuais ou coletivos, mantendo-os vivos e presentes na consciência das gerações futuras. Para o autor, a esse significado inicial, agregam-se dois valores, o artístico e o histórico, que qualificam aqueles que serão objeto da conservação. No entanto, o monumento histórico e artístico não é uma categoria estática, ao contrário, seus sentidos, rememorativos e estéticos, são dinâmicos e passíveis de constantes reinterpretações, a partir do tempo presente.

Para o senso comum, os monumentos históricos e artísticos constituem os “bens culturais” de uma determinada comunidade que juntos formam seu “patrimônio histórico”, transmitidos como “herança cultural” às gerações futuras. Por isso, muito comumente, monumento e patrimônio são utilizadas como sinônimos.³⁰

Françoise Choay (1992, p. 12) alerta, entretanto, que a partir da década de 1960 as duas expressões não são mais sinônimas, pois os monumentos histórico-artísticos representam uma parcela “de uma herança que não pára de crescer com a inclusão de novos tipos de bens e com o alargamento cronológico e das áreas no interior das quais esses bens se inscrevem”.

A noção de patrimônio cultural predominante a partir dos anos 1960 está atrelada ao monumento histórico, que não apresenta uma informação neutra, mas traz em si

³⁰ Estabelecer os principais conceitos utilizados na área e seus significados ao longo do tempo tem por objetivo evitar anacronismos. Em geral, serão mantidos os termos conforme empregados nos documentos de época, salvo quando se tratar de análises nossas será empregado o termo patrimônio cultural e bens culturais ou correlatos.

uma memória viva. Seu sentido inicial é o de rememoração; “faz o passado vibrar dentro da existência do presente, é um ‘universal cultural’ cuja função é mobilizar a memória coletiva e afirmar a identidade do grupo”. (MENEGUELO, 2000, p.3)

A ampliação dos bens de interesse cultural, conforme análise de Beatriz Kühl (2006, p.20), foi definitivamente cunhada pela Carta de Veneza, documento base do ICOMOS, elaborada em 1964, ao estabelecer que a preservação se destina “não mais às obras de excepcional importância histórica e qualidade artística, (...) mas também a todos os bens que (...) com o tempo adquiriram significação cultural”. Portanto, a todos os testemunhos significativos da ação humana que dão suporte à memória coletiva.

Se a Carta de Veneza alarga em definitivo o sentido cultural dos bens de interesse para a preservação, a valorização do termo patrimônio³¹ decorre da expansão dos instrumentos jurídicos para proteção desses bens, instrumentos estes que evidenciam o conceito que está na origem do termo, emprestado do Direito Civil, estabelecendo direitos e deveres sobre a salvaguarda dos bens, que não se extinguem com seu proprietário, conforme analisa Macarrón (2008, pp. 85-6).

Os bens a serem protegidos podem atualmente ser de distinta natureza, materiais e imateriais, sendo os primeiros subdivididos em móveis e imóveis. Hoje, para que se estabeleça um repertório comum, o conceito de patrimônio cultural engloba os bens mais tradicionais, como imóveis oficiais isolados, igrejas ou palácios, mas se estende também a imóveis particulares, trechos urbanos e ambientes naturais de importância paisagística, passando por imagens, mobiliário, utensílios e outros bens móveis. Abrange ainda tradições, folclore, saberes, festas e diversos outros aspectos e manifestações, transmitidos oral ou gestualmente, denominados patrimônio imaterial ou intangível, como define o IPHAN.³²

Com a ampliação da noção de patrimônio e a expansão das políticas para sua preservação fora da Europa, há uma preocupação crescente, a partir dos anos 1950, em estabelecer critérios universais por meio de diversas reuniões internacionais. A promoção da discussão filosófica, científica e técnica tem por objetivo estabelecer

³¹ O conceito de patrimônio abrange, segundo Clóvis Beviláqua (BEVILÁQUA, 1951, pp. 209-10), “o complexo das relações jurídicas de uma pessoa, que tiverem valor econômico”. Mas se estende também sobre coisas que têm valor de afeição (recordações de família, objetos que nos são caros por motivos especiais, etc.).

³² IPHAN, s/d. Fonte: <http://www.iphan.gov.br>. Acesso em 20/10/2009.

parâmetros internacionais por meio de normas, critérios, princípios e diretrizes que, mesmo considerando as especificidades locais, norteiem a intervenção, impondo limites para a restauração dos bens a serem preservados.

A sedimentação dos conceitos de monumento e preservação, independente da atribuição de pioneirismos a um determinado país, é uma contribuição da Europa com a ação relevante de países como França, Inglaterra, Itália, entre outros. Essa ação tanto se refere à criação de instituições que visavam à proteção dos monumentos nacionais, em âmbito público e privado, quanto à formulação teórica sobre a prática da preservação. Para Riegl (1999, pp. 24-7), essas noções características da “civilização Ocidental” são devedoras “do desenvolvimento da Cultura Moderna ao longo do século XIX”.

Para Choay (2001, pp. 127-8), em consonância com a avaliação anterior de Riegl, a década de 1850 é o momento de consagração na Europa do conceito de monumento histórico. Segundo a autora, essa consagração pode ser sintetizada por meio de dois textos: o “Rapport” de Guizot, na França, e o panfleto publicado por John Ruskin, na Inglaterra, intitulado “A abertura do Palácio de Cristal e suas relações com o futuro da arte”.

Um dos fatores determinantes para a constituição da noção moderna de monumento é o processo de industrialização. A transformação dos meios de produção, responsável pela profunda alteração no perfil do território, rural e urbano, modifica a relação do homem com o monumento e o seu valor como obra de arte passa a preponderar sobre o valor de antiguidade. Segundo Choay (2001, p. 127):

(...) o advento da era industrial como processo de transformação – mas também de degradação- do meio ambiente contribuiu, ao lado de outros fatores menos importantes, como o romantismo, para inverter a hierarquia dos valores atribuídos aos monumentos históricos e privilegiar, pela primeira vez, os valores (...) estéticos”.

As grandes transformações associada à industrialização, que ocorrem durante o século XVIII e início do século XIX, têm impactos na área cultural e técnica. Na arquitetura os estilos históricos são retomados em contraposição ao Barroco, é o período dos “neos” – neoclássico, neogótico, etc. Na área técnica da construção

surge a engenharia estrutural, que utiliza em larga escala o ferro, o vidro e, posteriormente, o concreto armado³³.

Outro efeito do processo de industrialização, segundo Leonardo Benévolo (1976, p. 35), é a mudança na lógica comercial e na atribuição de valor dos terrenos na área urbana. Essa alteração ocorre em função da consequente acumulação de riqueza empreendida no sistema capitalista associada ao aumento vertiginoso da população urbana em algumas cidades. Esses fatores implicam um tempo menor de duração dos edifícios, que tendem a uma longevidade maior antes da Revolução Industrial³⁴.

Impõe-se um novo ritmo à transformação urbana. O valor do terreno que estava incorporado ao valor do edifício passa a ter autonomia, numa dinâmica em que a vida do edifício é considerada limitada, ou seja, o terreno adquire valor econômico independente. Na medida em que a substituição das edificações se torna mais frequente, nasce um mercado dos terrenos, que afeta consideravelmente a permanência do patrimônio arquitetônico e urbanístico, fazendo-se necessária a criação de legislação específica para salvaguardar os bens de interesse.

“(...) o valor potencial do terreno, face a uma possível transformação, torna-se uma medida de suma importância para julgar a conveniência econômica do edifício que o recobre e, quanto mais rapidamente varia o valor do terreno, mais curto se torna o ciclo econômico e a própria vida do edifício”. (BENEVOLO, 1976, p. 35-6)

Na perspectiva de testemunhar as transformações pelas quais passa a Inglaterra, em meados do século XIX, e o sentimento de parte de seus contemporâneos, John Ruskin (1988/1849, p. 212), referência conceitual do movimento preservacionista inglês e do movimento *Arts and Crafts*, afirma:

Eu gostaria de ver nossas habitações ordinárias construídas para durar e construídas para ser belas, tão ricas e cheias de encantos quanto fosse possível por dentro e por fora. (...) e ser suscetíveis de expressar e até de contar em parte a história.

Esse sentimento nostálgico frente às mudanças profundas vividas pela cultura europeia do século XIX, associado à consciência de que os nexos naturais entre presente e passado se romperam em definitivo geram um movimento de reação à

³³ Tema abordado na disciplina Arte e Indústria na Arquitetura Moderna, ministrada pelo Prof. Renato L. S. Anelli, no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, da USP São Carlos, no primeiro semestre de 2006.

³⁴ BENEVOLO, Leonardo. **História da arquitetura moderna**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

vida burguesa industrial. É necessário, portanto, restabelecer e recuperar os valores que identifiquem os homens às suas comunidades, ao seu lugar, ao seu país, valorizando e reconstruindo a noção de pertencimento.

Assim, o “monumento histórico” ganha nesse contexto um novo significado ou, como define Choay (2001, p. 126-7), outro status, passando a constituir um “conjunto de determinações novas e essenciais, relativas à hierarquia dos valores, (...), suas delimitações espaço-temporais, seu estatuto jurídico e seu tratamento técnico”. A revolução industrial deu, assim, uma dimensão universal ao conceito de monumento histórico, aplicável em toda a civilização de cultura ocidental.

Considerando as novas informações impregnadas no monumento, surgem na Europa, a partir de meados do século XIX, novas formulações que refletem sobre a prática da restauração, são criadas instituições públicas e privadas para proteção das edificações “antigas” e novas leis são elaboradas, visando à salvaguarda do monumento histórico-artístico.

A historiografia mostra que França e Inglaterra, os dois países que mais impactos tiveram ao longo do oitocentos, polarizam o debate sobre os limites para a ação sobre os monumentos, opondo restauração e conservação. Nesse contexto, duas figuras se destacam como expressões máximas das tendências que se constituem, Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc e John Ruskin, polos extremos no debate sobre a intervenção em edifícios e sítios históricos.

O tema, entretanto, ultrapassa esses dois países. Em Portugal já no século XVIII é promulgada uma lei para identificar e proteger o patrimônio histórico e artístico “nacional”.

Em 1721, D. João V editou uma carta de lei cujo objetivo era proteger e incentivar os edifícios históricos portugueses. Sua intenção era defender os monumentos do tempo e que os fenícios, persas, godos e árabes dominaram a região onde se formou Portugal, assim como incentivar estudos a esse respeito por parte de especialistas. Todavia, o Brasil se encontrava fora do raio de alcance dessa lei, que atingia suas colônias. (RUBINO, 1991, p. 24)

Outro país que se destaca no cenário dos debates sobre a preservação é a Áustria, que teve como presidente da Comissão de Monumentos Históricos, o historiador de arte Aloïs Riegl, em 1902.

O tema estava na pauta de vários países europeus, que já possuíam ou estavam elaborando legislações³⁵ nacionais para proteção de seus bens culturais, no final do século XIX, como se verifica no Congresso Internacional sobre proteção de Obras de Arte e Monumentos, que ocorreu em 1889, paralelamente à Exposição Universal de Paris.³⁶

1.1 A restauração como disciplina e a formulação do método de reintegração estilística

A industrialização, com todas suas implicações na transformação das relações do homem com o território, contribui para a rápida expansão do estabelecimento de leis visando à proteção dos monumentos históricos. No entanto, a legislação não garante a preservação dos bens. Para Choay (2001, p.127), por vezes as intervenções eram tão danosas quanto a destruição pelo tempo ou pelo crescimento urbano.

Querer e saber ‘tombar’ monumentos é uma coisa. Saber conservá-los fisicamente e restaurá-los (...) requer uma prática específica e pessoas especializadas, os ‘arquitetos dos monumentos históricos’, que o século XIX precisou inventar. (CHOAY, p. 149)

No início do século XIX, Itália, Espanha, Inglaterra e Alemanha “ensaiavam técnicas de restauro” que se propagavam por vários países. Entre eles a França, que, segundo Choay (2001), a partir de 1820 desenvolve um arcabouço legal para preservação e tombamento dos monumentos, como metodologias para identificação e registro dos bens históricos, rompendo com a “mentalidade (...) dos antiquários e com a política da Revolução Francesa”.

Choay (2001, pp. 95-123) lembra ainda que, na França, a revolução industrial foi menos determinante do que a própria Revolução Francesa para a definição dos valores e sentidos do monumento histórico. Desde o final do século XVIII, a França demonstra grande preocupação com o destino de uma série de edificações e objetos eclesiásticos ou da nobreza que perderam seus proprietários e função, passando a sofrer vandalismos frequentes.

³⁵ Sobre o tema da história da legislação que protege o patrimônio cultural, ver CHOAY, op. cit., pp. 143-9.

³⁶ Sobre o referido Congresso, ver KÜHL (1998): 194-5.

Nós temos a recolher uma imensa herança (...), uma nação que governa a si mesma deve se conduzir no lidar com esse tipo de questão com a mesma prudência que herdeiros judiciosos empregam a um espólio (...). Esses herdeiros não deixariam aos deus-dará os quadros preciosos, as estátuas antigas, as medalhas, os bronzes, os mármore, as bibliotecas (...). (KERSAINT apud CHOAY, 2001, p. 99)³⁷

Essa circunstância atrelada a uma visão positiva do processo de industrialização faz com que na França sejam enfatizados o valor nacional e museal do patrimônio histórico. Ou seja, privilegiou-se a concepção do monumento com identidade nacional - pertencente a toda a nação - com uma forte tendência de promover sua exposição museológica.

Todos os monumentos de que se trata pertencem à Nação em geral. É preciso, pois, fazer que, na medida do possível, todos os indivíduos possam usufruir deles; e nada, ao que parece, contribuirá mais para isso que distribuir os depósitos onde ficarão reunidos em cada um dos oitenta e três departamentos de que se compõe a França atualmente, tendo o cuidado de que cada depósito seja o mais completo possível (...). O depósito de cada departamento deve se localizar numa cidade importante e de preferência aquela onde haja um estabelecimento de instrução pública – **pois é sabido como a instrução pública pode beneficiar-se desses museus**: é o nome que se poderá dar a esses depósitos. (BREQUIGNY apud CHOAY, 2001, p. 101)³⁸

No entanto, apenas em 1837 se cria a Comissão dos Monumentos Históricos, “órgão que deu suporte ao trabalho desenvolvido pela Inspetoria Geral”. Essa Comissão adotou um programa, que orientava as intervenções, indicando que cada edifício, ou parte dele, deveria ser restaurado (fachadas e estrutura) conforme o estilo projetado. O método também pressupunha a pesquisa histórica sobre o monumento, investigando sua idade e formalizando um relatório sobre seu estado de conservação que fornecesse as bases para o desenvolvimento do projeto de restauração. “Para isso era necessário ter conhecimento das escolas, seus princípios e meios práticos, assim como dos tipos de cada período de arte e dos estilos de cada época” (SANTOS, p. 126).

Não basta decidir teoricamente que se restaurem doravante os monumentos dentro de um espírito histórico; é preciso ter arquitetos bastante versados em história da arte para que não cometam

³⁷ Kersaint, Armand-Guy. Discurso pronunciado ao Conselho do Departamento de Paris.

³⁸ Bréquigny, presidente da Comissão para Criação de Depósitos, prevê, em 1790, uma distribuição nacionalmente homogênea dos depósitos, (museus).

imperícias nem absurdos. Quando se trata de monumentos antigos (de origem clássica), não existe muita dificuldade, (...). Quando se trata, porém, da Idade Média e de nossos monumentos nacionais, não se tem mais que principiantes.³⁹ (VITET, apud CHOAY, 2001, p. 150)

É nessas circunstâncias que, em 1840, Viollet-le-Duc⁴⁰ é indicado por Mérimée⁴¹ ao Ministério do Interior para executar as obras de restauração da Igreja de Vézelay. Ainda muito jovem, “a atuação bem sucedida (...) alavancou sua carreira” e a partir de então, executa vários projetos de restauração, tema o qual contribuiu significativamente também no plano teórico. Entre seus principais livros publicados é relevante citar: *Dictionnaire Raisonné de l'Architecture Française du XI au XVI Siècle*, publicado em dez volumes entre os anos de 1854 e 1868, que inspirou e divulgou a metodologia de “reintegração estilística” e o *Entretiens sur l'Architecture*, escrito entre os anos de 1863 e 1872.

Imagem 1. Basílica de Vézelay, Bourgogne (FRA), projeto de restauração de E. E. Viollet-le-Duc. À esquerda, fachada; no meio, interior da nave central; e à direita, Corte da Basílica. Fonte: *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, par Eugène Viollet-Le-Duc, 1856.

Fonte: commons.wikimedia.org/wiki/File:Porche.eglise

³⁹ Segundo Choay, L. Vitet foi um dos responsáveis, conjuntamente com Mérimée, pela criação do restauro como disciplina. In: CHOAY (2001): 150.

⁴⁰ Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (Paris, França, 1814 / Lausanne, Suíça, 1879) foi um dos maiores arquitetos de seu tempo. Marcou a arquitetura do século XIX e foi um dos primeiros teóricos da preservação do patrimônio histórico.

⁴¹ Mérimée é nesse momento secretário do Conselho de Construção Civil da Comissão de Monumento. Não é arquiteto, mas, sua “missão ofaz defrentar-se com questões práticas e técnicas relativas à construção e à arquitetura”. (CHOAY, 2001, p. 150).

Imagem 2.- Eugène Viollet le Duc, 1860. Fonte: www.chateaurouquetallade.free.fr

Imagem 3. Catedral Gótica Ideal, Viollet Le Duc. Fonte: Howe, Jeffery (1997). A Digital Archive of Architecture. Boston College.

Imagem 4. Concert all Entretiens. Fonte: agaudi.wordpress.com.

Imagem 5. Catedral de Notre Dame, Paris. Desenho de Viollet Le Duc do sistema construtivo gótico. Fonte: <http://www.vitruvius.com.br>, arquitextos 090, texto especial 449, Nov./2007.

Imagem 6 e 7. Carcassonne, Igreja de Saint Nazaire antes da restauração/ reconstrução, desenhos de Viollet-le-Duc. Fonte: www.carcassonne.culture.fr/. Acesso em 19 de julho de 2004.

É preciso lembrar que Viollet-le-Duc exerce a Arquitetura em sua plenitude como profissional, atuando tanto em projetos contemporâneos como em intervenções em monumentos. As concepções arquitetônicas de seu tempo, assim, são fundamentais para compreender a extensão de sua contribuição para a restauração.

Além da Igreja de Vézelay (1840) estão entre suas principais obras de restauração a Notre-Dame de Paris, (1844), Carcassonne (1844), Saint-Sernin de Toulouse (1846)

e Amiens (1849). Em 1853, Viollet-le-Duc foi nomeado Inspetor Geral dos Edifícios Diocesanos, ficando responsável pela tutela de várias igrejas em toda a França.

Nesse sentido, o professor italiano Luciano Pateta (1987, p. 18) estabelece os vínculos indissociáveis entre as pesquisas do arquiteto francês no âmbito da arquitetura e suas formulações para a restauração:

(...) o problema da restauração, (...) no século XIX, sempre esteve ligado ao problema do projeto da nova arquitetura (Viollet le Duc não foi, de fato, historiador, restaurador e arquiteto?); assim, a cultura eclética deu à

Imagem 8. Capa do *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*. VIOLLET-LE-DUC (1854-68),

problemática da restauração uma impoção nitidamente processual, aberta e dialética, de caráter altamente moderno.

O período Eclético, de maneira mais abrangente que o Renascimento, retoma os estilos históricos, estendendo-se para além do Clássico, por outras épocas do passado. A valorização da Antiguidade é parte constitutiva do “culto moderno ao monumento”, como denomina Riegl. Surge o Neoclássico em oposição ao Barroco e depois o Neogótico, inaugurando o período do Ecletismo, que tem início em meados do século XVIII e avança por todo o século seguinte (PATETA apud FABRIS, 1987, 9-27).

Já foi exaustivamente assinalado que a arquitetura do século XIX, como as artes em geral, assiste a um período de vertiginosas transformações. A disponibilidade de um instrumental técnico considerado infinito e “perfeitamente” elaborado se articula ao interesse crescente pela antiguidade. Todas as atividades humanas, técnicas e artísticas, assim como as expressões da natureza, foram catalogadas e descritas pelos enciclopedistas do século XVIII e XIX, incluindo-se os elementos de cada um dos estilos do passado. Esse interesse é fomentado pelas escavações arqueológicas⁴² e as descobertas de materiais inéditos e raros.⁴³

Essa avidez por conhecimento é atestada pelo filósofo e escritor francês Denis Diderot⁴⁴, considerado o idealizador da *Encyclopédie* francesa:

Eu disse que só a um século filosófico pertencia tentar uma Enciclopédia; e o disse porque essa obra obriga sempre mais ousadia que a que comumente há nos séculos pusilânimes de gosto. É preciso tudo examinar, tudo resolver sem exceção nem deferência. (...) Era necessário um tempo raciocinante, (...) no qual se sentisse a falsidade e a verdade de tantas poéticas arbitrárias. (DIDEROT apud AZEVEDO. R., 2006, p. 88)

O sentido do “arbitrário” mencionado por Diderot merece atenção e é, no âmbito da arquitetura, enfaticamente criticado por Viollet-le-Duc e alguns de seus contemporâneos na França, Inglaterra e Alemanha, que se referem ao ecletismo

⁴² As escavações arqueológicas e as descobertas da cidade de Pompéia, em 1748, Herculano, Tróia, Creta e tantas outras grandes escavações arqueológicas do século XIX, como a descoberta do Túmulo de Tutankhamon e a exploração de Ur, Babilônia e Persépolis acirram o desejo de conhecimento sobre os povos antigos, como sobre toda a espécie de antiguidade. Ver Riegl, 1903, sobre valor de antiguidade.

⁴³ Sobre a inserção da arquitetura na cultura do século XVIII e sua problematização. Ver AZEVEDO, 2006, pp. 86-102.

⁴⁴ Denis Diderot (1713-84) se dedica à direção editorial da "Enciclopédia ou Dicionário lógico das ciências, artes e ofícios", obra gigantesca que preparou ideologicamente a Revolução Francesa, entre outras obras.

historicista e à falta de erudição dos profissionais que ou não dominam o código dos estilos ou o manipulam com muita liberdade.

Esses arquitetos vinculados ao Neogótico, como destaca Pateta (1987, p. 13), “desconcertados pelo aparente ‘caos’ das múltiplas pesquisas estilísticas, pelas contraditórias pesquisas formais de sua época, pela simultaneidade de vários *revivals*”, opõem-se também à ausência de “individualidade dos valores artísticos artesanais”, imposta pela produção em escala industrial.

Numa perspectiva de reavaliação crítica do Ecletismo, Pateta (1987) aponta que é um equívoco considerar o Neoclássico, o ecletismo historicista e os *revivals* como um movimento único e homogêneo. Analisando a complexidade e a extensão temporal que abrange o período Eclético, o autor destaca:

Seria um erro, porém, concluir que esse longo período da arquitetura (mais de 150 anos!) tenha sido homogêneo e tenha tido um desenvolvimento linear; ao contrário, ele apresenta diferentes manifestações, (...), testemunhos de uma constante inquietude intelectual. (PATETA, 1987, p. 12)

Para este autor há diferenças entre o ecletismo historicista e os chamados *revivals*. Estes últimos estão engajados na discussão político-patriótica e comprometidos com a busca de um estilo nacional. Na Itália, essa postura conferiu ao neo-renascentismo uma posição de destaque em relação aos outros neos. Na França e na Inglaterra é o neogótico que assumiu esse papel.

Já o ecletismo historicista também chamado “historicismo tipológico” volta-se à satisfação da burguesia emergente “que dava primazia ao conforto, amava o progresso (...), as novidades, mas rebaixava a produção artística e arquitetônica ao nível da moda e do gosto”. Essa cultura arquitetônica é assim descrita:

(...) a escolhas apriorísticas de cunho analógico que deveriam orientar o estilo quanto à finalidade a que se destinava cada um dos edifícios, reencontrando na Idade Média, os traços místicos e a religiosidade para as novas igrejas; na Renascença, as características áulicas elegantes para os edifícios públicos, no Barroco ou nos estilos orientais, a festividade exigida pelos equipamentos de lazer, no Classicismo pesado do coríntio romano, o caráter apropriado aos solenes edifícios do Parlamento, dos Museus e dos Ministérios; a dos *pastiches compositivos* que, com uma maior margem de liberdade, ‘inventava’ soluções estilísticas historicamente inadmissíveis e, às vezes, beirando o mau gosto (mas que, muitas

vezes, escondiam soluções estruturais interessantes e avançadas).
(PATETA, 1987, pp. 14-5)⁴⁵

O Neogótico, em particular, na França e Inglaterra, por seu comprometimento com a tradição construtiva e um sentido reativo ao *status quo* de sua época, retoma questões presentes no Iluminismo, do século XVIII, e torna-se um movimento profícuo nas formulações de novos caminhos para a arte e a arquitetura.

É a partir dessa vertente do Ecletismo que surge, no século XIX, a formulação das duas principais tendências da moderna restauração. Os “interesses e premissas iguais desembocam em duas concepções opostas de restauração, a do ‘complemento estilístico’ (definida por Viollet le Duc) e da ‘não interferência e da pura conservação’ (defendida por Ruskin)”. (PATETA, 1987, p. 18)

O rigor estilístico, constitutivo do ecletismo erudito, do qual Viollet-le-Duc era um dos maiores expoentes, afirma sua postura por meio de restaurações que buscam a “unidade estilística” da obra, ou seja, o mesmo princípio que norteia sua Arquitetura. A historiografia é consensual em considerar que, liderada pelo arquiteto francês, esta foi a primeira grande tendência moderna a formular conceitualmente os procedimentos que estruturam a restauração e teve influência em toda a Europa. Predominou durante um longo período e ainda é aplicada por diversos restauradores. Para designar os seguidores de sua doutrina utiliza-se ainda a denominação “método de reintegração estilística”.

Restaurar é, segundo a tendência “intervencionista”, fazer com que o edifício ou bem patrimonial volte ao seu estado inicial, original, corrigindo imperfeições apresentadas que podem ser frutos de acréscimos incultos ou de construções, como as medievais, que foram realizadas durante longos períodos até sua conclusão.

Para tanto, admite-se operação de supressão, correção e até mesmo criação, cancelando os efeitos da degradação mediante a recuperação da forma original do monumento, removendo as intervenções de outras épocas que interferiam na compreensão de seu estilo. “Restaurar um edifício é restituí-lo a um estado completo que pode nunca ter existido num momento dado” (VIOLETTE-le-DUC apud CHOAY, 2001, pp. 125-6).

⁴⁵ A leitura proposta por Luciano Pateta converge para os interesses específicos da presente tese, particularmente, para as reflexões sobre as origens da arquitetura e o urbanismo moderno e seus desdobramentos, questões tratadas no capítulo 2.

Choay (2001) destaca que embora as posturas do arquiteto francês sejam bastante criticadas, devem estar contextualizadas num ambiente intelectual de época, no qual o estado de degradação dos monumentos na França e as suspeitas de desfiguração eram constantes:

(...) o estado de degradação em que se encontram, na França, a maioria dos monumentos sobre os quais pairavam suspeitas de desconfiguração. Cumpre lembrar também os textos em que Viollet-le-Duc descreve a diversidade dos edifícios religiosos do século XVIII, ‘todos nascidos do mesmo princípio’, grande família em que cada membro possui, todavia, ‘um traço de originalidade bem marcada’, em que ‘se sente a mão do artista e se reconhece sua individualidade’. Não se deve, igualmente, ignorar seu interesse pela história das técnicas e dos canteiros de obra, seus métodos de pesquisa *in situ*, o fato de ter sido um dos primeiros a valorizar os registros fotográficos e a maneira como soube retirar das fachadas as esculturas demasiadamente frágeis e ameaçadas.” (CHOAY, 2001, p. 157)

Simultaneamente à afirmação da restauração como prática profissional se organiza um movimento de forte reação às metodologias por ela empregada, que será abordado na sequência. Para compreender as diferenças entre as duas abordagens sobre a restauração, cabe lembrar que, enquanto Ruskin considera que o monumento mantém vivo o passado, para Viollet-le-Duc e seus seguidores, o passado está irremediavelmente morto. A constatação desse óbito, segundo Choay (2001), explica a atitude do arquiteto como restaurador, que com o seu trabalho coloca em cheque a própria noção de monumento histórico, dado que o restauro não considera a autenticidade de seu objeto.

Mesmo com todas as críticas que sua obra e a de seus seguidores suscitaram, deve-se ressaltar que há aspectos de suas contribuições que permanecem atuais e sobre os quais os arquitetos dedicados ao restauro se debruçam. É preciso reconhecer que muitos procedimentos descritos por Viollet-le-Duc informaram as formulações teóricas posteriores e sobreviveram ao tempo, como o levantamento detalhado da condição existente da edificação, o estudo do projeto original como fonte de conhecimento para solucionar problemas estruturais e a restauração atuando, além das fachadas, também sobre estruturas deficientes.

1.2 A conservação e a ampliação do sentido do patrimônio

A segunda corrente, denominada antirrestauradora ou conservacionista, tem origem na Inglaterra, por volta de 1850, tendo como fomentadores e principais divulgadores John Ruskin⁴⁶ (1819-1900) e William Morris⁴⁷ (1834-1896). Propõe o entendimento do monumento como organismo vivo e considera ilegítimas as intervenções para eliminar os efeitos do tempo sobre as edificações.

Para preservar os monumentos, indica a conservação preventiva como principal procedimento e se contrapõe à restauração, naquele momento sinônimo de “reintegração estilística”. De maneira peremptória Ruskin diz:

No hablemos entonces de restauración. La cosa es si es sintéticamente un engaño. (...) la conservación de los monumentos del lo pasado no es una simple cuestión de conveniencia ó de sentimiento. *No tenemos el derecho de tocarlos*. No nos pertenecen. Pertenecen en parte a los que construyeron y en parte a las generaciones que han de venir detrás. (RUSKIN, 1988/1849, p. 228-9)

A proposta de Ruskin, principal referência teórica dessa tendência, é o método de conservação, apoiado no trabalho preventivo de manutenção da edificação, sendo o restauro um artifício desnecessário. Na sua perspectiva, operações de consolidação “se limitam a substituir pedras gastas por novas, (...), a escorar com madeira ou metal as partes suscetíveis de desabamento; a fixar ou cimentar em seu lugar as esculturas prestes a se desprender” (CHOAY, 2001, p. 156).

De certa maneira, a abordagem de Ruskin é devedora da postura restauradora de Viollet-le-Duc contra a qual se insurge. Segundo Ruskin, seguido por Morris, é o trabalho das gerações predecessoras que confere o caráter sagrado dos monumentos históricos. Assim, as marcas impressas durante os tempos constituem sua essência. Essa postura diante do monumento desencadeia três corolários: arquitetura é obra de arte; sua fruição deve se dar no local de origem e o reconhecimento de que a autenticidade é um atributo do monumento (CHOAY, 2001, p. 156).

⁴⁶ O inglês John Ruskin foi escritor e crítico de arte. Primeiro professor de História da Arte em Oxford influenciou várias gerações. Suas idéias adquiriram maior repercussão com a publicação de seus livros: *The Seven Lamps of Architecture*, publicado em 1849 e *The Stones of Venice*, 1853.

⁴⁷ William Morris era inglês e foi um dos principais fundadores do Movimento Arts and Crafts. Ele era pintor, escritor de poesia e ficção e um dos fundadores do movimento socialista na Inglaterra. Em 1877, fundou a Sociedade para a Proteção de Prédios Antigos. Seu trabalho de preservação resultou indiretamente na fundação do National Trust.

Imagem 9. Retrato de John Ruskin, 1910. Fonte: <http://www.atelier-rc.com/Atelier.RC/b-dayCalendar/02.08-JohnRuskin.jpg>.

Imagem 10. Torcello and St. Mark's. Examples of Architecture of Venice. Fonte: agaudi.wordpress.com.

Imagem 11. Abbeville, 1868. JOHN RUSKIN (1819-1900). Fonte: 1.bp.blogspot.com/.../S5kocYVNHI8/s400/P.206.jpg.

Imagem 12. St Paul's Church, Newport Road, Middlesbrough / William Morris (inspirado na obra de Ruskin). Fonte: rememberwhen.gazettelive.co.uk

Para Ruskin (1988/1849, p. 208) as marcas impregnadas no edifício revelam não apenas o que os homens pensaram e sentiram, mas, “*o que suas mãos manejaram, o que sua força executou, o que seus olhos contemplaram (...)*”. O patrimônio / monumento histórico guarda em si as marcas, técnicas e características daqueles que o produziram.

Em *As Sete Lâmpadas da Arquitetura*, Ruskin afirma que o monumento adquire, a partir da industrialização, nova destinação e valor: a memória. Os desdobramentos dessa associação são inovadores por referenciar o passado na matéria, como produto do trabalho de homens que nos precederam, e não na história da nação.

Essas marcas devem ser conservadas, pois, é a partir delas que se estabelece a conexão de “hereditariedade”. São elas que aproximam o homem de sua época, de seus “antepassados”, transformando o monumento em patrimônio, em herança. Nesse sentido, todos os edifícios antigos são portadores dessa mensagem de passado, de “rememoração”.

“Em primeiro lugar tornar histórica a arquitetura de uma época, e em segundo conservá-la como a mais preciosa de suas heranças: a dos séculos passados”. (RUSKIN, 1988/1849, p. 107)

Segundo Ruskin, a valorização da arquitetura de um determinado período numa perspectiva histórica e a possibilidade de rememorá-la ou lembrá-la como contribuição de determinada civilização para a história da humanidade, indica um cânone arquitetônico. E os monumentos do passado, como já mencionado, adquirem o valor presente como monumentos. Eles “não são nem ornamento aleatório, nem arcaísmo, nem meros portadores de saber e de prazer, mas parte do cotidiano” (CHOAY, 2001, p. 138).

É a mesma perspectiva retomada por William Morris:

A tomada de consciência, cada vez mais forte, do presente, (...) ligou-nos de tal modo ao passado que ele é parte integrante de nossa vida e mesmo de nosso desenvolvimento. Esse fato, ousa dizer, nunca tinha acontecido antes. (MORRIS, 1878 apud CHOAY, 2001, p. 125)

Ruskin retira o monumento de seu passado original e o traz para o presente, como parte integrante da vida, que informa a visualidade e apreensão cultural. O monumento é obra de arte do presente construído no passado. Desse modo, segundo o autor, “o monumento readquire sua essência e seu papel memorial pela

qualidade do trabalho e do investimento moral de que é objeto” (CHOAY, 2001, p. 121).

O raciocínio operado por Ruskin se baseia na recusa em aceitar a ruptura histórica promovida pela industrialização e busca formas de “superá-la”. Nessa perspectiva, ele propõe não cultuar o passado, mas sim resgatá-lo no presente. A arquitetura, como a arte, tem papel fundamental em suas formulações: o neogótico como arquitetura nacional aproxima os tempos; o monumento se torna obra contemporânea feita pelos antepassados, como a casa primitiva onde as gerações deixam suas pátinas. A conservação, portanto, é manutenção.

Podemos vivir sin ella [arquitectura], pero no podemos sin ella recordar. ¡ Cuán fría es la historia y cuán falta de alma toda imagen comparada a la que escribe una nación llena de vida sobre la pureza del mármol! (...) no hay más que dos grande conquistadores del olvido de los hombres: la poesía y la arquitectura. (RUSKIN, 1988/1849, p. 206-7)

Para Choay (2001) a recuperação do gótico na Inglaterra do século XIX significa a valorização da arquitetura tradicional. Assim, no berço da revolução industrial, os monumentos, diferentemente da França, onde se destaca o caráter nacional e museal, são valorizados pela sua presença na vida cotidiana. Isso acarreta uma **ampliação** significativa da noção de patrimônio histórico.

As idéias de Ruskin enriquecem o conceito de monumento histórico, fazendo com que nele entrasse, de pleno direito, a arquitetura doméstica. Além disso, criticando aqueles que se interessam exclusivamente pela ‘riqueza isolada dos palácios’, sonha também com a continuidade da malha formada pelas residências mais humildes: ele é o primeiro, logo seguido por Morris, a incluir os ‘conjuntos urbanos’, da mesma forma que os edifícios isolados, no campo da herança histórica a ser preservada. (CHOAY, 2001, p. 141)

A lógica da cidade industrial que destrói monumentos históricos seculares e áreas inteiras das cidades faz surgir um movimento de resistência contra esse processo, que, paralelamente, elege a cidade como monumento histórico. Esse movimento, capitaneado por John Ruskin e William Morris na Inglaterra, antecipa o conceito de patrimônio urbano, como aponta Choay (2001, p. 175-82), que será incorporado na área específica de preservação a partir da Carta de Veneza, em 1964.

Imagem 13. William Morris. Fonte: www.art.com.

Imagem 14. Red House, residência de William Morris. Fonte: <http://teoriadodesign.files.wordpress.com>

Imagem 15. Anúncio. Fonte: <http://teoriadodesign.files.wordpress.com>.

Imagem 16. Arts & Crafts Design Cue Rack (England c. 1880). Fonte: <http://www.marjorie.blogspot.com>

A ampliação do conceito de monumento a partir da revolução industrial, particularmente, em relação à valorização do patrimônio urbano é tema do trabalho desenvolvido pela historiadora Cristina Meneguello.

De modo geral, a noção de patrimônio urbano se constitui contra o processo de urbanização dominante, numa relação de contínua reinterpretação do que seria a cidade antiga – inclusive com as idéias de uma esfera pública ideal. No entender de Ruskin e Morris, a cidade em si possuía o papel de monumento, cujos habitantes estariam alheios ao espaço e tempo da transformação industrial. (MENEGUELLO, 2000, pp. 3-4)

A incorporação dos conjuntos urbanos, como também da arquitetura doméstica, ao conceito de monumento, explicitada no livro *Pedras de Veneza*, permite à concepção ruskiniana dar valor universal ao monumento que, a partir daí pertence e se dirige igualmente a todos os homens, o que está na origem da noção de “patrimônio da humanidade”.

Esse ideal se opõe ao valor nacional estabelecido na França, cujo Estado é o principal organizador e financiador da preservação dos monumentos históricos. Na Inglaterra, em 1877/8, William Morris funda a *Society for the Protection of Ancient Building*, uma instituição privada para proteger, estudar e conservar os monumentos históricos para as gerações futuras.

No manifesto escrito para a fundação da *Society*, datado de 1877, Morris revela as intenções da Sociedade em proteger os edifícios antigos que foram devastados nos últimos cinquenta anos, impedindo que restaurações mutiladoras fossem executadas. Lembra que nenhum restauro pode recuperar o pensamento e os costumes do tempo passado, o espírito de vida, que é uma parte inseparável da edificação.

It is for all these buildings, therefore, of all times and styles, that we plead, and call upon those who have to deal with them to put Protection in the place of Restoration, to stave off decay by daily care, to prop a perilous wall or mend a leaky roof by such means as are obviously meant for support or covering, and show no pretence of other art, and otherwise to resist all tampering with either the fabric or ornament of the building as it stands; if it has become inconvenient for its present use, to raise another building rather than alter or enlarge the old one; in fine to treat our ancient buildings as monuments of a bygone art, created by bygone manners, that

modern art cannot meddle with without destroying. (MORRIS, 1877)
48

Para Morris é inadmissível, a partir de toda informação que o século XIX dispõe dos estilos de outros períodos da história, transformar esse conhecimento em uma armadilha. Assim, proteger os edifícios antigos e entregá-los àqueles que virão depois para que possam apreciá-los e com eles aprender é a missão da Sociedade.

No entanto é necessário lembrar, como propõe Choay (2001, p. 140), que “os monumentos históricos não são o ponto de partida da reflexão de Ruskin ou Morris sobre a arquitetura”, como também não o foi de Viollet-le-Duc. É a visão deles sobre a arquitetura de seu tempo que informa a concepção de preservação e conservação que desenvolvem.

Ao contrário da França, onde o estilo neogótico não se impôs sobre o neoclássico e a Academia Francesa o admitia como **estilo histórico** e não como arquitetura nacional, na Inglaterra, o passado não é apenas história, mas tradição. A **busca de uma tradição cultural no passado** (tradição celta), a partir de uma arquitetura que **expresse sua época**, gera a recuperação do gótico e a “eleição” do *gothic revival* ou neogótico como **estilo nacional**.

Se algum proveito existe em conhecer o passado ou na idéia de não ser esquecido na continuidade dos séculos, se existe alguma alegria que pode agregar-se ao vigor do nosso esforço ou à nossa paciência no sofrimento, os deveres se impõem sobre a arquitetura nacional (...). (RUSKIN, 1988/1849, p. 207)

Mas não em sua manifestação monumental e sim nas casas rurais inglesas que guardaram a sabedoria construtiva dos homens do povo. É nessa perspectiva que tanto a arquitetura doméstica quanto os utensílios do cotidiano merecerão especial interesse, pois são objetos de intensa pesquisa por um desenho renovador que, fazendo uso de novos materiais, dispensa os meios de produção industriais e valoriza o trabalho artesanal. É a esta tarefa que William Morris e o grupo de arquitetos e artistas que a ele se juntam no movimento Arts and Crafts dedicam-se exaustivamente.

A defesa do neogótico como estilo nacional permite valorizar a história do país, mas também, e principalmente, os homens que trabalham na sua construção, que é

⁴⁸ Morris, W. Manifesto of the Society for the Protection of Ancient Buildings (SPAB), 1877.
<http://www.marxists.org>. Acesso em 15/01/2010.

artesanal, manual, produto do trabalho humano sobre a matéria, sobre a qual e na qual ficará impressa sua marca para as gerações futuras.

Nos edifícios públicos a intenção histórica deveria ser melhor definida. Uma das vantagens da arquitetura gótica - utilizo aqui a palavra gótica em sua significação ampla, como oposta à clássica - é a de admitir uma riqueza de registros sem limites. A minúcia e a multiplicidade de seus ornamentos esculturais permitem expressar, simbólica ou literalmente, o que é digno de ser conhecido dos sentimentos ou dos grandes feitos nacionais. (RUSKIN, 1988/1849, p. 213)

Essas formulações tanto de Ruskin quanto de Viollet-le-Duc marcarão os debates subsequentes sobre a preservação assim como influenciarão as novas teorias do restauro, como analisado no próximo item. Mas terão ainda grande influência sobre as concepções da arquitetura e urbanismo moderno como será aprofundado no capítulo 2.

1.3 Os debates na Itália sobre a preservação de monumentos: restaurar e conservar

O terceiro movimento importante no âmbito das teorias da preservação, que terá um grande impacto nas atuais teorias sobre a restauração, ocorre na Itália da segunda metade do século XIX. Camillo Boito (1836-1914)⁴⁹ é reconhecido por diversos autores⁵⁰ como o formulador da primeira importante teoria do restauro que tenciona a oposição entre “reintegração estilística” e conservação, ou “artisticidade” e “historicidade”, formuladas, respectivamente, por E. E. Viollet-le-Duc e J. Ruskin. (CHOAY, 2001, p. 164)

A tendência inaugurada por Boito, denominada “restauro moderno”, constitui uma proposta intermediária entre as duas anteriores. Utiliza a conservação como método, mas aceita com limitações a restauração, sobretudo como forma de consolidação dos bens históricos. Admite contradições em suas próprias teorias, uma vez que considera a restauração um assunto em formação (MACARRÓN, 2008, p. 53-4).

Boito recomenda a não reintegração de obras inacabadas, como proposto por Viollet-le-Duc, devendo-se evitar adições e renovações, que quando ocorrem devem

⁴⁹ Camillo Boito foi professor de arquitetura, onde se empenhou na renovação do estudo do desenho e do restauro. Aprofunda os seus conhecimentos com viagens pela Itália e Europa.

⁵⁰ Entre outros, ver Carbonara, Choay, Kühl, Macarrón.

ser identificadas. Manifesta-se contrário aos restauros estilísticos que falsificavam os bens e considera intervenções efetivas apenas quando necessário. Propõe a manutenção do edifício e que todas as partes do monumento sejam respeitadas como testemunhos da história e do tempo à semelhança de Ruskin, mas sem deixá-lo cair em ruínas passivamente. (CHOAY, op. cit., p. 165)

Esta nova perspectiva de interpretação do restauro, resultado da sua experiência profissional, é apresentada no III Congresso de Arquitetos e Engenheiros Cíveis em Roma, no ano de 1883. Em 1884, publica o livro *Os restauradores*, fruto de uma conferência realizada durante a Exposição de Turim. Entre suas mais importantes obras de restauração, pode-se destacar a Igreja e Campanário dos Santos Maria e Donato em Murano, a Porta Ticinese, em Milão, entre 1856-8 e a Basílica de Santo Antônio em Pádua, em 1899. (KÜHL, 2008 In: BOITO, 2008/1884, p. 21)

Imagem 17. Camilo Boito.
Fonte: <http://www.answers.com>.

Imagem 18. Porta Ticinese (1865) / Camilo Boito – Milano.
Fonte: Giovanni Dall'orto.

Imagem 19. Facade of the Casa di Riposo per Musicisti, projeto Camilo Boito. Fonte: www.internetculturale.it.

O impacto de suas formulações é tão grande que, inicialmente, o Ministério da Instrução Pública da Itália assume suas formulações a título de recomendação e, posteriormente, o governo italiano estabelece uma lei para a conservação dos monumentos e dos objetos de antiguidade e arte. (KÜHL, op. cit, p. 21)

Entre os princípios fundamentais dessa lei, destacam-se: as intervenções restauradoras devem ser limitadas, mas caso sejam executadas têm de ser bem identificadas; as partes antigas e as novas serão diferenciadas e visíveis; a distinção entre os materiais modernos e os originais é necessária; as partes eliminadas serão expostas em lugar próximo ao monumento restaurado; todo esse trabalho deve ser registrado e acompanhado de fotografias das diversas etapas, e estar disponível na própria obra ou em local público próximo; a data de execução das intervenções na edificação será gravada juntamente com uma epígrafe descritiva da intervenção. (Ibid., p. 21)

Luca Beltrami (1845-1933), arquiteto, restaurador, historiador e crítico de arte, foi aluno de Boito e pôs em prática suas teorias, efetuando algumas adequações. Suas formulações conceituais utilizam o método conhecido por “restauração histórica”. Admitindo a reconstrução, ele recomenda que este tipo de intervenção seja executada a partir de levantamento histórico, desenhos e plantas, sem as inovações e analogias que o restauro estilístico adotava. No entanto, considera que a reconstituição do objeto deve ser descartada quando ocorre sua destruição, ao contrário do que propunha Viollet-le-Duc. (KÜHL, 1998, p. 192)

Gustavo Giovannoni⁵¹ (1873-1947) é reconhecido pela literatura referente ao patrimônio como o principal discípulo de Boito, a partir de cuja teoria reelabora alguns dos procedimentos metodológicos da “restauração científica”, por entender que a ação do restauro vai além dos problemas da estética do monumento. Acrescenta ao método inicial estudos documentais mais sistematizados, que visem a conhecimentos históricos mais fundamentados. (CHOAY, op. cit., p. 165)

O equilíbrio entre a história e a estética objetiva propiciar interpretações e decisões projetuais mais conscientes quanto às intervenções em monumentos. Embora o

⁵¹ Arquiteto, urbanista, engenheiro civil, historiador e crítico de arquitetura, Giovannoni dedicou sua vida profissional à carreira docente, sendo o responsável pela cadeira de “Arquitetura Geral” na Faculdade de Engenharia de Roma, e a pesquisa sobre arquitetura italiana e restauro, temas sobre os quais escreveu várias publicações.

método seja bastante rigoroso, nem sempre foi bem sucedido, pois depende da interpretação efetuada pelo arquiteto ou responsável, “(...) comportando uma alta dose de subjetividade”. (CHOAY, op. cit., p. 192)

Imagem 20. MACRO (Museu de Arte Contemporânea de Roma). Fonte: <http://es.museiincomuneroma.it>.

Imagem 21. Palazzo Clementine (1567). Fachada de Gustavo Giovannoni (1937).
Fonte: <http://www.comune.orvieto.tr.it>.

Giovannoni tem especial preocupação com as estruturas, com os materiais utilizados na construção e com as técnicas construtivas, enfatizada por sua formação na área da engenharia. Defende a utilização de técnicas modernas, inclusive a utilização de concreto armado, em intervenções de consolidação, reparação e reforço do edifício, de modo a aumentar a resistência da construção. (KÜHL, 1998, p. 198)

Manifesta-se contra os acréscimos, aos quais chama de “restauro de inovação”. Quando absolutamente necessários, propõe que sejam identificados e datados, através da utilização de novos materiais que se adaptem **harmoniosamente** aos originais. No entanto os complementos que se sobrepõem no edifício devem ser respeitados e identificados, podendo ser removidas partes sem valor que não afetem sua interpretação. (Ibid., pp. 198-9)

Outra importante contribuição de Giovannoni para a área de patrimônio é a recuperação e valorização da dimensão urbanística na restauração. Para ele o urbanismo é um “complemento social” fundamental para a compreensão do caráter e identidade de um determinado local. (CHOAY, op. cit., p. 194)

Gustavo Giovannoni tem participação destacada na Conferência de Atenas de 1931, escrita no âmbito da 1ª Conferência Internacional para Conservação dos Monumentos Históricos, organizada pela Sociedade das Nações, do Escritório Internacional dos Museus, ainda restrita à Europa. A Carta define diretrizes para a proteção e salvaguarda de monumentos. (KÜHL, 1998, p. 199)

A teoria proposta por Giovannoni foi reconhecida e muito difundida na Itália após a publicação da Carta do Restauro de 1932, realizada pelo Conselho Superior de Antiguidades e Belas Artes, que pretendia atualizar e estabelecer parâmetros metodológicos para as diversas regiões do país, oferecendo um guia aos profissionais, sobretudo arquitetos que coordenavam as atividades de restauro e conservação. (Ibid., p. 198)

Para alguns autores, Giovannoni é o principal expoente das teorias do restauro na primeira metade do século XX. Apesar disso suas concepções entram em declínio após a Segunda Guerra, talvez em função da escala das destruições – e portanto, da escala em que se colocava o desafio da reconstrução (ELIAS, 2002, p. 100).

Após a segunda Guerra Mundial, importantes formulações sobre o restauro serão desenvolvidas na Itália, repercutindo na elaboração da Carta de Veneza, em 1964. Segundo Giovanni Carbonara (1997), Roberto Pane⁵² foi o primeiro a formular, em 1948, os fundamentos da *restauração crítica*, dada a escala das destruições promovidas pela Guerra e em oposição às concepções do “restauro científico” ou “filológico”, de Giovannoni. Posteriormente, seus trabalhos foram aprofundados por Renato Bonelli⁵³ (1963), e Cesare Brandi (1963).

Para alguns autores não há divergências entre a *restauração crítica* e a teoria brandiana. Ao contrário, as reflexões de Bonelli e Pane “encontraram no pensamento brandiano ulteriores motivos de comprovação e de sólido alargamento conceitual” (CARBONARA, 2003 in BRANDI, 2008, p. 9).

O restauro crítico propõe uma reelaboração teórica, de caráter estético e filológico, em decorrência da crise teórico-metodológica evidenciada pelos danos decorrentes da Segunda Guerra Mundial. Cada intervenção deve constituir um caso em si, não classificável em categorias (liberação, inovação, recomposição, etc.). Será, portanto, a própria obra, a partir do juízo crítico do restaurador e de sua sensibilidade histórico-crítica, competência técnica e conhecimento de história da arte e estética, “a sugerir ao restaurador a via mais correta a ser empreendida” (KUHL, 2008, Nota da Tradutora, in BRANDI, 2008/1963).

Como já havia indicado Beatriz Kühl (2005):

Deu-se maior ênfase aos valores formais do que no período anterior – em que predominou o valor documental da obra –, sem desrespeito, porém, aos aspectos históricos e às várias fases por que passou o monumento ao longo de sua vida. (KUHL, 2005)

Segundo essa autora, Roberto Pane considera prioritário que, antes de qualquer intervenção, seja realizada uma análise crítica visando a determinar se o monumento pode ou não ser considerado artístico. Somente após esse reconhecimento deve-se recuperá-lo eliminando todas as partes adicionadas ao longo de sua história, libertando, assim, sua “verdadeira forma”. Defende que as

⁵² Renato Pane foi figura de destaque no cenário intelectual italiano, polemista. Após a Segunda Guerra Mundial escreveu *Architettura e arti figurative*, em 1948. Dedicou-se à arquitetura, planejamento urbano e ambiental.

⁵³ Renato Bonelli escreveu *Principi e Metodi nel Restauro dei Monumenti*, Bolletino dell'Istituto Storico Artistico e Restauro anni '80: tra restauro critico y conservazione integrale. In: Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura.

partes faltantes ou lacunas devem ser preenchidas com a inserção de novos elementos sem pretender recuperar o espírito criador do artista, iludindo os leigos (KUHL, 2005).

Entretanto, se o restauro, segundo a Teoria do Restauro de Brandi, só é aplicável a objetos reconhecidos como obra de arte, então o restauro só pode privilegiar a instância estética (imagem, consistência material, espacialidade própria da obra – Unidade Potencial) (CARBONARA, 2006, p. 36).

A reflexão de Cesare Brandi (1906-1988) manifesta uma dívida implícita no que concerne à contribuição teórica de Aloïs Riegl, (...) nos enunciados da restauração entendida como ‘ato de cultura’ (Renato Bonelli) e também nas afirmações do “restauro crítico”. (CARBONARA, 2003. In: BRANDI, 2008/1963, p. 9)

E mais adiante:

(...) a Teoria não se coloca em contraste com as formulações do ‘restauro crítico’, mas resolve algumas de suas indicações num quadro mais amplo, acolhendo muitos aspectos qualificantes e inovadores, como a prevalência dada à instância estética, junto a numerosas objeções contra as consolidadas certezas do ‘restauro científico’ ou ‘filológico’ do início do século XX. (Ibid., p. 13)

É relevante sublinhar que as teorias posteriores a Viollet-le-Duc e Ruskin são formas – ou tentativas – de conciliar dois pensamentos, em princípio antagônicos, mas de suma importância para pensar o patrimônio, sua preservação e os dilemas da relação entre presente, passado e futuro. Boito contribui de maneira significativa, marcando a separação do que significava restaurar e conservar. Esses princípios serviram de base às teorias mais modernas que têm sido reformuladas e adaptadas pelos seus seguidores e alunos, dando sustentação às modernas tendências que serão abordadas no quinto capítulo.

Essas tendências têm a necessidade de formular métodos de intervenção, que determinam posturas distintas frente ao monumento e acabam, às vezes, por se configurar como “escolas”. Compreendendo que os processos históricos de consolidação dessas posturas possuem graus de complexidades que definem a valorização de uma em detrimento da outra, embora ambas convivam até hoje nos projetos de preservação, é preciso clarificar as distinções conceituais entre a conservação e a restauração.

Embora a restauração seja um procedimento que visa à conservação da obra, elas não devem ser utilizadas como sinônimos. Para evitar dúvidas, a Carta da Conservação e Restauração dos Objetos de Arte e Cultura, também conhecida como Carta do Restauro Italiana, de 1987, define os conceitos de conservação e restauração, embora afirmando que conservação e prevenção são noções relacionadas e inseparáveis. A conservação é o conjunto de ações realizadas para assegurar a maior duração possível para a configuração material do objeto. Já a restauração é definida por medidas que intervêm diretamente sobre a obra para deter danos e degradações, respeitando a fisionomia do bem (MACARRÓN, 2008, p. 54).

Localizar essas tendências e as maneiras pelas quais propõem a intervenção nos monumentos é fundamental para que se possa mapear, o que ensaiaremos no capítulo quarto, as referências dos arquitetos e instituições brasileiras que atuam na área da preservação. Deve-se destacar que Lina Bardi sai da Itália em 1947, mas mantém contato com o debate italiano por meio de publicações e cartas. A esse debate ela fará referência, teórica e projetual em vários dos seus projetos, como veremos no quinto capítulo.

CAPÍTULO 2. Arquitetura e Urbanismo Moderno e as contribuições para o debate sobre a preservação, anos 1930-40

São testemunhos preciosos do passado que serão respeitados, a princípio por seu valor histórico ou sentimental, depois, porque alguns trazem uma virtude plástica na qual se incorporou o mais alto grau de intensidade do gênio humano. Eles fazem parte do patrimônio humano, e aqueles que os detêm ou são encarregados de sua proteção, têm a responsabilidade e a obrigação de fazer tudo o que é lícito para transmitir intacta para os séculos futuros essa nobre herança.

LE CORBUSIER, 1941

Embora a historiografia não seja unânime na definição de marcos iniciais, desde Nikolaus Pevsner, como mencionado, em *As Origens da Arquitetura Moderna e do Design*, livro publicado pela primeira vez em 1949, é consensual considerar o movimento *Arts and Crafts* como um momento fundacional, e indicar seus idealizadores, John Ruskin e William Morris, como referências conceituais para a reflexão e experimentação racionalista.

Ao analisar a produção dos principais historiadores do movimento moderno, como Pevsner, Giedion, Benévolo ou Frampton, verifica-se a dificuldade, reconhecida por alguns autores, em se estabelecer tão claramente o ponto de partida de uma gênese da arquitetura moderna.

Leonardo Benévolo, em *História da Arquitetura Moderna*, publicado pela primeira vez em 1960, explicita aos leitores suas opções metodológicas e historiográficas. “Uma história da arquitetura moderna tem o dever de apresentar os acontecimentos contemporâneos dentro da moldura de seus antecedentes próximos”. E indica os desafios do historiador:

As primeiras dificuldades que se apresentam referem-se ao campo da pesquisa: até onde é necessário remontar na cadeia dos acontecimentos passados? (...) a que fatos deve-se estender a pesquisa? (BENÉVOLO, 1976/1960, p. 11)

Na mesma perspectiva de Benévolo, Frampton, quase trinta anos depois, ao publicar o livro *História crítica da arquitetura moderna*, expõe a mesma dúvida, mas em seguida estabelece uma **continuidade histórica** para o movimento moderno que tem origem na **crise da antiga tradição clássica** (por volta de 1750).

Uma das primeiras tarefas a enfrentar quando se procura escrever uma história da arquitetura moderna é estabelecer o começo do período. Contudo, quanto mais rigorosamente se procura a origem da modernidade, mais atrás ela parece estar. Tende-se a recuá-la, se não à Renascença, pelo menos àquele momento de meados do século XVIII em que uma nova visão da história levou os arquitetos a questionar os cânones clássicos de Vitruvius e a documentar os vestígios do mundo antigo a fim de estabelecer uma base mais objetiva sobre a qual trabalhar. (FRAMPTON, 1997/1980, p. IX)

Define-se na historiografia, em geral, o momento histórico no qual são formuladas as questões que fundamentam o discurso e a pesquisa do movimento moderno por formas atualizadas às exigências dos novos tempos, legitimando-o frente aos estilos historicistas. A Revolução Industrial e as transformações sociais e culturais que se processaram desde então propiciam o desenvolvimento de uma cultura que anseia pela elaboração de produtos, entre os quais a arquitetura, que expressem em sua forma o espírito da modernidade; que recuperem o valor do trabalho humano e o valor artístico-artesanal contra a falta de qualidade do produto industrial; e que busque os vínculos de uma tradição pré-burguesa.

Questões como essas, caras ao movimento moderno, segundo Frampton (1997/1980, p. X), chegam ao século XX, tendo como inspiração os iluministas do século XVIII, por duas vias principais formuladas no início do século XIX: as utopias das vanguardas expressas na cidade fisiocrática ideal de Ledoux e a “atitude anticlassicista, antirracional e antiutilitária” da reforma cristã declarada nos *Contrastes de Pugin*.

O descontentamento espiritual e cultural em relação à “era materialista”, em oposição ao positivismo e à euforia burguês-capitalista, expressa na retomada do clássico como estética dominante, influencia a orientação do Neogótico, “que afetou profundamente a arquitetura inglesa do século XIX” (FRAMPTON, 1997/1980, p. 41).

O Neogótico tem como principais expoentes no campo da arquitetura John Ruskin e W. Morris, na Inglaterra, e E. E. Viollet-le-Duc, na França, que, por caminhos distintos, elaboram questões tanto no âmbito conceitual quanto no da

experimentação formal, que mantêm enorme presença nas discussões empreendidas pelas vanguardas modernistas, nos anos 1920. Entre as principais questões estão: a retomada da arquitetura doméstica em detrimento da arquitetura monumental; o desenho de formas utilitárias; a organização de associações de produção cooperativa entre os artistas e a valorização do sistema estrutural nas composições de fachada.

Marcadas as referências históricas, estabelece-se uma hierarquia na historiografia da arquitetura e do urbanismo moderno entre o discurso e a prática no Neogótico e a forma como esses dois campos influenciam as vanguardas.

Retornando à narrativa de Pevsner (1969/1949), fica claro o peso desbalanceado entre as contribuições conceituais de Viollet-le-Duc, John Ruskin e William Morris e suas elaborações formais. No caso de Viollet-le-Duc, destaca-se seu discurso de vanguarda:

(...) Viollet-le-Duc (...) enseñó por breve tiempo. (...). Su concepción de la arquitectura es funcionalista. Solicita la 'alianza de la forma con lo necesario' y con 'los medios de construcción'. Pide la verdad: que 'la piedra aparezca como piedra, el hierro como hierro y la madera como madera' desterrando 'las apariencias monumentales que ocultan los hábitos burgueses'. (...) insiste en la necesidad de crear un estilo propio del siglo XIX. (...). 'Si los arquitectos quieren evitar que su profesión quede anticuada han de transformarse en diestros constructores, hábiles de sacar provecho de cuantos recursos puede proporcionarles nuestra sociedad'. (PEVSNER, 1969/49, p. 16)

A seguir, o autor denuncia o caráter conservador, eclético e historicista empregado em sua elaboração formal, dizendo:

Viollet-le-Duc fue el más importante restaurador de catedrales francesas, el gran erudito de la arquitectura gótica, aunque la comprendía con un agudo sentido de la estructura. Como antes Pugin, no practicó lo que predicaba. Su equivalente en Inglaterra fue sir George Gilbert Scott, que también era un restaurador muy seguro de sí mismo, un gran conocedor de la arquitectura gótica, de logros no mediocres, el cual escribió: 'Un puente de hierro en arco siempre puede ser bello, y es muy difícil hacer un puente colgante como no sea con ese material', y '(...) la construcción metálica moderna ha abierto un campo enteramente nuevo al desarrollo de la arquitectura'. (PEVSNER, 1969/1949, p. 16-7)

A construção narrativa de comparações entre os discursos e as realizações desses arquitetos merece certamente análises mais aprofundadas, mas, para os interesses deste trabalho, pode-se verificar de maneira sintética o seguinte raciocínio: o discurso formulado inicialmente por Pevsner (1969/1949), reafirmado por boa parte

da historiografia posterior, localiza os debates e mostra como o movimento moderno soluciona formalmente os problemas colocados desde meados do século XVIII, a partir do advento da industrialização. Da perspectiva da elaboração desse discurso, a **restauração** será abordada como uma prática conservadora, associada aos **estilos históricos**.

2.1 *Historiografia do movimento moderno e a restauração*

Para Benévolo (1976/1960, p. 84), a “experiência que permite a introdução do gótico nos projetos correntes provém das restaurações dos edifícios medievais que começam no primeiro Império e se tornam cada vez mais frequentes”. Segundo o autor, no restauro, “a relação entre formas medievais e problemas de construção deve forçosamente ser enfrentada pelos projetistas”.

Nesta leitura, aos poucos, a partir de 1830, os conhecimentos estruturais advindos das obras de restauração são incorporados tanto à construção de novos edifícios como à difusão de temas decorativos. O estilo neogótico se expande e a restauração se difunde como prática profissional ao longo do século XIX, como abordado no primeiro capítulo.

Diferentemente da restauração, que está associada à prática dos estilos historicistas, Benévolo (1976, p. 88) constrói as relações para duas contribuições importantes do neogótico e estabelece suas filiações. Pela primeira, de caráter genérico, “o medievalismo assinala (...) o terreno de cultura de onde sairão algumas das contribuições mais importantes do movimento moderno: basta pensar em Morris, em Richardson, em Berlage”. Outra, mais específica, seria a subversão da perspectiva convencional e a introdução de um tipo de “composição pitoresca”, que dá sustentação a experiências inovadoras, como as de Richardson, Olbrich, Machintosh e Wright.

Nessa perspectiva de estabelecer filiações, Pevsner, Benévolo e Frampton, por mais distintas que sejam suas leituras, apontam William Morris como um precursor fundamental do movimento moderno. Pevsner (1969, p. 18) observa, no trecho a seguir, que Morris dá uma contribuição adicional à de seus contemporâneos Ruskin e Viollet-le-Duc, iniciando uma pesquisa estético-formal que desembocará na Deutsch Werkbund e, posteriormente, na Bauhaus. Como vetor fundamental para esse processo está Arthur Heygate Mackmurdo (1851-1942).

El gran impulso en los dominios de las renovaciones estética y social partió de Inglaterra y sus centros, debido a más amplia que viva personalidad de William Morris, poeta, libelista, reformador y proyectista, que tenía algunos conocimientos universitarios, sabía algo de arquitectura, algo de pintura, y terminó siendo fabricante y defensor de la idea del taller, bien que de un modo especial. La firma Morris fue fundada en 1861, (...). Las teorías de Morris (...). Derivaban de Ruskin (...). Morris fue más inteligente. Rechazó el historicismo que estaba de moda a la sazón, los ‘enmascaramientos con ropas de desecho de otras gentes’, pero recomendó a los arquitectos ‘que estudiaran directamente las obras antiguas y aprendieran a conocerlas’.

Na genealogia do movimento moderno está, portanto, o movimento *Arts and Crafts*⁵⁴ que influencia a formação das primeiras sociedades de artistas em que “o trabalho se baseava na oficina associada, a *guilda* ou *Werkbund*, e em que a educação era livre e, como o próprio trabalho, não obrigatória” (FRAMPTON, 1997/1980, p. 45. Grifo do autor). Esse trabalho e seus desdobramentos posteriores, segundo este autor, desde o “movimento inglês da *Free Architecture*, das excentricidades de A. H. Mackmurdo e C. R. Ashbee ao refinado profissionalismo de Shaw, Lethaby e C. F. A. Vorse, (...) tiveram sua origem na criação da Red House”.

Benévolo (1976, pp. 173-82), além da contribuição de Morris para as pesquisas nas artes aplicadas, também o filia às discussões que ocorrem no campo das utopias urbanas que dão origem às reformas das cidades industriais, estabelecendo uma narrativa histórica que vai das formulações de Ledoux, Owen, Fourier, Cabet, às de Morris e destes às de Frank Lloyd Wright e Le Corbusier.

Entretanto, como lembra Pevsner (1969/1949, p. 21), o sentido da criação do movimento *Arts and Crafts*, é resgatar a qualidade dos objetos cotidianos por meio da recuperação do modo de produção artesanal, valorizando em última instância o trabalho. Nesse sentido, o resultado dessa produção é caro e não se destina ao povo. Pevsner (1969/1949) retoma seu argumento de que é o movimento moderno, legitimado pelas experiências anteriores, que dá forma às expectativas de modernidade advindas da Revolução Industrial.

Ao elaborar uma genealogia do movimento moderno, os diferentes autores, cada um a sua maneira, destacam questões nas quais essa influência se manifesta de

⁵⁴ Entre os artistas e arquitetos que se associam a William Morris, em 1861, para criar o movimento *Arts and Crafts* (Artes e Ofícios) estão: Philip Web, Ford Madox Brown, Rossetti y Burne-Jones.

maneira mais explícita, ignoram outras e também indicam pontos de distanciamento, o que é natural. Essa hierarquia, essa modulação da narrativa historiográfica nos auxiliam na compreensão do papel da restauração no século XIX e o seu afastamento da Arquitetura nas vanguardas européias do início da década de 1920.

Frampton (1997/1980) avalia a adesão de Willian Morris à causa preservacionista. Cita a fundação da *Society for the Protection of Ancient Building*, mas a utiliza para reafirmar a derrota dos *arquitetos do restauro* e para diferenciá-los das posturas mais arrojadas de Morris. Essa breve menção ajuda a traçar o perfil de homem contestador de atitudes à frente de seu tempo, como o faz sua filiação política ao Partido Comunista.

(...) em 1877 escreveu seu primeiro panfleto político e fundou a Sociedade de Proteção das Construções Antigas, uma tentativa bem sucedida de frustrar a intenção de sir George Gilbert Scott de restaurar, ou melhor, reconstruir parcialmente a abadia de Tewkesbury. (FRAMPTON, 1997/1980, p. 45)

Embora Morris tenha abandonado a arquitetura como profissão, seu interesse pelo assunto continuou durante toda sua vida. A fundação da *Society*, também conhecida como "Anti-Scrap", surge em protesto contra as práticas de restauração que utilizam a metodologia de reintegração estilística, mas suas atividades vão além do combate às idéias de Viollet-le-Duc. Sua maior missão é reafirmar as idéias de conservação desenvolvidas por Ruskin.

2.2 Historicidade e anti-historicismo no movimento moderno

Segundo Pateta (1987), o conceito empregado na criação daquela sociedade é tão inovador, que levou cerca de um século para ser completamente compreendida no âmbito da própria área de patrimônio. E é preciso acrescentar que isso só ocorre diante das reflexões e formulações empreendidas durante o século XX, principalmente após a Segunda Guerra Mundial.

(...) a intuição (...) de que a redução (...) dos edifícios a seus esquemas tipológicos, formais, volumétricos e espaciais levava de fato a um distanciamento do conhecimento concreto da arquitetura; de que o monumento tinha uma identidade absoluta (...), um *unicum* com aquelas pedras e sua idade, com os sinais do tempo, com suas irregularidades irrepetíveis. Foi exatamente a partir de considerações desse gênero que surgiu a primeira *Society for the Protection of Ancient Building* (...) que promovia não uma conservação artístico-seletiva, mas histórico-documental de todo o patrimônio monumental

(hipótese tão avançada que só hoje foi absorvida). (PATETA, 1987, p. 18)

Há tentativas de superação desse aparente distanciamento entre discurso e ação profissional, em particular em relação ao neogótico, como expõe Pateta (1987) quando se propõe à revisão sistemática da história do Ecletismo, procurando restabelecer os vínculos entre os séculos XIX e XX. A análise por ele formulada não se contrapõe aos preceitos fundantes estabelecidos pela historiografia para a arquitetura e o urbanismo modernos. Mas, a partir deles, apresenta nova perspectiva de leitura, ao tentar compreender os problemas formais presentes no neogótico e sua contribuição para o movimento moderno.

O autor aponta ainda como as contestações do neogótico terão desdobramentos posteriores para as pesquisas formais empreendidas pela arquitetura e urbanismo modernos.

Para Morris e seus colegas, isto traria como consequência a necessidade de melhorar o gosto do mobiliário e dos objetos domésticos. (...) como as teorias de Viollet de Duc sobre a racionalidade construtiva gótica e sobre as possibilidades de modelar o ferro funcionaram como premissas para as estruturas *Art Nouveau* de Victor Horta e de Hector Guimard, a cultura da *country house* foi uma referência precisa para Charles Mackintosh e Charles Voysey, referência que, através de Hermann Muthesius, chegou até o continente europeu. (PATETA, 1987, pp. 22-3)

A restauração passa a ser vista, até metade do século XX, como uma prática conservadora, uma apologia ao historicismo, ao culto da erudição eclética. Essas características são mais acentuadas na historiografia, a partir da década de 1930, porque na prática os arquitetos em seu tempo continuam enfrentando os desafios da preservação de edifícios e sítios históricos, problema intrínseco ao desenvolvimento das cidades frente à modernização e ao crescimento desordenado.

É relevante destacar que os limites da busca de uma continuidade histórica no âmbito do movimento moderno é um tema que Manfredo Tafuri (1979) desenvolve em profundidade, apontando a ineficiência metodológica dessa postura, que desconsidera o anti-historicismo como essência da arquitetura e do urbanismo modernos. Nenhuma tentativa de historicização é capaz de fazer surgir “um movimento moderno radicado na história – ele já o está, e justamente devido ao seu anti-historicismo” (TAFURI, 1979, p. 126).

A postura das vanguardas modernas de busca por uma forma inovadora, que rompe a tradição dos códigos linguísticos estabelecidos, é em si constitutiva de suas proposições de alteração da ordem historicamente pré-estabelecida. Essa postura diante do passado, segundo Tafuri (1979, pp. 36-7), remonta à experiência de Brunelleschi, no século XV, quando “esboça-se a primeira grande tentativa, na história moderna, de *atualização* dos valores históricos como tradução de um tempo mítico para um tempo presente, de significados arcaicos para mensagens revolucionárias”.

Trata-se, então, para esse autor, de esclarecer sentido e origem do “anti-historicismo” das vanguardas:

E, dado que um dos preconceitos mais difundidos é o que vê o problema da história arbitrariamente censurado pelas vanguardas artísticas do século XX, será bom percorrer de novo sinteticamente o processo desenvolvido, remontando às suas verdadeiras origens: à própria revolução da arte moderna realizada pelos humanistas toscanos do século XV. (TAFURI, 1979, p. 36)

A análise histórico-crítica do movimento moderno de Tafuri, baseada no método dialético marxista, explicita os embates no âmbito da própria historiografia, indicando a necessidade de revisão de seus princípios metodológicos para que seja possível avançar na avaliação da contribuição deixada pela arquitetura e urbanismo modernos.

De agora em diante já não há valores absolutos a dominarem as estruturas simbólicas do fazimento artístico, mas é a própria experiência da humanidade que se propõe como protagonista e pretende levar à descoberta de uma nova construtividade da forma, directamente relacionada com a percepção, com a fruição, com um simbolismo mundano e contingente. (TAFURI, 1979, p. 52)

Os apontamentos sobre o tema do anti-historicismo do movimento moderno suscitam a valorização da historicidade, articulada à retomada do debate sobre intervenções nos centros históricos pelos arquitetos italianos, na década de 1950⁵⁵, permitindo, no escopo deste trabalho, avançar no reconhecimento que ganha esta questão na segunda metade do século XX.

⁵⁵ A análise de Tafuri aponta o equívoco desse retorno historicizante da arquitetura italiana do pós-guerra, avaliando que significou um desvio dos pressupostos do movimento moderno. Diz: “O historicismo da arquitetura italiana é, portanto, apenas aparente. Relativamente às formulações das vanguardas não se verificou uma efetiva recuperação da história (...), mas antes uma tentativa de desenraizamento da *tradição do novo*, desprovida de coragem e indecisa” (TAFURI, 199, p. 97. Grifos do autor).

Segundo Tafuri (1979), dentre os arquitetos vinculados ao movimento moderno que se dedicam a pensar o tema da preservação e intervenção em edifícios e centros históricos, estão: Benévolo, Argan, Zevi, Rossi, Aymonino, Gregotti, Samonà, Rogers, entre outros, e também Brandi e Giovannoni.

Um exemplo da importância que assume essa questão está explicitado nas “premissas” do livro de Bruno Zevi (1979, p. 9), *Architettura in Nuce. Uma definição de arquitetura*, no qual o arquiteto propõe “a crítica arquitetônica como instrumento para a conservação dos monumentos e dos ambientes antigos e na promoção de uma renovação urbana e dos edifícios”.

Nesse sentido, é possível reconhecer tanto na historiografia tradicional da arquitetura e urbanismo modernos quanto na historiografia crítica inaugurada por Tafuri, a importância que ganha o tema. Na literatura, no campo do patrimônio cultural, os vínculos reconhecíveis nas propostas iniciais de Ruskin e Viollet-le-Duc com o pensamento arquitetônico e urbanístico de seus tempos também são progressivamente apartados, acarretando a desconexão entre as duas esferas de conhecimento, produção/criação e restauração/conservação, que em sua origem eram as mesmas.

2.3 Os CIAM e as duas Cartas de Atenas: movimento moderno e patrimônio histórico, na década de 1930

É reconhecida a importância da década de 1960 e da Carta de Veneza, 1964, para a indicação dos parâmetros da prática profissional do restauro na atualidade, como visto no capítulo anterior. Para a construção dos consensos necessários à sua concretização, desde a primeira carta escrita em Atenas, em 1931, ocorreram discussões acerca da reformulação dos conceitos utilizados na restauração, nas quais os arquitetos tiveram papel determinante, sobretudo os vinculados à arquitetura e urbanismo modernos.

Para ter a dimensão das idéias postuladas na Carta de Atenas, produzida a partir do IV CIAM, sobre temas como preservação do patrimônio e intervenção em edificações históricas, é pertinente confrontá-la com dois textos de referência para o setor patrimonialista: a Carta de Atenas, de 1931, que é a primeira carta específica

da área de patrimônio; e a Carta de Veneza, de 1964⁵⁶, que é considerada, ainda hoje, um documento de referência pelos especialistas como já mencionado.

Essa leitura comparativa permite compreender a temporalidade de Carta de Atenas (1933), elaborada no âmbito do CIAM, seu diálogo com o setor específico de patrimônio e investigar se e em que medida traz proposições diferenciadas, seus sentidos e as dimensões inovadoras ou conservadoras dos paradigmas conservacionistas de sua época e das noções hoje predominantes. Para evitar confusão entre as duas cartas de Atenas, a patrimonialista, de 1931, e a modernista, de 1933, será convencionado daqui em diante utilizar, respectivamente, as denominações Carta do Restauro e Carta do Urbanismo.

A Carta do Restauro é resultado de uma reunião internacional realizada em Atenas, em outubro 1931, pelo Escritório Internacional dos Museus da Sociedade das Nações. Esse encontro congregou, pela primeira vez, especialistas de vários países europeus para elaborar um documento que norteara a prática das intervenções em bens patrimoniais. Como principais participações, Choay (2001, p. 173) destaca as de V. Horta, G. Giovannoni e G. Nicodemi.

Entre as deliberações principais do encontro deve-se destacar a recomendação para a conservação dos monumentos, segundo a qual a restauração deveria ser empregada apenas quando indispensável e ainda a necessidade de respeitar as obras históricas e artísticas do passado, sem prejuízo de nenhum estilo ou época; a elaboração de inventário dos monumentos históricos nacionais, acompanhados de fotografia e de informações, para serem divulgados e disponibilizados pelo Escritório de Museus e, finalmente, a colaboração entre os países e seus técnicos para garantir a salvaguarda dos monumentos.

Pretendia-se ainda garantir, além da preservação de monumentos isolados, a reserva de áreas próximas que permitissem a “ambiência” das edificações e assegurassem a manutenção de determinadas perspectivas, fundamentais para a compreensão deles. Para Choay (2001, pp. 200-1) essa é uma das maiores contribuições trazidas pela Carta do Restauro.

⁵⁶ A Carta Internacional sobre Conservação e Restauração de Monumentos e Sítios é formulada no âmbito do II Congresso Internacional de Arquitetos e Técnicos dos Monumentos Históricos, ICOMOS - Conselho Internacional de Monumentos e Sítios.

Entre os resultados e avanços do encontro, Kühl (1998, p. 198) destaca, de maneira geral, a divulgação do tema da preservação e, em particular, da teoria de Camilo Boito e as iniciativas já empreendidas na Itália, até então relativamente restritas ao próprio país. É somente a partir da Carta do Restauero, dos textos e trabalhos realizados por Giovannoni que as idéias da restauração científica passam a ser reconhecidas internacionalmente. A comunicação de Giovannoni denominada *Vecchie città ed edilizia nuova*, cujos conceitos principais vinham sendo desenvolvidos desde 1913, transforma-se em livro no mesmo ano de 1931 (CHOAY, 2001, p. 195).

A Carta do Restauero contribui para a divulgação da teoria de Boito, mas amplifica, sobretudo, as idéias de Giovannoni e do método de restauração científica, tornando-se referência obrigatória para os órgãos de proteção ao patrimônio cultural. Muitos deles se formaram após os anos 1930, como no caso do Brasil, durante pelo menos três décadas, até a publicação da Carta de Veneza, em 1964.

A Carta reafirma a tendência do discurso de Boito e Giovannoni, refuta o método de reintegração estilística, mas ainda assim admite a restauração, contrapondo-se à posição de Ruskin e Morris. Esse é o enfoque da Carta (1931, item Doutrina) quanto ao tema do restauero:

(...) a conferência constatou que nos diversos Estados representados predomina uma tendência geral a abandonar as reconstituições integrais, evitando assim seus riscos, pela adoção de uma manutenção regular e permanente, apropriada para assegurar a conservação dos edifícios. Nos casos em que uma restauração pareça indispensável devido a deterioração ou destruição, a conferência recomenda que se respeite a obra histórica e artística do passado, sem prejudicar o estilo de nenhuma época.

As idéias de Giovannoni têm indiscutível repercussão na área de preservação, mas uma fortuna crítica controversa no âmbito da historiografia da arquitetura e urbanismo e na literatura voltada à área de preservação. Suas posições intelectuais e acadêmicas bem como suas posturas político-partidárias motivam posições apaixonadas e críticas violentas.

Choay (2001, p. 195) afirma que “durante muito tempo se escamoteou a importância de Giovannoni em razão de paixões políticas e ideológicas. Por isso mesmo, é necessário restituir-lhe o lugar que merece no campo da história”.

A menção a paixões políticas e ideológicas é uma referência vaga, que Choay (2001, p. 195) especifica em nota-de-rodapé:

Uma parte da carreira de Giovannoni se deu sob o regime de Mussolini. Por essa razão, ele se viu injustamente envolvido, depois da guerra, no processo contra o fascismo, tendo sido criticado com violência por B. Zevi (...). Além disso não tendo cortejado determinadas estrelas do movimento moderno como Le Corbusier, foi acusado de passadista, quando na verdade desenvolvia, na área de urbanismo, teorias mais avançadas e, tecnicamente mais elaboradas.⁵⁷

A menção a Bruno Zevi merece verificação. Zevi (1986/1979, p. 119-23) dedica várias páginas à polêmica, ocorrida em 1938, entre Giovannoni, que ele chama de “último herdeiro da tradição positivista”, e Adolfo Venturi (1856/1941) sobre métodos empregados para se escrever uma história da arquitetura. O início da polêmica foi a resenha escrita por Giovannoni para o primeiro volume da obra *História*, lançada por Venturi, na qual enfatiza os equívocos metodológicos de Venturi, que “reagiu de imediato com uma firmeza juvenil”.

Os argumentos de Giovannoni e Venturi são detalhadamente analisados por Zevi. Nos comentários finais sobre os enfoques metodológicos para se escrever uma História da Arquitetura, Zevi mostra posições de uma disputa intelectual travada entre dois maduros historiadores, cujos trabalhos têm contribuições relevantes. No entanto parece claro que a influencia de Venturi sobre aquela geração italiana foi mais importante que a de Giovannoni, como diz o autor:

Para anular os quesitos inerentes à procura da paternidade em arquitetura é necessário começar por analisar as relações entre projeto e construção, e entre desenho e arquitectura, temas já encontrados ao delinear os acontecimentos de S. Pedro e da Abadia de Westminster e que constituem pontos salientes do método historiográfico; depois, proceder de modo a invalidar os lugares comuns da economia, da técnica e da tipologia, que Giovannoni reconhecia como os verdadeiros protagonistas da actividade construtora; livre o campo destes preconceitos, será possível concluir sobre as relações entre personalidades artísticas e todas as “teorias” que a escondiam ou sufocavam. (ZEVI, 1986/1979, p. 123)

Cabe lembrar que a polêmica ocorre três anos antes da morte de Venturi e cinco anos antes da de Giovannoni, que faleceu em 1943, portanto, a dois anos do término da Segunda Guerra Mundial.

⁵⁷ Nota de rodapé nº 45, capítulo 5: A invenção do patrimônio urbano.

Apesar de argumentar a importância de Giovannoni para o debate nos anos 1930, Choay relativiza o impacto do seu texto, afirmando que suas idéias, naquele momento, não tiveram penetração no âmbito patrimonialista, ficando ausentes do conteúdo expresso da Carta de Atenas de 1931:

Só em 1931 se realiza a primeira conferência internacional relativa aos monumentos históricos, em Atenas. Dois anos antes dos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (CIAM), que, na mesma cidade, elaborou a célebre Carta de Atenas, ela deu ensejo a que se levantasse a questão das relações entre os monumentos antigos e a cidade, e que se desenvolvessem a esse respeito idéias e propostas discordantes, porém mais avançadas que as da Carta. Mas essas concepções inovadoras [de Giovannoni] acabaram pouco difundidas. Foram formuladas à margem do congresso, que, em princípio, deveria tratar dos problemas técnicos da conservação e da restauração (...). (CHOAY, 2001, p. 173)

2.3.1 O CIAM e a Carta de Atenas do Urbanismo, 1933

O amplo processo de revisão da historiografia do movimento moderno, que não cabe aqui analisar, estabelece o reconhecimento de que analisar o “movimento moderno” implica avaliar as manifestações oficiais elaboradas pelos CIAM, sem perder de vista que essas manifestações representam os pontos de convergência possíveis que identificam os grupos de arquitetos vinculados às novas tendências, que se caracterizam por acirradas disputas internas e por uma significativa diversidade projetual e formal.

Conrads (1973, p.165) lembra, em sua seminal coletânea *Programas y Manifestos de la arquitectura del siglo XX*, que os congressos foram, durante trinta anos, palco “de un intercambio de ideas a nivel mundial, que pusieron al descubierto las tareas del ‘urbanismo’ ”.

Na declaração publicada como resultado do primeiro Congresso, realizado em 1928, no castelo de La Sarraz, já na parte introdutória, os arquitetos esclarecem aos leitores as motivações da criação dos congressos e de seu papel para a arquitetura e urbanismo modernos.

Los arquitectos abajo firmantes establecen conjuntamente un acuerdo fundamental de sus concepciones sobre la arquitectura así como de sus obligaciones profesionales hacia la sociedad y subrayan en particular que consideran la arquitectura como una actividad elemental del hombre que forma parte en todo su alcance y toda su

profundidad del desarrollo creativo de nuestra vida. (CIAM, 1928 in CONRADS, 1973, p. 165)

O Congresso Internacional de Arquitetura Moderna (CIAM) é fundado em junho de 1928, no Castelo de la Sarraz na Suíça, por um grupo de 28 arquitetos europeus⁵⁸. Organizado em reação à desclassificação de Le Corbusier no Concurso do Palácio da Sociedade das Nações, teve a participação destacada de Hélène Mandrot (dona do castelo), Karl Moser, escolhido primeiro presidente e Sigfried Giedion, o primeiro secretário-geral (MUNFORD, 2000, pp. 9-16).

Apesar das divergências que já vinham se explicitando, pelo menos desde a exposição de Stuttgart, para enfrentar a força do tradicionalismo, os arquitetos presentes ao encontro, “han acordado apoyarse mutuamente em el futuro, em su trabajo, por encima de las fronteras de sus países” (CIAM, op. cit., p. 166).

Walter Gropius (1956, p. 136), no texto CIAM: 1928 – 1953, escrito em função das comemorações do 25º aniversário dos congressos, relembra o seu significado para a cultura arquitetônica do século XX.

Lo más importante ha sido el hecho de que en un mundo de confusión y de esfuerzos desperdigados, un pequeño grupo de arquitectos sintió la necesidad de reunir sus fuerzas en un intento de apreciar como una totalidad los multifacetados problemas que los confrontaban.

O primeiro congresso foi dedicado à fundação dos CIAM. Os dois seguintes discutiram a problemática da habitação: o de 1929, o segundo, realizado em Frankfurt (Alemanha), voltou-se ao estudo da moradia mínima; e o terceiro realizado em 1930, em Bruxelas (Bélgica), foi destinado à reflexão sobre o loteamento racional. O quarto congresso, realizado em Atenas, em 1933, elegeu como temática a análise de 33 cidades, culminando com a elaboração da Carta do Urbanismo, normalmente conhecida como Carta de Atenas.⁵⁹

⁵⁸ Outros membros fundadores: Hendrik Berlage, Victor Bourgeois, Pierre Chareau, Josef Frank, Gabriel Guevrekian, Max Ernst Haefeli, Hugo Häring, Arnold Hochel, Huib Hoste, Pierre Jeanneret (primo de Le Corbusier), André Lurçat, Ernst May, Fernando García Mercadal, Hannes Meyer, Werner Moser, Carlo Enrico Rava, Gerrit Rietveld, Alberto Sartoris, Hans Schmidt, Mart Stam, Rudolf Steiger, Szymon Syrkus, Henri-Robert Von der Mühll, e Juan de Zavala. Os delegados soviéticos no CIAM não estiveram presentes em La Sarraz por não conseguir o visto de saída de seu país, entre eles El Lissitzky, Nikolai Kolli e Moisei Ginzburg. Outros membros posteriormente aceitos no CIAM são Alvar Aalto, Uno Ahren, Louis Herman De Koninck e Fred Forbat.

⁵⁹ A cronologia e as temáticas abordadas nos CIAM são as seguintes: 1928 - 1º Congresso, La Sarraz, Fundação dos CIAM. 1929 - 2º Congresso, Frankfurt (Alemanha), Estudo da moradia mínima. 1930 - 3º Congresso, Bruxelas, Estudo do loteamento racional. 1933 - 4º Congresso, Atenas, Análise de 33 cidades. 1937 - 5º Congresso, Paris, Estudo do problema moradia e lazer. 1947 - 6º Congresso, Bridgwater, Reafirmação dos objetivos dos CIAM. 1949 - 7º Congresso, Bérgamo, Execução da Carta de Atenas. 1951 - 8º Congresso,

Imagem 22. O Plano Voisin de Paris. Estudo das transformações pelas quais passou Paris desde a Idade Média. Fonte: LE CORBUSIER. Precisoões: sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo. Publicação original em francês em 1930. Posfácio de Carlos A. Ferreira Martins e Trad. Carlos E. M. De Moura. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

Assim, no primeiro momento em que o CIAM se debruça sobre os temas relacionados às cidades, já está colocada a necessidade de se definir uma postura sobre as questões patrimoniais. Esse tema voltará a aparecer no debate dos CIAM em diversos momentos: em 1949, no sétimo congresso, realizado em Bérghamo (Itália), quando é estudada a execução da Carta de Atenas e nasce a grille CIAM de urbanismo; e em 1951, quando o tema central do oitavo congresso, realizado em Hoddesdon, é o estudo do centro urbano, o chamado “coração das cidades”, e quando a problemática do centro histórico aparece com destaque.

Embora o tema específico do patrimônio não apareça na Declaração de La Sarraz⁶⁰, como já mencionado anteriormente, alguns elementos fundamentais que guiam a postura do CIAM, em 1933, já estão explicitados. São questões centrais nas discussões futuras da arquitetura e do urbanismo modernos, tais como a relevância dos novos materiais, técnicas e metodologias na construção e o veemente combate a qualquer tipo de intervenção arquitetônica que evoque os estilos historicistas.

(...) es tarea de los arquitectos actuar de acuerdo con los grandes hechos de la época y los máximos objetivos de la sociedad a que pertenecen y realizar sus obras de acuerdo ello. En consecuencia, se niegan a incluir principios creativos de épocas anteriores y las estructuras sociales pasadas en sus obras. (CIAM, 1928 in CONRADS, 1973, p. 165).

Aos propósitos declarados agregam-se a técnica e a tecnologia, que dão subsídio ao trabalho dos profissionais vinculados à nova arquitetura. Os princípios que devem nortear a atividade desses profissionais são: o compromisso com a racionalização e a economia nas e das construções; a standardização e a utilização dos novos materiais (o aço, o concreto armado e o vidro) que haviam sido introduzidos, no século XIX, na construção civil.

(...) les parece lógico prestar particular atención a los nuevos materiales de construcción, a las nuevas construcciones y a los nuevos métodos de producción y preocuparse de todos los problemas que, en ámbito de su profesión, dejan esperar un progreso de su trabajo. (CIAM, 1928 apud CONRADS, 1973, p. 166).

⁶⁰ A Declaração, resultante do I Congresso, está estruturada nos seguintes temas gerais: Economia, Planejamento Urbano e Rural, Arquitetura e opinião pública e, por fim, Arquitetura e relação com o Estado.

Outro aspecto relevante a ser destacado é a proposição de uma nova concepção do urbanismo, explicitada na Declaração e que está implícita em todas as abordagens dos CIAM.

El urbanismo es la organización de todas las funciones de la vida colectiva en la ciudad y el campo. (...) no puede venir determinado por consideraciones estéticas, sino exclusivamente por exigencias funcionales. (CIAM, 1928 apud CONRADS, 1973, p. 168).

A relevância dessas questões, particularmente para a área de patrimônio, é explicitada por Walter Gropius (1956, p. 106) no texto “Arqueologia ou Arquitetura para os edifícios contemporâneos?”, escrito em 1949.

Construir con elementos de los períodos de la artesanía manual en una era de industrialización está llegando a ser una tarea más y más desahuciada: o bien se empantana en dificultades financieras debido a la insuficiencia de la necesaria mano de obra especializada, o bien termina en un producto falso y sin vida, de origen industrial.

Imagem 23. Igreja de Bérgamo, Itália. Estudo de Gropius sobre sobreposição de estilos e elementos construtivos românicos, góticos e renascentistas. Fonte: GROPIUS, Walter. **Alcances de la arquitectura integral**. Publicação original em inglês em 1952. Tradução de Luis Fabricant. Buenos Aires: La Isla, 1956.

É sabido que a quarta reunião do CIAM, em 1933, deveria ter ocorrido em Moscou. No entanto, a recusa do projeto de Le Corbusier no concurso para o Palácio dos Soviets, indicando claramente o abandono dos princípios da arquitetura e urbanismo modernos por parte do Partido Comunista da União Soviética, fez com que os planos iniciais fossem alterados e o Congresso, finalmente, foi realizado a bordo do navio SS Patris II, que partiu de Marselha para Atenas (MUNFORD, 2000, p. 73).

Pier Giorgio Gerosa (1976), em sua participação no chamado Simpósio de Lion, realiza uma leitura cuidadosa da documentação referente ao IV CIAM analisando comparativamente cinco versões (as três versões preliminares, a publicação oficial e a versão publicada por Corbusier, em 1941) da Carta do Urbanismo de 1933. Como se sabe uma sexta versão é publicada por J. L. Sert⁶¹ com o título *Can our cities survive?* em 1942.

Gerosa atribui nomes às três primeiras versões: “Patris II” foi elaborada durante o Congresso e está datada de 10 de agosto de 1933; uma primeira revisão realizada por Le Corbusier, concluída em 14 de agosto, foi denominada versão “Marselha”; e a terceira chamada de “Zurique” ficou a cargo de S. Giedion, secretário geral do Congresso, que concluiu a versão oficial em 4 de setembro daquele mesmo ano. Entre setembro e outubro, mais uma revisão é realizada por Corbusier, cujo texto é bastante próximo do final. Somente então é feita a publicação oficial.

O quadro comparativo montado por Gerosa (op.cit., p. 53) demonstra haver alterações significativas entre as diferentes etapas de redação. Esse trabalho nos interessa particularmente para analisar o processo de redação do capítulo sobre patrimônio. Na redação original consta apenas uma pequena referência, entre vários pontos discutidos no congresso, em que o relator afirma a importância de “la mise en valeur de l’heritage culturel”. Deve-se destacar a utilização do termo “herança cultural” que, na década de 1930, é pouco usual.

É Le Corbusier em sua primeira revisão, realizada em agosto, que introduz o tema como um item específico, denominado *Quartier historiques*. Em seguida, Giedion,

⁶¹ Josep Luis Sert é um dos influentes arquiteto do CIAM, fundador do GATEPAC e da seção catalã dos CIAM. Após a derrota republicana na Guerra Civil, Sert mudou-se para os Estados Unidos para trabalhar como urbanista junto a Paul Lest Weiner na empresa Town Planing Association. Em 1942, publicou sua versão sobre a Carta de Atenas. Entre 1947 a 1956, atuou como Presidente do CIAM. Em 1953, tornou-se diretor da Faculdade de Ciências da Graduate School of Design e Professor de Arquitetura, da Universidade de Harvard. Criou, em 1955, durante seu mandato o Programa de Urban Design, o primeiro curso formal de planejamento urbano dos Estados Unidos.

num trabalho cuidadoso de estruturação dos temas, altera o título para *Les monuments historiques*. No entanto, Le Corbusier propõe, em sua última revisão, substituí-lo por *Les parties historiques de la ville*, que é o título final do capítulo dedicado ao tema na versão publicada em 1933 (GEROSA, 1976, p. 64). Ainda sobre o título do capítulo, Le Corbusier o altera para *Patrimoine historique des villes* na publicação que faz a posteriori, entre 1941 e 1943 (GEROSA, 1976, p. 95).

O livro de Sert (1942) não é considerado nesta análise porque o capítulo dedicado ao patrimônio é excluído de maneira deliberada. Sert, ao final de sua publicação, apresenta dois anexos: um documento sobre os objetivos e o estatuto dos CIAM e a versão final da Carta de Atenas (sem comentários). Em nota de rodapé, o autor explica que o item sobre patrimônio fora omitido em seu texto, já que não era um problema de todas as cidades, mas destaca que sua inclusão foi solicitada pela delegação italiana.

“Section 7 of this chart has been omitted from the general text because it applies only to certain cities. It was introduced by the Italian delegates, who had to deal with these problems frequently”.
(SERT, 1942, 248)

Retornando aos quadros comparativos, Gerosa (1976, p 64) a partir de seu trabalho oferece a possibilidade de compreender que o texto ganha contornos mais generalizantes na versão final. As primeiras versões revelam questões mais específicas, extraídas das avaliações de casos reais.

Como a primeira versão faz apenas uma breve menção ao tema, será desconsiderada a partir de agora. Portanto, o primeiro texto a ser analisado é a primeira revisão efetuada por Le Corbusier. Ele indica que os planos apresentados no Congresso permitem fixar três pontos sobre a situação atual dos “centros históricos”, observação que consta apenas dessa etapa de elaboração da Carta.

Num diagnóstico mais geral, o texto afirma a importância dos monumentos artísticos e históricos isolados e destaca a existência de grupos de edifícios formando quarteirões históricos de interesse local. Em seguida, assinala os dois problemas que devem ser enfrentados em intervenções em regiões com essas características: o saneamento e circulação.

Les centre anciens présentent de très grands inconvénients au point de vue hygiénique. La largeur et les tracés de rues ne sont pas en

rapport avec les modernes moyens de transport (auto, tramway, etc.).
(CORBUSIER, 1933 apud GEROSA, 1976, p. 64)

Giedion dá, então, ao documento referente ao capítulo tratado a forma praticamente final. Pequenas modificações são efetuadas por Corbusier na revisão que realiza em seguida e também em sua versão publicada, na década de 1940. Giedion (1933 apud GEROSA, 1976, p. 64) define o escopo do que se entende na Carta por monumentos históricos: “monuments uniques ou ensemble urbain”, como consta do texto oficial de 1933.

Le Corbusier (1989/1941, item 65), em sua publicação posterior vastamente divulgada, amplia o significado dessa definição, alterando-a para: edifícios isolados ou conjuntos urbanos. Ele ainda acrescenta a afirmação de que eles devem ser “salvaguardados”, expressão que não aparece em nenhum dos momentos de revisão do texto.

Em seguida, Giedion estabelece cinco condições que devem ser observadas para se efetivar a conservação desses monumentos históricos, desde que eles se enquadrem na primeira delas: “(...) évoquent l’expression pure d’une époque antérieure et s’ils répondent à un intérêt général” (GIEDION, 1933 apud GEROSA, 1976, p. 64).

A segunda restrição à conservação dos monumentos históricos diz respeito à necessidade de salubridade nas edificações antigas para que a população não seja prejudicada⁶². A terceira condição diz respeito a monumentos que impedem a reestruturação de áreas já consolidadas ou se tornam empecilho. Nesse caso, a Carta recomenda ao invés da demolição o desvio por meio de artifícios técnicos⁶³.

A seguir, Giedion ressalta que a utilização de estilos históricos, sob “pretextos estéticos” (CORBUSIER, 1989/1941, item 70) é inadmissível⁶⁴, referindo-se tanto ao ecletismo ainda em voga quanto às restaurações, os quais não são diferenciados na Carta. O último item presente na versão de Giedion, que também será o último no

⁶² O texto original: “b) si leur existence n’exige pas de sacrifices de la population qui est forcée d’y habiter dans des conditions malsaines” (GIEDION, op. cit., p. 64).

⁶³ Diz, “c) s’il est possible de supprimer leur influence gênante pour le développement organique de la ville, par le détournement de la circulation ou par un déplacement du centre vital de la ville” (GIEDION, op. cit., p. 64).

⁶⁴ O texto original diz, “Une adaptation esthétique des nouvelles parties de la ville à des anciennes parties cause un état catastrophique. Une telle adaptation ne doit plus être tolérée sous aucune forme” (GIEDION, op. cit., p. 64).

documento oficial, publicado em 1933, trata da criação de áreas verdes nos centros urbanos, aproveitando a demolição de cortiços, interpretados como edifícios sem interesse para preservação. Deste item Le Corbusier sugere a remoção da parte final do texto proposto por Giedion (1933, apud GEROSA, 1976, p. 64), “(...) qui améliorent l’état hygiénique des quartiers d’habitation”, que se refere à criação de superfícies verdes para melhorar as condições de higiene em quarteirões residenciais.

É possível verificar que é Giedion quem dá o formato final ao documento que é publicado, em 1933, com pequenos acertos sugeridos por Corbusier. Cabe ainda ressaltar que quanto ao capítulo dedicado aos Monumentos Históricos, as duas versões dos anos 40, de Sert e de Le Corbusier são diametralmente opostas. Enquanto Sert suprime as formulações a respeito, por entender que se trata de um diagnóstico que dava conta de uma demanda localizada da delegação italiana para o encontro, na versão publicada por Le Corbusier, o capítulo ganha um título mais atual, afirma o reconhecimento da salvaguarda do patrimônio histórico, para depois estabelecer condições à sua preservação. Le Corbusier comenta cada um dos itens, como faz em outros momentos da Carta e oferece exemplos que os generalizam.

QUADRO COMPARATIVO. Fonte: GEROSA, Giorgio (1976). "La Declaration Finale Du 4eme CIAM". In: Anales du "Deuxieme Colloque sur la crise de l'environnement et de l'habitat". *Actualité de la charte d'Athenes*. Lion, Institut d'Urbanisme et d'Aménagement Regional – Université des Sciences Humaines de Strasbourg. 1976.

Annexe 5. Les différentes rédactions de la Déclaration Finale

Rédaction "Paris II" 10 août 1933	Rédaction "Marseille" 14 août 1933	Rédaction "Zürich" 4 septembre 1933
<u>Résolutions :</u>	COMMUNIQUE DU CONGRES, DIVISE EN TROIS PARTIES	LA VILLE FONCTIONNELLE CONSTATATIONS DU IV. CONGRES INTERNATIONAL D'ARCHITECTURE MODERNE
	I. Introduction	
	II. Constatation sur les questionnaires	
	III. Lignes générales pour travaux à faire et pour le prochain congrès	
	<u>I. Introduction</u>	<u>I. Introduction</u>
Les congrès internationaux d'architecture moderne réunis à bord du Patris II du... et du ... août 1933 le ont consacré leurs études à l'urbanisation des villes de l'époque contemporaine.	Le quatrième congrès international d'architecture moderne --Marseille-Athènes-- Marseille 29 juillet-- 1933 a eu comme base l'étude analytique des plans des trente et une villes	Les Congrès Internationaux d'Architecture Moderne sont réunis à bord du Patris II et à Athènes du 29 juillet au 13 août 1933.
		<u>Programme</u>
		Le congrès s'est occupé de l'urbanisation des villes de l'époque contemporaine.
		Les analyses ont été établies sur une base aussi large que possible, afin de donner une vue concrète

Anexo 5: As diferenças entre a redação da declaração final. p. 48

Acima, a primeira página do anexo onde Gerosa compara a redação das três versões da Carta de Atenas, 1933. Elas foram escritas, respectivamente, por Comissão Relatora, Le Corbusier e Giedion.

À direita, percebe-se que na redação original não constava nenhuma informação. Corbusier acrescentou as informações iniciais com apenas três itens. Giedion cunha o termo conjunto urbano e elabora o texto mais próximo do formato conhecido na versão corbusiana.

<u>Quartiers historiques.</u>	la ville.
L'examen des plans présentés permet de fixer en trois points les conditions actuelles des centres historiques.	Les monuments historiques (monuments uniques ou ensembles urbains) doivent être conservés à condition que :
1) Existence de monuments artistiques, historiques, isolés, ayant caractère de haute importance et l'existence de groupes d'édifices formant quartiers historiques d'intérêt local.	a) s'ils évoquent l'expression pure d'une époque antérieure et s'ils répondent à un intérêt général ;
2) Les centres anciens présentent de très grands inconvénients au point de vue hygiénique.	b) si leur existence n'exige pas de sacrifices de la population qui est forcée d'y habiter dans des conditions malsaines.
3) La largeur et les tracés de rues ne sont pas en rapport avec les modernes moyens de transport (auto, tramway, etc.)	c) s'il est possible de supprimer leur influence gênante pour le développement organique de la ville, par le détournement de la circulation ou par un déplacement du centre vital de la ville.
	Une adaptation esthétique des nouvelles parties de la ville à des anciennes parties cause un état catastrophique. Une telle adaptation ne doit plus être tolérée sous aucune forme.

: Modifications apportées	: Publication officielle	: La Charte d'Athènes
: par L-C au texte "Zürich":	: novembre 1933	: 1941 - 1943
: sept-oct. 1933.	:	:
: LA VILLE FONCTIONNELLE	:	:
: CONSTATATIONS DU IV ^e CON-	:	:
: GRES INTERNATIONAL D'AR-	: CONSTATATIONS DU IV ^e CON-	:
: CHITECTURE MODERNE	: GRES	:
: I. Introduction	: I. Introduction	:
: Les Congrès Internationaux	: Les Congrès internationaux	:
: d'Architecture Moderne se:	: d'architecture moderne se:	:
: sont réunis à bord du	: sont réunis à bord du "Pa:	:
: Patris II de Marseille à	: tris" de Marseille à Athè:	:
: Athènes, et dans cette der	: nes et d'Athènes à Marseill	:
: nière ville du 29 juillet	: le, à Athènes et à Marseill	:
: au 13 août 1933.	: le, du 29 juillet au 13	:
: :	: août 1933.	:
: <u>Programme</u>	:	:
: Le Congrès s'est occupé de	: I. Programme	:
: l'urbanisation des villes:	: Le Congrès s'est occupé	:
: de l'époque contemporaine:	: de l'urbanisation des vil	:
: Les analyses ont été éta:	: les de l'époque contempo:	:
: blies sur les bases aussi:	: raine.	:
: "essentiels" que possi:	: Les analyses ont été établ	:
: ble, afin de fournir un	: les sur des bases aussi	:
: verdict sur l'état des vil	: "essentiels" que possi:	:
: les contemporaines et de	: ble, afin de fournir un	:
: souligner les erreurs gé:	: verdict sur l'état des vil	:
: nérales déjà connues.	: les contemporaines et de	:
: Le cercle vicieux dans le:	: souligner les erreurs gé	:
: quel tourne l'urbanisatio	: nérales, déjà connues.	:
: contemporaine des villes	: Le cercle vicieux dans le:	:
: avait été révélé par les	: quel tourne l'urbanisation	:
: travaux des Congrès précé:	: contemporaine des villes	:

Anexo 5: Após comparar as três versões, Gerosa compara as alterações realizadas por Le Corbusier na versão de Giedion, com a versão final publicada e Carta de Atenas escrita por Corbusier na década de 1940.

voies de grande circulation : 4) Que les quartiers d'habitation soient isolés des voies de grande circulation par des zones vertes. Les parties historiques de la ville : Les monuments historiques (monuments uniques ou ensemble urbain) doivent être respectés a) s'ils sont l'expression pure d'une culture antérieure et s'ils répondent à un intérêt général. b) si leur conservation n'entraîne pas le sacrifice des populations devant y habiter dans des conditions malsaines. c) s'il est possible de remédier à leur présence préjudiciable au développement organique de la ville, par le détournement de la circulation ou par un déplacement du centre vital de la ville. L'adaptation esthétique des constructions neuves de la ville aux anciennes parties historiques a des conséquences néfastes. Le maintien de telles initiatives ne doit pas être toléré, sous aucune forme.

Les parties historiques de la ville : Les monuments historiques (monuments uniques ou ensemble urbain) doivent être respectés a) S'ils sont l'expression pure d'une culture antérieure et s'ils répondent à un intérêt général. b) Si leur conservation n'entraîne pas le sacrifice des populations devant y habiter dans des conditions malsaines. c) S'il est possible de remédier à leur présence préjudiciable au développement organique de la ville, par le détournement de la circulation ou par un déplacement du centre vital de la ville. L'adaptation esthétique des constructions neuves de la ville aux anciennes parties historiques a des conséquences néfastes. Le maintien de telles initiatives ne doit pas être toléré, sous aucune forme.

différenciées selon leurs destinations : rues d'habitation : rues de promenade, rues de transit, voies maîtresses. 64) Les zones de verdure doivent isoler, en principe, les lites de grande circulation. PATRIMOINE HISTORIQUE DES VILLES 65) Les valeurs architecturales doivent être sauvegardées (édifices isolés ou ensembles urbains). 66) Elles seront sauvegardées si elles sont l'expression d'une culture antérieure et si elles répondent à un intérêt général... 67) Si leur conservation n'entraîne pas le sacrifice de populations maintes dans des conditions malsaines... 68) S'il est possible de remédier à leur présence préjudiciable par des mesures radicales, par exemple, la déviation d'éléments vitaux de circulation, voire même le déplacement de centres considérés jusqu'ici comme immuables.

IV RESUME 1° L'état de la plupart des villes étudiées donne l'image du chaos et ne correspond pas aux nécessités primordiales biologiques et psychologiques de la population. Cet état exprime, dès le début de l'ère machiniste, l'addition incessante des intérêts privés. 2) Dans la plupart des villes apparaît une rupture désastreuse entre les énergies économiques et l'administration responsable. 3) Bien que les villes se transforment incessamment, leur développement s'effectue sans prévision ni contrôle, ni connaissance des

69) La destruction de taudis à l'entour des monuments historiques fournira l'occasion de créer des surfaces vertes. 70) L'emploi des styles du passé, sous prétexte d'esthétique, dans les constructions neuves érigées dans les zones historiques, a des conséquences néfastes. Le maintien de tels usages ou l'introduction de telles initiatives ne sera toléré sous aucune forme. 3. CONCLUSION POINTS DE DOCTRINE 71) La plupart des villes étudiées offrent aujourd'hui l'image du chaos : ces villes ne répondent aucunement à leur destinée qui serait de satisfaire aux besoins primordiaux biologiques et psychologiques de leur population.

95

forme. 1° L'état de la plupart des villes étudiées donne l'image du chaos et ne correspond pas aux nécessités primordiales biologiques et psychologiques de la population. Cet état exprime, dès le début de l'ère machiniste, l'addition incessante des intérêts privés. 2) Dans la plupart des villes apparaît une rupture désastreuse entre les énergies économiques et l'administration responsable. 3) Bien que les villes se transforment incessamment, leur développement s'effectue sans prévision ni contrôle, ni connaissance des

néfastes. Le maintien de telles initiatives ne doit pas être toléré sous aucune forme. Par la destruction des taudis aux environs des monuments historiques on peut gagner des surfaces vertes qui améliorent l'état hygiénique des quartiers d'habitation. IV RESUME 1° L'état de la plupart des villes étudiées donne l'image du chaos et ne correspond pas aux nécessités primordiales biologiques et psychologiques de la population. Cet état exprime, dès le début de l'ère machiniste, l'addition incessante des intérêts privés. 2) Dans la plupart des villes apparaît une rupture désastreuse entre les énergies économiques et l'administration responsable. 3) Bien que les villes se transforment incessamment, leur développement s'effectue sans prévision ni contrôle, ni connaissance des

ple, la déviation d'éléments vitaux de circulation, voire même le déplacement de centres considérés jusqu'ici comme immuables. 69) La destruction de taudis à l'entour des monuments historiques fournira l'occasion de créer des surfaces vertes. 70) L'emploi des styles du passé, sous prétexte d'esthétique, dans les constructions neuves érigées dans les zones historiques, a des conséquences néfastes. Le maintien de tels usages ou l'introduction de telles initiatives ne sera toléré sous aucune forme. 3. CONCLUSION POINTS DE DOCTRINE 71) La plupart des villes étudiées offrent aujourd'hui l'image du chaos : ces villes ne répondent aucunement à leur destinée qui serait de satisfaire aux besoins primordiaux biologiques et psychologiques de leur population.

96

2.3.2 Monumento e Patrimônio histórico: de Atenas a Veneza

Em geral, a Carta de Atenas elaborada no âmbito do CIAM não é reconhecida como documento de referência para os órgãos internacionais e nacionais voltados à preservação do patrimônio cultural, como, por exemplo, o ICOMOS. Mas deve-se ressaltar que o IPHAN reconhece o texto no rol das cartas patrimoniais escritas durante o século XX.

Nas publicações mais recentes, como as de Macarrón (2008), Choay (2001), Kühl (2005), que tratam da história do patrimônio cultural, ela aparece de formas diferentes e às vezes antagônicas. A leitura de Choay (2001), de que a Carta do Urbanismo não traz contribuições para o debate da preservação, não é aceita unanimemente entre os autores.

Ana Macarrón (2008, p. 143) aponta uma dimensão inédita na Carta do Urbanismo por conter a primeira reflexão sobre a questão de áreas envoltórias, que ela chama de “entorno de los monumentos”:

En 1933, la Carta de Atenas del Urbanismo, en sus conclusiones del IV Congreso Internacional de Arquitectura Moderna, abordó el tema (del contexto y del entorno) desde un enfoque urbanístico y priorizando el aspecto de la ciudad moderna.

De fato a Carta do Urbanismo defende, quando necessária, a demolição de áreas envoltórias de monumentos históricos para criar praças, parques, ou seja, “superfícies verdes”. O assunto, bastante polêmico, é alvo ainda hoje de debates acalorados e conflita com os princípios expostos nas cartas patrimoniais de que a “(...) destruição de cortiços ao redor dos monumentos históricos dará a ocasião para criar superfícies verdes”. (CORBUSIER, 1989/1941, item 69).

Neste caso, é importante recuperar o comentário presente na publicação de Le Corbusier (1989/1941, comentários ao item 69), que enfatiza o caráter urbanístico do princípio acima exposto, afastando a referência a um “mero” cenário, às vezes presente na visão patrimonial:

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

Quanto à valorização dos monumentos, sua inserção urbana e o entorno no qual se encontram, a Carta do Restauro (1931, item Valorização dos Monumentos) apresentava uma proposta bem distinta de sua “homônima” de 1933.

A conferência recomenda respeitar, na construção dos edifícios, o caráter e a fisionomia das cidades, sobretudo na vizinhança dos monumentos antigos, cuja proximidade deve ser objeto de cuidados especiais. Em certos conjuntos, algumas perspectivas particularmente pitorescas devem ser preservadas.

E a Carta do Restauro ainda acrescenta sobre as áreas verdes um sentido de proteção que enfatiza sua postura de resistência às transformações urbanísticas que ocorrem naquele momento, não estabelecendo diálogo com as necessidades das cidades em pleno processo de transformação, com áreas centrais degradadas.

Deve-se também estudar as plantações e ornamentações vegetais convenientes a determinados conjuntos de monumentos para lhes conservar a caráter antigo. (CARTA DE ATENAS, 1931, item Valorização dos Monumentos)

Segundo a leitura crítica apresentada por Daniel Drocourt (1976, pp. 166-7) no colóquio de Lion, a posição do IV CIAM “envelheceu muito menos” do que outros documentos específicos sobre o tema do patrimônio e sua preservação. Para Drocourt, apesar de aparentemente simplista, a Carta do Urbanismo permite uma leitura sobre o tema para além da questão da salvaguarda e constitui uma abordagem lúcida e antecipadora, em aspectos cruciais, dos documentos produzidos por técnicos especialistas nas décadas seguintes.

Assim como o fará Macarrón, Drocourt (1976, p. 167) já ressalta a referência constante na Carta do Urbanismo à preservação de “conjuntos urbanos”, o que considera inovador no debate patrimonialista. Reconhece que nos anos trinta já havia uma tendência nesse sentido, presente no debate italiano⁶⁵, mas lembra que apenas em 1964, na Carta de Veneza⁶⁶, esse enfoque é consolidado.

De fato a dimensão ampliada do monumento abre a Carta de Veneza (1964, artigo 1), estabelecendo que: “A noção de monumento histórico compreende a criação

⁶⁵ Referindo-se sem dúvida a Gustavo Giovannoni.

⁶⁶ A Carta de Veneza estabelece um diálogo direto, explicitado em sua introdução, com a Carta de Atenas de 1931, mas no corpo de seu texto percebe-se nitidamente uma interlocução também com a carta modernista de 1933. “Ao dar uma primeira forma a esses princípios fundamentais, a Carta de Atenas de 1931 contribui para a propagação de um amplo movimento internacional que se traduziu principalmente em documentos nacionais, (...). Agora é chegado o momento de reexaminar os princípios da Carta para aprofundá-las e dotá-las de um alcance maior em um novo documento”.

arquitetônica isolada, bem como o sítio urbano ou rural que dá testemunho de uma civilização particular (...).”

Diferentemente da Carta do Restauro, a Carta do Urbanismo explicita sua posição sobre a dimensão urbanística, o compromisso com o desenvolvimento da cidade, a solução da circulação e a adequação à escala humana das questões decorrentes da nova ordem industrial, afirmados de maneira enfática - inclusive para justificar a decisão de preservação ou não de determinados edifícios. Essas questões aparecem na Carta de Veneza (1964, artigo 1) que pela primeira vez incorpora a noção de sítio ou “conjunto arquitetônico” no campo patrimonial:

Os sítios monumentais devem ser objeto de cuidados especiais que visem a salvaguardar sua integridade e assegurar seu saneamento, sua manutenção e valorização. Os trabalhos de conservação e restauração que neles se efetuarem devem inspirar-se nos princípios enunciados nos artigos precedentes.

Outro tema abordado na Carta do Urbanismo é o da adequação e adaptação dos edifícios antigos para a incorporação de funções ou programas da vida moderna. Hoje, esta posição é razoavelmente aceita pelas entidades e órgãos destinados à preservação de bens patrimoniais. A aprovação de intervenções que proporcionem maior conforto aos usuários da edificação e dinamizem o seu uso ocorrem, em geral, sem grandes dificuldades. No entanto, cumpre destacar que a Carta de Veneza de 1964 faz ressalvas a esse tipo de operação, mantendo a posição adotada na Carta do Restauro⁶⁷.

“A conservação dos monumentos é sempre favorecida por sua destinação a uma função útil à sociedade; tal destinação é, portanto, desejável, mas não pode nem deve alterar a disposição ou a decoração dos edifícios. É somente dentro destes limites que se deve conceber e se pode autorizar as modificações exigidas pela evolução dos usos e costumes”. (CARTA DE VENEZA, 1964, artigo 5)

A defesa incondicional da arquitetura e do urbanismo modernos contra o ecletismo e o emprego dos estilos historicistas é um assunto constante no CIAM e, provavelmente, uma das questões que dificultam a entrada da discussão do tema da restauração na pauta do movimento moderno.

⁶⁷ A Carta de Atenas, de 1931, recomenda, no item *Doutrina: Princípios Gerais*, que “(...) se mantenha uma utilização dos monumentos, que assegure a continuidade de sua vida, destinando-os sempre a finalidades que o seu caráter histórico ou artístico”.

O emprego de estilos do passado, sob pretextos estéticos, nas construções novas erigidas nas zonas históricas, têm conseqüências nefastas. A manutenção de tais usos ou a introdução de tais iniciativas não serão toleradas de forma alguma. (LE CORBUSIER, 1989/1941, item 70)

Essa posição presente na Carta do Urbanismo de 1933 foi incorporada à Carta de Veneza e estava ausente em sua predecessora de 1931. Quanto à restauração, se a Carta de Veneza reafirma a tendência, presente em 1931, de restrição ao restauro, ela se aproxima das posições constantes na Carta do Urbanismo, à medida que recomenda a distinção explícita entre as intervenções contemporâneas realizadas em edificações antigas, estimulando o uso de novas tecnologias e materiais.

“A restauração é uma operação que deve ter caráter excepcional. Tem por objetivo conservar e revelar os valores estéticos e históricos do monumento e fundamenta-se no respeito ao material original e aos documentos autênticos. Termina onde começa a hipótese; no plano das reconstituições conjecturais, todo trabalho complementar reconhecido como indispensável por razões estéticas ou técnicas destacar-se-á da composição arquitetônica e deverá ostentar a marca do nosso tempo. A restauração será sempre precedida e acompanhada de um estudo arqueológico e histórico do monumento” (CARTA DE VENEZA, 1964, artigo 9)

As cartas patrimoniais tratam de maneira especial a utilização de materiais modernos em edifícios antigos. Na Carta do Restauro (1931), os técnicos aprovam a utilização de novos materiais, mas enfatizam a necessidade de mantê-los “escondidos” para não alterar a aparência das edificações.

Em relação ao emprego de materiais, os técnicos aprovaram o emprego adequado de todos os recursos da técnica moderna e especialmente, do cimento armado.

Especificam, porém, que **esses meios de reforço devem ser dissimulados, salvo impossibilidade, a fim de não alterar o aspecto e o caráter do edifício a ser restaurado.**

Recomendam os técnicos esses procedimentos especialmente nos casos em que permitam evitar os riscos de desagregação dos elementos a serem conservados. (CARTA DE ATENAS, 1931, item Materiais de Restauração) (grifo nosso)⁶⁸

Já na Carta de Veneza, essa dissimulação defendida em 1931, como mecanismo de preservação do “aspecto e do caráter do edifício”, assume a condição de

⁶⁸ Nas cartas patrimoniais a indicação será feita pelo número do artigo ou item dado à variedade de formatos de publicação.

falsificação. O documento enfatiza a imperiosa necessidade de diferenciar as intervenções modernas. Essa postura retoma as idéias subjacentes à formulação de La Sarraz e depois formuladas explicitamente no capítulo sobre patrimônio da Carta do Urbanismo, de 1933.

Os elementos destinados a substituir as partes faltantes devem integrar-se harmoniosamente ao conjunto, distinguindo-se, todavia, das partes originais a fim de que a restauração não falsifique o documento de arte e de história. (CARTA DE VENEZA, 1964, artigo 12)

A restauração é uma prática relativamente recente. Como visto no primeiro capítulo, suas metodologias são definidas no século XIX em plena vigência dos estilos históricos e sua concepção está diretamente vinculada à valorização do Neogótico. Para um movimento que rompe com a linguagem do passado, valorizar ou enaltecer o antigo, reconstruir, imitar a partir do repertório do ecletismo historicista é ideologicamente inaceitável.

A valorização da história da cidade e de seu conjunto arquitetônico, as intervenções em centros históricos, a utilização de novos materiais para contrapor o novo ao antigo, as discussões acerca da monumentalidade e da nova monumentalidade são algumas das questões que levam à superação dialética de uma oposição entre preservação e modernismo, possibilitando que, nos anos 1950 e 1960, o desafio de reestruturar os pressupostos fundantes da própria restauração seja explicitamente enfrentado.

Nesse sentido, há uma diferença expressiva entre a Carta do Restauro e as Cartas do Urbanismo e de Veneza, que é o problema formal da intervenção que nenhuma das teorias formuladas até então pode solucionar. A questão **formal** que começa a ser pensada nos anos trinta, explicitamente pelo CIAM, terá seu desfecho final apenas em Veneza, trinta anos depois.

2.3.3. Do centro histórico ao patrimônio urbano: as duas Cartas de Atenas

Articulada à idéia de monumento, a noção de patrimônio cultural também se transformou ao longo do tempo, avançando no sentido de expandir a noção de monumento ao seu entorno. O âmbito do patrimônio passa a abranger conjuntos

urbanísticos e, de uma maneira mais ampla, a incorporar o tecido da cidade, bairros e centros históricos, chegando, em alguns casos, a abranger a cidade em sua totalidade. Da idéia de monumento isolado chega-se ao conceito de patrimônio urbano.

Esse processo é reconhecido por Choay:

“(...) o domínio patrimonial não se limita mais aos edifícios individuais; ele (o patrimônio) agora compreende os aglomerados de edificações e a malha urbana: aglomerados de casas e bairros, aldeias, cidades inteiras e mesmo conjuntos de cidades, como mostra a ‘lista’ do Patrimônio Mundial estabelecida pela UNESCO”. (CHOAY, 2001, pp. 12-3)

Para essa autora, o conceito de patrimônio urbano, como entendido hoje, está associado a três autores, John Ruskin, Camillo Sitte e Gustavo Giovannoni que, com contribuições complementares, desenvolveram as noções que ampliaram a compreensão da questão patrimonial do âmbito do monumento histórico individual para o conjunto arquitetônico que compõe uma cidade (CHOAY, 2001, pp. 175-204).

Para tanto, Choay (2001) elabora três categorias para pensar níveis distintos de aproximação e compreensão da cidade como patrimônio urbano, que teriam evoluído até nossos dias, atribuídas, respectivamente, às figuras acima citadas: a figura memorial da cidade, a figura histórica e a figura historial.⁶⁹

É necessário destacar, à luz da literatura mais recente, que o esforço de Choay (2001) em constituir uma genealogia unitária (Ruskin, Sitte e Giovannoni) da evolução do sentido do patrimônio urbano, de meados do século XIX até a primeira metade do século XX, exclui a possibilidade de conferir qualquer participação ao movimento moderno nessa evolução.

Dado que o tema do Urbanismo é particularmente caro para Françoise Choay e que o livro *Alegorias do patrimônio* goza de reconhecimento incontestado como obra de referência no setor voltado à preservação do patrimônio – atestado por sua presença obrigatória nas bibliografias de trabalhos nacionais e internacionais, após sua primeira publicação, em 1992 – sua leitura sobre as posições do movimento moderno merece atenção.

⁶⁹ Outros autores seguem essa categorização proposta por Choay, como KÜHL (1998): 195-7.

Parece legítimo nesse quadro perguntar se a dificuldade de Choay em reconhecer que os arquitetos e urbanistas do chamado movimento moderno tiveram que refletir e enfrentar os temas da preservação e da reconstrução das cidades – com a pluralidade interna que hoje a historiografia consensualmente reconhece – decorre simplesmente de um ponto de vista antimodernista ou é uma defesa exclusivista de sua própria trama genealógica.

Para o olhar historiográfico atualizado, o reconhecimento das contribuições de Giovannoni, Sitte, Ruskin, Viollet-le-Duc não implica o desconhecimento dos debates e dos trabalhos desenvolvidos pela arquitetura e urbanismo modernos. A evidente contribuição e relevância do trabalho de Choay não podem, à luz de todo o trabalho de revisão das últimas décadas, servir de justificativa para a manutenção do mito do senso comum da *tabula rasa* como princípio e único método de intervenção proposto pela Carta de Atenas.

É historicamente inegável, à luz de farta documentação, que o reconhecimento da importância do tema foi efetivado em 1933, quando o IV CIAM decidiu, por solicitação da delegação italiana, que o patrimônio e sua preservação constassem das atas do evento. Desde então, as reflexões no âmbito dos próprios CIAM, a presença do tema nas obras de arquitetos e urbanistas relevantes no século XX, a elaboração do método da restauração crítica na Itália e a participação de arquitetos e urbanistas vinculados ao movimento moderno na formulação da Carta de Veneza atestam essas contribuições e reforçam a necessidade de continuar o trabalho de uma análise mais cuidadosa e isenta.

Nessa perspectiva, e para compreender como o tema do patrimônio é tratado pela arquitetura e urbanismo modernos, nas décadas de 1940-60, considerando particularmente a formulação do restauro crítico e como essas idéias chegam ao Brasil, faz-se necessário analisar as posições que assume o movimento moderno em relação às noções de patrimônio, monumento e centro histórico.

As três décadas que separam as duas Cartas de Atenas (1931 e 1933) da Carta de Veneza (1964) são de fundamental importância para identificar como o debate sobre a preservação do patrimônio cultural se modificou nesse período e, particularmente, como as posturas do movimento moderno repercutiram nas formulações da carta patrimonial de Veneza.

Não se trata de reivindicar a “paternidade” sobre a noção de patrimônio urbano, ou propor novas genealogias excludentes, mas de compreender a diversidade das correntes que estavam dialogando naquele momento e identificar as contribuições que aportaram ao debate sobre a preservação e intervenções em bens históricos.

Um aspecto central dessa compreensão diz respeito à noção de “sítios monumentais”, expressa na Carta de Veneza, menos abrangente que a postura defendida na Carta do Urbanismo, que compreende os edifícios históricos como parte integrante da cidade. A posição de que a sobrevivência do edifício deve estar condicionada a fatores mais abrangentes, que vão além da simples decisão de preservá-los, ou de suas características físicas, amplia a noção de patrimônio e a complexidade das ações de salvaguarda, estabelecendo correlação entre a preservação, o desenvolvimento urbano e seu planejamento. Esse é um tema privilegiado nos anos 1950 e 1960 para a arquitetura e o urbanismo modernos.

Outro aspecto a merecer maior desenvolvimento é o das relações, certamente indiretas, mas nem por isso menos relevantes, entre o debate patrimonial e a reflexão no interior do CIAM sobre a “nova monumentalidade”.

O tema da monumentalidade já se apresentava como questão importante no interior do movimento moderno ainda na década de trinta. Segundo Ockman (1993), uma das motivações para que monumentalidade se convertesse em tema privilegiado do CIAM foram as participações de Alemanha e União Soviética na Exposição Internacional de Paris, de 1937, e a retomada dos estilos historicistas, explicitados em seus pavilhões. Os pavilhões desses países evocavam os estilos históricos nacionais, e a arquitetura moderna é colocada diante do desafio de explicitar sua potencialidade como uma forma de representação cívica.

The 1937 World Exposition in Paris had been the occasion of modernism's official triumph for most the participating countries. At the same time, though, in the confrontation that took place at the foot of the Eiffel Tower between Albert Speer's pavilion for the Third Reich, avatar of Prussian classicism, and Boris Iofan's Soviet pavilion, an embodiment of the more dynamic aspirations of social realism, the new architecture received an implicit challenge to its potency as a form of civic representation. (OCKMAN, 1993, p. 27)

Nesse sentido, na década de 1940, o debate da monumentalidade ou a “nova monumentalidade”, como cunhou Giedion no ensaio *The need for a new*

monumentality, em 1944⁷⁰, assume grande importância no âmbito da arquitetura e do urbanismo modernos e envolve vários profissionais e perspectivas distintas. Em 1943, Siegfried Giedion, Josep Lluís Sert e Fernand Léger prepararam o documento *Nove pontos sobre a monumentalidade* que deveria integrar um catálogo sobre arte moderna que não chegou a ser publicado.

Em sua perspectiva era necessário redefinir a própria noção de monumento:

Los monumentos son hitos que el hombre ha creado como símbolos de sus ideales, sus objetivos y sus actos. Pretenden sobrevivir al período que los engendró y constituirse en herencia para generaciones futuras. En este sentido, crean una conexión entre el pasado y el futuro. [...] Los monumentos son la expresión de las necesidades culturales más elevadas del hombre. Deben satisfacer la eterna necesidad humana de símbolos que traduzcan o expresen la fuerza colectiva. Los monumentos más esenciales son aquellos que expresan los sentimientos y el pensamiento de esta fuerza colectiva: la gente. Los períodos que sólo viven en función del presente no son capaces de crear monumentos duraderos. (SERT, LÉGER, GIEDION, 1951 in COSTA, HARTRAY, 1997, p. 15)

Esse texto é bastante estimulante para se pensar a arquitetura e o urbanismo modernos no panorama internacional e explicitar como se configura, nos anos 1940, o combate aos estilos historicistas. Debate reacquecido quando os regimes totalitários os elegem como linguagem oficial por estarem assentadas sobre larga tradição. Naquele momento, mesmo reafirmando o discurso anti-historicista era preciso diferenciá-lo de um discurso da negação da história e do passado. Ao contrário, buscou-se estabelecer os vínculos da tradição histórico-cultural do movimento moderno, que o livro de Pevsner auxilia a consolidar.

O documento, assinado por três importantes nomes da arte e da arquitetura moderna internacional e que ocupam posição de destaque no âmbito do CIAM, explicita a necessidade sentida, desde o início da década de 1940, de vinculação do projeto modernista ao Estado. Esse embate na esfera da política cultural visava à execução de edifícios públicos e de planos urbanísticos estratégicos para as cidades que pudessem marcar simbolicamente as áreas urbanas, conferindo a elas aspectos de monumentalidade.

⁷⁰ O ensaio de Giedion foi publicado no livro *New architecture and city planning*, publicado por Paul Zucker. Sobre o tema, ver OCKMAN (1993): 27.

Essa atitude implicava avançar sobre um terreno onde ainda predominava a arquitetura acadêmica ou a nova tradição classicizante, como já assinalado por Ockman (1993), pela ascensão do nazifacismo e do socialismo realista, que frustram, de certa maneira, os rumos que o movimento moderno na Europa havia desenhado como perspectivas.⁷¹

Assim, Giedion, Sert e Léger expõem com clareza as dificuldades e os desafios que deveriam fazer o movimento moderno refletir e avançar. Buscando estratégias para atuar de maneira mais ativa junto aos órgãos públicos e definindo uma posição mais objetiva em relação ao ecletismo, repudiam a possibilidade de que a linguagem moderna seja operada de maneira programática, como mais um estilo historicista utilizado para conjuntos habitacionais de baixo custo, escolas, hospitais e outros programas “utilitários”.

“Por regla general, aquellos que gobiernan y administran un pueblo, por muy brillantes que sean en sus especialidades, representan al hombre medio de nuestro tiempo en lo que respecta a sus juicios artísticos. Al igual que este hombre medio, experimentan una escisión entre su manera de pensar y su manera de sentir. Los sentimientos de quienes gobiernan y administran los países no han sido educados y siguen imbuidos de los seudo ideales del siglo XIX. Por esta razón, no son capaces de reconocer las fuerzas creativas de nuestra época, que podrían constituir por si solas los monumentos y edificios públicos que deberían integrarse en los nuevos centros urbanos, como reflejo y auténtica expresión de nuestra época” (SERT, LÉGER, GIEDION, 1951 in COSTA, HARTRAY, 1997, p. 17)

De certa maneira, essas questões já vinham sendo enfrentadas de maneira mais direta pelos intelectuais e arquitetos vinculados ao modernismo no Brasil e na América Latina. Lembremos que a redação dos *Nove Pontos*, em 1943, coincide com a exposição e livro de Philip L. Goodwin, *Brazil Builds*, e o prédio do Ministério de Educação e Saúde Pública (MESP, mais conhecido por MEC) está em fase final de construção. No México, no mesmo momento, o ministro da Educação Narciso Bassols (1931/34) solicitava a Juan O’Gorman 53 escolas para os 30 mil excluídos do sistema educacional na capital.

Em 1944, Louis Kahn procura num texto denominado *Monumentalidade*, redefinir esse conceito, afirmando que monumentalidade na arquitetura é uma qualidade

⁷¹ Ver a respeito Franco BORSI (1987). *The Monumental Era. European Architecture and Design 1929-39*. New York, Rizzoli.

inerente à estrutura que transmite o sentimento da sua eternidade, que nada pode a ela ser acrescentado ou alterado. Como exemplo, Kahn cita o Parthenon, máxima expressão da cultura arquitetônica da civilização grega.

Monumentality in architecture may be defined as a quality, a spiritual quality inherent in the structure which conveys the feeling of its eternity, that it cannot be added to or changed. We feel that quality in the Parthenon, the recognized architectural symbol of Greek civilization. (KAHN, 1944, in OCKMAN, 1993, p. 48)

A relação entre monumentalidade e arquitetura moderna, lembra Ockman (1993, p. 28), foi tema da revista inglesa *Architectural Review*, de setembro de 1948, com a participação de vários profissionais, entre os quais: Gregor Paulsson, Henry-Russel Hitchcock, William Holford, Walter Gropius, Lúcio Costa, Alfred Roth e Sigfried Giedion, além da contribuição posterior, em abril de 1949, de Lewis Mumford.

Retomando o texto *Nove pontos*, os três autores reafirmam o princípio dos CIAM de que a arquitetura deve refletir sobre diferentes escalas, o que implica pensar o edifício como parte integrante da cidade, que pertence a uma região. E, nessa perspectiva, eles agregam uma nova formulação: a de que as construções ou monumentos devem ser os elementos visíveis das intervenções urbanísticas.

“En la actualidad, los arquitectos modernos saben que los edificios no pueden concebirse como unidades aisladas, que hay que incorporarlos a proyectos urbanísticos más amplios. No hay fronteras entre la arquitectura y el urbanismo, como tampoco hay fronteras entre la ciudad y la región. La correlación es necesaria. Los monumentos deben constituir los elementos visibles más contundentes de esos amplios proyectos” (SERT, LÉGER, GIEDION, 1951 in COSTA, HARTRAY, 1997, p. 17).

O debate sobre a monumentalidade é parte da crescente consciência de que o discurso da racionalização e industrialização das construções, das células mínimas habitacionais precisa ser reequacionado para que a arquitetura e o urbanismo modernos possam avançar de maneira mais significativa e se impor como linguagem hegemônica de modernidade em sociedade já que ainda hesitavam entre o moderno e o eclético.

As discussões subsequentes, realizadas em congressos e seminários, problematizam o debate sobre a nova monumentalidade. Essa discussão ganha novo impulso após a 2ª Guerra Mundial e se transforma em um dos temas centrais dos anos 1950 no âmbito do CIAM. Outro tema tão importante quanto esse e,

certamente, inter-relacionado é o da intervenção em centro histórico após a segunda guerra.

A utilização do termo centro histórico não é usual na década de 1950, embora, como visto na Carta do Urbanismo já havia sido empregado por Le Corbusier. Ele se difunde e se populariza nos anos 1960. Um dos fatos que contribui para sua disseminação, como aponta Sant'anna (1995 apud MAYUMI, 2005, p. 13), é a promulgação na França, da Lei Malraux, em 1962, que regulamenta a preservação de áreas urbanas. E, em 1964, na Carta de Veneza se incorpora o conceito, embora o termo específico não seja utilizado. É empregado o termo "sítios urbanos". As áreas antigas passam, a partir de então, a ter direito à proteção não apenas como perímetro de monumentos tombados.

ROGERS, SERT e TYRWHITT, (1955, pp. 159-168. apud Mayumi, 2005, p. 11), na conclusão do VIII CIAM, e inspirados pela conferência de Gropius que abordou o tema da medida do homem, reafirmam os compromissos iniciais do CIAM:

Depois de vinte e cinco anos, o CIAM, seguindo a natural evolução de seu ciclo, voltou ao mesmo ponto que constituiu o motivo e razão de ser de sua criação em 1928: a necessidade de voltar a colocar o homem no centro de todas as coisas, frente a frente com seus semelhantes.

Outro tema central no período é o debate sobre intervenções em áreas centrais, centros históricos e cívicos. Após a Segunda Guerra Mundial, os problemas da monumentalidade e da reconstrução passam a estar relacionados. No VI CIAM, em Bridgewater, 1947, a constatação de que "o centro das cidades estava deteriorado, os subúrbios inchados, e que deveria haver um planejamento para a reconstrução dos centros urbanos europeus bombardeados durante a Segunda Guerra Mundial" já estava colocada, como indica MAYUMI (2005, p. 7).

A discussão em torno da nova monumentalidade não permanece apenas como mera postulação teórica. Como exemplos dessa nova postura, Giedion cita o projeto de Chimbote e o Plano Piloto para o novo coração de Lima, ambos no Peru, projetados por J. L. Sert, P. L. WIENER e arquitetos locais.

O projeto de Chimbote procura absorver características tipológicas do urbanismo tradicional local, e por isso GIEDION, cinco anos depois, se referirá a este 'projeto feliz' como representante do 'novo regionalismo', tendência de revisão, e sucessora do racionalismo: 'As correntes modernas (...) tentam de novo, depois do longo interregno racionalista, penetrar nos fenômenos primários do ser humano. (...)'

Esta atitude, que pretende satisfazer as condições regionais, (...) poder-se-ia designar de novo regionalismo'. (GIEDION, s.d. apud MAYUMI, 2005, P.9)

O debate que tem início na década de 1950 sobre as intervenções para reconstrução de centros antigos e a preservação do patrimônio histórico, provocado, como indica Lia Mayumi (2005, p. 11), inicialmente, no VIII CIAM, por ROGERS e RICHARDS, tem desdobramentos importantes na década seguinte, nos trabalhos de Giuseppe SAMONÀ, Aldo ROSSI e Bruno ZEVI, entre outros, como Lina Bo Bardi, no Brasil.

Nos Oitocentos (...), nos novos traçados urbanos, se salvavam os monumentos principais liberando-os do seu contexto e o princípio de 'isolar' a obra de arte prevaleceu, com lamentáveis conseqüências; dismantelar toda a cidade deixando intactos os cinquenta monumentos mais importantes é o sonho torpe de uma cultura demagógica, totalmente insensível aos valores ambientais. Chegamos assim a estes últimos anos que viram se consolidarem os princípios da arquitetura moderna. É necessária uma consciência histórica que respeite o passado em toda a sua integridade. (ZEVI, 1969, p. 11)

As três cartas, assim como os documentos produzidos pelo CIAM, permitem afirmar que o tema da preservação está presente, e de maneira central, no debates realizados pelos arquitetos e urbanistas vinculados ao movimento moderno.

No entanto, até a década de trinta, as discussões dos CIAM estão centradas, sobretudo, na Europa. Já na elaboração da Carta de Veneza, em 1964, a situação já havia se alterado, particularmente, para a América Latina. Profissionais do Brasil, México, Peru, Venezuela e outros países latino-americanos participam do evento e contribuem de maneira ativa para a redação final da Carta. Investigar o processo de entrada do Brasil e da América Latina nesse debate é objetivo do quarto capítulo.

CAPÍTULO 3. *Aquém-mar: o debate sobre preservação na América Latina, 1920-1940*

De fato, como falar de vanguarda se a principal tarefa que ela se autoatribuiu na América Latina foi a de construção de uma tradição?

Adrián Gorelik⁷²

A proteção aos monumentos deixa de ser uma questão restrita à Europa e avança para outros continentes, entre os quais a América, em particular a América Latina, desde o final da Primeira Guerra Mundial. As políticas para a salvaguarda dos monumentos latino-americanos se consolidam como um tema de debate permanente, avançando pelas décadas seguintes.

Um fórum privilegiado de reflexão sobre esse tema são os congressos de arquitetos, que, desde os anos 1920, mantêm o assunto em pauta. Neles, um dos aspectos mais recorrentes é a da pesquisa para identificação do patrimônio no âmbito desses países, consumando-se desde muito cedo na criação de instituições latino-americanas com essa finalidade. Outro tema, de certa maneira ligado ao primeiro, é o do ensino da história da arquitetura do continente nas universidades, até então ausente da formação dos profissionais.⁷³ As intervenções em edifícios e sítios históricos, por sua vez, entram na pauta dos arquitetos, que passam a refletir sobre as questões específicas da arquitetura de seus países e a formular metodologias a partir das matrizes européias.

Nesse cenário de expansão da preocupação com o patrimônio e de interlocução entre os países, é fundamental avaliar como se deu o debate sobre a preservação na América Latina, no período entre as décadas de 1920 e 1940, principalmente a partir dos Congressos Pan-Americanos de Arquitetos. E verificar como esse debate se articula aos desafios da renovação artística, por meio do movimento moderno, e à

⁷² GORELIK (2005): 16.

⁷³ Como, de resto, se mantém até hoje, ao menos no Brasil.

procura por uma tradição arquitetônica/identidade cultural como processo comum aos países latino-americanos, inclusive o Brasil.⁷⁴

Compreender o processo de constituição e consolidação do debate e a criação dos primeiros órgãos de patrimônio no âmbito latino-americano é fundamental para localizar e avaliar, a partir de uma visão mais ampliada, a situação do Brasil e, particularmente, do SPHAN, que na literatura corrente é apresentada como uma experiência excepcional no âmbito dos órgãos de preservação em função de ter sua origem a partir de intelectuais vinculados ao movimento moderno.

3.1 *Modernização, modernidade, modernismo e a valorização do patrimônio cultural: tradição e identidade cultural na América Latina, 1920-1940*

Ao longo do século XIX, a América Latina, espanhola e portuguesa, sofre um processo vertiginoso de mudanças nas relações políticas, econômicas e sociais. De colônias vinculadas à Europa a países independentes, assistem ainda à abolição do tráfico negreiro e do trabalho escravo e a alteração dos regimes absolutistas em repúblicas, heterogeneamente democráticas.

Numa análise mais ampla, Hobsbawm (1982, pp. 127-30) localiza os movimentos de independência das colônias americanas como parte de um processo amplo de transformações que marcam o início da modernidade, desencadeada por duas revoluções ocorridas no século XVIII, a Revolução Francesa e a Revolução Industrial. O período de 1789 a 1848 é, como se sabe, denominado pelo historiador de “*era das revoluções*”.

Houve três ondas revolucionárias principais no mundo ocidental entre 1815 e 1848. (...) Os três grandes libertadores da América espanhola, Simon Bolívar, San Martín e Bernardo O’Higgins, estabeleceram a independência respectivamente da ‘Grande Colômbia’ (...), Argentina (...) e do Chile. (...) Por volta de 1822, a América espanhola estava livre (...). Em 1822, o Brasil separou-se pacificamente de Portugal sob o comando do regente deixado pela família real portuguesa em seu retorno à Europa após o exílio napoleônico. (HOBBSAWM, 1982, pp. 127-8)

⁷⁴ Ver a respeito Jorge Manrique, 1974.

A partir dessas transformações, os países latino-americanos, de modo geral, entram no século XX sob a égide do Ecletismo. É o período da *Belle Époque*, marcada, como assinala Nicolau Sevcenko (1985, p. 28-9), pela condenação dos valores culturais do

Imagem 24. Vista aérea de Paris, ilustrando o trabalho do urbanista Barão Haussmann, entre os anos de 1850-70. Fonte: www.britannica.com

período colonial, como hábitos, costumes da sociedade tradicional e elementos de cultura popular; pela realização de reformulações urbanas de

áreas centrais que seguem como modelo os novos planos urbanísticos europeus: pela reforma de Paris, de Haussmann; pelo plano de expansão de Barcelona, de Cerdá; pelo projeto de Camillo Sitte e Otto Wagner para a *Ringstrasse* em Viena.

Sevcenko (1985, p. 29), ao analisar a cidade do Rio de Janeiro nesse período, descreve o anseio da burguesia emergente pelos padrões de desenvolvimento e industrialização atingidos pela Europa, citando um editorial do *Jornal do Comércio*, de 1901.

(...) acompanhar o progresso significava somente uma coisa: alinhar-se com os padrões e o ritmo de desdobramento da economia européia, onde ‘nas indústrias e no comércio o progresso do século foi assombroso, e a rapidez desse progresso miraculosa’. A imagem do progresso (...) se transforma na obsessão coletiva da nova burguesia.

É em contraposição ao Ecletismo e à “vida parisiense”⁷⁵, aos gostos e costumes da *Belle Époque*, que o Modernismo, como movimento cultural de renovação das formas artísticas, na América Latina, expõe também uma série de questionamentos e reflexões sobre as origens européias do continente, a valorização da cultura popular e da diversidade étnica que são constitutivas da história de parte significativa dos países latino-americanos.

⁷⁵ Termo utilizado por Nicolau Sevcenko (1985, p. 30) para designar os costumes, os hábitos e a cultura, de maneira mais geral associada às camadas aburguesadas da nova sociedade republicana, constituída em oposição ao período colonial.

Imagem 25. Torres Garcia, "...nuestro norte es el sur...", 1943.

Nesse quadro, exposto de maneira sintética, é que a América, em particular, a América Latina busca uma identidade cultural própria. Uma das questões suscitadas no campo historiográfico, que serve de exemplo para a abrangência e o significado cultural desse momento, é a revisão do mito do descobrimento, ao qual muitos autores se dedicarão, entre os quais Edmundo O'Gorman⁷⁶ (1992/1958, p. 17), desde a década de 1940.

Imagem 26. **Mapa da América do Sul,**
Torres Garcia.

(...) a qué se debe la idea de que Colón descubrió a América a pesar de que se sabe que él ejecutó un acto muy distinto, es necesario averiguar cuándo, cómo y por qué se pensó eso por primera vez y por qué se sigue aceptando. Es decir, será necesario reconstruir la historia, *no del descubrimiento de América, sino de la idea de que América fue descubierta*, que no es lo mismo.

Ao final de seu livro, O'Gorman (1992/1958, p. 17) conclui que a América pode ser interpretada como a segunda nova Europa, "no nueva como réplica, sino como fruto del desarrollo de la potencialidad del pensamiento moderno". E continua:

Con esa realización plena del ser americano parece obvio que ya no debe hablar de América como 'Nuevo Mundo', salvo por arrastre tradicional (...). Más que insistir en un viejo y nuevo mundos debe decirse que surgió una nueva entidad que puede llamarse Euro-América y respecto a la cual el Océano de la geografía antigua sufre su última transformación (...).

As pesquisas empreendidas, ainda no ecletismo, de valorização da arquitetura pré-hispânica e colonial, no Brasil denominada neocolonial, já são indícios dessa disposição. Mas é o movimento moderno, como se sabe, que dialeticamente opera as transformações culturais no continente.

Nas últimas duas décadas, há vários trabalhos no Brasil e na América Latina que vêm investigando de maneira sistemática a produção das vanguardas modernistas

⁷⁶ Irmão do arquiteto mexicano Juan O'Gorman.

no continente. As pesquisas abordam a introdução de uma linguagem universal, concomitantemente à recuperação e valorização da tradição e da cultura popular, que geram em alguns dos países latino-americanos um processo de construção de uma identidade nacional. Tais pesquisas tratam ainda das estratégias de ação dessas vanguardas junto ao Estado, num projeto de formulação de políticas culturais.

Muitas das interpretações que tratam da produção cultural do movimento moderno e da contribuição para a estruturação de uma política nacional na área de cultura, sobretudo, no reconhecimento de uma tradição luso-africana de cunho popular, apoiam-se naqueles trabalhos pioneiros. Entre eles se destacam os de LAFETÁ (2000/1974), LAHUERTA (1982), MORAES (1983), MARTINS, L. (1987); MARTINS, C. (1987); FALCÃO (1984) e MICELLI (1984) todos citados, direta ou indiretamente, pelas maioria das pesquisas subsequentes que tratam da política de patrimônio e do SPHAN.

Em termos gerais, esses trabalhos trilham um caminho aberto por Antônio Cândido ainda na década de 1950. A posição de Cândido, embora tenha como foco o campo da literatura, inaugura uma vertente de análise bastante produtiva em vários setores da produção cultural.

Parece relevante lembrar a posição da qual Cândido formula suas questões, dado que seus textos são contemporâneos à experiência do SPHAN, ainda na “fase heroica” do órgão, como cunhou Luis Saia⁷⁷. O autor também é um interlocutor de personagens centrais no interior do SPHAN. Nesse sentido, vale ressaltar a dedicatória feita a Rodrigo Melo Franco de Andrade, no livro *Tese e Antítese*, publicado em 1965: “A Rodrigo Melo Franco de Andrade este livro é dedicado com reverência e afeto” (CÂNDIDO, 1964, dedicatória).

Cândido, no texto *Literatura e Cultura de 1900 a 1945*⁷⁸, destaca que a relação dialética entre localismo e cosmopolitismo sempre esteve presente na produção cultural brasileira, de maneiras diferentes ao longo do tempo, ora com forte conotação nacionalista, ora incorporando estilos estrangeiros.

⁷⁷ Termo cunhado por Luis Saia, chefe do 4º distrito, São Paulo, conforme pesquisa de Silvana Rubino (1991, p. 21), no artigo “Até os 35 anos, a fase heróica”, na revista CJ, nº 17, Rio de Janeiro, 1977.

⁷⁸ CÂNDIDO (1976). *Literatura e Sociedade*. Texto redigido em 1950.

Imagem 27. Tarsila do Amaral, Carnaval de Madureira, 1924. Fonte: <http://sigacoelho Branco.zip.net/images/CARNAVAL50.jpg>.

Imagem 28. E. Di Cavalcanti, Samba, 1927. <http://www.espirito.org.br/portal/artigos/iso-jorge/apometria.html>

Imagem 29. Tarsila do Amaral, Operários, 1933. Fonte: <http://naasadovento.wordpress.com/2009/08>

Imagem 29. Cândido Portinari, Retirantes, 1944. Fonte: <http://trovador.wordpress.com/galeria/portinari/1944-retirantes/>

“Se fosse possível estabelecer uma lei de evolução de nossa vida espiritual, poderíamos talvez dizer que toda ela se rege pela dialética do localismo e do cosmopolitismo, manifestada pelos modos mais diversos. (...) a obra resulta num compromisso mais ou menos feliz da expressão com o padrão universal. O que temos realizado de mais perfeito (...), representa os momentos de equilíbrio ideal entre as duas tendências”. (CÂNDIDO, 1976/1950, pp. 109-10)

O autor estende assim suas reflexões para além da literatura, assinalando que o Modernismo avança sobre os períodos históricos anteriores, pois rompe os processos de idealização das nossas características culturais, sociais e naturais. “As nossas **deficiências**, supostas ou reais, são reinterpretadas como **superioridades**” (CÂNDIDO, 1976/1950, p. 120).

O **primitivismo** é fonte de inspiração e não mais impedimento à elaboração cultural. E isso ocorre tanto na literatura, quanto na pintura, música, como em outros campos de reflexão.

“Sublinhemos também o nacionalismo acentuado desta geração renovadora, que deixa de lado o ornamental (...), para amar com veemência o exótico descoberto no próprio país pela sua curiosidade liberta das injunções acadêmicas. Um certo número de escritores se aplica em mostrar como somos diferentes da Europa e como, por isso, devemos ver e exprimir diversamente as coisas”. (CÂNDIDO, 1976/1950, p. 121)

Mas esse processo é ainda mais amplo se considerarmos o compromisso que esses artistas estabeleceram com o país, dedicando parte substancial de seu tempo e energia à atuação pública:

“A força do Modernismo reside na largueza com que se propôs a encarar a nova situação [estrutura social, econômica e política]. (...). Não é preciso lembrar a sincronia dos acontecimentos literários, políticos, educacionais, artísticos, para sugerir o poderoso impacto que os anos de 1920-1935 representam na sociedade e na ideologia do passado”. (CÂNDIDO, 1976/1950, p. 134)

Essa afirmação leva “quase que inevitavelmente” a pensar em Mário de Andrade, Villa Lobos, Lúcio Costa, Carlos Drummond de Andrade, Rodrigo Melo Franco de Andrade, Anísio Teixeira, entre outros. Há uma frase de Mário de Andrade, citada por Ricardo Oriá, sobre a importância do patrimônio cultural que revela essa postura mais geral:

Nos idos da década de 20, quando se iniciou a discussão sobre a necessidade de preservação do nosso passado, (...), Mário de Andrade já atestava o valor do nosso patrimônio histórico como forma de se construir uma identidade nacional, assentada na

pluralidade de nossas raízes e matrizes étnicas. (...) ‘não basta ensinar o analfabeto a ler. É preciso dar-lhe contemporaneamente o elemento em que possa exercer a faculdade que adquiriu. Defender o nosso patrimônio histórico e artístico é alfabetização’.⁷⁹

Antônio Cândido acentua como características do movimento moderno o esforço de se diferenciar da Europa e buscar “inspirações” nas referências culturais, populares e primitivas do próprio país e não fora dele. Essas aspirações impõem algumas perguntas (quem somos? a quem nos assemelhamos?). Em seu texto a identidade, que se afirma na diversidade étnico-cultural, é ressaltada o que nos leva a pensar numa possível identidade própria.

Na nossa cultura há uma ambiguidade fundamental: a de sermos um povo **latino**, de herança cultural européia, mas etnicamente mestiço, situado no trópico, influenciado por culturas primitivas, ameríndias e africanas. Esta ambiguidade deu sempre às afirmações particularistas um tom de constrangimento, que geralmente se resolvia pela idealização. (CÂNDIDO, 1976/1950, p. 119)

Embora haja uma tendência frequente no Brasil, ao menos no âmbito cultural, de se realizar análises que reconhecem como interlocutores privilegiados a Europa e os Estados Unidos, na América Latina existem diversos autores que buscam leituras mais abrangentes de movimentos similares entre os países do continente. Cabe lembrar que a interlocução entre os países da América Latina foi extremamente fértil e intensa no período de que estamos tratando.

Jorge Alberto Manrique, analisando as vanguardas modernas nas artes plásticas, mostra que podemos identificar a partir dos anos 20 um processo no qual se pode caracterizar uma arte latino-americana, pois como revela o autor (...) hay actitudes más profundas que parecen ser un denominador común en la conciencia latinoamericana (MANRIQUE, 1974, p. 20).

Então, Manrique (1974, p. 19) localiza as principais vanguardas, alguns artistas, que atuam nesse período.

Los grandes movimientos artísticos que se dan en el ámbito latinoamericano en la década que va de 1920 a 1930, como el movimiento mexicano (Manifiesto del Sindicato de Artistas Revolucionarios, 1922), el grupo que promovió, actuó y se constituyó a partir de la Semana de Arte Moderno de San Pablo (1922) y del Manifiesto Regionalista de Freyre (1926), el movimiento

⁷⁹ Ricardo Oriá, s/d, Educação patrimonial: conhecer para preservar. Portal Aprende Brasil. Curitiba: Positivo Informática SA. Site: <http://www.aprendebrasil.com.br>. Acesso em 25/10/07.

martinfierrista aglutinado alrededor de la revista *Martín Fierro* publicada en Buenos Aires (a partir de 1924) o el grupo Montparnasse de Santiago (... 1928) o el que encabezó en Cuba Víctor Manuel a partir de 1924, son la gran charnela que uniendo, separa en dos la historia del arte latinoamericano moderno.

Manrique indaga se esse processo (de constituição dos modernismos) se deu em todos os países latino-americanos, em maior ou menor densidade, com uma contraditória preocupação. Isto é, se de fato se pode identificar um problema comum, se há ou não um “ser latino-americano”, se somos de fato uma unidade ou uma diversidade, imaginariamente apresentada como uma coisa só.

Diferentes entre sí, surgidos de situaciones muy diversas y sustentados en particularidades y peculiaridades tradicionales inmediatas, manifestadas con muy distinto grado de virulencia, todos los movimientos nuestros de ese entonces de alguna manera miran simultáneamente hacia **afuera** y hacia **adentro**. (MANRIQUE, 1974, pp. 19-21. Grifo nosso)

Francisco Liernur traduz de maneira precisa esse processo complexo de interlocuções⁸⁰ e não apenas influências que ocorrem na modernidade cultural:

“La cultura moderna funciona como esos cuartos de espejos en los que en le cruce de las miradas parece disolverse la imagen originaria: los artistas de la periferia miran a la vanguardia europea, que mira a los Estados Unidos, que mira a los primitivos americanos y a los africanos y asiáticos que miran y son mirados por los europeos”. (LIERNUR, 2002, p. 35)

Esse processo dialético descrito pelos autores é constitutivo das vanguardas latino-americanas, inclusive no Brasil e, em particular, no campo da arquitetura e do urbanismo.

A adesão ao movimento moderno no campo cultural, desencadeia em países latino-americanos um processo de valorização dos aspectos locais, arraigados à tradição, que conduz inclusive ao reconhecimento dos monumentos históricos nacionais, como se denominam à época. Esse reconhecimento, no caso brasileiro expresso por diversas viagens “exploratórias” ao barroco mineiro, por exemplo, introduz de maneira progressiva o interesse pela conservação e proteção, Interesse que se acentua como resposta ao processo de modernização que altera a paisagem urbana

⁸⁰ Os conceitos de interlocução e influência na abordagem da arquitetura moderna brasileira foram elaborados por C. A. F. MARTINS (1987).

tradicional das cidades latino-americanas e ameaça a integridade de bens culturalmente relevantes numa escala e num ritmo desconhecidos até então.

Nessa perspectiva, o papel dos processos que levam a modificações na paisagem urbana de diversas cidades da América Latina, sobretudo a partir de 1920, é um elemento catalisador para a implantação de políticas públicas efetivas para a preservação do patrimônio cultural. Paradoxalmente, é o mesmo movimento que cunha a célebre frase O “jovem” continente estaria “condenado ao moderno”?⁸¹ que institui a busca ao passado e suas tradições.

Segundo Manrique (1974, p. 19):

Las posturas de los artistas en ese momento, (...), muestran en realidad una doble posición – que en el fondo remite a una suerte de contradicción. Las dos caras que presentan son quizá el resultado de una actitud ambigua inherente a lo que pudiéramos llamar el espíritu latinoamericano. Los movimientos que agruparon a los artistas tienen, aunque en proporciones diversas, un denominador común, consiste en ser, simultáneamente, un despertar a la modernidad, abrir los ojos hacia lo que Europa hacía de revolucionario en ese momento y abrir las manos a la infinitud de formas que allá se ofrecían en las dos décadas primeras del siglo; y al mismo tiempo un abrir también los ojos del arte a la **consciencia de la propia realidad social, en busca de algo capaz de definirnos e identificarnos como diferentes frente a Europa**. (Grifo nosso)

A arquitetura e o urbanismo seguem, especialmente a partir da década seguinte, o caminho trilhado pelas vanguardas modernistas dos anos vinte. A leitura imediata do processo de alteração da paisagem remete aos espaços urbanos. No entanto é pertinente considerar a “cidade latino-americana”, como indica Gorelik (2005), não como uma categoria explicativa da diversidade de cidades realmente existentes, mas como uma construção cultural que, como tal, pode nos ajudar a superar a idéia de “invenção”, que dificulta a possibilidade de fazer uma reflexão sobre os processos, as condições e os atores que agiram sobre sua constituição.

É nesse sentido que este trabalho defende que a ‘cidade latino-americana’ se ‘produziu’ como construção cultural. Ela existiu enquanto houve vontade intelectual de construí-la como objeto de conhecimento e ação, enquanto houve teorias para pensá-la, e atores e instituições dispostas a tornar efetiva essa vocação. (GORELIK, 2005, p. 114)

⁸¹ Expressão cunhada por Mário Pedrosa.

Imagem 30. Mural de Diego Rivera. Fonte: http://indiavelha.files.wordpress.com/2008/10/diego_rivera_1931_mural.jpg

Imagem 31. Torres García, Composição Universal, 1933, Uruguai. Fonte: <http://www.nd.edu/~sniteart>.

Imagem 32. Diego Rivera, Baile Tehuantepec. Fonte: <http://vidaliteraria.zip.net>

Para esse autor, a constituição de “cidades latino-americanas” decorre, portanto, de processos mais amplos. Os processos conjunturais que afetam o Continente, segundo análise efetuada por DONGHI (1972) ainda na década de sessenta⁸², envolvem uma série de crises internacionais que vêm desde a primeira guerra mundial, passam pela depressão financeira, em 1929, culminando com a Segunda Grande Guerra, já no final dos anos 1930, e têm seus efeitos plenamente visíveis apenas em meados do século XX.

Mil novecientos treinta se llevó consigo, como el viento se lleva castillos de barajas, a más de una de las situaciones políticas latinoamericanas; (...) este espectáculo abigarrado escondía campos aún más importantes, cuyas consecuencias no se borrarían ya en Latinoamérica: aun más que la primera guerra mundial, la depresión reveló la fragilidad del orden mundial, al que Latinoamérica había querido tan afanosamente incorporarse. (...) Y pese a la recuperación del capitalismo (...). Las transformaciones insinuadas desde que, en el primer tercio del siglo XX, los Estados Unidos se acercaron progresivamente a la hegemonía económica mundial, iban a revelar (...) de la crisis todas sus consecuencias; la catástrofe coyuntural que ésta representó, atenuada para América Latina por la segunda guerra u sus efectos a plazo corto, dejó en herencia cambios de efectos menos inmediatos, pero a la larga muy graves. (DONGHI, 1972, pp. 356-7)

A passagem de colônias a repúblicas independentes não modificou substancialmente, em um século, a natureza econômica agroexportadora dos países latino-americanos que, em sua maioria, ainda eram predominantemente rurais. Para Donghi (1972, p. 365-8), as condições sociais de extrema pobreza, agravadas pela ausência de políticas sanitárias adequadas que dessem conta do processo de explosão demográfica nas regiões urbanas ficam, de certa maneira ocultas, em função da prosperidade alcançada na Primeira Guerra Mundial em grande parte dos países da América Latina.

La gravedad de esos problemas (...) en los años de la crisis, en los de la prosperidad de guerra, se cree aún que será posible solucionarlos en el marco de la reconstrucción económica de posguerra. (DONGHI, 1972, p. 366)

Essa conjuntura marcada por mudanças constantes do quadro econômico e por conflitos mundiais afeta estruturalmente a inserção da América Latina no quadro

⁸² A versão em espanhol, cuja primeira edição é de 1969, cita que a versão original foi publicada em italiano com o título *Storia dell' America Latina*. No entanto não menciona a data. A editoria observa que o texto da terceira edição, corrigido e ampliado pelo autor Tulio Halperin Donghi, foi publicado em 1972, com o título *Historia Contemporánea de la América Latina*.

internacional e, em especial, como aponta DONGHI (1972, p. 367), a relação com as metrópoles européias, num processo de inserção progressiva na área de influência norte-americana.

Nesse contexto macroeconômico e de política internacional, a década de 1930 é, portanto, um período decisivo para compreender os problemas pelos quais passam os países nesse período, assim como a gestação de crises posteriores mais graves. Mas também permite entender como esse processo leva a grandes transformações econômicas, sociais, culturais e políticas, especialmente à intensificação sem precedentes dos processos de crescimento demográfico, industrialização e urbanização. É nesse quadro que se desenvolvem as grandes metrópoles modernas no âmbito latino-americano.

A “cidade latino-americana”, até a década de 1940, considerada em “seus contextos nacionais”, como propõe Gorelik (2005, pp. 114-120) numa tentativa de compreender os processos que configuram a construção de uma identidade na América Latina, forjou a leitura de que “os males da cidade apareciam como cifra dos males da nação”. Assim, compreende-se, segundo o autor, que a primeira fase do ciclo da chamada “cidade latino-americana” tenha sido dedicada a temas “vinculados ao problema da transição da sociedade pré-industrial à sociedade moderna”.

Outra questão presente na pauta de discussão das “cidades latino-americanas”, no período 1940-50, mas que se iniciou na década anterior, é a da migração. Trata-se de um contexto intrincado de reconhecimento da diversidade existente na maior parte dos países da América Latina. Se nas décadas anteriores se pensava essa diversidade do ponto de vista de suas implicações culturais, agora serão, sobretudo, as consequências e o quadro social a demandar novos paradigmas analíticos.

Gorelik (2005, p. 120) mostra o desdobramento da questão da “migração” no campo acadêmico e no campo das políticas públicas, envolvendo intensamente a arquitetura e o urbanismo modernos, especialmente na questão da produção de habitação popular.

(...) em um processo de estudos que começou com a análise das consequências da presença dos grupos migrantes na cidade (...) e continuou com a análise das causas da migração no lugar de origem (...). Toda uma agenda temática e política se originou daí, desde os estudos sociológicos sobre as relações entre população ‘marginal’

(...) e economia, população marginal e cultura política (...), até as políticas de moradia social e urbanização que caracterizavam as propostas desenvolvimentistas.

O tema das “migrações” está associado também a um cenário de intenso crescimento populacional nas áreas urbanas, que tem como principal alavanca o processo de industrialização e a alteração das relações produtivas agropecuárias de vários países do Continente. Essa urbanização acarreta na formação das primeiras metrópoles latino-americanas e também impulsiona as discussões acerca da preservação do patrimônio artístico e cultural nos países da América Latina, deslocando um debate que até então estava restrito à Europa, como mostram os congressos pan-americanos de arquitetos.

Pela primeira vez, como analisa Gorelik (2005, p. 120-2), “desde a Conquista européia a cidade não representa um bastião intruso no domínio rural, nem constitui um centro de controle sobre si mesmo: a Nação invadiu a cidade”. Assim, características “típicas” da cidade latino-americana, como o encortijamento dos centros históricos e a decadência do espaço público são temas privilegiados para se enfrentar. Problemas comuns dos processos históricos que levam à formação e consolidação das cidades na América Latina, naquele momento, já com o reconhecimento de sua diversidade étnica e cultural, haviam sido indicados pelo autor em texto anterior:

El conocimiento mutuo de la obra arquitectónica y artística de todas las regiones de América será venero inagotable de las más puras corrientes de simpatía y de afecto entre los diferentes pueblos del continente de Colón. (GORELIK, 2004, p. 146)

Na perspectiva da complexa questão da construção de identidades “nacionais” e “culturais”, a articulação entre a universalidade da linguagem e a pesquisa pelas identidades culturais enraizadas na história de seus países pode ser compreendida como um dos pontos importantes ao qual se dedicam as vanguardas latino-americanas desde a década de 1920,

3.2 *Interlocuções latino-americanas: os Congressos Pan-Americanos de Arquitetos (1920-1940) e o pan-americanismo*

Além das questões histórico-geográficas e dos problemas comuns que atingem a América Latina, as sucessivas crises, como aponta Donghi (1972, p. 367), tiveram

consequências mais profundas na relação dos países latino-americanos com o resto do mundo e também entre si.

Num primeiro momento, as relações com as metrópoles europeias são profundamente afetadas pelas crises, significando “ante todo un nuevo paso en la decadencia del lazo europeo” (DONGHI, 1972, p. 367). Os vínculos comerciais estreitos com a Europa, essenciais para a balança econômica de alguns países agroexportadores, são afetados em função de medidas protecionistas adotadas para fortalecer as próprias economias européias.

No entanto, após a reorganização político-mundial depois da Primeira Guerra Mundial e apesar da crise econômica de 1929, os Estados Unidos da América (EUA), segundo Donghi (1972, pp. 368-9) assumem um papel importante frente ao Continente e se afirmam progressivamente como economia hegemônica. Embora não substituíssem o papel que teve a Inglaterra, em meados do século XIX, para a América Latina, tendem a aumentar seu grau de influência à medida que estabelecem políticas internacionais específicas para a região.

(...) Estados Unidos puede apoyar con una autoridad mayor la consolidación del sistema panamericano, por la que muestra interés creciente. Este interés es compartido, de modo cada vez más amplio, dentro de Latinoamérica; gracias a ello los sacrificios que la política del buen vecino implica (y que (...) son limitados) encuentran amplia y rápida recompensa. Pero si el eco latinoamericano del panamericanismo se acrece, ello es sobre todo consecuencia de la crisis europea. (DONGHI, 1972, p. 369)

Se há confluências de interesses quanto ao pan-americanismo, a situação internacional conflituosa, na década de 1930, que conduz à segunda Guerra Mundial, fortalece os laços no Continente, conferindo a ele, como aponta esse autor, novo valor pela “posibilidad de organizar un orden panamericano, abrigado contra la tormenta mundial por el prestigio y la fuerza de los Estados Unidos” (DONGHI, 1972, p. 369).

A política de boa vizinhança se expressa de diversas maneiras ao longo do tempo, inclusive no campo cultural, indo muito além, no caso brasileiro, de Carmem Miranda e Zé Carioca (imagens ao lado. Fonte: <http://www.almacarioca.net>). Estende-se também à área da arquitetura e ao urbanismo, por meio de exposições e

publicações específicas sobre a América Latina, em geral e, com interesse particular, sobre a arquitetura brasileira. Na década de 1940, são produzidos livros, primeiramente sobre o Brasil e, em seguida, sobre a América Latina, com destaque para o movimento moderno, mas enfocando também a arquitetura e o urbanismo tradicionais. O papel desempenhado pelo Museu de Arte Moderna (MoMA) de Nova Iorque nessa interlocução é fundamental.

Goodwin já explicita, em 1943, que o interesse pela cultura arquitetônica brasileira tem um sentido mais amplo de divulgação, tanto nos Estados Unidos quanto de maneira geral na América Latina. Ao final do prefácio, ele diz:

Pedimos indulgência para as lacunas naturais num trabalho feito tão às pressas. É um esforço para mostrar aos norte-americanos o encanto das velhas e a inspiração das novas construções no Brasil. Também outros muitos latino-americanos podem não estar familiarizados com esta face da cultura de nossos vizinhos brasileiros. (GOODWIN, 1943, p. 9)

Além de *Brazil Builds*, em 1943, sob responsabilidade de Philip L. Goodwin, citado acima, destaca-se, como lembrado por Gomes e Espinoza (2009, in Gomes, 2009, pp. 13-4), *Latin American architecture since 1945*, publicado em 1955, por Henry-Russell Hitchcock, desdobramento da exposição homônima que ocorre no MoMA. Pode-se citar ainda o trabalho realizado por Stamo Papadaki, em 1950, sobre obra de Oscar Niemeyer, e publicações de Lincoln Kirstein e Robert Smith⁸³ que desenvolvem pesquisas sobre obras coloniais na América Latina, arquitetura e urbanismo colonial, como mencionado por Goodwin (1943, p. 7).

(...) exprimimos o nosso melhor agradecimento pela constante ajuda de Lincoln Kirstein e Robert Smith, da Fundação Hispânica da Biblioteca do Congresso, de Washington, cujas publicações a respeito das velhas obras coloniais do Brasil e suas fontes portuguesas são de valor inestimável.

Pouco mais de uma década após a exposição e publicação de Goodwin (1943), uma nova empreitada do MoMA, em 1955, envolve de maneira mais abrangente a América Latina. São dez países, entre os quais se evidencia a arquitetura do Brasil,

⁸³ Robert Smith publica vários artigos em revistas especializadas de arquitetura e urbanismo e na revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (PHAN), como "Alguns desenhos de arquitetura existentes no Arquivo Histórico Colonial Português", Revista do PHAN (4), 1940; "O código do Frei Cristóvão de Lisboa", Revista do PHAN (5), 1941; "Documentos bahianos", Revista do PHAN (9), 1945; "Urbanismo colonial no Brasil", Bem Estar (1), 1958 e Arquitetura (55), 1967; "A cidade / Salvador, BA", Arquitetura (43), 1966.

México e Venezuela. Hitchcock (1955, p. 13) explicita a continuidade entre os dois projetos do Museu:

This volume aims to illustrate by a selected group of buildings from ten countries and one American dependency (...) the wide range of notable architecture that is being produced in the middle of the twentieth Latin America. It is, one sense, a parallel to the volume *Built in the U.S.A.: Post-War Architecture* prepared by the Museum three years ago. It will be found, I believe, to exceed that exhibition in variety of interest and at least to equal it in the average level of the work included.

A revista *Habitat* publica, em 1955, um artigo denominado “Latin American Architecture since 1945: uma exposição no Museu de Arte Moderna de Nova York”, que revela o interesse internacional da arquitetura latino-americana. Em conferência em novembro do mesmo ano, em Londres, Hitchcock fala sobre essa questão:

(...) para o mundo não latino-americano, o interesse principal, (...), consiste naquilo que a arquitetura latino-americana foi capaz de produzir, sob condições materiais extremamente difíceis; em muitos lugares há escassa madeira de construção, não se encontrando nem o cimento nem outros materiais. (HABITAT, 1955, p. 3)

Gomes e Espinoza (2009) indicam que essa conjuntura associada aos expressivos investimentos públicos em alguns países latino-americanos que favorecem a emergência de novas experiências na arquitetura e no urbanismo, é concomitante à institucionalização do urbanismo, à criação de escolas de arquitetura e à forte interlocução internacional, que se dá por meio de encontros, reuniões, congressos, publicações, entre outros.

(...) teremos aí um conjunto de elementos que ajudam a entender o florescimento de experiências inovadoras nessas décadas, marcadas tanto pela disseminação do ideal da Cidade Funcional através do continente – com numerosas realizações que ganharam visibilidade e rápido reconhecimento internacional – quanto pela penetração das práticas norte-americanas relacionadas ao planejamento e à gestão. (Gomes e Espinoza, 2009 in GOMES, 2009, p. 13)

Esse conjunto de elementos “colocam-nos no centro do processo de formação de uma ‘cultura arquitetônica’ no âmbito continental”, como concluem Gomes e Espinoza (2009, in GOMES, 2009, p. 14), cujas redes de relações ainda estão em fase de investigação. Nesse sentido, o estudo da temática da preservação do patrimônio cultural ganha nova perspectiva a partir do aprofundamento regional na América Latina e pode modestamente contribuir para o esforço de ampliação das interpretações sobre a arquitetura e o urbanismo brasileiros.

Nessa perspectiva, o Brasil deixa de ser um exemplo isolado de “excêntrica” combinação modernismo e preservação do patrimônio nacional, para se tornar uma referência para o continente e também para a Europa, permitindo à historiografia identificar e estabelecer interlocuções e debates de época que até então estavam desarticulados e de certa maneira ofuscados.

Sabe-se, no entanto, que esses laços entre os Estados Unidos e os países latino-americanos são conflituosos, ambíguos e vulneráveis. De qualquer maneira, essas visões ampliadas das condições políticas, econômicas e sociais, apontadas por Donghi (1972) e culturais analisadas por Manrique (1974) e, mais atualmente exploradas por Gorelik (2005) em relação ao conceito de “cidades latino-americanas” e sua potencialidade como categoria de análise, mostram a importância, na atualidade, de relacionar os acontecimentos ligados ao movimento moderno aos debates que ocorrem no período na América Latina.

No âmbito da arquitetura e urbanismo, o pan-americanismo se manifesta também por meio dos Congressos Pan-americanos de Arquitetos que se tornam um importante indicador dos temas internacionais de interesse dos arquitetos na América Latina. Embora tenham emergido nesse contexto pan-americanista, é relevante lembrar, como indica Atique ⁸⁴ (2005, p. 3), que, à época, é ambígua a avaliação de sua pertinência, principalmente em função da leitura de que a ação dos Estados Unidos distanciava o sonho bolivariano de uma América una em prol de uma política de domínio do território continental.

Para o diplomata brasileiro Oliveira Lima, a política do governo norte-americano não era bilateral:

“A doutrina Monroe sempre foi, desde o seu primitivo estágio, uma doutrina egoísta que visava reservar a América, econômica e diplomaticamente, para um apanágio da sua porção preponderante, em vez de continuar a depender das suas velhas metrópoles, não mais exclusivistas do que a nova. E tanto nunca foi uma doutrina altruísta ou mesmo cujas responsabilidades fossem comuns, e

⁸⁴ Os Congressos Pan-americanos de Arquitetos, em particular, vêm sendo recentemente reavaliados por alguns autores. No Brasil, Fernando Atique (2005) desenvolve o trabalho mais completo sobre os Congressos Pan-americanos de Arquitetos, cujo intuito geral é o de localizar os temas desenvolvidos à época, compreender a participação brasileira e as repercussões posteriores do fórum. Num esforço de revisão historiográfica Atique indica autores que, de maneira pontual, se dedicaram sobre o tema e cita: Paulo Santos, Hugo Segawa, Candido Malta Campos Neto, Alberto Gurovich W., entre outros; e destaca a importância que tem o tema em revistas de arquitetura publicadas no período de realização desses congressos. Sobre o assunto ver Atique (2005, p. 4) e Atique (2009 in GOMES, 2009, pp. 84-5).

também as vantagens, a todas as repúblicas americanas, representando uma garantia recíproca de defesa, de preservação e de soberania (...) que os Estados Unidos se guardaram ciosamente o direito de escolher a ocasião ou o pretexto da sua aplicação de acordo com seus próprios interesses”. (LIMA, 1980/1906, apud ATIQUÉ, 2005, p. 1)

O editorial da *Revista de Arquitectura* (1930, p.494, apud ATIQUÉ, 2005, p. 1) aponta que os Congressos Pan-americanos de Arquitetos são impulsionados pelos debates do reconhecimento da profissão e das lutas pela definição de suas atribuições na América. Embora devam ser considerados no âmbito da política pan-americanista, servem como instrumento e fórum de debate dos problemas comuns aos países latino-americanos, mais que como espaço de divulgação de elementos ideológicos ou políticos norte-americanos. Algumas vezes, porém, os Estados Unidos são celebrados como modelo para sanar dúvidas surgidas nas sessões de trabalho, como no caso da relevância dos arranha-céus como modelo cabível aos países da América do Sul.

Os Congressos são idealizados inicialmente por um grupo de arquitetos uruguaios, interessados em defender a regulamentação da profissão⁸⁵. A intenção é expandir para outros países da América a experiência bem sucedida no Uruguai de regulamentação e defesa dos profissionais da arquitetura. Com essa perspectiva,

(...) organiza-se, em 1916, o Comitê Permanente dos Congressos Pan-americanos, que ficou locado em Montevideu, sob direção de Horacio Acosta y Lara, com a função de estruturar a participação dos países das Américas nos congressos a serem realizados. (ATIQUÉ, 2005, p. 1)

Os documentos dos Congressos Pan-americanos de Arquitetos se constituem em fontes valiosas sobre os temas centrais para os debates e embates entre os arquitetos e urbanistas desde 1920, quando se realiza o primeiro encontro.

Deve-se destacar que, já nessa edição, realizada em Montevideu, há a preocupação com a reformulação curricular dos cursos de arquitetura, para a incorporação do ensino da História da Arquitetura das Américas, como resultado das investigações realizadas em cada um dos países.

⁸⁵ A origem dos Congressos, segundo Atique, “remonta a 1914, ano em que é organizada a Sociedade de Arquitetos do Uruguai por iniciativa de alguns profissionais daquele país, atuantes na primeira metade do século XX, como Alfredo R. Campos, Alfredo Baldomir, Horacio Acosta y Lara, dentre outros”. Sobre o tema ver ATIQUÉ (2005).

Cada Universidade ou Faculdade de Arquitetura do continente desenvolverá com especial interesse a Arquitetura e a Arte própria de cada país e das regiões que compreenda, construindo-se assim por cooperação a grande obra da História da Arte da América. (ARQUITETURA E URBANISMO, 1940, mar./abr., p. 69)

No segundo Congresso, realizado em Santiago de Chile, em 1923, a preocupação com a preservação do patrimônio aparece com destaque. É o assunto do tema II, “Conservação dos monumentos que tenham valor histórico, arquitetônico ou arqueológico”. Nas conclusões do Congresso propõe-se que: 1º) os países que ainda não dispõem de uma lei especial para proteção e conservação de seus monumentos sancionem “o quanto antes” uma legislação pertinente; 2º) os países realizem de maneira sistemática estudos sobre seus “monumentos históricos e restos arqueológicos”; 3º) os resultados derivados de tais estudos sejam amplamente divulgados para que “todos participem reciprocamente dos frutos desse trabalho tão importante para a cultura e para a aproximação fraternal dos povos americanos” (ARQUITETURA E URBANISMO, 1940, mar./abr., pp. 71-2).

A partir da terceira edição, realizada em Buenos Aires em 1927, dois temas emergem com centralidade nas discussões. Primeiramente, a temática do “urbanismo e suas relações com a arquitetura” que a partir de então constará em todos os eventos subsequentes. Entre as conclusões do temário, propõe-se: a) que todas as escolas de Arquitetura intensifiquem os cursos de Urbanismo; b) que seja ampliada a divulgação/propaganda da importância dos estudos urbanos junto à população e, principalmente, aos poderes públicos; c) que cada cidade, por concurso ou comissões de arquitetos, execute seus planos reguladores ou de extensão, criando-se simultaneamente uma Comissão de Urbanismo para “fazer cumprir o plano”.

O segundo tema que emerge nas discussões é referente às tendências estilísticas, denominado no temário como “orientação espiritual da arquitetura na América”. Certamente polêmico, esse assunto terá protagonismo nas edições posteriores, principalmente no V Congresso em 1940, quando as posições estarão polarizadas entre defensores do ecletismo, do neocolonial e do modernismo.

Já conhecida da historiografia da arquitetura e urbanismo modernos, mas indicadora da “temperatura” do debate é a polêmica entre Flávio de Carvalho e José Mariano Filho, que ocorre durante o IV Congresso. Flávio de Carvalho declara suas objeções

“(...) al espíritu de tradición y del pasado de que está llena parte de las conclusiones. Dijo (...) que el Sr. Agache había difundido en el Brasil el amor a las cosas de la Colonia y la estimación para los objetos viejos y tradicionales” (REVISTA DE ARQUITECTURA, 1930. In: ATIQUE, 2005, pp. 8-9).

Em sua réplica à exposição de Flávio de Carvalho, José Mariano faz a defesa do “espírito de tradição”, dizendo que o sentimento de continuidade faz parte do trabalho do arquiteto.

Todo pueblo, toda nación posee una historia y un pasado que deben conservar. Desde el momento que las naciones alcanzan verdaderamente un florecimiento social y político, edifican en realidad una civilización y se despierta entonces en el hombre el instinto del amor a la casa, del cariño al lugar, de la veneración por el ambiente donde se forma y se desenvuelve una familia. De así se deduce que todas las naciones (...) poseyeron su propio estilo arquitectónico. (REVISTA DE ARQUITECTURA, 1930. In: ATIQUE, 2005, p. 9)

Os embates entre essas posições demonstram que, naquele momento, não há claro predomínio de uma tendência sobre as outras. As conclusões apaziguadoras do evento revelam uma tentativa de conciliação temporária:

Que as diversas tendências artísticas que lutam atualmente para alcançar soluções adequadas para os problemas que apresentam as construções modernas, são igualmente interessantes e merecedoras de consideração. (ARQUITETURA E URBANISMO, 1940, mar./abr., p. 76)

Esse contexto ampliado permite perceber como se inicia na América Latina, dada a realidade política, econômica e social, um processo de pesquisa para estabelecer uma equação, seja de identidade ou de complementaridade, entre a linguagem moderna e as referências culturais “locais”. Ao mesmo tempo em que buscavam a universalidade da linguagem, não no primitivismo africano ou no Oriente, mas na própria diversidade étnica e cultural de seus países, os projetos modernistas buscam forjar a “identidade nacional”, como questão central de política cultural.

3.3 V Congresso Pan-americano de Arquitetos: o debate sobre a proteção e a restauração de monumentos

Para tratar da proteção ao patrimônio histórico no âmbito dos Congressos Pan-americanos, voltamos à IV edição do evento, que ocorre no Rio de Janeiro, em

1930. O tema da preservação do patrimônio volta a aparecer, dessa vez sob o título de “Defesa do patrimônio artístico, principalmente arquitetônico, das Nações Americanas”.

A partir dos debates e apresentações, adotam-se as seguintes proposições: 1º) Punir por meio de lei a exportação de objetos de arte tradicional; 2º) Sugerir a criação de museus de Arte Nacional para o estudo arqueológico da arquitetura e das artes; 3º) Levar aos governos federais a necessidade de criação de uma “Inspeção de Monumentos Públicos de Arte” para inventariar os monumentos públicos e privados e estudar a sua preservação da destruição ou deformação.

A discussão que havia começado em 1920 no Uruguai, tendo como eixo a regulamentação da profissão, retorna à mesma cidade, após 20 anos, para a realização do V Congresso Pan-americano de Arquitetos, com pautas mais amplas e uma disputa mais acirrada entre as diferentes “tendências artísticas”⁸⁶.

“Nosotros, arquitectos de hoy, en medio a nuestro movimiento de evolución constructiva casi revolucionaria no debemos olvidar que en nuestras producciones debe estar invivita (sic) (en) la manera de ser de nuestra cultura, y que por ello nuestras creaciones deben hacerse a la imagen y semejanza de nuestro momento Histórico – cultural. Para esto es necesario estudiar y comprender la arquitectura como arte y como ciencia.” (QUESADA, 1940. In: V CONGRESO PANAMERICANO DE ARQUITECTOS, 1940, p. 478)

O V Congresso (1940, pp. 686-8), além de uma sessão de temas livres, foi organizado em seis sessões temáticas: I. Os problemas atuais do crescimento das cidades americanas; II. Habitação para classe média; III. Concursos públicos; IV. Os especialistas que auxiliam nas obras de arquitetura; V. Estudos complementares de especialização nas escolas de arquitetura; VI. Sistematização do estudo de história da arquitetura americana.

É possível observar a permanência dos temas que ao longo do tempo foram ganhando complexidade: concursos públicos; questões operacionais da prática profissional – a relação entre os arquitetos e os especialistas que realizam projetos complementares; o ensino de arquitetura – nessa edição discutindo os cursos de especialização; o estudo de história da arquitetura americana; urbanismo – cujo

⁸⁶ Nesse Congresso há uma presença de representantes do neocolonial e do movimento moderno. No entanto, é importante destacar que a grande maioria dos projetos premiados, na exposição paralela, é de profissionais vinculados ao modernismo.

enfoque foi o crescimento das cidades latino-americanas, diretamente relacionado à prática do urbanismo e sua implantação; e, por fim, o tema da habitação – discutindo edificações para as “classes menos privilegiadas” (V CONGRESSO PANAMERICANO DE ARQUITECTOS, 1940, pp. 676-83).

Quanto aos temas abordados, interessa-nos particularmente analisar as discussões das sessões cinco e seis, que tratam, respectivamente, dos cursos de especialização e do estudo de história da arquitetura americana, quando é reafirmada a preocupação de que os países membros incorporem o estudo das histórias nacionais e da arquitetura latino-americana.

Quanto aos estudos de especialização são apresentadas três teses e nenhuma delas indica a necessidade de formação de especialistas para atuar em edificações ou sítios históricos. A da delegação Argentina, apresentada por Oscar Gonzáles, propõe incluir os estudos para cálculo do concreto armado; conforto dos edifícios e urbanismo.

A proposta da representação brasileira, apresentada por Paulo de Camargo e Almeida⁸⁷, indica a necessidade de reavaliação do currículo dos cursos de graduação, defendendo a criação de institutos de formação para pós-graduados em quatro áreas: artes plásticas (integração das artes); urbanismo; técnicas construtivas e legislação e economia especializada.

Por fim, Oscar Zaccarelli, do Chile apresenta a reflexão de sua delegação, estabelecendo uma diferenciação entre a necessidade de formação de especialistas e o aperfeiçoamento para renovação intelectual. Para tanto, propõe a criação de cursos de pós-graduação e cursos de especialização com características e objetivos distintos.

Quanto ao sexto tema, que trata do estudo da história da arquitetura latino-americana, ocorrem duas exposições oficiais. A primeira, da Argentina, dividida em duas partes: História da Arquitetura Pré-hispânica, apresentada por Héctor Greslebin

⁸⁷ Sobre o arquiteto e sua atuação no V Congresso Pan-americano de Arquitetos ver CERÁVOLO (2000). *Arquitetura Total na trajetória de Paulo de Camargo e Almeida*. São Carlos, Escola de Engenharia de S. Carlos, 2000. (dissertação de mestrado).

e História da Arquitetura Colonial, apresentada por Mario Buschiazzo⁸⁸, com discussão de questões metodológicas e de abordagem historiográfica.

A segunda apresentação, realizada por vários arquitetos⁸⁹, é da delegação do Uruguai e destaca a importância da História da Arquitetura Americana para o estudo da “evolução” da arquitetura na América como prática construtiva. Esse conhecimento permitiria, segundo essa tese, a determinação de uma tradição própria do continente, que teria também o papel de apaziguar as relações entre os países em defesa do conceito do pan-americanismo como “congraçamento das nações”.

Imagem 33. Cabildo de Buenos Aires – 1879.

Fonte: <http://www.citerea.com.ar/imageneshistoricas.htm>

Imagem 34. Cabildo de Buenos Aires, 2001.

Fonte: CAFM.

Após as duas colocações, a sessão temática continua com a exposição de mais oito trabalhos especiais que, no geral, tratam de questões relativas à restauração e conservação de monumentos na América Latina. Traz também estudos de casos em diversos países, dentre eles cabe citar a restauração do *Cabildo* de Buenos Aires, apresentada por Mario Buschiazzo⁹⁰; da *Tamberia del Inca*, apresentada por Heitor Greslebin, ambas na Argentina; e as intervenções em *Tiahuanaco*, na Bolívia, por Arturo Posnansky.

⁸⁸ Mario J. Buschiazzo (1902-70) nasceu em Buenos Aires, Argentina e formou-se arquiteto pela Universidade de Buenos Aires, em 1920. Iniciou a carreira de professor na mesma Universidade, em 1933, chegando a professor emérito em 1967. Desenvolveu sua pesquisa sobre arquitetura e arte latino-americana e se especializou nos problemas do patrimônio cultural. Foi diretor do Instituto Arte Americano, que auxiliou a criar em 1946, até sua morte em 1970. Desde 1938, trabalhou como técnico da Comissão Nacional de Museus e Locais Históricos, tendo sido responsável por diversas restaurações.

⁸⁹ Román Berro, Juan Giuria, Elzeario Boix y Roque García Blixen.

⁹⁰ BUSCHIAZZO, Mario J. **La restauración del Cabildo de Buenos Aires**. In: V CONGRESO PANAMERICANO DE ARQUITECTOS, 1940, pp. 425-35.

Mario Buschiazzo (1940a) na apresentação sobre o *Cabildo* de Buenos Aires expõe o teor das concepções de então sobre a conveniência da aplicação do restauro ou da conservação:

Aun cuando la casi total mayoría de las opiniones autorizadas del país celebró el propósito de la Comisión Nacional y aprobó el proyecto de restauración, no faltó quien hiciese la salvedad de que en realidad se trataba más de una reconstrucción que de una restauración propiamente dicha. Familiarizado desde hace años con todos los problemas vinculados a la conservación de monumentos históricos, la objeción no me tomó desprevenido. Sé perfectamente que ya hace más de medio siglo que se han desechado las prácticas establecidas por aquel genial maestro que se llamara Viollet-le-Duc, para ser reemplazadas por otras más acordes con la verdad histórica. (BUSCHIAZZO, 1940a. In: V CONGRESO PANAMERICANO DE ARQUITECTOS, 1940, p. 434).

Primeiramente, o autor explica as motivações que o levaram a optar por um modelo de restauração mais “ortodoxa”:

La reacción contra los ortodoxos procedimientos de Viollet-le-Duc originó la práctica actual, consistente en **conservar** y no **restaurar**. Tal sistema se admite sin dificultades en los grandes monumentos europeos (...), donde los agregados y variantes hechos en muchos siglos no alcanzaran a desnaturalizar el conjunto. Pero no es este el caso del Cabildo de Buenos Aires, edificio de extraordinario valor histórico, que había sido desfigurado totalmente, sin quedar nada (...). Los principios de Viollet-le-Duc se imponían en este caso, aun a riesgo de parecer anticuado o desconocedor de las modernas teorías. (BUSCHIAZZO, 1940a. In: V CONGRESO PANAMERICANO DE ARQUITECTOS, 1940, p. 434. Grifos do autor)

Imagem 35. Vista da Porta do Sol.
Tiahuanaco, Bolívia. Fonte:
<http://www.photographersdirect.com/buyers/stockphoto.asp?imageid=501584>

A seguir, o arquiteto, que representa naquele evento a Comissão Nacional de Museus e de Monumentos e Lugares Históricos, agrega o seguinte comentário, demonstrando conhecimento do debate internacional sobre as críticas ao restauro:

(...) la práctica de mantener los monumentos tal como nos han llegado, no es tan universalmente aceptada como pretenden los arquitectos franceses. Recordaremos que en la Conferencia sobre conservación de Monumentos Artísticos e Históricos, celebrada en Atenas en 1931 (...), muchas voces valientes se dejaron oír, acusando de erróneos o demasiado absolutos dichos principios. Transcribiré algunos párrafos del Dr. A. Lauterbach (...): 'en la teoría se admite solamente la conservación, pero en la práctica no se puede omitir la restauración. La conservación no puede ser aplicada más que en dos casos: para los edificios que nos han llegado en perfectas condiciones, o para los monumentos muertos, una ruina por ejemplo. En todos los otros casos, una restauración superficial o profunda será siempre absolutamente necesaria, aun cuando una cierta hipocresía pretenda darle actualmente el nombre de conservación. Las afinidades entre restauración y conservación son tan estrechas que, con frecuencia, solo la terminología las separa. La diferencia entre restauración y conservación es más bien cuantitativa que cualitativa'. (BUSCHIAZZO, 1940a. In: V CONGRESSO PANAMERICANO DE ARQUITECTOS, 1940, p. 435)

Ou seja, para Buschiazzo a tese, expressa na Carta de Atenas de 1931, de que os edifícios devem ser apenas conservados e de que a restauração é um procedimento utilizado excepcionalmente, é questionável. Seguindo esse raciocínio, ele expõe o debate à época e mostra que a unanimidade da Carta de Atenas do Restauro quanto à restauração é apenas aparente. Indica ainda as polêmicas entre os franceses e Lauterbach, não cita os italianos, mostrando que o contexto desse fórum merece pesquisas sistemáticas.

Acrescentando mais elementos ao debate, é efetuada a apresentação de uma experiência de grande envergadura, as intervenções para conservação de Tiahuanaco, na Bolívia. Arturo Posnansky⁹¹ expõe questões metodológicas para a reconstrução de alguns monumentos na pré-histórica metrópole de Tiahuanaco, onde avalia problemas causados por intervenções anteriores.

⁹¹ Arturo Posnansky (1874-1946) nasce em Viena, onde estuda e se forma engenheiro, especializando-se em Ciências Naturais. Em 1903, depois de outras estadas na Bolívia se estabelece definitivamente em La Paz. Dedicar-se à carreira de engenheiro, mas executa uma série de atividades variadas com explorador, antropólogo, arqueólogo, historiador, fotógrafo, cineasta e até proprietário de minas. Ele dedicou parte importante de sua vida à fotografar, filmar e estudar as ruínas de Tiahuanaco (ou Tiwanaku) que, segundo suas pesquisas, é a cidade que deu origem à civilização na América do Sul, mas que nunca foi reconhecida pela comunidade científica. Em 1922 ele fundou o Museu Arqueológico de Tiahuanaco, com uma expressiva coleção de artefatos líticos, cerâmica e outras culturas pré-colombianas da região. Fonte: Biografias y vidas, 2004-10, <http://www.biografiasyvidas.com>. Acesso em 05/01/2010.

“Al encarar esa tarea, los primeros inspirábanse en los puntos de vista de la concepción arquitectológica moderna, reemplazando por ejemplo, cuando no hallaban en el terreno todo aquello que según su criterio faltaba, con elementos actuales, por decirlo así, resultando en consecuencia que al final del trabajo se presentaba un estilo demasiado híbrido y chabacano. Los segundos, los empíricos o aficionados, tomaban a su vez todos los elementos que encontraban a mano y, aplicándolos de acuerdo a su criterio personal, formaban algo que no guardaba relación alguna con la arquitectura de aquel lejano periodo de nuestro continente”. (POSNANSKY, 1940, In V CONGRESSO PANAMERICANO DE ARQUITECTOS, 1940, p. 470)

Feitas as ressalvas, o engenheiro esclarece sobre as técnicas utilizadas para intervir no sítio arqueológico de Tiahuanaco:

“Por lo todo lo dicho, que los trabajos de reconstrucción de monumentos prehistóricos, (...) sólo serán factibles después de haberse compenetrado previamente, por medio de excavaciones cuidadosas, planificaciones y observaciones científicas, sobre el modo de vivir y construir del primitivo hombre americano.

(...) En la reconstrucción (...) se han empleado única y exclusivamente elementos hallados en las ruinas y excavaciones salvadas de la vandálica destrucción que durante siglos sufrieron esos notables monumentos (...). Se ha procurado realizar esa reconstrucción sin apartarse una línea del criterio arquitectonográfico del hombre de aquella época”. (POSNANSKY, op. cit., p. 472)

Nesse trecho, Posnansky revela, em parte, a complexidade e os desafios da preservação na América Latina, seja pelas questões técnicas e metodológicas, seja pela escala grandiosa de alguns sítios urbanísticos ou arqueológicos, seja pelo desconhecimento das culturas que produziram alguns monumentos expressivos no continente americano. Percebe-se, no entanto, que além dos debates teóricos muito já se vinha praticando no âmbito da conservação, restauração ou “reconstrução” de obras.

O debate sobre a preservação e a intervenção nos bens patrimoniais acaba por repercutir nas conclusões da sessão temática, que deveria tratar inicialmente da “sistematização do estudo de história da arquitetura americana”, além das propostas de criação de áreas de História da Arquitetura Americana, de um centro de estudos e da promoção de intercâmbio entre os países.

É proposto aos países que ainda não possuíam legislação para proteção do patrimônio histórico e artístico que o fizessem com urgência. Apresenta-se a proposta de criação do Prêmio América, cuja atribuição ficaria a cargo da União Pan-americana de Washington e se destinaria aos formandos que se destacassem,

com o objetivo de realizar estudos superiores e realizar inventários e restaurações de monumentos nos países americanos que possuíssem monumentos expressivos.

A documentação dos Congressos Pan-americanos permite avaliar as interlocuções, as diferenças e similitudes dos problemas enfrentados pelos diversos países da América Latina que, desde a década de 1920, debruçam-se sobre a necessidade de preservação de seu patrimônio histórico e cultural. O fortalecimento das políticas públicas para proteção dos patrimônios nacionais tem impulso na década de 1930 e 1940 com a criação de diversos órgãos destinados a essa finalidade.

As comparações também possibilitam verificar as diferenças e as respostas específicas que cada país dá tanto à equação tradição x modernidade em geral quanto especificamente às políticas de preservação de seu patrimônio cultural. Nesse sentido, os Congressos mostram que o tema está na pauta das discussões continentais, das denominadas “cidades latino-americanas” e que não é decorrente de uma simples importação de práticas profissionais, mas de processos mais amplos como o crescimento acelerado de áreas urbanas.

Também é possível confirmar que a relação entre movimento moderno, tradição, construção da memória e preservação é complexa, multifacetada e mediada, ao longo do tempo, por diferentes questões como a constituição da identidade nacional no campo cultural, a formação e consolidação dos estados nacionais, a oposição ao historicismo eclético e o desejo de afirmação de uma cultura “genuinamente” latino-americana.

Como formulou Luis Miró Quesada, um dos nomes-chave na elaboração da política de preservação no Peru ⁹²:

Nosotros, ciudadanos de Hispanoamérica, que aún plenos de juventud tenemos, ya, un pasado glorioso; y comprendemos por igual el racionalismo nórdico y el sentimentalismo mediterráneo; estamos preparados, quizá mejor que nadie, para **fusionar la belleza de la idea con la belleza de la imagen** (...).

⁹² Em 1945, tem início a reforma da “Escuela Nacional de Ingenieros” com a chegada de novos professores, entre eles: Luis Miró Quesada, “Análisis de la función Arquitectónica”, Fernando Belaúnde Terry, “El problema de la Vivienda” e Paul Linder, “Estética”. Então, em 1947, forma-se o grupo “Espacio”, vanguarda peruana do modernismo. No início dos anos 1960, Héctor Velarde, Luis Miró Quesada, Víctor Pimentel – o único especialista em restauração – atuaram na Junta Metropolitana Deliberante de Monumentos de Lima. As primeiras experiências em restauração tiveram início nos anos 1920 e se consolidaram na década de 1940, mas após o terremoto de 1950 em Cusco, novas intervenções foram necessárias. CARPIO, José Beingolea del. El Arquitecto en el Perú. <http://www.argandina.com/pages/general/art073.htm>. Acesso em 25/06/09.

Pero dicha fusión debemos realizarla en un principio, en el principio de tradición arquitectónica. (QUESADA, 1940. In: V CONGRESO PANAMERICANO DE ARQUITECTOS, 1940, pp. 478-9. Grifo nosso)

Considerando os debates que as duas cartas de Atenas suscitaram nos anos trinta na Europa é possível verificar que profissionais de matizes distintas na América Latina, vinculados ao movimento moderno e ao ecletismo, estão envolvidos nos esforços de preservação dos monumentos históricos e artísticos. Nessa perspectiva começam a aparecer nomes importantes que estruturam a prática da preservação no continente latino-americano, como os argentinos Mário Buschiazzo e Héctor Greslebín, os peruanos Héctor Velarde e Luis Miró Quesada, o austríaco-boliviano Arturo Posnansky.

3.4 Preservação dos monumentos nacionais e a criação dos primeiros órgãos de patrimônio latino-americanos

Paralelamente ao debate empreendido para preservação dos monumentos latino-americanos, a partir da década de 1920, são criados os primeiros órgãos e formuladas as primeiras legislações para proteção do patrimônio cultural na América Latina. As experiências europeias⁹³ são, naturalmente, referências fundamentais para os países latino-americanos que estavam na vanguarda do processo de discussão e implantação de políticas de proteção ao patrimônio cultural, como México, Argentina e Brasil.

Mario Buschiazzo (1940b. In: V CONGRESO PAN-AMERICANO DE ARQUITETOS, 1940, pp. 436-40) destaca, num segundo texto apresentado ao V Congresso, denominado *La conservación de monumentos históricos y artísticos en América*, o comprometimento dos países com a proteção ao patrimônio histórico e faz um balanço das ações nacionais para efetivar políticas nesse sentido.

Buschiazzo (1940b) avalia que na Europa o assunto está mais amadurecido por haver, segundo ele, uma “consciência bastante avançada em relação ao assunto” e

⁹³ Mesmo com ressalvas, é importante pontuar que as mudanças no contexto urbanístico da Europa de meados do século XIX e a América Latina do início do século XX contribuem de maneira decisiva para a inclusão do tema da preservação como política pública dos estados nacionais.

cita como exemplo a realização do Congresso sobre Conservação de Monumentos Históricos e Artísticos, em Atenas, em 1931.

“Desgraciadamente, América, que vive alerta con respecto a las loables iniciativas europeas, no ha seguido el ejemplo, por lo menos con la rapidez que sería de desear. Solo debe mencionarse una honrosa excepción, la de Méjico, que cuenta desde hace años con una Dirección de Monumentos Coloniales y de la República, cuya labor hasta la fecha ha sido proficua y verdaderamente meritoria. Los restantes países no cuentan con administraciones y leyes protectoras, o recién las tienen desde hace pocos años, cuando muchos de sus valiosos monumentos han desaparecido o se encuentran en deplorables condiciones de abandono. (BUSCHIAZZO, 1940b. In: V CONGRESO PAN-AMERICANO DE ARQUITETOS, p 437)

Analisando a situação dos diversos países latino-americanos, Buschiazzo (1940b, op. cit., pp. 437-8) avalia que existem apenas cinco países que possuem alguma instituição governamental com atribuições específicas para salvaguardar os monumentos nacionais. Naquele momento, Brasil e México são os países com instituições e políticas mais desenvolvidas na área da proteção e preservação de bens patrimoniais, com destaque para o México.

O México, desde 1851, durante a presidência de Benito Juarez, tendo em vista a proteção de seus monumentos arqueológicos, propõe a aplicação no país das leis espanholas relativas à propriedade e conservação desses bens. O ato do presidente resultou na promulgação de uma lei especial para esse patrimônio, que não chegou a se concretizar como política pública, em função da guerra civil e da posterior intervenção francesa. De qualquer maneira, a lei refreou a exportação de monumentos e antiguidades mexicanas.

Em 1868, o Ministério de Justiça declara que as antiguidades que se encontravam no território mexicano pertenciam à Federação e, em 1885, durante o governo de Porfirio Díaz cria-se a Inspeção Geral de Monumentos, órgão alocado na Secretaria de Justiça e Instrução Pública, com a finalidade de conservá-los e explorá-los.

Díaz promulga também a lei que protegeria os bens arqueológicos. Posteriormente, nessa mesma lei se definem quais monumentos arqueológicos seriam protegidos, explicitando que a destruição de tais bens se caracterizava como delito. Proíbe-se a exportação e se determina que todos os achados fossem expostos no Museu Nacional.

Depois da Revolução Mexicana, a Secretaria de Instrução Pública é suprimida. Em 1917, cria-se uma Unidade de Estudos Arqueológicos e Etnográficos na Secretaria de Agricultura e Fomento denominada, em 1918, de Unidade de Antropologia. Em 1921, a unidade é realocada na Secretaria de Educação Pública, recém-criada, que passa a se chamar Inspetoria Geral de Monumentos, originando o **Departamento de Monumentos Artísticos, Arqueológicos e Históricos**.

Esse departamento tem a função de catalogar e proteger os monumentos e os lugares de beleza natural, de propriedade nacional ou sujeitos à jurisdição do Governo Federal, assim como os monumentos localizados em todos os distritos e território nacional. Por fim, em 1938, o general Lázaro Cárdenas dá independência ao departamento e cria o **Instituto Nacional de Antropologia e História (INAH)**, em 1939, com o objetivo de obter melhores resultados na conservação dos monumentos nacionais.

Ainda segundo Buschiazzo (1940b, *passim*), em Cuba, já havia sido criada a Comissão Nacional de Arqueologia, parcialmente responsável pelos monumentos do país, no entanto, somente aqueles com características arqueológicas. No Peru, naquele momento, existe o Conselho Provincial de Lima, cuja política, entretanto, não abrange todo o território nacional, e no Uruguai o recém-criado Instituto de Arqueologia, ligado à Faculdade de Arquitetura da Universidade Nacional de Montevideú, poderia assumir alguns encargos para proteção do patrimônio do país.

O arquiteto também chama a atenção para a necessidade emergencial de países como Bolívia, Colômbia e Venezuela implantarem órgãos de defesa, dada a relevante importância de bens históricos e culturais desses países.

Em seu balanço, Buschiazzo (1940b) não cita a situação de alguns países, como Chile e Peru. O Chile, desde 1925, possui o Conselho de Monumentos Nacionais. A intenção de criar o órgão surge a partir da Quinta Conferência da União Pan-americana (antecessora da OEA), que ocorre em Santiago, em 1923. No acordo firmado na conferência, prevê-se a adoção de resoluções concretas sobre a preservação e conservação dos restos históricos e arqueológicos existentes nos países americanos, recomendando-lhes a criação de leis de proteção. Isto motiva o Estado chileno a publicar, em 1925, o Decreto Supremo de Educação Nº 3.500, no qual uma Comissão é encarregada da redação do projeto de lei sobre monumentos

nacionais. Essa Comissão cumpre integralmente sua tarefa e quatro meses depois se publica o Decreto Nº 651, de outubro de 1925. Mas o Conselho funciona de maneira descontínua e o resultado de seu trabalho é pouco produtivo.⁹⁴

El Consejo de Monumentos Nacionales fue creado en 1925 por el Decreto Ley Nº 651 del 17 de Octubre de ese año. Esta normativa es la que rige hasta 1970, cuando se promulga la nueva Ley de Monumentos Nacionales que está en vigencia hasta nuestros días. (CHILE, 2010)

O arquiteto argentino, curiosamente, também não faz referência à situação de seu país. Segundo pesquisa realizada em sites do governo argentino⁹⁵ e outras fontes documentais⁹⁶, pudemos identificar que, em 1938, é criada a Comissão Nacional de Museus e Locais Históricos para controle e proteção do patrimônio cultural da Argentina, que substitui a Superintendência de Museus e Locais Históricos, que não operava adequadamente.

La necesidad de unificar la administración y el control del variado y rico patrimonio histórico – cultural de la Nación Argentina llevó a las autoridades nacionales a promulgar un decreto el día 28 de abril de 1938 por el cual se creaba la Comisión Nacional de Museos y Lugares Históricos. Se daba origen de esta manera a una institución pública colegiada que venía a reemplazar la antigua Superintendencia de Museos y Lugares Históricos. (ARGENTINA, 2009)

O primeiro presidente da Comissão é o Dr. Ricardo Levene⁹⁷, que com o objetivo de expandir e consolidar a preservação dos marcos culturais de valor histórico para o país determina o início das obras de restauro do *Cabildo* de Buenos Aires para sediar a Comissão. As obras são encomendadas a Mario José Buschiazzi (1902-70), que seria responsável pela restauração do edifício histórico e pela expansão de suas instalações. Na época o local é ocupado por outras instituições públicas como o Ministério da Marinha e Departamento de Estatística do Ministério da Educação e da Justiça. Dois anos depois, a promulgação da lei nacional nº 12.665,

⁹⁴ Cfr. CHILE. Consejo de Monumentos Nacionales, 2010. Site: <http://www.monumentos.cl>. Acesso em 12/01/2010.

⁹⁵ Cfr. ARGENTINA. COMISIÓN NACIONAL DE MUSEOS Y DE MONUMENTOS Y LUGARES HISTÓRICO / Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación. 2009, Site: <http://www.monumentosysitios.gov.ar>.

⁹⁶ UNESCO-ORCALC (1994). **Seminario Taller: Rehabilitación integral en áreas o sitios históricos latinoamericanos**. Organizado pela Unesco-Orcalc, Instituto Ítalo-Latino Americano e o Município de Quito, 1994.

⁹⁷ A Comissão ainda era composta por: Vice-Presidente Sr. Luis Miter. Membros: Dr. Ramon J. Cárcano, Dr. Thomas R. Cullen, o Dr. Enrique Udaondo, Sr. Dr. Emilio Ravignani Romulo Zabala, o Dr. Benjamin BASAVILBASO Villegas, Dr. Luís Maria Campos Urquiza e o Sr. Alejo Garaño Gonzalez.

de 30 de setembro de 1940, estabelece a Comissão Nacional tal qual está estruturada hoje.

Segundo Liernur; Aliata (2004, p. 17), Mario J. Buschiazzo, técnico da Comissão, é responsável na Argentina por grande parte das obras de restauração dos monumentos do período colonial. Diferentemente do Brasil, naquele país, a maioria dos arquitetos que se dedicam à preservação dos monumentos do país não são vinculados ao movimento moderno, pertencendo em geral, a agrupamentos historicistas, que têm, no país, uma grande sobrevida.

La obra de Buschiazzo se caracterizó no solo por el monto de su producción y la apertura de trabajos a otros investigadores en el Instituto, sino por el apoyo a un método en particular, caracterizado por el rigor documental, la descripción minuciosa y la restauración y preservación arquitectónica. Fue parte, junto con Furlon, Outes, Torre Revello y otros de su generación que se enfrentó a otra corriente de pensamiento histórico, la representada por Martín Noel y Ángel Guido, y formó una escuela de investigación que aún continúa vigente. (LIERNUR; ALIATA, 2004, p. 217)

Deve-se destacar ainda seu importante trabalho no Instituto de Arte Americano, que auxiliou a criar e dirigiu durante quase vinte e cinco anos, para divulgar os trabalhos de investigação acerca do patrimônio e sua preservação. O arquiteto realizou projetos de restauração também em outros países, como Bolívia – Potosí – e Porto Rico.

“Buschiazzo fue un pionero, un profesional que supo dar distintas respuestas según el caso: reconstrucciones, liberación, ampliación, hasta abordar la escala del conjunto como en el caso de San Ignacio Mini, todas las intervenciones en un país que todavía no había adquirido madurez en el tema, ni contaba con los equipos técnicos ni los recursos económicos necesarios”. (ARIAS. In: UNESCO-ORCALC, 1994, p. 29)

A legislação também é um assunto tratado por Buschiazzo (1940b, V CONGRESO PAN-AMERICANO DE ARQUITETOS, 1940, p. 439-40). Com o intuito declarado de facilitar a elaboração de leis nos países que ainda não as possuísem, anexa à sua exposição o texto completo de três leis que considera bons exemplos de instrumentos de proteção de monumentos: a legislação francesa de 1913, a mexicana de 1934 e um projeto de lei da Argentina de 1938. O autor acrescenta ainda que a lei francesa é “la mejor y la que ha servido de base a casi todas as legislaciones mundiales” (BUSCHIAZZO, op. cit., p. 439).

O órgão de patrimônio na França está ligado ao Ministério de Belas Artes. A lei francesa de 1913 abrange a conservação de monumentos artísticos e históricos e sítios naturais. Diferencia bens móveis e imóveis, registrados em livros distintos. Por monumento define aqueles imóveis ou objetos móveis cuja conservação seja de interesse público, do ponto de vista da história ou da arte, podendo ser considerados em sua totalidade ou em partes. No escopo da lei constam definições sobre bens imóveis; objetos móveis; guarda e conservação dos monumentos históricos; escavações e descobrimentos arqueológicos; e disposições penais (FRANÇA, 1913. In: V CONGRESSO..., 1940, pp. 441-9).⁹⁸

No México o órgão de patrimônio é o Departamento de Monumentos Artísticos, Arqueológicos e Históricos, da Secretaria de Educação Pública. A lei mexicana, de 1934, dispõe sobre a proteção e conservação de monumentos arqueológicos e históricos, populações tradicionais e lugares de beleza natural e de sua regulamentação. Define-se como monumento arqueológico os vestígios das “civilizaciones aborígenes, anteriores a la consumación de la conquista”. Também define que todos os bens enquadrados nessa categoria pertencem ao governo federal do México e demonstra grande preocupação com sua exportação, prevendo punições rigorosas. (MÉXICO, 1934. In: V CONGRESSO PANAMERICANO DE ARQUITECTOS, 1940, pp. 450-1)⁹⁹

Como monumentos históricos são considerados os bens móveis e imóveis posteriores à conquista e cuja conservação seja de interesse público, pela vinculação à história política e social ou pelo excepcional valor artístico ou arquitetônico que os torna símbolo da história da cultura do país. É interessante que o México exclui dessa categoria obras de artistas vivos: “En ningún caso se considerarán monumentos históricos las obras de artistas vivos” (MÉXICO, op. cit., pp. 452-3).

⁹⁸ FRANÇA. Ministério de Bellas Artes. **Ley sobre conservación de monumentos artísticos e históricos y sitios naturales**. Paris: 1913. In V CONGRESSO PANAMERICANO DE ARQUITECTOS, 1940, pp. 441-9. Tradução de Mário Buschiazzi.

⁹⁹ Cfr. MÉXICO. Secretaría de Educación Pública. **Ley sobre protección y conservación de monumentos arqueológicos e históricos, poblaciones típicas, y de su reglamento**. Cidade do México: 1934. In: V CONGRESSO PANAMERICANO DE ARQUITECTOS, 1940, pp. 450-64.

Quanto às populações tradicionais, a lei mexicana (MÉXICO, op. cit., pp. 453-4) enfoca os aspectos materiais típicos e pitorescos, demonstrando, sobretudo, grande preocupação pelas características físicas de determinadas zonas e faz restrições explícitas à realização de novas construções no entorno dos monumentos, assim como regulamenta a colocação de anúncios, avisos e cartazes; garagens e estacionamento nessas regiões; postos de gasolina; instalações telegráficas, telefônicas e elétricas; quiosques, postes e quaisquer outros tipos de construções definitivas ou provisórias. As mesmas restrições são válidas para lugares de excepcional beleza natural, de propriedade pública ou privada.

A lei argentina anexada à apresentação de Buschiazzo¹⁰⁰ (1940b, op. cit., pp. 464-6) é a bastante sucinta. Trata da criação da Comissão Nacional de Museus e Lugares Históricos, de 1938, cuja finalidade é garantir que a decisão sobre a proteção de bens históricos, lugares, monumentos e imóveis em toda a Argentina seja regida por esse documento. A regulamentação não consta dos anexos (ARGENTINA, 1938. In: V CONGRESSO PANAMERICANO DE ARQUITECTOS, 1940, pp. 464-5).

Buschiazzo (1940b) manifesta grande interesse pela estrutura de patrimônio na França e faz referencia à cátedra de arquitetura francesa criada em 1887, junto ao Museu de Escultura Comparada do Trocadero, que tinha por finalidade a formação de arquitetos especializados em restauração, além de demonstrar grande deferência à obra e metodologia de Viollet-le-Duc, ao qual se refere como “gran maestro”.

Deve-se ressaltar que Buschiazzo (1940b) não menciona a legislação brasileira, pela qual, naquele momento, não demonstra maior interesse. No entanto, nas décadas de 1950 e principalmente 1960, o contato com Rodrigo Melo Franco de Andrade e o SPHAN será intenso e reforçado pelos mais de trinta anos que os dois “homens do patrimônio” atuaram em instituições voltadas para a preservação do patrimônio cultural de seus países.

¹⁰⁰ BUSCHIAZZO, Mario J. **La conservación de monumentos históricos y artísticos en América.** In: V CONGRESSO PANAMERICANO DE ARQUITECTOS, 1940, pp.

Imagem 36. Carta de Mário Buschiazzi a Rodrigo Melo Franco de Andrade. 10/08/1967. Fonte: IPHAN-CEPEDOC-Arquivo Central.

Imagem 37. Carta de Rodrigo Melo Franco de Andrade a Graziano Gasparini, 26/06/1965.
Fonte: IPHAN-CEPEDOC-Arquivo Central.

Comparado às leis apresentadas por Buschiazzo (1940b), o Decreto Lei nº 25/1937, que cria o SPHAN e dispõe sobre a proteção do patrimônio histórico e artístico brasileiro, é mais próximo da lei francesa quanto ao escopo de atuação do órgão governamental. Já a lei mexicana é mais abrangente, prevê a proteção aos monumentos, com grande ênfase ao patrimônio arqueológico, mas prevê também a garantia de sobrevivência das culturais tradicionais de origem não europeia. No entanto, é extremamente rigorosa com qualquer modificação física e não menciona nenhum tipo de preocupação com as manifestações culturais populares, aspecto que diferencia a proposta de Mário de Andrade de todas suas predecessoras, já que incluía na definição de patrimônio elementos da cultura popular brasileira.

A lei brasileira dedica parte substancial de seus artigos à regulamentação do tombamento, isto é, definir um instrumento jurídico de ação. Outra característica, contraditória à primeira, é que não define nenhum tipo de penalidade. No entanto, traz uma definição do patrimônio histórico e artístico mais próxima às definições atuais, não mencionando a palavra “monumento”.

Artigo 1º - Constitui patrimônio histórico e artístico nacional o conjunto dos bens móveis e imóveis existentes no País e cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico, bibliográfico ou artístico. (BRASIL, 1937. In: IPHAN, 2009)¹⁰¹

A reflexão sobre a identidade cultural nacional leva arquitetos, artistas e intelectuais vinculados a diferentes movimentos e tendências culturais, tanto historicistas, quanto modernas, a assumir papel determinante no debate para a definição de políticas públicas para preservação do patrimônio cultural. Essa contribuição ao debate se dá tanto pela via teórica quanto pela prática nas décadas de 1930 e 1940.

A pesquisa e a criação de instituições voltadas para essa finalidade, recomendação constante nos congressos pan-americanos, ocorre em vários países. Esse é um segmento para estudos no campo da preservação patrimonial de suma importância. Além da criação de alguns institutos para estudo da arquitetura americana,

¹⁰¹ BRASIL. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Decreto-lei nº 25, de 30 de novembro de 1937, que organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional. Rio de Janeiro, 1937. In: IPHAN, 2009. Disponível em <http://www.iphan.gov.br>. Acesso em 25/08/2009.

universidade e órgãos públicos também auxiliam na tarefa de conhecer e preservar os monumentos do continente.

Se é verdade que entre os arquitetos e historiadores que se dedicam a essa tarefa há muitos ligados a tendências historicistas, também é verdade que diversos profissionais vinculados ao movimento moderno atuam nessa área. Além do caso do Brasil, um caso clássico em que se destacam Lúcio Costa, Mário de Andrade, Rodrigo de Melo Franco, entre outros tantos, pode-se citar Luis Miró Quesada e Victor Pimentel, no Peru; José Villagrán García, Justino Fernández, Ignacio Marquina, entre outros que atuaram no INBA, no México¹⁰² e, na Venezuela, Graziano Gasparini.

A documentação existente no SPHAN revela um importante veio de pesquisa ao mostrar de maneira muito contundente que no âmbito institucional, Rodrigo Melo Franco de Andrade, diretor do SPHAN, manteve correspondência regular com diversos desses pesquisadores, entre os quais se destacam Mário Buschiazzi e Graziano Gasparini.

As cartas entre e Gasparini ¹⁰³ e Rodrigo Melo Franco de Andrade revelam que o pesquisador e professor da Universidade de Caracas escreve textos também sobre o Brasil e outros países latino-americanos, além de seu interesse específico sobre arquitetura colonial na Venezuela. Gasparini exerce também atividade profissional, projetando edifícios de formas modernas, mas parte importante de sua vida é dedicada à docência e à pesquisa. Gasparini faz parte do mesmo grupo acadêmico de Villanueva, de quem era amigo particular.

Villanueva murió en el 75, y fuimos muy, muy amigos. Nuestra amistad comenzó en el 52, cuando vino aquí mi hermano Paolo quien inmediatamente comenzó a hacerle fotografías a sus obras. Yo iba con mucha frecuencia a su casa y además, nos veíamos en la Universidad. Yo comencé a dar clases con él en el 58 y estuve siete

¹⁰² ANDA, Enrique X. de (2007). **Historia de la arquitectura mexicana.**

¹⁰³ Veneziano de origem, Gasparini se forma como arquiteto no Instituto de Arquitetura de Veneza. Trabalha com Carlo Scarpa nos três primeiros anos de formado. Chega na Venezuela, em 1948, aos 24 anos, para divulgar a Bienal de Veneza e propor que o país levasse um pavilhão, que acabou sendo projetado por Scarpa. Fica em definitivo na Venezuela, onde se torna professor da Universidade de Caracas. Seu depoimento mostra que a década de 1950 é um período inicial da arquitetura venezuelana: "(...) los pocos arquitectos que había, no llegaban a diez: Villanueva, Gustavo Wallis, Gustavo Guinand, Tomás Sanabria, Andrés Vegas, Martín Vegas y algún otro, que se habían formado fuera. (...) Era el momento después de la guerra cuando se comenzaba a trabajar y aquí con el petróleo había muchas oportunidades. Así continúa mi vida de arquitecto bastante ocupado, e interesado, como siempre, en la parte de la historia" (BURELLI, 2009, Entrevista com o arquiteto disponível em <http://prodavinci.com>).

años en el taller Villanueva dando clases de diseño y después de historia. Villanueva también daba clases de Historia cuando yo era el director del departamento. Ahí estaban también, en el grupo inicial, Posani, Leszek Sawisza y el profesor Luks. (...) El tenía una habilidad impresionante para hacer de memoria, en la pizarra, sin ver ni nada, las plantas de, por ejemplo, iglesias barrocas como las de Bernini, del Borromini, para que los estudiantes le entendieran. El las dibujaba con sencillez y rapidez en la pizarra y con las mismas proporciones, sin fallar. Era una cosa impresionante.

É relevante destacar que, em 1967, Gasparini organiza na Venezuela um seminário internacional sobre historiografia da arquitetura latino-americana, do qual participam Carlos Raul Villanueva, Paolo Portoghesi, Leonardo Benévolo e Sibyl Moholy-Nagy. A América Latina é tema e interlocutora no debate internacional.

Um exemplos dessas produtivas interlocução com os países vizinhos, resulta na criação, em 1967, de um órgão estruturado de maneira similar ao brasileiro no Paraguai, onde Andrade esteve presente na instalação do órgão e realizou um pronunciamento que está publicado no livro **Rodrigo e o SPHAN** (1987).

Imagem 38. Carta do Ministro de Obras Públicas e Comunicações do Paraguai a Rodrigo Melo Franco de Andrade, em 31 de dezembro de 1966. Fonte IPHAN-CEPEDOC-Arquivo Central.

Logo após a criação do órgão assume a direção Estela Rodríguez Cubero, que havia realizado estudos junto ao centro de especialização do SPHAN, como se vê na correspondência do Ministério de Obras Públicas, reproduzida abaixo.

Independentemente das realidades específicas dos países latino-americanos, é perceptível, a partir da década de 1920, a adesão ao movimento moderno, principalmente no México e Brasil. Com respostas diferentes em cada país, as vanguardas ligadas aos movimentos modernos mergulham na realidade local, sobretudo nas artes plásticas e na literatura, e a partir do final da década de 1930 também na arquitetura.

CAPÍTULO 4. O SPHAN e o movimento moderno: delimitações e interlocuções no campo do patrimônio, anos 1940

“(...) Rodrigo Melo Franco de Andrade afirmou não ser o Brasil constituído apenas de seu território, de sua configuração no mapa do hemisfério sul. Para identificarmos a nação brasileira, dizia, teríamos de considerar a obra de civilização realizada no país: a produção material e espiritual que herdamos.”¹⁰⁴

Silvana Rubino

No Brasil, o SPHAN foi uma das respostas institucionais a questões sobre as relações entre identidade e modernidade colocadas pelo contexto político e cultural que marcou a América Latina no início do século XX, como analisado no capítulo anterior. Uma conjuntura particular que congregou vários aspectos da vida dos países latino-americanos: a construção da nacionalidade em termos políticos, processo iniciado no século XIX pelos movimentos de independência; a instituição do regime republicano; o final da escravidão e as várias ondas de imigração europeia e asiática.

Deve-se agregar ainda as alterações políticas e econômicas causadas pela primeira Guerra Mundial, com o progressivo distanciamento em relação às metrópoles europeias, os surtos de industrialização e urbanização e o surgimento das primeiras metrópoles modernas no Continente. Todo esse processo tem sido bastante estudado e seu detalhamento está fora do escopo deste trabalho. Interessa aqui apenas lembrar, de maneira sumária, as tensões e a complexidade desse contexto político, econômico, social e cultural como o cadinho no qual se definem e se consolidam instituições e práticas sociais no âmbito da preservação do patrimônio.

O intenso processo de transformações políticas e econômicas vivenciadas pelo país, do final do séc. XIX aos anos 1920, desencadeia um sentimento de desilusão nos que acreditaram que a República poderia resolver rapidamente os problemas sociais do Brasil. Ao contrário, assistiu-se à consolidação do poder das oligarquias, o surgimento e a derrocada de grandes fortunas “na ciranda financeira”, o intenso

¹⁰⁴ RUBINO (1991): 97.

desejo de “civilização” de uma elite que se queria branca e européia, em contraponto com a miséria urbana, agravada por um crescimento populacional acelerado. (MARTINS, 1987, pp. 106-7)

Nos anos 1930, com a ascensão de Getúlio Vargas ao poder, o quadro social, político e cultural fica bastante instável: “(...) se por um lado o Governo Vargas abria espaço para instituições e intelectuais, por outro reprimia com ‘mão-de-ferro’ quando não se enquadravam em seu projeto político” (GUEDES, 2000, p. 52).

As retaliações às lideranças e estados não confiáveis para o governo federal eram severas e, em geral, eram seguidas por substituição de cargos em diversos escalões nos distintos níveis federativos. No campo cultural, em particular na área de interesse do trabalho, a experiência do Departamento Municipal de Cultura, em São Paulo, dirigido por Mário de Andrade, é interrompida, em 1938. (GUEDES, op. cit., p. 50-1)

Nesse momento, mais precisamente entre 1935 e 1947, iniciam-se mudanças estruturais profundas no país, como reconstitui Sarah Feldman (2005, p. 15-7). Obras de infra-estrutura de larga escala ocorrem de maneira concomitante nas capitais brasileiras, associadas à alteração nas formas de financiamento de habitação. Esses processos de transformação do espaço urbano constituem um período de transição entre dois ciclos: a desconstrução da cidade colonial e a “implantação de uma modernidade metropolitana”.

Em que pesem as suas especificidades, os processos pelos quais passam as cidades brasileiras se enquadram nos descritos por Gorelik (2005), como apontado anteriormente, quando esse autor analisa os problemas e pautas comuns das chamadas, como propõe, “cidades latino-americanas”. Categoria que objetiva, entre outras coisas, à percepção mais ampliada das motivações que levam a essas transformações, sobretudo, no perfil das áreas urbanas na América Latina.

No mesmo sentido, Feldman (2005, p. 16) avalia que vários fatores macro econômicos contribuem para um fenômeno bastante disseminado no país de “intensificação da atividade imobiliária que se constitui como o ‘boom do século’, provocando como resultado a aceleração da especulação imobiliária e a valorização sem precedentes dos imóveis urbanos”.

Esse processo, conexo à verticalização para fins principalmente residenciais, atinge também as áreas centrais provocando alterações urbanísticas e demolições em grande escala.

Entre os fatores que intensificam a atividade imobiliária no Brasil, a autora destaca:

(...) a propriedade imobiliária como campo de investimentos de lucros da indústria, comércio e da exportação agrícola se intensifica. Esse processo se dá, em parte, devido às dificuldades de importação de equipamentos industriais durante a guerra, mas, fundamentalmente, devido ao surgimento de circuitos financeiros associados à 'economia coletiva'. Assim, ocorre a expansão de fundos previdenciários, das companhias de capitalização, das caixas econômicas e das empresas de seguros que oferecem crédito imobiliário, empréstimos hipotecários, e investem em construções, tanto em grandes edifícios comerciais e residenciais para os grupos ricos e abastados, como em conjuntos populares e terrenos. (FELDMAN, 2005, p. 16)

Outro fenômeno que contribui para esse processo de transformação das áreas urbanas é o congelamento dos aluguéis definido na Lei do Inquilinato, de 1942, que acentua a tendência de retração do mercado de aluguel, e amplia o mercado de compra e venda de habitações¹⁰⁵.

Para completar a caracterização da dinâmica urbana da década de 1940, Feldman (2005, p. 16) acrescenta a intensificação da verticalização, expansão periférica e reestruturação da centralidade de parte importante das capitais brasileiras. A cidade de São Paulo está na vanguarda dessas transformações, em função de seu parque industrial – o maior do país – e como consequência de suas alterações espaciais.

As relações entre a urbanização e o desenvolvimento industrial não ocorre no país de maneira equilibrada, mas o processo de industrialização no eixo Rio de Janeiro e São Paulo, influencia o desenvolvimento urbano de outras capitais.

A década de 1940 marca o início do processo de intensificação do desenvolvimento brasileiro: durante a segunda guerra o Brasil se torna pela primeira vez exportador de bens industriais, em escala significativa, e entre 1950 e 1960, os ramos que produzem bens de consumo cedem lugar aos que produzem bens de produção. (FELDMAN, 2005, p. 15)

Embora a maior concentração do parque industrial esteja em São Paulo, outras capitais brasileiras, em maior ou menor medida, passam por processos de intensa

¹⁰⁵ Sobre a questão habitacional, ver BONDUKI (1998). **Origens da habitação social no Brasil.**

transformação urbana, sobretudo em função do crescimento populacional, das políticas empreendidas pelo governo federal, a partir do Estado Novo, em relação aos municípios e pela difusão das idéias urbanísticas. Como indica Feldman (2005, p. 18), esse é um fenômeno, que ocorreu em diversos países da América Latina, com o registro, no entanto, de que no caso do Brasil o processo de urbanização foi mais disseminado, não tendo se limitado a algumas poucas cidades.

Esses fatores conjugados, à alteração da estrutura administrativa do governo federal, pós 1930, e à promulgação da Constituição Federal de 1934, caracterizam um momento de transformações do país e o fortalecimento do Estado, que permite, por exemplo, como aponta Silvana Rubino (1991, p. 45), um “abrandamento” do conceito de propriedade que possibilita a aprovação, em 1937, do estatuto do tombamento.

Essa ‘maturidade política’, onde o estado ganharia maior autonomia em relação à sociedade – ou melhor, em relação a setores da sociedade – só seria possível após 1930, não somente pela mudança de legislação, mas sobretudo pela alteração do jogo de forças no cenário político nacional. Em 1934 há uma nova constituição, que não apenas abrandava o direito irrestrito de propriedade, como coloca a proteção ao patrimônio como princípio constitucional. (RUBINO, 1991, p. 45)

No campo cultural, a auto-afirmação em relação à Europa, entre outros fatores já indicados no capítulo anterior, que, em diferentes medidas, é comum aos países latino-americanos, desencadeia a busca por uma arte que não fosse simplesmente feita nos trópicos, mas que fosse sua expressão.

A internalização do olhar dos modernistas brasileiros nada tem de automática ou simplista, como aponta Brito¹⁰⁶ (1985 apud MARTINS, 1987, p. 106). Enquanto os intelectuais e artistas buscam na vanguarda européia as referências para sua atualização formal, descobrem que esta faz a operação inversa. No afã de desnaturalizar a cultura européia – identificada ao peso morto da tradição – as vanguardas européias buscam apropriar-se de outros sistemas de representação, mais puros e fortes, identificados à produção do aborígine, do africano, do “primitivo”.

¹⁰⁶ BRITO (1985). O trauma do Moderno.

Acompanhar o olhar das vanguardas européias intensifica, curiosamente, para os modernistas a valorização do seu próprio espaço cultural. Afinal, aqui o primitivo não era exótico, mas endógeno. Martins (1987), analisando as diversas chaves explicativas sobre o modernismo, propõe que, independentemente de definir qual delas seria prioritária, é relevante marcar que a questão nacional, manifesta em distintas formas de “regionalismos” está presente no universo cultural do modernismo latino-americano e brasileiro.

Lei da evolução da vida espiritual brasileira, preocupação ‘ontológica’ com o ser brasileiro – ou latino-americano –, consciência do poder transformador do ‘popular’ ou bem disciplinada aplicação de um procedimento das vanguardas européias: qualquer que tenha sido o fator determinante, ou a particular combinação deles, a reflexão sobre a questão da nacionalidade marcou desde o início as preocupações dos mais expressivos representantes do Modernismo. (MARTINS, 1987, p. 114)

E continua em suas conclusões:

A recuperação do passado brasileiro, no entanto, é demasiado importante para o projeto modernista (...), tem o sentido de uma tomada de conhecimento, mas também de uma investigação rigorosa, de uma leitura, tanto do passado erudito quanto das manifestações do popular. Leitura realizada pelo olhar aparelhado da modernidade, ela objetiva uma síntese cultural própria. (MARTINS, 1987, p. 116)

Essa descoberta da realidade do país e sua diversidade são, em essência, a busca do “ser nacional”, “de um ‘caráter’ original que cedo mostraria sua intangibilidade e levaria os modernistas a uma radical virada no sentido de seu trabalho”¹⁰⁷. (MARTINS, 1987, p. 117)

A possibilidade de construir a nação passava então pela mediação de construir um solo e um passado. Foi neste quadro que se assistiu no Brasil à emergência da Semana Moderna de 1922, que une intelectuais e artistas numa posição de crítica comum ao passadismo, como preconizado na Europa, mas que acabam por se engajar num projeto de afirmação nacional. (MARTINS, 1987, pp. 105-26)

Martins (1987, p. 106) propõe pensar a produção e as estratégias de intervenção cultural deflagradas com a Semana de Arte Moderna de 1922,

¹⁰⁷ Martins faz referência aos trabalhos de Francisco Iglesias e de Guilherme Mota que o auxiliaram na formulação de suas proposições.

(...) como um momento particular do processo de constituição de uma **intelligentsia** no Brasil. Isto é, da formação de um grupo social que se individualiza menos por sua origem social que pela natureza particular das relações que propõe estabelecer entre o trabalho intelectual e a política. (grifo nosso)

Essa condição da intelligentsia¹⁰⁸, segundo Martins (1987), não parece poder ser explicada simplesmente pelos processos de cooptação dos intelectuais pelos setores dominantes do aparelho estatal ou por qualquer leitura reducionista do tipo “origem de classe”. No setor intelectualizado, cada vez mais se destaca o interesse por articular, como grupo social, a preocupação com a própria identidade do país e a progressiva compreensão de uma sociedade contraditória.

No entanto, o autor chama a atenção para o fato de que

o esforço de construção sistemática de uma teoria capaz de interpretar o Brasil (...), ainda esperará algum tempo. Será necessário que, após o golpe de 1930, se afirme, progressivamente, a convicção de que o novo tipo de governo central, autoritário e centralizador, é a via possível de construção da nacionalidade, para que essa vocação ‘demiúrgica’ assuma, ao menos aparentemente, contornos de viabilidade ‘operacional’. (MARTINS, 1987, p. 109)

Para Ruben George Oliven¹⁰⁹ (1984) o processo de apropriação da cultura popular pelo movimento moderno e sua assimilação pelo governo como expressão cultural da nação é, particularmente, intenso no Brasil. Nesse processo, é relevante acrescentar a apropriação desta produção cultural erudita como a política cultural do governo federal.

É nesse processo de apropriação de manifestações populares e subsequente transformação em símbolos de identidade nacional que talvez resida uma das peculiaridades da dinâmica cultural brasileira. Não é que o fenômeno não ocorra em outras culturas (...), mas o fenômeno parece ser muito mais intenso no Brasil. (OLIVEN, In: MICELI, 1984, p. 47)

As respostas no âmbito cultural refletem o desejo de modernidade e modernização com a utilização de uma linguagem que corresponderia aos anseios de um “novo tempo”, ao mesmo tempo em que incorpora à experimentação modernista da linguagem, elementos da tradição e da cultura nacional, popular ou erudita.

¹⁰⁸ O conceito de intelligentsia, utilizado por Martins, C. A. F. (1987), é explicitamente baseado no trabalho de Luciano Martins. **La Genèse D'Une Intelligentsia (Les intellectuels et la Politique au Brésil, 1920-1940)**. Paris, Centre D'Etude des Mouvements Sociaux, 1986.

¹⁰⁹ OLIVEN, Ruben George. **A relação Estado e Cultura no Brasil: cortes ou continuidades?**. In: MICELI, 1984, pp. 41-52.

A contradição entre os desejos de atualização das artes em relação à produção européia e de reencontro das raízes da nacionalidade era acomodada com um projeto cultural que defendia a síntese dos antagonismos – sermos brasileiros e modernos, ao mesmo tempo. (GUERRA, 2002, p. 13)

4.1 Percursos e narrativas para a criação do SPHAN

É fato tratado largamente pela historiografia recente sobre o SPHAN e a preservação no país, que os mesmos personagens que introduziram as linguagens de vanguarda, nas décadas de 1920 e 1930, também foram os responsáveis pela criação da política de patrimônio e preservação da nossa cultura. Entre as ações anteriores ao SPHAN, é recorrente destacar a criação do Departamento de Cultura, na Prefeitura de São Paulo, dirigido por Mário de Andrade.¹¹⁰

Parte significativa da literatura existente sobre o SPHAN narra sua criação como momento fundante das políticas de preservação no Brasil, sendo possível a partir daí identificar uma “proto-história” da proteção ao patrimônio nacional.

Numa tentativa de refletir sobre o significado dessa ruptura, entre as ações e reflexões anteriores à criação do órgão nacional de patrimônio, Silvana Rubino (1991, p. 64) indica que, em 1937, quando o órgão foi implantado, já existe uma cultura sobre a preservação no país que conta com textos de leis; bibliotecas e museus¹¹¹; institutos históricos e geográficos¹¹²; entre outras instituições que salvaguardavam o “patrimônio nacional”. Segunda esta autora, essa situação demonstra a relevância do tema no âmbito político e intelectual brasileiro.¹¹³

Assim, quando o SPHAN nasce já estaria constituído no país um “campo da preservação ou do patrimônio”, fruto de debates no âmbito cultural e político, que

¹¹⁰ Nesse sentido, São Paulo é afetado quando a experiência em curso do Departamento Municipal de Cultura, dirigido por Mário de Andrade, foi interrompida, temporariamente, pois, este passa a colaborar no Ministério de Educação e Saúde Pública, sob a responsabilidade de Gustavo Capanema.

¹¹¹ Museu Nacional, 1818; Museu Goeldi, 1866; Museu Paulista, 1894.

¹¹² Conforme relata detalhadamente RUBINO (1991), alguns institutos foram criados após a independência do Brasil, ainda em meados do século XIX, com a função de guardar e compor uma história e um passado nacional. Destaque para o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Instituto Arqueológico e Geográfico de Pernambuco e Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo.

¹¹³ Rubino “reescreve” a trajetória do debate sobre a preservação no Brasil, a partir do cruzamento de informações constantes em depoimentos de funcionários e colaboradores do SPHAN, com textos escritos por Luis Saia e Rodrigo Melo Franco de Andrade, contestando a tese de que há uma proto-história do patrimônio antes da criação, narrada por membros do próprio órgão como o momento fundador da proteção do patrimônio nacional. (RUBINO, 1991, p. 64)

tem início ainda no Império, e que no século XX envolve intelectuais filiados a diferentes correntes artísticas. A primeira menção à questão da preservação de um edifício histórico no Brasil, segundo Rubino (1991, p. 23), data de 1742, quando o Palácio de Duas Torres, em Pernambuco, construído por Maurício de Nassau, seria transformado num quartel.

A primeira Constituição Republicana, promulgada em 1891, garante autonomia aos estados da federação, impulsionando o debate sobre a criação de um órgão preservacionista, mas a maioria dos projetos de lei foi ineficaz. Conforme descreve Rubino (1991, p. 31) de maneira detalhada, até a década de 1920 esboça-se a formação de uma cultura preservacionista, cujo objetivo seria o de proteger documentos, objetos e alguns edifícios de caráter excepcional, para o que foram criadas diversas instituições, tanto para compor coleções de mobiliários e objetos, como para formular história(s), sobretudo da elite brasileira.

Entre os projetos que tramitaram no Congresso Nacional, é relevante destacar o apresentado pelo jurista Jair Lins que, segundo Fonseca (1997, p. 39), foi utilizado por Rodrigo Melo Franco de Andrade como base para a elaboração do Decreto-lei nº 25/1937, que dispôs sobre o tombamento e regulamentou algumas atividades do SPHAN. Preparado em meados da década de 1920, a partir de Minas Gerais, propunha a criação da Inspetoria dos Monumentos dos Estados Unidos do Brasil. Em sua exposição de motivos citava a existência de órgãos similares por toda a Europa, e inclusive em países de história mais recente como os casos de México e Argentina, mas, como outros anteprojetos desse período, esbarrou no direito inalienável de propriedade, assegurado pela constituição.¹¹⁴

As primeiras ações efetivas do poder público no setor ocorreram justamente nos estados que possuíam um acervo arquitetônico expressivo. Minas Gerais criou a primeira Inspetoria Estadual de Monumentos Históricos, em 1926. No ano seguinte foi a Bahia e, em 1928, Pernambuco.¹¹⁵

No âmbito federal, a primeira iniciativa concreta é a elevação da cidade de Ouro Preto à categoria de monumento nacional, pelo Decreto nº. 22.928, de 1933. No ano seguinte, foi criada a Inspetoria dos Monumentos Nacionais, subordinada à estrutura

¹¹⁴ RUBINO (1991): 39 e FONSECA (1997): 103.

¹¹⁵ FONSECA (1997): 102.

do Museu Histórico Nacional de Ouro Preto, que foi desativada em 1937 quando criado o SPHAN. O maior incentivador desse órgão, segundo Fonseca (1997, p. 103), é Gustavo Dodt Barroso¹¹⁶, diretor do museu de 1922 a 1959, que direcionou as atividades do órgão num sentido tradicionalista e patriótico, segundo suas convicções político-culturais.

Nesse quadro geral, Gustavo Capanema¹¹⁷, é nomeado Ministro de Educação e Saúde Pública, em 1934, tendo como assessor de gabinete Carlos Drummond de Andrade. Se o “campo da preservação” já estava delineado, inicia-se então um embate mais aberto entre diferentes projetos políticos, polarizados por artistas e intelectuais alinhados ao neocolonial e ao movimento moderno. Entre os principais nomes do neocolonial estão Ricardo Severo e Victor Dubugras, em São Paulo, e José Mariano (filho), no Rio de Janeiro.

Um bom exemplo dos enfrentamentos entre adeptos do neocolonial e do movimento moderno, é o acalorado debate protagonizado por Flávio de Carvalho e José Mariano Filho em defesa, respectivamente, da Arquitetura Moderna e da Arquitetura Historicista-Tradicional, verificado poucos anos antes no IV Congresso Pan-americano de Arquitetos, no Rio de Janeiro, em 1930.

Os debates sobre arquitetura moderna e neocolonial são acalorados e polêmicos. No entanto, há aspectos valorização da cultura nacional comuns aos dois movimentos que justificam uma análise mais cuidadosa. Martins (1987, p. 136-7) destaca que a “caracterização do significado e do papel do neocolonial não é simples”. Se, por um lado, é parte do Ecletismo¹¹⁸, por outro, “não deixou de significar um nível de ruptura com o movimento eclético”, num sentido mais amplo.

Além de debates as propostas elaboradas pelos dois grupos disputaram, na década de 1930, a hegemonia no âmbito da política cultural do governo federal, como mapeia Lauro Cavalcanti (2000, p. 20).

O embate entre as várias correntes se deu, de forma mais evidente e concreta, entre 1935 e 1937, no terreno da arquitetura e do

¹¹⁶ Segundo Lauro Cavalcanti, Gustavo Barroso liderou a principal corrente um movimento contrário às idéias modernistas e disputou a gerência das políticas culturais no âmbito do governo federal. CAVALCANTI (2000): 12-4.

¹¹⁷ Cargo que ocupa até 1945.

¹¹⁸ Bruand (1981, p. 58), como já indicou MARTINS (1987, p. 136) considera o neocolonial como parte intrínseca do ecletismo.

patrimônio. Em uma primeira instância, no concurso do prédio do MES [Ministério de Educação e Saúde], Lúcio Costa conseguiu provar aos 'acadêmicos' e 'neocoloniais', **que suas construções eram, a um só tempo, novas, nacionais e estruturalmente ligadas a uma tradição pretérita**. Como desdobramento foram convocados para formar os quadros do SPHAN, passando a deter o poder de seleção daquilo que devia ser realizado e conservado como monumento nacional.

A liderança do movimento moderno é conquistada, segundo Cavalcanti (2006, pp. 33-5) a partir da rejeição do projeto vencedor no concurso para o Ministério da Educação e a escolha da equipe que executou o edifício, sob coordenação de Lúcio Costa, por ato de vontade do ministro Capanema.

Nesse episódio, sem entrar no debate sobre a presença de Le Corbusier no projeto e as polêmicas suscitadas, verifica-se que os arquitetos vinculados ao movimento moderno demonstram capacidade para elaborar um projeto capaz de promover a junção de elementos até então desconexos no movimento moderno internacional: construções concebidas com materiais da era industrial, com refinado cálculo estrutural em concreto armado, que permitiu transformar pilotis em colunas.

A dimensão monumental na arquitetura é enfrentada pelos arquitetos e engenheiros brasileiros, que por meio das colunas formam uma praça no nível da rua, que confere as qualidades de espaço público para um ministério que tem por desafio "formar o novo homem brasileiro", moldado pelo Estado Novo (CAVALCANTI, 2000, p. 33).

Se a monumentalidade é atributo do Ministério de Educação e Saúde Pública (MESP), a equipe de projetistas mostra seu comprometimento com a tradição e o passado, por meio da introdução no revestimento externo de azulejos de Cândido Portinari que interpretam a tradição lusitana. Valorização da cultura local, mas também integração das artes, que é complementada pelo paisagismo de Burle Marx, as pinturas de Alberto Guignard, Pancetti e esculturas de Bruno Giorgi, Jacques Lipchitz e Celso Antônio Silveira de Menezes, além de tapetes e mobiliário modernos.

Se há a convicção dos modernistas brasileiros, como afirma Cavalcanti (2006, p. 39), de que o Estado é, naquele momento, "o lugar da renovação e das vanguardas", é nele que se vislumbra a possibilidade de "aplicar na realidade idéias de reinterpretar ou reinvenção de um país".

Imagem 39. Painel de azulejo de Cândido Portinari e colunas que suspendem o edifício, abrindo uma praça no nível da rua. Foto: CAFM, 2009 (set.).

A historiografia em geral destaca a importância de Gustavo Capanema, e posteriormente de Juscelino Kubitschek, para a ação bem sucedida das vanguardas modernas no Brasil. Segundo Fonseca (1997), o ministro é determinante também para a criação do SPHAN e a entrada definitiva do estado brasileiro na proteção e conservação dos monumentos nacionais. Inicialmente, solicitou um levantamento das obras de arte, antigas e modernas, de propriedade particular no Rio de Janeiro. Ao verificar que a tarefa exigia uma amplitude territorial maior e também deveria incluir edificações e outras manifestações culturais,

(...) o ministro resolveu recorrer a Mário de Andrade, para que o intelectual de 'trezentas' facetas, apoiado em sua experiência no Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, elaborasse um anteprojeto sobre o assunto. (FONSECA, 1997, p. 104)

A participação de integrantes do movimento moderno no campo da defesa do patrimônio cultural brasileiro ocorre, como indica Tarcila Guedes (2000), desde a década de 1920. O periódico *Terra Roxa e Outras Terras*, criado em 1926, já problematizava a questão da brasilidade, e a partir dele foram elaboradas pesquisas e estudos, que mais tarde seriam publicadas e divulgadas pelo Departamento Municipal de Cultura de São Paulo, chefiado por Mário de Andrade.

A importância do projeto elaborado por Mário de Andrade é tema de vários trabalhos¹¹⁹. E, como é natural, sofre distintas interpretações. Algumas leituras consideram o projeto como parte da proto-história do SPHAN; outros supervalorizam seu texto ofuscando parcialmente a elaboração do Decreto-lei nº 25/1937, atribuída a Rodrigo Melo Franco de Andrade.

Entre os antecedentes legais à criação do órgão nacional de defesa do patrimônio histórico e artístico nacional estão a Constituição de 1934; o Decreto 511, de 1936; o projeto de Mário de Andrade; e também a Lei 378, de 1937, chegando ao Decreto-lei 25/1937, que regulamenta o funcionamento do SPHAN, o tombamento, dá ao patrimônio cultural o mesmo status de patrimônio nacional, aplica penalidades e prevê multas.

Silvana Rubino (1991, pp. 72-9) relativiza a importância do anteprojeto elaborado por Mário de Andrade, destacando entretanto que a proposta de Mário de Andrade tem o caráter de uma teoria da preservação, que se detém sobre o que deve ser protegido, sendo uma “eterna fonte de inspiração” para Rodrigo M. F. de Andrade.

Na proposta elaborada por Mário de Andrade (1936, In: CAVALCANTI, 2000, p. 37-52), datado de março de 1936, define-se como “obra de arte patrimonial” aquelas que estiverem inscritas, individual ou agrupadamente, em um dos quatro livros de tomo (arqueológico/etnográfico; histórico; belas-artes e artes aplicadas) e pertencerem a pelo menos uma de oito categorias: arte arqueológica; arte ameríndia; arte popular; arte histórica; arte erudita nacional; arte erudita estrangeira; artes aplicadas nacionais; e artes aplicadas estrangeiras. (ANDRADE, op. cit., p. 39)

O texto legal do Decreto-lei nº 25, argumenta a autora, diferentemente do elaborado por Mário de Andrade, disciplina a maneira como os bens serão preservados,

¹¹⁹ Para os antecedentes à criação do SPHAN, ver Guerra (2002), Rubino (1991), Fonseca (1997), Veloso (1996), Cavalcanti (2000), entre outros.

regulamentando o estatuto do tombamento. Antes da referida lei, o governo publica o Decreto 511, em 1936, que, conforme indica Rubino, é um documento intermediário entre a proposta de Mário de Andrade e a versão final de Rodrigo M. F. de Andrade, pois é por meio dele que de fato se criou o SPHAN.

Deve-se acrescentar que a criação efetiva do SPHAN se dá por um conjunto de disposições legais entre as quais o Decreto 511/36; a Lei 378, de 13 de janeiro de 1937, que oficialmente cria o órgão SPHAN lhe atribuindo recursos; e o Decreto-lei nº. 25/1937, que regulamenta o órgão e dispõe sobre o tombamento.

Reforçando a idéia de que o Decreto-lei nº 25/37 é parte de um processo e não a culminância do debate nacional sobre a preservação do patrimônio brasileiro, Rubino (1991, p. 80) destaca que foi realizado um trabalho de articulação com outras correntes no âmbito cultural e também no Congresso Nacional para a aprovação do projeto de lei, como se verifica em cartas trocadas à época entre os Andrade(s), Mário e Rodrigo.

A própria exposição de motivos detalha como diversos documentos serviram de referência para a formulação final. Entre os mais relevantes estão o anteprojeto de Jairo de Lins, a Carta de Atenas do Urbanismo, de 1933, e a legislação de outros países, como França e México. (RUBINO, 1991, p. 79-100)

Instalar o SPHAN era um projeto sempre por um triz, que requeria o maior leque de alianças possível, de Capanema a D. Heloísa¹²⁰, passando pelo clero e pelo próprio presidente da República. Nessa tensão, o anteprojeto de Mário ocupa a incômoda posição de um trabalho que, se jamais chegou a ser desautorizado, tampouco foi assimilado. (RUBINO, 1991, p. 84)

Também é importante lembrar que há outras instituições contemporâneas ao SPHAN, como o Instituto Nacional do Teatro, 1937; o Serviço Nacional do Livro, 1937; o Instituto Nacional de Cinema Educativo, 1937; e o Conselho Municipal de Cultura, 1938. Todas, indica Rubino (1991, p. 50), “marcam a entrada do estado brasileiro no universo da política cultural”.

O decreto-lei nº. 25/1937 define como patrimônio histórico e artístico nacional o “conjunto de bens móveis e imóveis existentes no país e cuja conservação seja de interesse

¹²⁰ A antropóloga Heloísa Alberto Torres era a diretora do Museu Nacional, cujo apoio era fundamental, e que se opunha ao projeto de Mário de Andrade, que propunha extinguir aquele Museu e criar o Museu de Arte Natural. Cf. RUBINO, 1991, p. 80.

público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico”. (BRASIL, 1937, Art. 1º)

Sendo o decreto-lei (1937) mais genérico, a proposta elaborada por Mário de Andrade (1936) está em seu escopo geral contemplada. Os livros de tombo são basicamente os mesmos: Arqueológico/etnográfico/paisagístico; histórico; belas artes e artes aplicadas.

4.2 O SPHAN começa a trabalhar: definições, metodologias e o projeto para as Missões Jesuíticas, 1937

O pensamento de Rodrigo Melo Franco de Andrade, revelado em diversos textos e correspondências do SPHAN, e sua atuação por três décadas a frente do Patrimônio¹²¹, deixa marcas profundas. Durante esse período, sua história se confunde com a própria história da instituição.

Como assinala Falcão, se “algo é excepcional na história do SPHAN certamente é a continuidade da política cultural do órgão”. (FALCÃO, 1984, p. 23-4)

Durante cinco anos, Rodrigo foi chefe de gabinete do ministro da Educação e Saúde Pública, Francisco Campos. Em 1936, recebe convite do ministro Gustavo Capanema, que havia substituído Campos, para dirigir e organizar o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), o qual ajudara a criar, conforme relata VELOSO (2007, p. 1).

O convite é sugerido, segundo Veloso (2007), pelos escritores Mário de Andrade e Manuel Bandeira. Indica a autora, que já em 1936¹²², Rodrigo M. F. de Andrade “assume o comando da nova instituição”, dando início à chamada “fase heróica” do órgão. Tudo estava por fazer.

Para descrever esse período inicial do SPHAN, Veloso (1996. In: Revista PHAN, 1996, p. 77) utiliza o termo “academia”, no sentido de uma escola, cuja formação de técnicos se dá de maneira integrada ao trabalho que é necessário desenvolver.

¹²¹ O órgão ficou conhecido, interna e também externamente, como o Patrimônio.

¹²² Há algumas divergências em relação à data em que Rodrigo Melo Franco de Andrade assume a coordenação do SPHAN. Em alguns trabalhos aparece 1936 e outros 1937. No entanto, apenas a partir da promulgação do Decreto –lei nº 25/1937 é que o órgão dispõe de instrumental legal para atuar efetivamente.

Pesquisas, levantamentos, definições de conceitos e da postura do órgão se dão no contexto de debates e constituição de uma leitura evolutiva da arte brasileira.

O SPHAN como instituição torna-se verdadeiramente uma 'academia', ou seja, é a institucionalização de um lugar da fala, que permite a emergência de uma formação discursiva específica, cuja dinâmica simbólica é dada pela permanente tematização do significado das categorias de histórico, passado, de estético, de nacional, de exemplar, tendo como eixo articulador a idéia de patrimônio. (VELOSO, 1996, p. 77)

É o próprio Rodrigo M. F. de Andrade quem dá a dimensão do desafio de estruturar a instituição, numa matéria publicada em *O Jornal*, de outubro de 1936, intitulada *Defesa de nosso patrimônio histórico e artístico nacional*.

O que o projeto governamental tem em vista é poupar à Nação o prejuízo irreparável do perecimento e da evasão do que há de mais precioso no seu patrimônio. (...) pois as obras de arte típicas e as relíquias da história de cada país não constituem o seu patrimônio privado, e sim um patrimônio comum de todos os povos. (ANDRADE, 1936 In: ANDRADE, 1987, p. 48)

Por três décadas, Rodrigo M. F. de Andrade dirige o SPHAN, até sua aposentadoria do órgão em 1967, deixando como sucessor Renato Soeiro. Os eixos prioritários do trabalho do órgão, naquele período, são: a defesa e preservação do patrimônio cultural do país, a geração de conhecimentos e formas de difusão do mesmo e a identificação de uma cultura nacional articulada à história, a partir de uma visão de que essa cultura externaliza o "Brasil real" e não apenas reproduz modelos importados.

Além do tempo e do espaço, o antigo SPHAN se pautava por concepções específicas sobre a história, a memória e a identidade nacionais. Bens materiais e imateriais deixados por outras gerações eram testemunhos da 'civilização brasileira', que se nutria, assim, de uma tradição própria e singular. (VELOSO, 1996, In Revista PHAN, 1996, p. 159)

Rodrigo Melo Franco de Andrade trabalha para estruturar o novo órgão e coordena os primeiros cadastros de bens culturais brasileiros, dedicando-se nos primeiros momentos à elaboração e aprovação da legislação específica que possibilitasse ao SPHAN cumprir sua finalidade. Além de formar sua equipe de técnicos, o órgão dispunha de importantes colaboradores, entre os quais: Mário de Andrade, Lúcio Costa, Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda e Manuel Bandeira.

Na literatura da área de patrimônio há diferentes interpretações para as contribuições de Rodrigo M. F. de Andrade, mas, todas reconhecem a grande contribuição deixada pelo homem que implantou e conduziu o SPHAN por trinta anos. Já a pesquisa sobre a contribuição da equipe que junto com Andrade atuou no órgão é mais rarefeita e sobressaem poucos nomes da primeira geração: Lúcio Costa, evidentemente, Renato Soeiro e Luis Saia.

No entanto, o SPHAN, entre 1937 e final da década de 1960, incluída a gestão de Renato Soeiro, é resultado da atuação de um grupo, comprometido com um projeto político-cultural, do qual Andrade é o representante mais visível, em função, também do cargo que ocupa.

O SPHAN, como indica Cavalcanti (2000, p. 21) conta, para iniciar suas atividades, com Rodrigo Melo Franco de Andrade, como diretor, e Judith Martins, secretária. Também compunham o primeiro corpo técnico da instituição: Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Carlos Leão, José de Souza Reis, Paulo Thedim Barreto, Renato Soeiro e Alcides da Rocha Miranda. Além dos arquitetos eram figuras constantes no órgão, embora não fizessem parte do quadro: Prudente de Moraes Neto e Afonso Arianos de Melo Franco, que prestavam assistência jurídica quando necessário, Manuel Bandeira, Joaquim Cardoso e Carlos Drummond de Andrade, que em 1946, é incorporado definitivamente na condição de Chefe do Setor de História. O SPHAN contava ainda com representantes e correspondentes nos estados: Mário de Andrade em São Paulo e Gilberto Freyre em Pernambuco. (CAVALCANTI, 2006, pp. 109-10)

Segundo Cavalcanti (2000, p. 21), o perfil da equipe criada por Rodrigo Melo Franco de Andrade, com forte predomínio de arquitetos, assinala a maior diferença entre a sua visão sobre a questão patrimonial e a de Mário de Andrade, e constitui,

(...) a mais substancial alteração que Rodrigo Melo Franco imprime ao projeto de Mário de Andrade e demonstra a prioridade do SPHAN de proteção dos bens de 'pedra e cal'.

Em relação à equipe, dos sete arquitetos apenas Paulo Thedim Barreto não estava alinhado aos princípios da arquitetura e do urbanismo moderno e tem como função, conforme descreve Cavalcanti (2000, p. 21), estudar os traçados reguladores das igrejas barrocas mineiras, dedicando-se especialmente à obra de Aleijadinho.

A prioridade inicial do trabalho do SPHAN é a salvaguarda das cidades coloniais brasileiras, com ênfase sobre o Barroco, sobre o qual o próprio Rodrigo e o grupo de intelectuais articulados à sua volta se dedicam a pesquisar.

O barroco brasileiro foi interpretado pelos intelectuais modernistas ligados ao SPHAN como o primeiro momento realmente genuíno de manifestação da nossa cultura brasileira. A obra de nossos artistas coloniais – arquitetos, pintores, escritores, escultores – soube expressar pioneiramente, segundo eles, toda a nossa singularidade cultural. (VELOSO. In: Revista PHAN, 1996, p. 77)

Deve-se ressaltar que diversos trabalhos, entre os quais se destacam Milet (1998), Rubino (1991) e Fonseca (1997), analisam a postura seletiva e parcimoniosa com a qual o SPHAN se coloca diante do patrimônio cultural nacional, nesse momento, que resultou num conjunto de bens tombados de certa maneira homogêneos e que narra uma parte da história do Brasil.

Uma das primeiras ações do SPHAN, que demonstra a importância que as pesquisas assumem nos primeiros anos, é a criação da Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, ainda em 1937. Importante veículo para a divulgação de idéias, a Revista do PHAN auxilia na consolidação do órgão e é um instrumento de fundamental importância para disseminar os estudos sobre a cultura e, sobretudo, a arquitetura e urbanismo brasileiro.

No primeiro número da Revista do SPHAN é publicado o artigo de Lúcio Costa, *Documentação Necessária* que, fazendo um movimento semelhante a Mário de Andrade, Gilberto Freyre e outros modernistas brasileiros, retoma os valores da cultura popular brasileira.

(...) a arquitetura popular apresenta em Portugal, a nosso ver, interesse maior que a 'erudita' – servindo-nos da expressão usada, na falta de outra, por Mário de Andrade, para distinguir da arte do povo a 'sabida'. É nas suas aldeias, no aspecto viril das suas construções rurais a um tempo rudes e acolhedoras, que as qualidades da raça se mostram melhor. (COSTA, 2007/1937, p. 86)

E continua,

Tais características, transferidas – na pessoa dos antigos mestres e pedreiros 'incultos' – para a nossa terra, longe de significarem um mau começo, conferiram desde logo, pelo contrário, à Arquitetura

Portuguesa na colônia, esse ar despretenso e puro que ela soube manter (...) até meados do século XIX. (Ibid.)

Cultura construtiva que contou ainda, para chegar a sua versão propriamente brasileira, com certo “amolecimento”, expressão que Costa (2007/1937, p. 87) empresta de Gilberto Freyre, em relação aos rigores europeus. Essa adaptação ocorre, segundo o arquiteto por “dificuldades materiais de toda ordem, entre as quais a da mão-de-obra, a princípio bisonha, dos nativos e negros”. As edificações são afetadas ainda pela “distância” e outras necessidades que levam à diferenciação das construções realizadas no Brasil e em Portugal. “Notando-se nas realizações daqui um certo atraso sobre as da metrópole”.

Mas, essa diferenciação sempre tratada com inferioridade é destacada por Costa (2007/1937, p. 88) como qualidade própria que diferencia a casa brasileira de suas contemporâneas:

A nossa casa se apresenta assim, quase sempre, desataviada e pobre, comparada à opulência dos ‘palazzi’ e ‘ville’ italianos, dos castelos de França e das ‘mansions’ inglesas da mesma época (...), ou, ainda o aspecto apalacetado e faceiro de certas residências nobres portuguesas.

E Costa propõe estudar as casas do século XIX, recuperadas pelo movimento neocolonial, mas, principalmente as dos séculos XVIII e XVII. Além das “casas grandes de fazendas ou os sobradões de cidade, é preciso olhar as casas menores, as pequenas casas térreas, “a casa ‘mínima’, como dizemos agora, a do colono” e as pequenas casas rurais, que “(...) ninguém liga de tão habituado que está, pois ‘aquilo’ faz mesmo parte da terra como formigueiro”. E justamente por isso, diz Costa (2007/1937, pp. 88-9), “(...) por ser coisa legítima da terra, tem para nós, arquitetos, uma significação respeitável e digna; enquanto que o ‘pseudomissões, normando ou colonial’, ao lado, não passa de um arremedo sem compostura”.

Destacando as características das casas coloniais, Costa propõe, no âmbito projetual, reinterpretá-las e, no âmbito do SPHAN, preservá-las, ampliando, como aponta Pessoa (2004) o significado de patrimônio nacional, que expandia o conceito expresso no Decreto-lei nº 25/1937, que o definia com “obra de arte de valor excepcional”. Essa operação intelectual estava pautada na tese de uma “linha evolutiva da arquitetura e das artes brasileiras”, que está presente na definição da

casa tradicional brasileira e em *Notas sobre a evolução do mobiliário luso-brasileiro*, 1939, e *A arquitetura dos jesuítas no Brasil*, 1941.

Costa (2007/1937) não propõe a revisão do neocolonial, mas quer, no interior dos preceitos modernistas, reinterpretar a tradição construtiva mais pura e primitiva propriamente brasileira. Tarefa à qual se dedica, por exemplo, na releitura dos muxarabis e elementos de vedação para transformá-los na versão da arquitetura brasileira dos “brise soleil”.

Haveria, portanto, interesse em conhecê-la melhor, não propriamente para evitar a repetição de semelhantes leviandades ou equívocos – que seria lhes atribuir demasiada importância –, mas para dar aos que de alguns tempos a esta parte se vêm empenhando em estudar de mais perto tudo o que nos diz respeito, encarando com simpatia coisas que sempre se desprezaram ou mesmo procuraram encobrir, a oportunidade de servir-se dela como material de novas pesquisas, e também para que **nós outros arquitetos modernos, possamos aproveitar a lição da sua experiência de mais de trezentos anos, de outro modo** que não esse de lhe estarmos a reproduzir o aspecto já morto. (COSTA, 2007/1937, p. 88. Grifo nosso)

E conclui apontando os equívocos do neocolonial, movimento do qual diz ter feito parte, e enaltecendo o trabalho dos mestres de obra que guardaram o saber construtivo depurado durante séculos e desprezado pela cultura erudita do século XIX. Diz ele ser necessário, “(...) recuperar o tempo perdido, estendendo a mão ao mestre-de-obras sempre tão achincalhado, ao velho ‘portuga’ de 1910, porque (...) foi ele quem guardou, sozinho, a boa tradição”. (COSTA, 2007/1937, p. 94)

Da teoria à prática, os trabalhos de levantamento e seleção do patrimônio histórico e artístico resultam nos primeiros tombamentos empreendidos pelo órgão. Nos dois primeiros anos de atividades, o SPHAN efetiva, segundo Milet (1988), duzentos e cinquenta e nove tombamentos, um número bastante elevado se comparado com a quantidade de imóveis tombados na década seguinte, que somam cento e setenta e quatro. Mas, a proteção legal implica gradualmente em conservação de edificações, projetos para adaptação para novos usos, aprovação de novos projetos em áreas tombadas e outros tipos de intervenções que também compõem o conjunto de atividades desempenhadas pelo SPHAN.

O tema das intervenções e restaurações é, certamente, um desafio para os arquitetos do patrimônio. Mesmo que conceitualmente estejam amparados pelas formulações de Costa (2007/1937), trata-se de implantar uma nova prática no

vocabulário da arquitetura e urbanismo, sem ferir os preceitos do movimento moderno ao qual estão vinculados. Nesse aspecto, Lúcio Costa também terá uma participação muito importante na definição das metodologias de restauração utilizadas pelo SPHAN.

Como aponta José Pessoa (2004, p. 11), em relação a Costa:

Sua atividade como diretor da Divisão de Estudos e Tombamentos do DPHAN (...), extrapolou o campo dos processos de tombamento, tendo também opinado em obras de restauração, construções novas, normas urbanísticas, enfim, em quase todas as questões do dia-a-dia da repartição, de 1937 até sua aposentadoria em 1972, sendo eventualmente solicitado, praticamente até sua morte em 1998, sempre que as nossas dúvidas precisavam do amparo do seu conselho.

Ao contrário de uma imagem difundida, Costa não é o responsável pelo setor de conservação e restauro no SPHAN, mas é quem elabora conceitualmente os princípios que possibilitam a intersecção entre arquitetura e urbanismo moderno e intervenções em bens patrimoniais. Tradição e modernidade encontram na arquitetura antiga, particularmente na colonial brasileira, elementos de interesses comuns. É a partir de suas formulações que a restauração no Brasil, naquele período, passa a ser considerada um problema contemporâneo, de construção da identidade cultural brasileira, preocupando os arquitetos. Temas que, como indicado no segundo capítulo, foram abordados internacionalmente, especialmente na Itália e nos debates dos CIAM apenas após a segunda Guerra Mundial,.

Se do ponto de vista de sua concepção e criação o SPHAN está abrigado pelo movimento moderno brasileiro e, mais que isso, é idealizado entre outros por Mário de Andrade e Rodrigo Melo Franco de Andrade, sua relação com os preceitos modernistas e com a visão da ação da arquitetura e urbanismo moderno no campo da preservação é mais complexa e tema de debates e polêmicas nos primeiros anos de ação do órgão.

A década de 1940, dedicada à estruturação do SPHAN, também é o momento de definições de estratégias de trabalho e estabelecimento de normativas para intervenção em imóveis e sítios históricos são elaboradas.

O primeiro desafio de Lúcio Costa, ainda em 1937, é uma visita à área das Missões Jesuíticas, no Rio Grande do Sul, incumbência feita por Rodrigo Melo Franco de Andrade para que inspecionasse e propusesse “soluções para as ruínas das

missões jesuíticas”.¹²³ O levantamento conta com o auxílio de Augusto Meyer, assistente técnico daquela região do SPHAN, de Altamiro Cardoso, especialista em resistência dos materiais da Escola de Engenharia de Porto Alegre e do fotógrafo Edino Pacheco.

(...) percorri, conforme vossa determinação, a região dos Sete Povos das Missões, com exclusão de São Borja, por estarem os caminhos intransitáveis em virtude das chuvas caídas nos últimos dias da excursão. (COSTA, 1937. In: PESSÔA, 2005, p. 21-42)¹²⁴

Segundo José Pessôa (2004, p. 42), o trabalho efetuado por Lúcio Costa, cujo relatório data de 20 de dezembro de 1937, tem diversos desdobramentos:

Desse trabalho resultou o tombamento das ruínas de São Miguel e da casa construída com material missionário em Santo Ângelo, além dos trabalhos de estabilização e reconstrução dessas ruínas e edificações do Museu das Missões segundo projeto do próprio Lúcio Costa.

O relatório de Costa (1937, op. cit., p. 22) é bastante extenso e detalhado. Especifica os “vestígios encontrados em cada um dos antigos povos” e indica as medidas necessárias para a conservação das ruínas de São Miguel e a preservação dos fragmentos das outras missões, que segundo ele, encontram-se “no mais completo abandono”. Além de São Miguel, Costa visita Santo Ângelo, São João Batista, São Lourenço, São Luís e São Nicolau.

Costa (1937, op. cit., p. 35) revela que a “(...) planta de todos os povos obedecia a um padrão uniforme preestabelecido”, que ainda podia ser identificado. Quarteirões eram formados por uma praça, contornada por alpendre, a partir do qual se organiza todas as construções. E a seguir comenta, comovido pela grandiosidade da obra deixada pelos jesuítas:

Tudo se distribuíra e ordenava com uma disciplina quase militar. Os jesuítas revelaram-se, nestas Missões, urbanistas notáveis, e a obra deles, tanto pelo espírito de organização como pela força e pelo fôlego, faz lembrar a dos romanos nos confins do império. Apesar do dismantelo, ainda se adivinha, nos menores fragmentos, uma seiva, um vigor, um ‘impulso’, digamos assim, que os torna estejam onde estiverem, inconfundíveis.

¹²³ O trabalho de Costa junto às Missões é objeto de vários e exaustivos trabalhos recentes. Ver Carrilho, M. J. , A transparência do Museu das Missões e COMAS, C.E.D., Simples abrigo, límpida ruína, modernidade real: o Museu das Missões de Lucio Costa. In COMAS; MAHFUZ (org). A segunda idade do vidro: transparência e sombra na arquitetura moderna do cone sul americano 1930-70. **Anais do 1º. Seminário Docomomo Sul**, Porto Alegre: PROPAR UFRGS, 2006. CD ROM.

¹²⁴ COSTA, Lúcio. Igreja de São Miguel (ruínas), São Miguel das Missões, RS. 1937. In: PESSÔA (2004)

Imagem 40. Museu das Missões, Lúcio Costa. Vista do acesso imaginado por Lúcio Costa. Fonte: Ricardo Rocha.

Imagem 41. Museu das Missões, Lúcio Costa. Fonte: www.camarasaomiguel.rs.gov.br.

Imagem 42. Museu das Missões, Lúcio Costa. Fonte: www.camarasaomiguel.rs.gov.br.

Imagem 43. Museu das Missões, Lúcio Costa. Fonte: www.camarasaomiguel.rs.gov.br.

Imagem 44. Perspectiva ilustrativa do Projeto do Museu. Fonte: <http://www.vitruvius.com.br>

Imagem 45. Museu e Casa do Zelador. Fonte: <http://www.vitruvius.com.br>

Em geral, as construções guardam o saber construtivo dos europeus e possuem poucos vestígios de colaboração indígena. Segundo o relato de Costa (1937, op. cit., p. 35) relata, houve um grande número de construtores e escultores que se deslocaram do centro e norte da Europa, em particular da Itália e Espanha, para auxiliar na edificação das Missões. Opina ainda que as imperfeições nos acabamentos derivam “(...) mais da ‘mistura’ de procedências diversas combinadas com as deficiências do meio, do que propriamente, da influência do elemento nativo”.

O povoado de São Miguel, conforme descreve Costa (2004, op. cit., p. 25), é composto por algumas casas, entre as quais a do zelador. Ressalta que as providências tomadas pela Comissão de Terras, em 1924, foram decisivas para evitar a completa destruição do “pouco que ainda resta”.

Costa dedica uma longa análise às indagações sobre o Pórtico de São Miguel, as circunstâncias que envolvem seu projeto e construção e, ao final, indica a necessidade de se efetuar novos estudos. Dedicase também a descrever minuciosamente o sistema construtivo e detalhes sobre a edificação.

(...) todo o conjunto, tanto externa como internamente revestido por um reboco de tabatinga, de poucos milímetros de espessura e aplicado diretamente sobre grés, encobrindo-se assim a textura e a cor. Revestimento que ainda se conserva perfeito em muitas partes protegidas da construção e é, sem dúvida contemporâneo dela (...), notando-se também, nos arcos da nave, de um lado auelas de cantaria com perfil da arquivolta e do outro alvenaria de tijolo já sem molduras nenhuma. (COSTA, 2004, op. cit., pp. 28-9)

As ruínas em São Miguel, observa Costa (2004, op. cit., p. 29), ainda permitem a compreensão do conjunto de edificações e de parte significativa dos espaços internos. Na igreja, Costa relata que estão bem conservados a nave e os colaterais. Do colégio missionário restaram “alguns panos mal ajustados de paredes”

Informa a Rodrigo Melo Franco de Andrade que na área externa há vestígios de construção por toda parte, sobretudo de “pilastras do alpendrado que circundava as casas dos índios e cujo intercolúnio era de 5,10m”. Há ainda na pequena capela do povoado algumas imagens mutiladas, das quais o SPHAN já possui documentação. (Costa, 2004, op. cit., p. 29)

O levantamento, segundo o próprio Costa (2004, op. cit., pp. 36), tem como intuito conservar e estabilizar a degradação nas ruínas e “também dar ao visitante uma impressão tanto quanto possível aproximada do que foram as Missões”.

Nota-se nessa referencia que o turismo associado à valorização do patrimônio nacional está presente desde o início das atividades do SPHAN, como se vê nas Missões e também nas cidades históricas. É necessário dar acesso aos visitantes e organizar os acervos disponíveis por meio de museus, por exemplo; mas, também é preciso dotar esses locais de infra-estrutura para receber os visitantes, como hotéis, restaurantes, transporte, etc. O tema, presente já no primeiro parecer de Costa toma grandes proporções na década de 1960, alavancado pelos debates internacionais em defesa do turismo cultural como meio de viabilizar e garantir a sustentabilidade dos bens patrimoniais. Esse tema é tratado com destaque pelo relatório elaborado por Michel Parent, em 1968, e tratado no quinto capítulo e nas conclusões deste trabalho.

Quanto às providências necessárias e dadas as condições encontradas, Costa (2004, op. cit., pp. 25-6) indica que “(...) não se pode pensar em reconstruir São Miguel ou mesmo recompor qualquer de suas partes; os trabalhos deverão limitar-se, tão somente, a consolidar e conservar”. E sugere que todo o acervo seja concentrado e fique exposto em São Miguel, antiga capital dos Sete Povos.

Julgo, (...) de toda a conveniência a concentração em S. Miguel, não apenas dos elementos que lhe pertençam e estão espalhados um pouco por toda a parte, mas, ainda, dos das demais missões, constituindo-se com eles um pequeno museu no local mesmo das ruínas. (COSTA, 2004, op. cit., p. 37)

A postura assumida por Lúcio Costa em relação ao tratamento a ser dado à ruína está fortemente baseada na Carta de Atenas do Restauro, de 1931. Diz, a Carta (1931, item VI - Técnica da conservação):

Quando se trata de ruínas, uma conservação escrupulosa se impõe, com a recolocação em seus lugares dos elementos originais encontrados (anastilose), cada vez que o caso o permita; os materiais novos necessários a esse trabalho deverão ser sempre reconhecíveis. Quando for impossível a conservação de ruínas descobertas durante uma escavação, é aconselhável sepultá-las de novo depois de haver sido feito um estudo minucioso.

No relatório, o arquiteto carioca aponta providências concretas, formulando um plano de trabalho e programa a ser seguido, com indicação de mão-de-obra necessária,

forma de contratação e pagamento dos honorários. Indica ainda a seqüência dos trabalhos: escavações em S. João, S. Miguel, S. Lourenço e S. Nicolau; limpeza de todo o terreno ocupado pelas Missões em S. Miguel; levantamento da implantação de S. Miguel; consolidação das ruínas de S. Miguel; construção do museu e da casa do zelador, em S. Miguel; e remoção para S. Miguel do material encontrado nos outros povos. (COSTA, 2004, op. cit., p. 37)

Todos os itens acima são detalhados. Costa (2004, op. cit., p. 38-9) indica as obras que devem ser feitas para estabilização e conservação das ruínas de São Miguel, conforme orientação de Altamiro Cardoso. Em relação à construção do museu, diz que “deve ser um simples abrigo para as peças” e propõe duas soluções, que partem do princípio de reutilização de material do próprio local, e da reconstituição das dimensões originais da praça.

Na primeira proposta, o arquiteto sugere construir um grande alpendre, dando os pilares internos lugar a “panos de paredes caídos de branco para fazer ‘fundo’ às peças expostas” e tudo ligado à casa do zelador. Na segunda alternativa apresentada a Rodrigo Melo Franco de Andrade, Costa sugere aproveitar os colaterais da própria igreja para instalação do museu; manter a casa do zelador numa extremidade da praça e na outra construir um pórtico que sinalize o espaço por ela ocupado.

Outro elemento que confirma de maneira mais contundente a posição de Costa é a utilização de materiais das próprias ruínas na nova edificação, que busca não se contrapor à arquitetura existente. Essa postura, se considerada a Carta de Atenas do Urbanismo (LE CORBUSIER, 1989 / 1941, item 70), é mais controversa diante de um dos pontos mais consensuais entre os profissionais vinculados ao movimento moderno.

70 - O emprego de estilos do passado, sob pretextos estéticos, nas construções novas erigidas nas zonas históricas, tem consequências **nefastas**. A manutenção de tais usos ou a introdução de tais iniciativas **não serão toleradas** de forma alguma. (grifo nosso)

A segunda proposta apresentada a Rodrigo Melo Franco de Andrade de projeto para o museu deixa mais evidente sua atitude. Costa sequer admite, na especificação das telhas que cobririam a construção cravada na antiga igreja, a utilização de telha “capa canal” feitas à época, que segundo ele “destoariam do conjunto”.

Diz Costa (2004, op. cit., p. 39), que para cobrir o museu localizado na antiga igreja, especificaria uma cobertura simples “(...) de telha vã, telha antiga ou fabricada de acordo, não se devendo empregar as modernas telhas de canal cujo tamanho e aspecto destoariam do resto”.

A postura do arquiteto é bastante coerente com as recomendações estabelecidas na Carta do Restauro (CARTA DE ATENAS, 1931, item IV - Os materiais de restauração), tanto em relação aos novos materiais utilizados empregados para consolidar a ruína, como para as novas construções. Os técnicos,

(...) aprovaram o emprego adequado de todos os recursos da técnica moderna e especialmente, do cimento armado.

Especificam, porém, que esses meios de reforço devem ser **dissimulados**, salvo impossibilidade, **a fim de não alterar o aspecto e o caráter do edifício a ser restaurado.**

Os desdobramentos finais da visita de Lúcio Costa são conhecidos e descritos pelo próprio arquiteto, em 1995. “Projetei então o pequeno museu, construído por Lucas Mayerhofer, que também realizou a difícil tarefa de desmontar e reconstituir a torre arruinada” (COSTA, 1997, p. 18). Deve-se lembrar que, em 1954, em função do crescimento do acervo e da deterioração das fotografias, foi efetuado um acréscimo ao Museu pelos arquitetos Maurício Dias da Silva e Noel Saldanha Marinho, que segue o segundo partido proposto por Costa e instala a nova construção numa das laterais da própria igreja. (MÓDULO, 1959, ago., pp. 36-7)

Imagem 46. Museu na ruína. São Miguel – Rio Grande do Sul. Arquitetos: Maurício Dias da Silva e Noel Saldanha Marinho. Fonte: MÓDULO, 1959, ago., pp. 36-7.

Embora Costa esteja preocupado com a questão formal, seu problema é que as novas construções não “destoem” do conjunto. Assim, devem ser “harmonizados”¹²⁵. É importante verificar que a idéia de harmonização supõe uma reinterpretação, seja no caso das Missões, utilizando elementos da própria construção e reinterpretando o alpendre jesuítico, seja na utilização dos azulejos do MESP, e não uma defesa da reprodução de estilo ou proposição de que se retomem os estilos históricos em detrimento do movimento moderno.

Segundo a análise das obras empreendidas em São Paulo realizada por Carlos Lemos¹²⁶ (2008. In: MAYUMI, 2008, pp. 13-4), a orientação das cartas de Atenas, 1933, e Veneza, 1964, não são seguidas pelo SPHAN.¹²⁷ Embora se utilize materiais contemporâneos para se efetuar a estabilização das construções, em geral concreto armado, os novos materiais “que deveriam ficar à vista, como ordenavam as regras emanadas daqueles conclaves” são revestidos, predominando o conceito de unidade estilística elaborado por Viollet-le-Duc, no século XIX.

No Brasil, o SPHAN acompanhou as primeiras recuperações dos preservacionista portugueses, que avidamente expurgavam acréscimos posteriores a edificações medievais visando à integridade original e à unidade estilística, arrancando aderências barrocas significativas de seus suportes românicos. Entre nós, os técnicos comandados por Lúcio Costa rapidamente revestiam as próteses e cintamentos de concreto armado escondendo-os sob bem desempenados e caiados panos de argamassa cimentícia.

Embora pertinentes as observações de Lemos, deve-se lembrar que elas não se aplicam integralmente ao final da década de 1930. Descartada a Carta de Veneza, de 1964, por questão cronológica, seria possível que Costa se apoiasse na Carta do Urbanismo, 1933, e construísse uma nova edificação, afirmando a estética modernista. Mas, efetivamente não é essa a operação processada por Lúcio Costa nas Missões e em outros projetos. Nesse momento, ele se apóia na legislação patrimonial disponível, dando suporte às ações institucionais do SPHAN, sem ferir

¹²⁵ Palavra utilizada por Costa em diversos pareceres.

¹²⁶ Carlos Lemos, Apresentação, in MAYUMI (2008).

¹²⁷ No momento que estamos analisando, 1940, as condições necessárias para as formulações da Carta de Veneza, 1964, sobretudo na Europa, ainda estão distantes. Assim, os arquitetos brasileiros dispunham naquele momento de dois importantes textos de referência como comentamos. As duas cartas de Atenas, a do Restauro, de 1931, e a do Urbanismo, de 1933, eram os documentos que norteavam a ação dos arquitetos brasileiros nas intervenções em edifícios e sítios históricos.

“demasiadamente” os princípios do movimento moderno e criando uma versão antecipadora do regionalismo da década de 1950-60.

Deve-se considerar que, naquele momento, os debates sobre preservação e renovação estética estão apartados. Os órgãos de patrimônio seguem em sua maioria as recomendações da Carta do Restauro, 1931, e não existem relações entre arquitetura contemporânea e restauração, salvo algumas exceções que transitam pelos dois campos, mas, em geral ligados ao ecletismo. Embora a Carta de Urbanismo, 1933, trate do tema do patrimônio, seus preceitos ainda tem estatuto meramente teórico dada a inexistência de exemplos a seguir.

A indicação de Lemos (2008) de uma interlocução do SPHAN com os especialistas portugueses é estimulante para pensar uma das preocupações marcantes do movimento moderno brasileiro, que é a valorização de aspectos da cultura colonial. Tendo em vista as características dos bens tombados é coerente buscar informação sobre o colonial brasileiro diretamente na fonte da qual se originam as construções brasileiras. A partir da comparação entre elas, depreende-se uma arquitetura e um urbanismo genuinamente brasileiros. Mas, convém lembrar que Costa apenas vai a Portugal em 1948, segundo seu próprio depoimento: “Em 48, numa viagem de estudo, conheci finalmente Portugal, a metrópole de que fomos, como colônia, gigantesca província”. (COSTA, 1997, p. 18)

Lemos (2008. In: MAYUMI, 2008, p. 14) observa também que outro princípio conceitual utilizado pelo SPHAN, que posteriormente foi abandonado, “(...) via na singeleza chã das construções antigas uma expressão precursora de nossa arquitetura moderna”. A associação estética entre arquitetura e urbanismo colonial brasileiro e moderno, atribui uma responsabilidade restauradora às intervenções de devolver às obras uma “pureza asséptica”, a qual seria a “fonte natural da nossa arquitetura moderna”.

O citado paradigma tentava trazer à tona uma pretensa modernidade a ser aposta ao bem arquitetônico restaurado; isso às custas desta receita cosmetizadora: após garantida a estabilização estrutural da velha construção com o emprego de inclusões invasivas de concreto armado, as paredes ganhavam novo revestimento. Depois de caiadas adquiriam uma brancura nunca vista, fazendo contraponto com todo o madeirame uniformizado em tons escuros obtidos com solução de extrato de noqueira. (LEMO, in op. cit, p.14)

No plano das interlocuções, Lemos (2008, in MAYUMI, 2008, p. 15) traz outra informação importante para nosso estudo, lembrando que essa prática de “abrasileirar”¹²⁸ os imóveis restaurados pelo SPHAN foi duramente criticada pelos peruanos Victor Pimentel¹²⁹ e Roberto Samanez, quando, em 1974, deram um curso de especialização em São Paulo.

As críticas dos peruanos não estão alheias a embates internos que permeiam o ambiente da preservação no Brasil. Luis Saia, como enfatiza Lemos (2008, op. cit., pp. 14-5), abandona com “bastante empenho” essa prática. Desde pelo menos o final da década de 1950, essa questão começa a ser problematizada nas obras para instalação do Museu de Arte Sacra da Bahia no Convento de Santa Teresa (1956-9) e torna-se alvo de fortes embates entre os técnicos do SPHAN e Lina Bo Bardi durante as obras de restauração do Solar do Unhão, em 1963, como será visto no quinto capítulo.

A análise minuciosa do relatório sobre as Missões permite, portanto, verificar que a tarefa assumida por Costa ou o resultado de seu trabalho vai muito além da incumbência de Rodrigo. A inclinação de Costa para a contemporização entre o novo e o antigo é por diversas vezes contestada no próprio interior do movimento moderno. Por outro lado, transforma-se em paradigma para a ação do SPHAN.

Lúcio Costa formula do ponto de vista conceitual uma teoria no âmbito do movimento moderno que dá suporte à ação do SPHAN até a década de 1950. Sua formulação se efetiva com a sua incorporação por seus colegas de trabalho, em particular Renato Soeiro, Reis, Rocha Miranda, Luis Saia, Diógenes Rebouças e o próprio diretor. Esse reconhecimento é demonstrado pelo respeito com que é tratado e pelo peso de suas manifestações, embora ele sempre deixe claro que as decisões são tomadas por Rodrigo Melo Franco de Andrade.

¹²⁸ Termo utilizado por Godofredo Filho no Ofício nº 50 remetido a Rodrigo Melo Franco de Andrade, em 29/03/1963. Arquivo da 7ª SR IPHAN, Salvador, BA.

¹²⁹ Já mencionado no capítulo anterior, Victor Pimentel participa da comissão que elabora os termos finais da Carta de Veneza, em 1964.

4.3 O Grande Hotel de Ouro Preto: tensão entre as duas Carta de Atenas, 1940.

A primeira grande polêmica sobre o tema da intervenção em imóveis ou sítios históricos envolve a construção do Grande Hotel de Ouro Preto, em 1940, em geral e o projeto de Oscar Niemeyer em particular. Esse momento é particularmente interessante porque nele a trajetória da arquitetura moderna brasileira se entrelaça com a história da preservação no Brasil. E as duas cartas de Atenas estão no centro da discussão.

Cavalcanti (2000, pp. 96-120) descreve todo o processo pelo qual o governo mineiro decide, em 1938, realizar a construção de um novo hotel na área central de Ouro Preto, para “explorar o potencial turístico da cidade”, solicitando ao SPHAN a elaboração de um projeto, tendo em vista do tombamento da cidade e as características arquitetônicas predominantes. O arquiteto Carlos Leão é inicialmente o encarregado do projeto.

Em agosto do mesmo ano, Rodrigo Melo Franco de Andrade¹³⁰ (1938, apud CAVALCANTI, 2000, p. 110) encaminha a solução ao prefeito de Ouro Preto, Washington de Araújo Dias, destacando que o projeto de Leão levava em conta “as condições especiais do terreno cedido pelo governo do Estado (...) e particularmente a necessidade de o novo edifício não contrastar com a arquitetura característica de Ouro Preto”.

Araújo Dias (1938, apud CAVALCANTI, 2000, pp. 110-1) remete nova carta a Andrade, ainda em dezembro daquele ano, comunicando as providências tomadas para a construção do novo hotel, conforme projeto de Leão. Solicita algumas mudanças e pede que seja enviada uma cópia do projeto para apresentação ao governador Benedito Valladares, que posteriormente seria exposto em Belo Horizonte. Conclui pedindo que o SPHAN encaminhasse “um técnico capaz de dar uma solução decente à pequena praça” em frente ao futuro hotel.

Niemeyer é incumbido da tarefa de inspecionar a referida praça, indo a Ouro Preto ainda em janeiro de 1939. Há então, conforme Cavalcanti (2000, p. 111) uma interrupção de cinco meses na documentação do SPHAN, período no qual, é

¹³⁰ Rodrigo Melo Franco de Andrade, documento encaminhado, em 20/08/1938, a Washington de Araújo Dias. Arquivo do IPHAN.

“deflagrada uma espécie de disputa interna ao órgão e ao próprio movimento moderno”.

Nesse período Rodrigo Melo Franco de Andrade envia o projeto a Lúcio Costa, que estava em Nova Iorque cuidando da construção do Pavilhão Brasileiro, e que faz objeções ao projeto de Leão:

Recebendo o projeto (...) percebe a inconveniência do que poderia parecer um ‘recuo’ ou capitulação aos neocoloniais. Transmite, em carta ao diretor, suas apreensões e, coincidência ou não, Niemeyer retorna ao Brasil e é encarregado, por Rodrigo, de realizar novos estudos para o hotel. (CAVALCANTI, 2000, p. 111)

Oscar Niemeyer realiza um novo projeto para o mesmo terreno, local onde efetivamente é construído o hotel, próximo a uma escola e à Casa dos Contos. A nova proposta é idealizada sem nenhum tipo de concessão à antiga arquitetura. Segundo o arquiteto, o aspecto “simples e despretensioso” do edifício, visava uma presença pouco destacada na paisagem de Ouro Preto. Um bloco longilíneo “sobre pilotis posicionado em sua extensão no sentido das curvas de nível (...). Previa uma cobertura em laje plana plantada com grama”. (NIEMEYER, apud CAVALCANTI, 2000, p. 111)

Segundo José de Souza Reis¹³¹ (s/d, apud CAVALCANTI, 2000, p. 112), as informações sobre o projeto de Niemeyer são enviadas a Lúcio Costa, que encaminha carta a Rodrigo Melo Franco de Andrade, reconhecendo as qualidades da solução e recomendando “expressamente a adoção da cobertura em telhas” e a utilização de treliças de madeira na fachada frontal.

Andrade solicita a Niemeyer que efetue as modificações sugeridas por Lúcio Costa, resultando numa segunda proposta, que efetivamente foi construída.

Niemeyer elabora, então, um novo e vitorioso estudo, (...). A mais substancial [mudança] diz respeito à adoção do telhado inclinado em telhas de barro – não até o paramento da fachada, como queria Costa, mas restrito ao corpo do bloco, sem atingir as varandas. A harmonia com as antigas construções foi justificada com base na sempre lembrada semelhança entre as estruturas tradicionais em pau-a-pique e as modernas em concreto armado. Os pilares foram calculados com seções quadradas, de modo a ‘acentuar, dentro dos limites impostos pela boa arquitetura e sem recorrer a nenhum processo de simulação, a semelhança entre as duas técnicas’ (texto de Niemeyer, que Rodrigo Melo Franco transcreve, sem retoques,

¹³¹ José de Souza Reis, depoimento, s/d. In: CAVALCANTI, 2000, p. 112.

em sua carta de 30 set 1939 ao ministro Capanema)". (CAVALCANTI, 2000, p. 112)

Deve-se destacar que depois de descartada a proposta de Carlos Leão, conforme aponta Cavalcanti (2000, p. 113),

os arquitetos [do SPHAN] se reagruparam em duas correntes: os que defendiam a adaptação de um correr de casas antigas – Renato Soeiro, apoiado por Thedim Barreto – e os adeptos de uma das duas soluções modernas oferecidas por Niemeyer – Costa, Souza Reis e Rocha Miranda, além do próprio autor, Carlos Leão, que, após as fortes críticas à sua proposta, afasta-se das discussões.

Além dessas posições, havia as posições do prefeito Washington Dias – defensor do projeto de Niemeyer – e do governador Benedito Valladares, já mobilizado para a construção do projeto de Leão. O que faz com que Rodrigo Melo Franco de Andrade leve a matéria à consideração do ministro Gustavo Capanema. Segundo Cavalcanti (Ibid.), a justificativa elaborada por Andrade foi baseada em carta de Lúcio Costa.

Essa carta foi primeiramente reproduzida e analisada por Martins (1987, p. 178), quem indica que, “a responsabilidade do parecer de Costa faz com que ele formule de maneira tão explícita como raramente aconteceu nos seus textos anteriores a sua forma de pensar a convivência entre obra moderna e ambiente tradicional”.

A carta, ou parecer – apesar de uma certa informalidade-, de Lúcio Costa a Rodrigo Mello Franco de Andrade, na condição de diretor do SPHAN, como pondera Cavalcanti (2000, p. 113), passa “(...) a ser, no âmbito do patrimônio, espécie de carta de princípios para novas construções em sítios históricos”.

Costa ([1939?]. In: MARTINS, 1987, p. 197) ¹³² inicia seu longo raciocínio demarcando a condição a partir da qual fala:

Na qualidade de arquiteto incumbido pelos CIAM de organizar o grupo do Rio e na de técnico especialista encarregado pelo SPHAN de estudar a nossa arquitetura antiga, devo informar a você, com referência à construção de Ouro Preto do hotel projectado pelo O.N.S. (sic)

¹³² Lúcio Costa, carta, s/d – [1939?], encaminhada a Rodrigo Melo Franco de Andrade. In: MARTINS, 1987, pp. 192-6 (publicação na íntegra do original manuscrito) e pp. 197-200 (transcrição).

Imagem 47. Terreno Livre ao lado da Casa dos Contos para a Construção do Grande Hotel de Ouro Preto. Fonte: Moderno e Brasileiro, Lauro Cavalcanti.

Imagem 48. Fotomontagem do projeto de Carlos Leão. Vista Rua das Flores Fonte: Moderno e Brasileiro, Lauro Cavalcanti.

Imagem 49. Fotomontagem do Projeto de Carlos Leão, visto de cima. Fonte: Moderno e Brasileiro, Lauro Cavalcanti.

Imagem 50. O Primeiro Projeto de Oscar Niemeyer, com laje plana, visto de cima. Fonte: Moderno e Brasileiro, Lauro Cavalcanti.

Imagem 51. Fotomontagem do 1º Projeto de Oscar Niemeyer. Vista da rua das Flores. Fonte: Moderno e Brasileiro, Lauro Cavalcanti.

Imagem 52. Croqui Implantação Hotel de Ouro Preto / Oscar Niemeyer. Fonte: Revista Municipal de Engenharia.

Imagem 53. Croqui Corte Hotel de Ouro Preto / Oscar Niemeyer. Fonte: Revista Municipal de Engenharia.

Imagem 54. Croqui Quarto Hotel de Ouro Preto / Oscar Niemeyer. Fonte: Revista Municipal de Engenharia.

Imagem 55. 2º Pavimento - Quartos. Fonte: Revista Municipal de Engenharia.

Imagem 56. 1º Pavimento - Salas. Fonte: Revista Municipal de Engenharia.

Imagem 57. Térreo e Vista Pilotis. Fonte: Revista Municipal de Engenharia.

Imagem 58. Vista do Hotel de Ouro Preto. Fonte: www.hotelouropreto.com.br.

Imagem 59. Vista das Salas. Fonte: www.hotelouropreto.com.br.

Imagem 60. Fotomontagem do projeto vitorioso de Oscar Niemeyer, com sugestões de Lúcio Costa. Vista Rua das Flores Fonte: Moderno e Brasileiro - Lauro Cavalcanti.

E a seguir marca um posicionamento prévio:

(...) a reprodução do estylo das casas de Ouro Preto só é possível, hoje em dia, à custa de muito artifício. Admitindo-se que o caso especial dessa cidade justificasse excepcionalmente, a adoção de taes processos, teríamos depois de concluída a obra, ou uma imitação perfeita e o turista desprevenido correria o risco de, à primeira vista, tomar por um dos principaes monumentos da cidade, uma contrafacção, ou então, fracassada a tentativa, teríamos um arremedo 'neo-colonial' sem nada de comum com o verdadeiro espírito das velhas construcções. (sic.)

A seguir, Costa qualifica o projeto de Oscar Niemeyer:

Ora, o projeto do O.N.S. tem pelo menos duas coisas de comum com ellas: belleza e verdade. Composto de maneira clara, directa, sem compromissos, resolve com uma technica actualíssima e da melhor forma possível, um problema atual. (sic.)

Para, em seguida, manifestar seu conhecimento dos postulados da Carta de Atenas, e fazer a defesa da convivência entre arquitetura moderna e entorno histórico, que apoiada na qualidade artística:

De excepcional pureza de linhas e de muito equilíbrio plástico, é, na verdade, uma obra de arte e, como tal, não deverá estranhar a vizinhança de outras obras de arte, embora diferentes, porque a boa architectura de um determinado período vae sempre bem com a de qualquer período anterior, - o que não combina com coisa nenhuma é a falta de architectura. (sic.) (COSTA [1939?]. In MARTINS (1987), pp. 197-8)

O raciocínio de Costa conduz, entretanto e diferentemente de Niemeyer, a uma postura conciliadora. Numa terceira condição, a “de amigo”, diz a Rodrigo M. F. de Andrade que é importante ponderar as dificuldades que poderia encontrar o SPHAN ao implantar o primeiro projeto de Niemeyer, o que torna mais compreensível também sua atitude em relação ao projeto das missões. Então defende:

(...) você poderá se ver na contingência de ter de sacrificar todo esse esforço de mais de dois anos (...) me pergunto se o objectivo em vista justifica os riscos da experiência e corresponde verdadeiramente – para outras que não para nós, architectos – à importância do que está em jogo. (sic.) (COSTA, op. cit., pp. 199-200)

Ao final de seu parecer, Costa explicita de forma precisa sua visão da “harmonização” entre presente e passado, perguntando retoricamente:

(...) sem perder de vista nem os CIAM nem o SPHAN se, em casos assim tão especiaes, e dadas as semelhanças tantas vezes observadas entre a técnica moderna – metálica ou de concreto

armado – e a tradicional do ‘pau-a-pique’, não seria possível de se encontrar uma solução que, conservando integralmente o partido adoptado e respeitando a verdade constructiva actual e os princípios da boa architectura, se ajustasse melhor ao quadro e, sem pretender de forma nenhuma reproduzir as velhas construcções nem se confundir com ellas, accentuasse menos ao vivo o contraste entre passado e presente, procurando, apesar do tamanho, apparecer o menos possível, não contar, melhor ainda – não dizer nada (...), para que Ouro Preto continue à vontade, sozinha lá no seu canto, a reviver a própria história. (sic.) (COSTA, op. cit., pp. 200)

Neste documento Lúcio Costa [1939?] indica explicitamente sua dupla filiação, primeiro, de arquiteto vinculado ao CIAM e responsável pela organização do grupo do Rio e, segundo, de funcionário do SPHAN encarregado de estudar a arquitetura antiga brasileira. Costa também explicita que o projeto de Oscar Niemeyer obedecia aos princípios estabelecidos pelo CIAM. Como arquitetura contemporânea resolve um problema atual, destacando que a “boa” arquitetura de um período vai “sempre bem com a de qualquer período anterior”.

Se Costa reluta entre as opções estilísticas para intervir num sítio histórico é perceptível que Niemeyer não. Seu projeto explicita com clareza sua posição diante da intervenção em Ouro Preto, mostrando-se absolutamente fiel aos princípios expostos na Carta de Atenas do Urbanismo (1933). Também demonstra pontualmente sua capacidade de abrir mão da integridade do projeto inicial, substituindo a laje plana por um telhado de telhas de barro e a inclusão das treliças, o que atendia de certa maneira à sugestão de Costa a Rodrigo Mello Franco.

No início da década de 1950, Niemeyer demonstra, nos seus projetos para Diamantina - um entorno histórico tão denso quanto o de Ouro Preto e de grande significação para a própria história dos estudos da arquitetura colonial - que não mais faria concessões a uma postura conciliadora entre presente e passado, como fez em Ouro Preto. Constrói naquela cidade três projetos¹³³: o Diamantina Tênis Clube, 1950; a Escola Júlia Kubitschek¹³⁴, 1954; e Hotel Tijuco, 1951. Os três sem nenhum traço da “harmonização” que recomendava Costa. E dentro dos princípios do CIAM.

¹³³ Encontramos também referência ao projeto da Estação para o aeroporto de Diamantina, mas não pudemos confirmar essa informação.

¹³⁴ O hotel e a escola continuam funcionando com a mesma função para as quais foram projetados por Oscar Niemeyer. O Diamantina Tênis Clube já sofreu diversas intervenções posteriores. E a Estação do Aeroporto não conseguimos apurar.

Imagem 61. Hotel Niemeyer Diamantina. Fonte: <http://media.photobucket.com>

Imagem 62. Centro histórico de Diamantina. Fonte: www.tripadvisor.com.br.

Imagem 63. Hotel Niemeyer Diamantina. Fonte: www.tripadvisor.com.br.

Imagem 64. Casa Glória Diamantina. Fonte: www.tripadvisor.com.br.

Imagem 65. Escola Estadual Júlia Kubitschek. Elementos estruturais da fachada, tão característicos da primeira fase de Niemeyer, garantem proteção às salas de aulas. Fonte: www.arcoweb.com.br.

Imagem 66. Caixa d'água de Recife/PE ao lado da Igreja da Sé (Converteu-se, a partir de 1676, em Catedral da Arquidiocese de Olinda e Recife). Fonte: Antônio Melcop/Pref.Olinda www.olinda.pe.gov.br.

Imagem 67. Caixa d'Água de Olinda; arquiteto Luiz Nunes, Recife, 1936. Fonte: artigo de Rita de Cássia Alves Vaz in revista *AU*, nº 51, dez1993/jan1994.

Imagem 68. Caixa d'água e Igreja da Sé em Olinda, *The Architectural Review*, mar 1944. Fonte: Kidder Smith. Imagens publicadas em revistas internacionais de arquitetura destacam convivência entre o antigo e o novo no Brasil.

Se Costa estabelece um padrão de trabalho para o SPHAN, como indica Cavalcanti (2000), Niemeyer não está sozinho em sua posição. Logo após o episódio do Grande Hotel de Ouro Preto ele se afasta do órgão de patrimônio e abre um escritório para se dedicar exclusivamente a projetos.

Oscar Niemeyer (...) sai dos quadros do SPHAN e abre um escritório particular para desenvolver os projetos do Grande Hotel e do conjunto da Pampulha na capital mineira, impulsionando a fecunda e prestigiosa carreira que mantém. (CAVALCANTI, 2000, p. 120)

A postura de Niemeyer, como se sabe, não é única nem inédita entre os arquitetos modernos. Dentre estes, merece posição de destaque Luiz Nunes, que projeta em 1936 a Caixa d'Água de Olinda, antes portanto do projeto de Niemeyer para Ouro Preto e num entorno histórico igualmente denso e significativo, frente à própria Sé de Olinda.

Nesse edifício, Nunes aplica os 5 conceitos básicos de Le Corbusier – planta livre, pilotis, estrutura independente, teto-jardim e fachada autônoma, influenciado, como aponta GÓES¹³⁵ (2009), pelo contato com a equipe que desenvolve o projeto do MESP. No caso das fachadas, tendo em vista a dificuldade de uso do vidro, por exemplo, Nunes começa a utilizar elementos vazados de cerâmica ou cimento.

Material comum na região, como indica GÓES (2009), é “(...) produzido por uma fábrica pertencente a imigrantes portugueses – Coimbra, Borges & Góes –, e batizados por ele de 'CoBoGós', utilizando as iniciais dos proprietários”. Tendo em vista suas vantagens para o clima pernambucano, depois de padronizados foram utilizados de maneira recorrente pelo arquiteto.

(...) em todos os seus projetos, principalmente na Caixa d'Água de Olinda, símbolo maior do trabalho do arquiteto, seja por ali aplicar todos os princípios do Mestre francês [Le Corbusier], seja pela feliz implantação do edifício – singelo e elegante –, no meio de um sítio de preservação histórica e arquitetônica. (GÓES, 2009)

Também merece referência nessa linha de inserção urbanística moderna em entornos de importância patrimonial, o projeto de Le Corbusier para o Hospital em Veneza, realizado em 1964, e que não foi executado. Embora elaborado vinte e cinco anos após o projeto do hotel para Ouro Preto e, no mesmo ano em que a

¹³⁵ GÓES, Ronald de. Hannes Meyer e Luiz Nunes: o Elo Perdido ?. Revista ViverCidades, Rio de Janeiro, 2009, out. Disponível em <http://www.vivercidades.org.br>. Acesso em 10/01/2010.

Carta de Veneza (1964) é formulada, o hospital mostra a atualidade, naquele momento, do tema e da postura de Niemeyer e Nunes ou, para recorrer a um exemplo internacional, da atitude de Terragni com sua *Casa do Fascio* em Como.

Ao comentar o projeto de Guiseppe e Alberto Samonà para o concurso para a construção dos novos gabinetes do Parlamento de Roma, Itália, Tafuri (1979, p. 101) evidencia o contraste proposto pelos arquitetos do novo em relação à construção existente e salienta que o diálogo entre os dois tempos é possível “pela aceitação dos termos do problema tal como se encontram , em aguda oposição entre si”.

Imagem 69. Corbusier, Hospital de Veneza, 1964. Fonte: www.buildingsrus.co.uk/precedent.htm.

E, em seguida, afirma que “a arquitetura julga poder assumir a tarefa de clarificar uma situação histórica, carregando-se de valores críticos”. (TAFURI, 1979, p. 101)

Então, o autor compara o projeto dos arquitetos italianos com a proposta de Corbusier para o hospital de Veneza, destacando que o último dá uma contribuição significativa ao enfrentar o mesmo problema, numa “dimensão

mais adequada”, ou seja, a escala urbanística e não dos edifícios isoladamente.

Entre a estrutura de Veneza e a estrutura do novo elemento, Le Corbusier estabelece uma relação precisa: o diálogo entre as duas estruturas (...). Portanto, o ambiente específico é sujeito a uma reorganização imposta pela articulada *máquina* hospitalar. Por sua vez, a estrutura urbana assume um novo caráter de acabamento devido à clarificação crítica que a obra de Le Corbusier consegue, requalificando uma sua franja ainda inacabada.

E, Tafuri continua sua análise da interpretação que Le Corbusier faz da cidade onde implanta o edifício. A relação com uma cidade tão particularmente ‘acabada’ e orgânica, na sua historicidade, como Veneza, permite a Le Corbusier determinar, como termo de mediação entre nova intervenção e história consolidada, a articulação do organismo arquitectónico (sic.): tal como, nos planos para Argel ou para as cidades sul-americanas, ele tinha sabido abordar um novo código de valores e um novo universo de significados, absorvendo, em organismos articulados, elementos naturais, geográficos, históricos, como se fossem *ready-made objects*, disponíveis para uma revolução dos seus próprios atributos semânticos. (TAFURI, 1979, p. 101)

Para Tafuri (1979) o “diálogo histórico e revolução dos significados: o binómio (sic.) – demonstra Le Corbusier – é indivisível”. Nesse sentido, o autor considera que as posições de Le Corbusier explicitam a única maneira possível de se compreender no âmbito do movimento moderno – anti-historicista em sua origem – a relação com a história.

A análise de Tafuri, que revela seus enfrentamentos no âmbito da historiografia internacional da arquitetura e urbanismo moderno e cuja complexidade e importância não se pretende discutir neste trabalho, permite distinguir claramente as duas posturas que se colocam no debate sobre intervenções em centros históricos, na década de 1940, no Brasil, sem perder de vista que as concepções polarizadas por Niemeyer e Lúcio Costa antecipam em pelo menos uma década o debate internacional sobre o tema.

Extraindo da leitura da atitude de Corbusier conclusões mais gerais, avalia Tafuri:

A lição de Le Corbusier, a este respeito, continua por superar, dado que provém de quem aceitou sem remorsos românticos a dissolução da função tradicional da história, do objecto (sic.) artístico, do próprio conceito de arte, realizando, a partir de bases radicalmente novas, a recuperação dos valores da memória, da história. (TAFURI, 1979, p. 105)

Voltando ao caso brasileiro e ao momento do Hotel de Ouro Preto, cabe lembrar que a posição de Niemeyer não é a postura que prevalece dentro do SPHAN. Se parte significativa dos arquitetos estavam de acordo que o projeto de Carlos Leão remetia a uma operação que poderia ser identificada como um edifício neocolonial, demonstrando incerteza quanto à vinculação ao movimento moderno, não estavam de acordo em como enfrentar a inserção de novos edifícios em áreas históricas.¹³⁶

A solução adotada por Carlos Leão, poder-se-ia pensar, obedece aos mesmos princípios adotados por Lúcio Costa no Museu das Missões. Mas é o próprio Costa que demonstrará a diferença entre a operação de Leão, a de Niemeyer e sua própria concepção de intervenção, que será adotada, como já visto, como paradigma normativo daí em diante, para o SPHAN analisar e/ou conduzir a implantação de novas construções em sítios históricos.

¹³⁶ Cavalcanti (2000, p. 120) revela que “Carlos Leão ‘decai’ de antigo sócio de Costa e o mais promissor arquiteto para uma posição de ostracismo profissional. Poucos meses após o episódio do estabelecimento hoteleiro, abandona o SPHAN e vai se empregar no Instituto dos Bancários”.

Imagem 70. Park Hotel: visão geral da fachada e talude Foto: Eliane Lordello, setembro 2007. Disponível em <http://www.vitruvius.com.br>

Imagem 71. Park Hotel em Nova Friburgo na época da construção, arquiteto Lucio Costa. Acervo Família Guinle. Disponível em http://www.vitruvius.com.br/entrevista/guinle/guinle_3.asp

Martins (1987, p. 181) afirma que o Hotel Park São Clemente, em Nova Friburgo, pode ser compreendido como uma resposta precisa, no âmbito projetual, às formulações que Costa (1939?) faz na carta a Rodrigo Melo Franco de Andrade. Para Bruand (1981, p. 132-5), ao analisar o projeto do Hotel,

(...) Lúcio Costa construiu, em 1945, essa obra marcante, numa magnífica demonstração das possibilidades de uma arquitetura contemporânea livre de todo complexo ou preconceito em relação ao passado.

Bruand (1987, p. 132) assinala ainda que a semelhança com o projeto de Niemeyer para Ouro Preto não é casual. O princípio que norteia as duas obras é o mesmo, o programa é idêntico, estão situados no de maneira similar nos terrenos. Essas circunstâncias permitem a Costa dar uma resposta direta tanto a Niemeyer quanto à Leão, cujo projeto não é citado por Bruand.

Essa aparente semelhança de duas obras técnica e completamente diversas era uma notável demonstração do acerto das conclusões a que tinha chegado Lúcio Costa quando assinalou, durante seus estudos sobre a arquitetura luso-brasileira, o parentesco existente entre as estruturas de madeira e de concreto armado. Provou assim que a arquitetura contemporânea não estava obrigatoriamente ligada ao emprego de materiais artificiais atuais e que, em certos casos, para construções de pequeno porte, podia-se lançar mão de recursos tradicionais sem com isso renunciar às grandes conquistas do século XX e aos princípios enunciados por Le Corbusier.

E Bruand (1987, p. 135) conclui dizendo que no Hotel de Nova Friburgo a “síntese entre a tradição local e o espírito moderno, apropriada à paisagem, atinge seu ponto alto da perfeição”.¹³⁷

Esse debate, iniciado no Hotel de Ouro Preto, permite perceber que Costa, embora reconheça os termos colocados pela Carta de Atenas do Restauro (1931), não abandonou os preceitos do movimento moderno expressos na Carta de Atenas do Urbanismo (1933). Formula, no entanto, uma alternativa própria e, naquele momento, inovadora na arquitetura e no urbanismo, para o desafio de agenciar a tradição local e a história sem abandonar o racionalismo corbusiano, ao qual se alinha explicitamente, desde *Razões da nova arquitetura* (1936).

Cabe lembrar, (...) que o pressuposto básico da perfeita conveniência de obras de arte de diferentes períodos, graças à perenidade dos

¹³⁷ Registre-se que Bruand não tinha conhecimento do parecer de Lúcio Costa em relação ao Hotel de Ouro Preto, divulgado por primeira vez, como dissemos em Martins (1987)

valores estéticos, não só é estranha às poéticas das vanguardas européias, como é polêmica no interior do próprio modernismo brasileiro. (MARTINS, 1987, p. 182)

A obra teórica e projetual de Costa, com suas peculiaridades, é fonte de inspiração e reflexão para muitos de seus contemporâneos, repercutindo, de modo geral, na obra de arquitetos como Bolonha, Irmãos Roberto, Ennes Silveira Mello, Paulo Antunes Ribeiro, Acácio Gil Borsóï, Delfim Amorim e outros apontados por Bruand (1981, pp. 140-9). Mas repercute também, e de maneira muito particular, no modo de trabalho e nas metodologias desenvolvidas pelos SPHAN.

A qualidade atingida no Hotel de Nova Friburgo ajuda a compreender sua repercussão, como indica Martins (1987, p. 182),

(...) repercussão não meramente formal, mas de procedimento, Costa não apenas consegue demonstrar projetualmente sua tese sobre a similaridade básica dos raciocínios estruturais modernos e algumas soluções tradicionais, como, por essa via, exerce uma influência maior que o simples alcance de suas realizações. Por seu efeito de reprodução, ele se afirma como um gerador de cultura arquitetônica, também projetualmente, da maior importância.

Este breve percurso revela os desafios colocados ao órgão brasileiro naquele momento. Pode-se ainda compreender melhor como as duas cartas de Atenas são agenciadas no interior do SPHAN e constituem referência para o trabalho desenvolvido pelo órgão, informando sua prática. Ambas são utilizadas e servem muitas vezes para justificar escolhas, mas, acima de tudo são digeridas, de maneira algo oswaldiana, para permitir uma dinâmica de reformulação das posturas sobre o patrimônio.

Essas posturas se caracterizam menos por sua excepcionalidade no panorama internacional do que por antecipar, em pelo menos uma década, os debates sobre o tema no interior dos CIAM. Atitude de resto bastante consciente dos desafios que enfrenta como revela Rodrigo Melo Franco de Andrade¹³⁸ (1987/1939, p. 54) ao falar sobre a doutrina da arquitetura moderna.

“Os novos princípios de urbanismo que foram sustentados nos congressos internacionais de arquitetura moderna e urbanismo e se consubstanciaram nas ‘Conclusões de Atenas, 1933’, põem em xeque a velha técnica que prevaleceu durante o séc. XIX, e que

¹³⁸ Palestra proferida por Rodrigo Melo Franco de Andrade na Escola Nacional de Engenharia, em 27 de setembro de 1939 e publicada na **Revista Municipal de Engenharia**, vol. VI, nº. 5, set. 1939. In: ANDRADE, 1987, pp. 49-55.

exigia sistematicamente os alinhamentos rígidos e as avenidas implacavelmente retas, com a derrubada estrondosa de tudo quanto lhes surgisse pela frente, por mais precioso e venerável que fosse”.

CAPÍTULO 5. Novas metodologias para o restauro arquitetônico e a consolidação de uma cultura de intervenção no patrimônio cultural no Brasil, 1950-60

A década de 1940 é, como visto, o momento de estruturação e fundamentação do trabalho do SPHAN. Na década de 1950, os princípios que norteiam as intervenções, sobretudo para adaptação de edificações para novos usos, consolidam-se no âmbito do órgão.

Mas mudanças estruturais ocorrem tanto nos debates internacionais sobre arquitetura e urbanismo moderno, quanto no quadro do governo federal, marcado pelo Golpe de 1964, e paulatinamente provocam o isolamento do SPHAN. Contribuem para o agravamento desse cenário o aumento do volume de trabalho e a estagnação de seu quadro de técnicos.

No entanto, no final da década de 1950 e início dos anos 1960, novos personagens e instituições, que entram em cena no campo específico da preservação do patrimônio brasileiro, renovam os debates e trazem novas perspectivas para o próprio SPHAN. É um conjunto de circunstâncias que torna a análise do setor de patrimônio mais complexa e, por vezes, ao analisar o SPHAN isoladamente essas mudanças são atribuídas em grande parte à saída de Rodrigo Melo Franco de Andrade, em 1967.

5.1 *Lina Bo Bardi e a introdução da restauração crítica no Brasil: intervenções no Solar do Unhão, Salvador-Ba, 1961-3*

Não vamos mexer em nada,
mas vamos mexer em tudo.

Lina Bo Bardi¹³⁹

Lina Bo Bardi é um dos arquitetos mais estudados no país. Sobre sua obra arquitetônica, museológica/museográfica, cenográfica e também teórica há diversos trabalhos acadêmicos, artigos e publicações, mas a complexidade da totalidade de sua obra oferece ainda possibilidades e desafios à reflexão.

¹³⁹ Lina Bo Bardi, s/d In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1994, p. 129.

Seus conhecimentos e erudição algumas vezes intimidaram seus interlocutores, suas posições contundentes, muitas vezes incompreendidas, geraram polêmicas. De certa maneira, sua posição ou temperamento acabou aproximando-a das gerações mais jovens, deixando um legado ainda não avaliado de maneira suficiente.

5.1.1 Breve trajetória de Lina antes do Solar do Unhão: Itália + Brasil

Italiana de origem e formação, Lina Bo Bardi¹⁴⁰ (1914-1992) chegou ao Brasil em 1947, acompanhando seu marido, Pietro Maria Bardi, convidado por Assis Chateaubriand para fundar e dirigir um Museu de Arte em São Paulo.

Para compreender a proposta de Lina Bo Bardi para o sítio histórico do Unhão é necessário recuperar a formação e a sua trajetória profissional na Itália do pré e pós-Segunda Guerra Mundial, mapeando o debate arquitetônico e, em particular, o seu contato com as idéias em desenvolvimento sobre a *restauração crítica* naquele momento.

Como já vimos, o primeiro livro que sistematiza as reflexões críticas sobre a teoria da restauração após o final da Segunda Guerra foi *Architettura e arti figurative*, do arquiteto Roberto Pane, lançado em 1948, depois, portanto, da partida de Lina Bardi para o Brasil. É claro, entretanto, que Lina acompanhou esse debate e conhecia a produção de Pane, considerado um dos principais expoentes da escola de restauro crítico, juntamente com Renato Bonelli e Cesare Brandi.

Campello (1997, pp. 10-30) resgata o período de formação de Lina Bo. Titulada em Arquitetura pela *Università degli Studi di Roma Sapienza*, em 1939, concluiu sua formação num momento em que a tendência da Faculdade, dirigida por Gustavo Giovannoni e Marcello Piacentini, privilegiava as “disciplinas histórico-arquitetônicas, consideradas mais importantes que a Composição”. O ambiente acadêmico universitário era marcado por certa “‘nostalgia’ estilístico-áulica” e a cidade, “tomada pelos fascistas”, estava meio parada. Então, recém-formada, transfere-se para

¹⁴⁰ Achillina Bo nasceu em Roma em 5 de dezembro de 1914. Sobre a trajetória de Lina Bo Bardi ver FERRAZ (1993), OLIVEIRA (2006). Particularmente sobre o período em que desenvolve seus trabalhos na Bahia ver PEREIRA (2008).

Milão, naquele momento centro da cultura moderna italiana (BARDI, s/d apud FERRAZ, 1993, p. 9).

Em Milão, adquire experiência profissional. Trabalha com Gio Ponti, “líder do movimento pela valorização do artesanato italiano, diretor das Trienais de Milão e da revista *Domus*”. Colabora em seu escritório em diversos projetos, na organização da trienal de 1940, revistas e periódicos, inclusive na revista *Domus*. Mantém ainda escritório próprio com o arquiteto Carlo Pagani, no coração de Milão.¹⁴¹

Lina relembra um ambiente intenso, cultural e intelectualmente. “Trabalho das 8 da manhã até meia-noite, sábados e domingos incluídos. (...) desde o design de xícaras e cadeiras, desde a moda, isto é, roupas, até projetos urbanísticos”. Esse leque de experiências permite que Lina Bo entre “em contato direto com os reais problemas da profissão” (BARDI, s/d apud FERRAZ, 1993, p. 9).

Esse período profícuo é interrompido pelo acirramento da Segunda Grande Guerra, iniciada em 1939. Mas Lina Bo não fica inerte durante os anos do conflito: além de presenciar a destruição de cidades e lutar pela própria vida como milhões de civis, a arquiteta tem grandes responsabilidades editoriais.

(...) logo depois da Trienal de 1940 (...) não mais se podia construir (...). Tinha um escritório profissional em Milão, mas o pequeno número de encargos, que haviam se tornado problemáticos em virtude mesmo dos bombardeios aéreos, levou-me a desenvolver também a atividade de ilustrador de revistas e jornais milaneses.(BARDI s/d apud FERRAZ, 1993, p.9)

Entre 1941 e 1943, Lina Bo colabora em diversas revistas, participa de semanários populares, como *Tempo*, *Grazia* e *Vetria*, edita a coleção *Quaderni di Domus*, “onde realizava atividades de pesquisa e estudo sobre Artesanato e Desenho Industrial”.

Segundo Lina, em 13 de agosto de 1943, seu escritório é destruído em Milão por um bombardeio aéreo à cidade. Em meio à guerra e à ocupação alemã, ela é chamada para dirigir a revista “*Domus*”. Em Bergamo, onde a revista “tinha sua sede de guerra, sozinha, com a ajuda de velhas publicações”, ela organiza os números da revista até sua suspensão.¹⁴²

¹⁴¹ Depoimento de Graziella Bo Valentinetti. Fonte: Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, <http://www.institutobardi.com.br>. Acesso em 03/01/2010.

¹⁴² Ibid. 10.

Em tempo de guerra, um ano corresponde a cinquenta anos (...) importante era sobreviver¹⁴³, de preferência incólume, mas como? (...) Sentia que o mundo podia ser salvo, mudado para melhor, que esta era a única tarefa digna de ser vivida, o ponto de partida para poder sobreviver. Entrei na Resistência, com o Partido Comunista clandestino¹⁴⁴. Só via o mundo em volta de mim como realidade imediata, e não como exercitação literária abstrata. (BARDI s/d apud FERRAZ, 1993, p.10)

A brutalidade da guerra obriga a arquiteta a aprofundar temas e conceitos estruturantes de sua vida profissional, que ela traz ao Brasil, onde tem a possibilidade de reestruturá-los e concretizá-los. No texto “Na Europa a casa do homem ruiu”, publicado em 1947, na revista *Rio*, Lina Bo Bardi mostra o deslocamento do debate italiano do pós-guerra, o retorno aos princípios do “primitivismo” presente no movimento moderno, traduzido na vertente italiana pelas rústicas “casas de homens”, localizadas na zona rural, e o aprofundamento das pesquisas sobre a arte popular e o artesanato.

A arquiteta inicia o texto comentando a relação dos homens com suas casas:

Há anos estava ali, cada ano sofria uma mudança, era a filha que se casava, uma nova geração que vinha, desaparecia a poltrona de veludo com franjas do último Oitocentos e vinha o móvel “inglês” em mogno e cetim celeste (...). Certo, tinha mudado muito desde os tempos dos avôs, cada um lhe havia querido dar o ‘seu’ toque, mas era sempre a ‘nossa casa’ e não ousaríamos admitir que pudesse desaparecer assim. (BARDI, L., 1947 in RUBINO, GRINOVER (org), 2009, p. 64)

¹⁴³ A Segunda Guerra Mundial, iniciada em setembro de 1939, foi a maior catástrofe provocada pelo homem em toda a sua longa história. Envolveu setenta e duas nações e foi travada em todos os continentes (direta ou indiretamente). O número de mortos superou os cinquenta milhões, havendo ainda uns vinte e oito milhões de mutilados. É difícil calcular quantos outros milhões saíram do conflito vivos, mas com graves traumas psíquicos (bombardeios aéreos, torturas, fome e medo permanente). Talvez a mais brutal de suas características tenha sido a supressão da diferença entre aqueles que combatem no fronte e a população civil na retaguarda. Essa guerra foi total. Atacar a retaguarda do inimigo, suas cidades, suas indústrias, suas mulheres, crianças e velhos passou a fazer parte daquilo que os estrategistas eufemisticamente classificavam como “guerra psicológica” ou “guerra de desgaste”. Naturalmente que a evolução da aviação e das armas autopropulsadas permitiu-lhes que a antiga separação entre linha de frente e retaguarda fosse suprimida.

Aproximadamente 110 milhões de homens e mulheres foram mobilizados, dos quais apenas 30% não sofreram morte ou ferimento. Como em nenhuma outra, o engenho humano foi mobilizado integralmente para criar instrumentos cada vez mais mortíferos. Como bem disse o historiador R.A.C. Parker: “O conceito que a humanidade tinha de si mesma, nunca voltará a ser o mesmo”. Voltaire Schilling, 2008, *História*. Acesso em 10/01/2010. (http://educaterra.terra.com.br/voltaire/mundo/segunda_guerra.htm)

¹⁴⁴ O *Currículo Literário* de Lina Bo Bardi não é um currículo documentado, particularmente, sobre sua efetiva filiação ao Partido Comunista, provocando dúvidas e questionamentos de seus contemporâneos na Itália. No entanto, a carta de Bruno Zevi, escrita após a morte da arquiteta, se não comprova ao menos reforça sua simpatia pela causa comunista. Ele diz, “Discutimos e brigamos sobre cada questão, como autênticos amigos. Estávamos em desacordo sobre tudo, por exemplo: (...) sobre a orientação política e, em particular, sobre o comunismo que eu detestava em toda forma, desde a guerra da Espanha”. Ver ZEVI, B. “Lina Bo’ Bardi: un architetto in tragitto ansioso”. In: CAMELO, 1992, p. caderno especial Lina.

E, então, Lina descreve o momento em que as casas deixam de ser “monumentos” para readquirirem sua “humanidade”, transformando-se novamente em singelos abrigos.

Foi (...) quando esperávamos naqueles momentos de pesadelos, que as casas começassem a ruir que nos apercebemos que elas eram ‘humanas’, que eram o ‘espelho’ do homem, (...) compreendemos que a casa deve ser para a ‘vida’ do homem, deve servir, deve consolar; e não mostrar, numa exibição teatral, as vaidades inúteis do espírito humano. (BARDI, L., 1947 in RUBINO, GRINOVER (org), 2009, p. 65-6)

A dessacralização dos espaços da arquitetura aparece na obra de Lina Bo Bardi e de sua geração na Itália de maneira singular. Busca-se a essência e a simplicidade da casa dos homens pela reafirmação dos princípios da arquitetura e do urbanismo moderno, retomando o primitivismo como inspiração para a produção de vanguarda.

A pesquisa realista do mundo moderno, destruidora de toda superficialidade, de todo preconceito, de todo decorativismo, trouxe para a arquitetura a relação SOLO, CLIMA, AMBIENTE, VIDA, relação que, com maravilhoso primitivismo, vemos brotar da mais espontânea das formas da arquitetura: a arquitetura rural. (BARDI, L., 1943 in RUBINO, GRINOVER (org), 2009, p. 47)

O primitivo aqui não é o exótico, remete à tradição popular mais “pura” da cultura arquitetônica italiana, rebaixando a influência erudita na arquitetura e no urbanismo moderno. Assim, ao menos três temas centrais na futura produção de Lina Bardi estão presentes nesse debate: a dessacralização da obra de arte (arquitetura), a valorização da cultura popular e do artesanato e a sua importância na reafirmação do projeto moderno.

Não falamos aqui de aparências exteriores, de folclores regionais, mas daqueles valores que, fruto da séria pesquisa promovida pela arquitetura moderna contra o ‘falso’, o ‘estilístico’, o ‘cristalizado’, reduziram a casa ao valor de construção pura, não estilizada, funcional; evolução profunda a partir do conceito primordial das arquiteturas primitivas e rurais. (BARDI, L., 1943 in RUBINO, GRINOVER (org), 2009, p. 48)

Diferentemente da tradição brasileira, para Lina Bardi arte popular e folclore não são sinônimos. Para ela, o folclore é a visão erudita sobre a cultura popular, movimento intelectual datado que cataloga e cristaliza as expressões e manifestações populares. Embora o movimento folclorista exalte a cultura popular, não permite que as comunidades reflitam de forma crítica diante da própria produção. Sempre que

pode, em textos e palestras, a arquiteta combate a visão folclórica da cultura e da arte popular brasileira¹⁴⁵.

A transposição do primitivo/exótico para o primitivo/tradicional¹⁴⁶, tema que Lina Bardi traz consigo da Itália do pós-guerra, encontra ressonância na formulação teórica proposta por Lúcio Costa. É Costa que formula no plano teórico as referências estruturais da arquitetura moderna brasileira, que se inspira nas “casas de homens”, aquelas que guardam o “verdadeiro” saber construtivo cuja origem estava na arquitetura colonial, pura e singela¹⁴⁷.

Embora as sutilezas que diferenciam o pensamento dos dois arquitetos não sejam detalhes, é relevante destacar que a própria Lina Bardi localiza essa convergência, defendendo a partir desse argumento o projeto arquitetônico brasileiro, fortemente criticado em âmbito internacional a partir dos anos 50. Um dos críticos mais ferrenhos da arquitetura e do urbanismo brasileiro é Bruno Zevi, desde o seu *Storia dell'architettura moderna*, de 1950, citado pela arquiteta no artigo “Bela criança”, publicado na revista *Habitat* em 1951.

(...) não concordamos, (...) que a arquitetura brasileira já marca estrada para uma academia, como às vezes aparece em algumas revistas estrangeiras (...) e não a marcará até quando seu espírito for o espírito do homem, (...), até quando colher sua inspiração da poesia íntima da terra brasileira; estes valores na arquitetura contemporânea brasileira existem. **A arquitetura brasileira não provém da arquitetura dos Jesuítas, mas do ‘pau a pique’ do homem solitário, que trabalhosamente cortara os galhos na floresta.** (BARDI, L., 1951 in RUBINO, GRINOVER (org), 2009, p. 72, grifo nosso)

A destruição deixada pela Guerra Mundial coloca o desafio da reconstrução. Em vários países essa tarefa pressupõe a revisão dos princípios e metodologias da restauração, resultando, na Itália, na elaboração de uma nova teoria do restauro, denominada “restauração crítica”, que Lina Bo traz para o Brasil e aplica pela

¹⁴⁵ A identificação de diferenças e convergências das concepções de Lina Bo Bardi e Mário de Andrade sobre o tema da arte popular e folclore, embora instigante, foge ao escopo deste trabalho.

¹⁴⁶ Tradicional, nesse caso, é o resultado da acumulação do saber construtivo decantado ao longo do tempo pelos homens comuns. Há aproximações entre: arte e construção popular, ambas nascem da prática e localizam-se no âmbito dos saberes de ofício.

¹⁴⁷ O tema de um saber construtivo “natural” é constitutivo tanto das primeiras formulações da modernidade arquitetônica italiana quando da doutrina corbusiana, a partir da qual se estrutura a visão de Costa. Ver a esse respeito MARTINS, C. “Lúcio Costa e Le Corbusier: Afinidades Eletivas”. In: NOBRE, A. L., et al., 2004, *Um Modo de ser moderno: Lúcio Costa e a crítica contemporânea*.

primeira vez, no campo da arquitetura e do urbanismo, no Solar do Unhão, na Bahia, em 1961-3.

Lina se envolve diretamente nos debates públicos sobre a reconstrução da Itália e participa, em Milão, de uma reunião do *Consiglio Nazionale delle Ricerche* (CNR), que prepara o primeiro *Convegno Nazionale per la Ricostruzione Edilizia*. Três meses depois, a arquiteta participa do Congresso Nacional do CNR, realizado em dezembro de 1945. Participam do evento cerca de 800 interessados, entre os quais “Lina Bo é a única mulher a fazer pronunciamento” em defesa da ampliação e divulgação do debate sobre habitação e reconstrução para os setores menos privilegiados da população (CAMPELLO, 1997, p.23).

A arquitetura e urbanismo moderno italiano também explicitam o enfrentamento de questões similares aos da restauração. O trabalho de Oliveira (2006) aprofunda a questão do tempo nos textos e obras de Lina Bo Bardi, referenciando-os ao panorama da cultura arquitetônica italiana. Segundo esta autora, Ernest Rogers, para explicar a presença do passado, dizia a seus alunos que “recordar o passado é também a melhor forma de esconjurá-lo”. Oliveira (2006) faz referência a um texto de Ernest Rogers, de 1968, que sintetizaria as questões e os desafios dessa geração de arquitetos italianos:

Rogers propunha a recuperação do ‘sentido de história’ conjuntamente a um ‘descongelamento do estilo moderno’, um alargamento do conceito de função, uma consideração das preexistências ambientais e uma aproximação ao ‘homem concreto’. Efetivamente, recordar a história ou o tempo segundo uma escolha por meio de associações involuntárias da memória¹⁴⁸ era também a melhor maneira de apartar-se do funcionalismo e apostar numa arquitetura mais humana. Recordar é uma condição própria do homem. (OLIVEIRA, 2006, pp. 356-7)

Lina Bo Bardi mantém contato com as publicações italianas e com o debate em curso naquele país, escrevendo matérias e respostas a posições de que discorda. Deve-se ainda ressaltar que, se no Brasil o debate sobre a restauração era tema ainda difuso no âmbito da arquitetura e do urbanismo, na área dos museus o problema era mais sensível, principalmente, para o setor de aquisição de obras de

¹⁴⁸ As “janelas buracos” de Lina Bardi podem ser compreendidas como citação e se enquadram nessa proposição de Rogers.

arte, no qual as questões da autenticidade e originalidade valem cifras elevadas. Nessa área Pietro Maria Bardi foi um especialista.

Depois da falência de A, decidiu abandonar a Itália. Seguiu Pietro Maria Bardi ao Brasil, mas Bardi sempre ficou em contato com a Europa e com a Itália; organizou amostras, publicou livros, participou em iniciativas culturais. Lina ao contrário, escolheu uma fuga sem volta. Amou o mundo brasileiro indiscriminadamente, nele jogou-se sem reservas.¹⁴⁹

Essa “fuga sem volta” não significou, entretanto, a ausência de acompanhamento do debate arquitetônico e, em particular, das novas formulações teóricas e doutrinárias do restauro italiano, sobre as quais ela demonstra domínio em documento de 1962 referente ao Solar do Unhão, que será detalhadamente analisado neste capítulo.

Essa relação com o Brasil, enfatizada no depoimento de Bruno Zevi (1992), é afirmada pela própria arquiteta, naturalizada em 1951:

(...) logo depois do final da Segunda Guerra Mundial, eu trazia anos de amargura (...). Minha geração passou por tragédias, e não se construía, se destruía. Então, era preciso inventar coisas. Inventamos jornais, revistas, fizemos um projeto desenhado sem esperança nenhuma” (...).

Quando eu cheguei aqui, vi do navio o branco e azul do Ministério da Educação e Saúde, (...) eu me senti feliz... Porque eu via uma coisa realizada. (...) Era um mundo completamente diferente do que eu estava acostumada. (BARDI, L., 1991 in RUBINO, GRINOVER (org), 2009, p. 182)

Até 1958, Lina Bo Bardi permanece atuando principalmente em São Paulo, onde realiza diversas atividades, como desenho de jóias e trajes, projetos de arquitetura (Diários Associados/1947, Ed. Taba Guaianases/1951, Casa de Vidro/1951, Museu em São Vicente/1951, Museu de Arte de São Paulo -MASP-/1957, entre outros estudos para diversas tipologias), projetos expográficos e museográficos, desenho de mobiliário, projeto de interiores. Abre um escritório juntamente com o arquiteto italiano Giancarlo Piretti, o Studio Palma, e é uma das fundadoras da revista Habitat, da qual é sua primeira editora (FERRAZ, 1993, *passim*).

Pereira (2008) recupera que a primeira ida da arquiteta a Salvador (BA) se dá em 1958, inicialmente para proferir duas palestras na Escola de Belas Artes, da

¹⁴⁹ Zevi, op. cit., s/n.

Universidade Federal da Bahia (UFBa), a convite do professor Mendonça Filho, diretor daquela escola.

Em agosto do mesmo ano, ela volta a Salvador a convite de Mendonça Filho e do arquiteto Diógenes Rebouças para colaborar como professora convidada no curso de Teoria e Filosofia da Arquitetura, sob responsabilidade de Rebouças. A estada se prolongou e a arquiteta permaneceu na Bahia até 1964, quando voltou a São Paulo.

Concomitante ao curso na UFBa, Lina Bardi colaborou no jornal *Diário de Notícias* de Salvador, que pertencia ao *Grupo Diários Associados*, dirigindo a página dominical *Crônicas de Arte, de História, de Costume, de Cultura da Vida*. Além disso, durante esse ano, além de detalhar o projeto do MASP, também realizou os projetos da Casa Valéria P. Cirell, São Paulo (SP); Casa do Chame-Chame, Salvador (BA) e Casa Mário Cravo, além de outros estudos para casas.

Pereira (2008, p. 68) chama a atenção para o contato de Lina Bardi com “os artistas comprometidos com a produção cultural atualizada na cidade, aqueles ligados à *vanguarda artística*”, tanto em sua atuação como professora da Universidade quanto no jornal, onde colaboraram o maestro Koellreutter, o escultor Mário Cravo, o professor e diretor de teatro Martim Gonçalves, o cenógrafo Gianni Ratto, entre outros artistas e intelectuais.

Ao que tudo indica um conjunto de circunstâncias favorecem a ida de Lina a Salvador, entre as quais a docência na UFBa, o contato com o Grupo Diários Associados, os convites feitos pelo escultor Mário Cravo e o arquiteto Diógenes Rebouças. Não menos importante é o entusiástico contato, ao vivo, com o rico artesanato popular do Norte e Nordeste¹⁵⁰. Também e não menos relevante é a situação particular de “agitação cultural” que vivia a Universidade Federal da Bahia (UFBa), naquele momento sob a reitoria de Edgar Santos, com a criação de novos cursos, Teatro e Dança, por exemplo, e a presença de importantes nomes nacionais e internacionais.

Para uma importante testemunha ocular, o arquiteto Paulo Ormino de Azevedo diz:

A revolução cultural que ocorria na UFBa por obra de Edgar Santos se projetava no Sul do Brasil, no Rio de Janeiro e em São Paulo. A

¹⁵⁰ É relevante destacar o espaço já dado por Lina Bo Bardi na revista *Habitat* para os artefatos do artesanato do N e NE do país. PEREIRA, 2008, pp. 37-56.

Universidade Federal da Bahia era a grande novidade no cenário cultural brasileiro, especialmente no que se refere à dança, à música e ao teatro. Na minha opinião, Lina foi mais atraída por esse movimento de vanguarda que ocorria na Bahia, do que mesmo pela arte popular. (AZEVEDO, 2000 apud PEREIRA, 2008)

Anelli (2009, p.5) indica que se “Arte, cultura e reorganização da produção compõem um esboço de projeto social e político que caracteriza essa sua estada na Bahia”, fica patente o descontentamento e o afastamento mútuo de Lina Bo Bardi dos grupos mais conservadores, o que impede, por exemplo, a continuidade de sua colaboração na disciplina *Teoria e Filosofia da Arquitetura*. Paulo Ormino de Azevedo confirma essas dificuldades:

Lina sempre foi uma mulher provocadora, no sentido das idéias. (...) Naturalmente, havia um grupo de professores mais velhos, que não compactuavam com as suas idéias e atitudes. (...) esses professores criaram um movimento de resistência à sua presença na Faculdade, que resultou na não renovação de seu contrato. (AZEVEDO, 2000 apud PEREIRA, 2008, p. 256)

Posteriormente, Lina Bardi se distancia também da elite cultural baiana, ligando-se aos grupos de vanguarda mais jovens. Continua Paulo Ormino de Azevedo:

(...) há um crescente atrito com o grupo de artes plásticas modernas da Bahia. Ela foi muito ligada a Mário Cravo, que liderava este grupo, depois brigam. Basicamente ela se rebela contra o grupo do qual ela mesma saiu. (...). Mas havia grupos mais jovens e até mais de vanguarda, com os quais Lina estava mais identificada. (AZEVEDO, 2000 apud PEREIRA, 2008, 263-4)

Em 1959, ainda ligada à UFBA, ela monta conjuntamente com Martim Gonçalves a exposição *Bahia no Ibirapuera*, paralelamente à realização da V Bienal de Artes Plásticas, em São Paulo. Ainda durante este ano é nomeada membro do Conselho Deliberativo do Museu de Arte Moderna da Bahia (MAMB), recém-criado. No ano seguinte, em seis de janeiro, a arquiteta comanda a inauguração do MAMB, no foyer do incendiado Teatro Castro Alves¹⁵¹, onde permanece até 1963, quando, em função das obras de reconstrução do Teatro, é transferido de maneira provisória para o restaurado Solar do Unhão, sua sede até hoje¹⁵².

¹⁵¹ Lina Bardi elabora um projeto arquitetônico de reconstrução do Teatro Castro Alves, sede do Museu, que é rejeitado pela elite de Salvador, que executa o projeto de Diógenes Rebouças.

¹⁵² Segundo Paulo O. D. de Azevedo, “A idéia do Museu era de Odorico Tavares. É Odorico Tavares que tenta criar uma réplica na Bahia do MASP, sob a mesma égide dos Diários Associados. É ele quem articula com o Governador Juracy Magalhães que Lina deveria ser a diretora desse novo museu. Mas no final Lina se liga a outros grupos e vira briga”. Enfim, a disputa política pela direção do Museu entre Lina Bo Bardi e Mário Cravo é um capítulo à parte. Embora a arquiteta tenha se esforçado para criar o Museu de Arte Popular, o fato é que

Lina Bo levou à Bahia as idéias e estratégias culturais já implantadas em São Paulo no MASP pelo casal Bardi, desde 1947. Segundo Anelli (2009, pp. 2-3), numa concepção de “dessacralização da obra de arte”, o Museu funcionava como um centro cultural, visando à formação cultural de amplos setores sociais. O Museu ainda articula os conhecimentos sobre arte erudita em diversos campos e as pesquisas inovadoras sobre a arte popular. “Sem distanciar-se da cultura erudita, Lina Bo Bardi manifesta seu interesse pelo primitivo e popular, **entendido como fonte pura de um novo começo**”.

Os temas presentes no MASP e também no MAMB acompanham a arquiteta desde a Itália e são lapidados no Brasil durante as décadas de 1950 e 1960. A bagagem intelectual italiana, associada a uma conjuntura nacional revolucionária nos anos 1960, possibilitaram que Lina e seu grupo formassem um projeto de cultura brasileira, particularmente na arquitetura e no urbanismo, em busca de construir uma alternativa de renovação do movimento moderno brasileiro.

A conservação de um monumento antigo não significa a preservação de uma vitrina de museu, mas a integração do antigo na vida de hoje. Neste sentido um edifício não tem que ser isolado, monumentalizado, ao contrário tem que ser humanizado. A conservação do antigo é um problema paralelo à conservação das tradições populares, que não podem ser confundidas com o folclore. Este é a aparência estereotipada da corrente profunda da cultura popular sobre cujas bases é que se funda a grande cultura. (...) A integração do antigo na vida de hoje e a valorização cuidada das correntes autenticamente populares, separadas do folclore barato, são os problemas fundamentais do homem moderno. Problema crítico que não pode mais ser ignorado. (BARDI, 1958 apud PEREIRA, 2008, pp. 79-80)

5.1.2 Os princípios que norteiam a elaboração do projeto para o Solar do Unhão

Enquanto está à frente do MAMB, a arquiteta desenvolve a proposta de criação do Museu de Arte Popular, cujo programa desenvolve para instalá-lo no sítio histórico conhecido como Solar do Unhão. Todas as pranchas do projeto arquitetônico,

desenvolvido por Lina Bo, para a adequação do Solar do Unhão, contêm a denominação de Museu de Arte Popular e Centro de Estudos e Trabalho Artesanal¹⁵³.

Imagem 72. Fragmento do projeto arquitetônico. Arquivo da 7ª SR IPHAN, Salvador, BA.

Embora essa seja uma questão extremamente relevante para a definição do programa, predomina nos documentos de época a denominação Museu de Arte Moderna. As atividades pensadas por Lina Bardi para o local nunca foram implantadas, assim não se enfatizará mais a abordagem programática, exceto aquela tratada pelas correspondências que serão analisadas. O objetivo central é investigar o processo de restauração do Solar do Unhão, compreender os procedimentos metodológicos envolvidos em sua recuperação e averiguar a posição do SPHAN, nesse momento DPHAN, na supervisão do projeto e da obra.

O Solar do Unhão e todo o conjunto de propriedade do Dr. João Antônio de Oliveira Júnior foi declarado de utilidade pública para fins de desapropriação pelo Governador Juracy Magalhães no dia 11 de agosto de 1961, conforme se verifica na publicação em diário oficial e na troca de correspondência entre Godofredo Filho, chefe do 2º Distrito do SPHAN¹⁵⁴ e Rodrigo Melo Franco de Andrade.

¹⁵³ O trabalho de Juliano PEREIRA nos mostra em detalhes o processo de elaboração do programa para o Solar do Unhão, a decisão de instalação do Museu de Arte Popular que provisoriamente abrigaria também o Museu de Arte Moderna, que acabou por se impor como uso, dadas as disputas internas entre Lina e Mário Cravo e outros pelo controle do Museu. PEREIRA, 2008, pp.

¹⁵⁴ Godofredo Rebello de Figueredo Filho (1904-92) nasceu em Feira de Santana, cursou Filosofia e Arte Brasileira, dedicando-se às Letras e ao Magistério. Desde 1937 foi conservador do Patrimônio Histórico e

A primeira carta que Godofredo Filho encaminha a Andrade informando sobre a desapropriação também relata as primeiras conversas com Lina Bo Bardi.

(...) o Governador do Estado acaba de desapropriar o Solar do Unhão e seus anexos, capela e armazéns, que passarão a servir a finalidades educativas do Museu de Arte Moderna. Dona Lina Bardi tem conversado comigo e está muito bem orientada quanto às futuras obras de restauração daquele conjunto.¹⁵⁵

No início de 1962, Renato Ferraz, secretário geral do MAMB, envia correspondência ao SPHAN solicitando autorização para que os senhores Antônio Calmon de Brito Neto e Carlos Alberto Reis Campos tivessem acesso ao processo de tombamento e a documentos do órgão para efetuar pesquisas sobre o Solar.

Em julho de 1962 é publicado um artigo no jornal Diário de Notícias anunciando que o Governador Juracy Magalhães havia autorizado o início das obras no Solar cuja duração, segundo o eng. Oscar Pontes, supervisor de obras do Governo do Estado da Bahia, seria de cinco meses. A matéria faz referência também à conclusão do projeto de restauração, que abrangeria a igreja, o chafariz e outras partes do Solar. (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 26/06/1962)

Imagem 73. Publicação em diário oficial do Estado sobre a aquisição do Solar do Unhão, 15/08/1961. Fonte: Arquivo da 7ª SR IPHAN, Salvador, BA.

Artístico do Ministério da Educação e Cultura, dirigindo o 2º Distrito do SPHAN, Bahia e Sergipe. Era poeta e também escreveu vários artigos em jornais em defesa do patrimônio cultural bahiano.

¹⁵⁵ Carta nº 47, de 26/08/1961. Arquivo da 7ª SR IPHAN, Salvador, BA.

Esse artigo repercute imediatamente no interior do 2º Distrito do SPHAN. Godofredo Filho encaminha no dia 03 de agosto três correspondências: a carta nº 35/62 a Lina Bo Bardi e os ofícios nº 160/62 ao eng. Oscar Pontes, solicitando a ambos que enviem plantas, fotografias e justificativas dos serviços para aprovação do órgão, sem o que o início das obras deveria ser postergado, e o 161/62 a Rodrigo Melo Franco de Andrade, informando sobre o acontecido e as providências tomadas.

O ofício para o eng. Oscar Pontes é mais formal que a carta a Lina Bo, no entanto, as duas correspondências são extremamente cuidadosas e polidas.

(...) venho confessar-lhe minha estranheza pelo fato de, até a presente data, não ter sido encaminhado à DPHAN neste Distrito, o projeto daquelas obras, com seus vários elementos elucidativos, plantas, fotografias, justificativa dos serviços, etc., tudo conforme promessa que me foi feita pela Snra, compenetrada que sempre estive dos vários aspectos e implicações do problema em causa.¹⁵⁶

No ofício a Pontes, utilizando o mesmo tom, GF adverte sobre as implicações do não atendimento às solicitações:

Lamentando que tal providência não tenha sido tomada, o que evitaria delongas ou mesmo eventuais entraves ao início e andamento normal dos serviços programados, em princípio dos mais oportunos e louváveis, aguardo a solicitude e espírito público de V.S., as medidas necessárias, no caso, para cumprimento da citada legislação federal, vigente na espécie.¹⁵⁷

Dias depois, Renato Ferraz encaminha a Godofredo Filho a documentação solicitada, com quatro plantas, dezesseis fotografias, um croqui e as considerações em torno do critério adotado na futura recuperação do sítio histórico assinadas por Lina Bo Bardi.

A proposta de Lina para a restauração do Solar do Unhão¹⁵⁸ e adequação do espaço para implantação do Museu de Arte Moderna da Bahia (MAMB)¹⁵⁹, em Salvador, é um documento raro no âmbito da intervenção arquitetônica no Brasil por sua clareza e pela explicitação de seus princípios metodológicos. É relevante ainda por traçar um histórico da restauração em seu tempo, permitindo verificar seu domínio sobre o

¹⁵⁶ Carta nº 35, de 03/08/1962. Arquivo da 7ª SR IPHAN, Salvador, BA.

¹⁵⁷ Ofício nº 160, de 03/08/1962. Arquivo da 7ª SR IPHAN, Salvador, BA.

¹⁵⁸ O relatório analisado é transcrito na íntegra no anexo A.

¹⁵⁹ Apesar da preferência de Lina Bardi pela denominação Museu de Arte Popular, que inclusive consta das plantas, utilizaremos o nome pelo qual ficou consagrado o Unhão (Museu de Arte Moderna da Bahia – MAMB).

assunto, e ainda por revelar distintas posições dos principais atores da preservação no Brasil, especialmente no interior do SPHAN, nesse momento DPHAN.

Lina Bo inicia o documento ressaltando a relevância arquitetônica do conjunto do Solar do Unhão e sua harmonia estilística. Também explicita as dificuldades e angústias do “arquiteto restaurador” diante da tarefa de intervir em um sítio histórico.

O Conjunto do Unhão constitui um dos poucos exemplos arquitetônico-históricos de um conjunto que não apresenta (sic) [apresenta] aquelas características dos monumentos antigos, que põe o arquiteto restaurador frente ao angustioso problema da “escolha” duma época e do “método” de restauração a ser adotado. **O problema da “superposição” dos estilos**, típico dos monumentos de uma determinada época que sofreram transformações no variar dos tempos, todas elas importantes do ponto de vista arquitetônico, mas que se excluem reciprocamente, **não existe neste caso.**¹⁶⁰

Na sequência, ela explica que não utilizará como metodologia para restauração nem o “método romântico”, nem o “científico” ou “filológico”, dado que ambos estavam conceitualmente superados pela “restauração crítica”, que a partir da II Guerra Mundial foi praticada e desenvolvida na Itália.

O velho método romântico de “recomposição” inaugurado no século XIX por Viollet-le-Duc, foi superado depois, e substituído pelo método da “restauração científica”, cujo principal representante foi o prof. Giovannoni, na Itália são ambos não somente superado[s], mas inúteis, neste caso típico de moderna “restauração crítica”. O método de Viollet-le-Duc, presume a “escolha” duma época entre as que o monumento em sua evolução representa e, segundo as leis do estilo escolhido procura “reconstituir” o monumento “assim como aura” procurando um “transfert” entre o moderno arquiteto restaurador e o artista criador do trabalho, chegando a resultados completamente arbitrários e gratuitos na reconstituição.¹⁶¹

Então, a arquiteta explica as limitações do “método científico” que, pela ênfase nos aspectos materiais da obra, minimiza a importância artística do conjunto.

A restauração “científica”, reação violenta ao método romântico, põe à base de qualquer restauração um rigoroso método filológico, recusando qualquer contrafação e denunciando claramente as partes “reconstruídas”; este método apresenta porém o grave defeito da

¹⁶⁰ Lina Bo Bardi, Critério proposto para a restauração do “Solar do Unhão”, 1962, p.1. Arquivo da 7ª SR IPHAN, Salvador, BA. Doravante citado como BARDI, Critério..., 1962.

¹⁶¹ BARDI, Critério..., 1962, p. 1

“frieza”, esvaziando o monumento de todo o conteúdo poético e reduzindo-o a pura peça de Museu, útil somente aos especialistas.¹⁶²

Por fim, justifica a filiação ao “método da restauração crítica”, explicando seus princípios e o diálogo que estabelece com as metodologias anteriores.

O moderno método de “restauração crítica”, que somente depois da Segunda Guerra Mundial foi praticado, não exclui a pesquisa filológica como metodologia, assim como não exclui o estudo duma provável (ou prováveis) reconstituição histórica, mas somente como fato de “método” e não como fim.

O critério da “restauração crítica” tem por base o respeito absoluto por tudo aquilo que o monumento, ou o conjunto representam como “poética” dentro da interpretação moderna da continuidade histórica, procurando não embalsamar o monumento, mas integrá-lo ao máximo na vida moderna.¹⁶³

A partir dessa parte do texto, Lina realiza uma leitura sobre o sítio histórico do Unhão que, por vezes, será denominado de Quinta do Unhão.

Caracteriza o conjunto como documento arquitetônico ligado à expressão da cidade de Salvador. Diz que a “massa dos telhados” do edifício principal e dos galpões mais singelos forma um “conjunto harmônico” marcante na paisagem à beira mar da cidade.

Quanto ao Solar, qualifica sua estrutura interna como um

(...) belíssimo exemplo da carpintaria naval, com as janelas abrindo diretamente sobre o mar, e a possante estrutura em arcos de descarga do sub-solo, o ático com as colunas em madeira de lei, a estrutura do telhado a vista, e a solução do grande rufo de cobre, não oferece mais hoje um exemplo de arquitetura colonial mas assumiu um bem definido caráter que poderíamos definir “marinho”, característico da Bahia.¹⁶⁴

Quanto à igreja, que se encontra isolada à esquerda do conjunto, Lina Bardi a define como um exemplo “elegante” do tardo barroco que, bem integrada ao conjunto, auxilia na configuração dos espaços externos e na constituição de duas praças, “uma interna, fechada, e outra aberta, à beira mar”.

A partir dessa análise do sítio e de seus elementos, a arquiteta estabelece os critérios da intervenção:

¹⁶² Ibid. p. 1.

¹⁶³ Ibid. pp. 1-2.

¹⁶⁴ BARDI, Critério..., 1962, p. 2

Sendo estas as características do Conjunto do Unhão, o critério a ser adotado no trabalho de restauração, tem que ser o mais cauteloso e rigoroso respeito pelo que existe. Conservação do monumento como é, limitando-se o trabalho, a uma substituição de materiais deteriorados, respeitadas todas as características deles.¹⁶⁵

Para enfatizar a leitura do conjunto arquitetônico, Lina define alguns elementos que deveriam ser demolidos, como: os acréscimos laterais e do fundo da igreja, o muro à esquerda da igreja e o “deselegante” pórtico localizado na entrada do conjunto. Mantém ainda um diálogo com a construção da Avenida do Contorno, em execução naquele momento, estabelecendo que o fundo da Igreja fosse o próprio muro a ser construído a poucos metros dela.

Imagem 74. Vista aérea do Unhão, BA. Fonte: Lina Bo Bardi / Instituto Lina Bo e P.M. Bardi.

Imagem 75. Vista aérea do Unhão, BA. Foto: Nelson Kon. Fonte: <http://www2.nelsonkon.com.br/>

Imagem 76. Entrada da Igreja do Unhão / Bahia. Fonte: <http://portal.iphan.gov.br>

Imagem 77. Fachada lateral do Unhão, Bahia. Fonte: Lina Bo Bardi / Instituto Lina Bo e P.M. Bardi.

¹⁶⁵ Ibid., p. 2.

Imagem 78. Vista de Cima do Unhão / Bahia. Fonte: Lina Bo Bardi / Instituto Lina Bo e P.M. Bardi.

Imagem 79. Unhão em Construção / Bahia. Fonte: Lina Bo Bardi / Instituto Lina Bo e P.M. Bardi.

Imagem 80. Vista Lateral do Unhão / Bahia. Fonte: Lina Bo Bardi / Instituto Lina Bo e P.M. Bardi.

Imagem 81. Entrada do Unhão / Bahia. Fonte: Lina Bo Bardi / Instituto Lina Bo e P.M. Bardi.

Imagem 82. Unhão em Construção / Bahia. Fonte: Juliano Pereira.

Imagem 83. Restauro Unhão/ Bahia. Fonte: Lina Bo Bardi / Instituto Lina Bo e P.M. Bardi.

Imagem 84. Antiga escada Unhão/ Bahia. Fonte: Lina Bo Bardi / Instituto Lina Bo e P.M. Bardi.

Imagem 85. Escada Unhão / Bahia. Fonte: Lina Bo Bardi / Instituto Lina Bo e P.M. Bardi.

Imagem 86. Escada Unhão / Bahia. Fonte: <http://portal.iphan.gov.br>

Imagem 87. Auditório Unhão / Bahia. Fonte: <http://portal.iphan.gov.br>

Imagem 88. Vista Interna Unhão / Bahia. Fonte: <http://portal.iphan.gov.br>

Imagem 89. Vista Interna Unhão / Bahia. Fonte: <http://portal.iphan.gov.br>

Imagem 90. Detalhe trabalho azulejo Unhão / Bahia. Fonte: <http://portal.iphan.gov.br>

Imagem 91. Escada Unhão / Bahia. Fonte: Lina Bo Bardi / Instituto Lina Bo e P.M. Bardi.

Imagem 92. Projeto Escada Unhão / Bahia. Fonte: Lina Bo Bardi / Instituto Lina Bo e P.M. Bardi.

Imagem 93. Projeto Unhão – Corte, Bahia. Fonte: Lina Bo Bardi / Instituto Lina Bo e P.M. Bardi.

Imagem 94. Planta Baixa Unhão, Bahia. Fonte: Lina Bo Bardi / Instituto Lina Bo e P.M. Bardi.

Ressalta ainda que o uso a que se destinará o conjunto, sede de um museu e de uma escola de artesanato, será “um dos mais felizes”, porque permitirá a recuperação das edificações sem modificações, com exceção do “pequeno prolongamento do lado do mar”, uma espécie de deque, onde seriam utilizados os mesmos materiais já empregados no conjunto.

Esclarece ainda que, conforme se verifica nas plantas, não haveria intervenções no Solar e na Igreja e que os materiais utilizados na restauração seriam “enquanto possível da mesma tonalidade dos velhos, (telhas, madeiramento etc.)”. No entanto, as cores das fachadas e dos caixilhos ainda não estavam definidas, seriam especificadas posteriormente e submetidas ao “Patrimônio Nacional”.

Para finalizar ela lembra que todas as definições apresentadas já haviam sido discutidas com Godofredo Filho e que as formalizava no relatório apresentado.

Todo o trabalho será feito de acordo com o Patrimônio Nacional, conforme entrevista havida dois meses atrás, entre o Arq. Lina Bardi e o Chefe do 2º Distrito D.P.H.A.N. Dr. Godofredo Filho, quando convidado no MAMB para examinar os trabalhos de levantamento acabados e quando lhe foram expostos os critérios de restauração que pretendíamos seguir e que aparecem neste relatório.¹⁶⁶

5.1.3 As objeções do SPHAN e o mapeamento das tendências

A partir do relatório-manifesto e do projeto entregue por Lina Bo Bardi ao 2º Distrito do SPHAN, inicia-se um procedimento, bastante comum nos processos que consultamos no SPHAN, tanto nos arquivos do Rio de Janeiro quanto em Salvador, de recomendações e exigências para “corrigir” equívocos cometidos pelos arquitetos.

No entanto, todas as considerações feitas são “ignoradas” por Lina e pelo governo estadual, ou melhor, não há nenhuma manifestação ou resposta frente às indagações do distrito.

Após o ofício 161/62 enviado por GF a RMFA, o diretor encaminha sua aprovação quanto às exigências enviadas e o alerta ao cumprimento à legislação. No entanto, adverte:

¹⁶⁶ BARDI, Critério..., 1962, p. 3.

(...) aprovo a iniciativa tomada por essa Chefia no sentido de reclamar o cumprimento da legislação vigente em relação às obras projetadas na Casa do Unhão. Solicito, entretanto, com empenho, a V. Sa. envidar todos os meios sugeridos por seu tacto afinado para evitar que a iniciativa daquelas obras possa causar litígio ou indisposição entre a DPHAN e a Arquiteta Lina Bardi ou as autoridades estaduais interessadas.¹⁶⁷

Juntamente com o ofício citado, Rodrigo M. F. de Andrade envia a GF um parecer escrito por Renato Soeiro, diretor do Departamento de Conservação e Restauro, em concordância com José de S. Reis, no qual adverte que sendo Lina Bo Bardi uma arquiteta bastante esclarecida não haveria dificuldade da chefia do 2º Distrito em efetuar os ajustes necessários.

Tratando-se de pessoa esclarecida como é a arquiteta LINA BARDI, (...), estamos certos, o Chefe do 2º Distrito deverá ajustar sem prejuízo para o monumento nem para a nova destinação do monumento tombado, que há vários anos vinha sendo danificado e estava mesmo ameaçado na sua integridade com as obras projetadas para a Avenida do Contorno.¹⁶⁸

Devido à documentação entregue sobre a restauração do Solar do Unhão, que certamente desagradou os técnicos e chefia do 2º Distrito¹⁶⁹, Godofredo envia ofício a Lina Bardi solicitando a suspensão das demolições para que o órgão tivesse tempo de efetuar as análises necessárias de maneira adequada.

Acusando o recebimento de ofício MAMB, datado de 14/8/62, (...), com referência às obras projetadas de estabilização e restauração do conjunto arquitetônico do Unhão, (...), solicito o favor de suas providências no sentido de serem sustadas as demolições programadas, até que esta repartição depois dos estudos a que está procedendo com a urgência necessária possa pronunciar-se a respeito da conveniência das ditas, bem como sobre detalhes outros do plano de trabalho proposto.¹⁷⁰

A partir desse momento, mais precisamente de outubro desse ano, vão se intensificar as recomendações e orientações para “correção” de aspectos do projeto de restauro que o SPHAN, por meio de seus técnicos e da chefia do 2º Distrito, considera equivocados. Entretanto, não há no processo nenhuma outra

¹⁶⁷ Ofício 1052, de 22/08/1962, de Rodrigo Melo Franco de Andrade a Godofredo Filho. Arquivo da 7ª SR IPHAN, Salvador, BA.

¹⁶⁸ Informação 206, de 17/08/1962, assinada por Renato Soeiro. Arquivo da 7ª SR IPHAN, Salvador, BA.

¹⁶⁹ Provavelmente o ofício 1052, de 22/08/1962, de Rodrigo Melo Franco de Andrade a Godofredo Filho – no qual há o aval de Rodrigo Melo Franco de Andrade com recomendação de que se evitem atritos com Lina Bo Bardi e o governo estadual, como as orientações de Renato Soeiro – ainda não havia chegado ao 2º Distrito quando foi enviado o ofício 172/62.

¹⁷⁰ Ofício 172, de 23/08/1962, de Godofredo Filho a Lina Bo Bardi. Arquivo da 7ª SR IPHAN, Salvador, BA.

correspondência em que Lina Bo Bardi, o Museu de Arte Moderna da Bahia ou o Governo do Estado se manifestem sobre as restrições impostas pelo SPHAN, até a inauguração e finalização das obras em março de 1963.

Em 10 de outubro de 1962, o arquiteto Paulo de Azevedo¹⁷¹ instrui o processo com o parecer sobre o projeto de restauração do Solar do Unhão elaborado por Lina Bo Bardi. O parecer que propõe soluções alternativas para diversos aspectos do projeto, que detalharemos a seguir, destaca ainda “o excelente trabalho de levantamento realizado pelo MAMB” e é, em geral, elaborado em tom cauteloso e respeitoso.

Os pontos de vista expressos aqui constituem apenas uma especulação intelectual visando compreender o conjunto tombado não excluindo a possibilidade de o problema ser enfocado de maneira diversa por outro técnico.¹⁷²

Um primeiro aspecto a ser ressaltado é a avaliação explicitada pelo arquiteto quanto à metodologia adotada por Lina Bardi para a restauração e sua posição sobre os procedimentos e critérios a serem adotados numa obra de restauração, que terão anuência tanto da chefia do 2º Distrito do SPHAN quanto da direção geral, além de outros profissionais que se manifestam ao longo do processo.

Seja qual for o método adotado na restauração do Solar julgamos necessário uma pesquisa prévia de “**caráter filológico**” do conjunto para que qualquer intervenção que se faça no monumento seja um ato deliberado e consciente.¹⁷³ (grifo nosso)

¹⁷¹ Embora o arquiteto hoje seja mais conhecido como Paulo Ormino, utilizaremos Paulo de Azevedo que é o nome com que os documentos foram assinados. Paulo Ormino David de Azevedo é natural da Bahia, formado pela Faculdade de Arquitetura da UFBA em 1959. Fez especialização e doutorado em restauração de monumentos e sítios, respectivamente no ICCROM/UNESCO e Universidade de Roma, La Sapienza, Itália. Iniciou sua profissão como arquiteto do escritório Diógenes Rebouças e no Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, IPHAN. Atualmente é Professor Titular da UFBA, ensinando na Especialização, no Mestrado e Doutorado. Foi professor dos seis cursos de Especialização em Restauração de Monumentos e Sítios realizados em Cusco, Peru, na década de 70, promovido pela UNESCO e pelo Instituto Nacional de Cultura do Peru. Participou dos treze Cursos de Especialização em Conservação e Restauração de Sítios Monumentais - CECRE, patrocinados pela UNESCO/ IPHAN/ UFBA, na Bahia. É consultor da Unesco em sua especialidade desde 1975, tendo realizado inúmeras missões na América do Sul, Caribe e África Lusófona. Fez parte do Comitê da Unesco que fez a avaliação dos relatórios sobre o estado dos sítios e monumentos da América do Sul incluídos na Lista de Patrimônio da Humanidade, em 2004. No Governo do Estado da Bahia idealizou e coordenou o Inventário de Proteção dos Acervos Culturais da Bahia, que publicou sete volumes cobrindo todo o Estado. É ainda autor de livros e artigos em suas especialidades. Como restaurador realizou a recuperação da Quinta do Tanque, Convento do Carmo de Cachoeira, Mercado Modelo, e Santa Casa de Misericórdia da Bahia.

¹⁷² Instrução, de 10/10/1962, elaborada por Paulo de Azevedo. Arquivo da 7ª SR IPHAN, Salvador, BA. P. 1. Doravante citada como AZEVEDO, Instrução, 1962.

¹⁷³ AZEVEDO, Instrução, 1962, p. 1

Essa consideração tende a seguir as diretrizes do relatório de Lina, que também julga necessária uma análise filológica “mas somente como fato de ‘método’ e não como fim” ¹⁷⁴. Entretanto as convergências terminam aí: o parecer de Paulo Azevedo se distancia da “restauração crítica” a que se filia a arquiteta e afirma o “método científico”. Diz o arquiteto:

(...) além da análise construtiva realizada no local, utilizamos a minuciosa descrição do monumento, contida no “Inventário do falecido Visconde da Torre de Garcia D’Ávila”, documento datado de 1853. Com base nesse documento elaboramos uma planta anotada do conjunto identificando cada construção primitiva com a descrição do inventário.¹⁷⁵

É possível, então, perceber as diferentes análises que efetuam os dois arquitetos a partir da filiação metodológica de cada um deles. Se Lina Bo Bardi caracteriza o conjunto arquitetônico a partir de sua constituição e expressividade atuais, Paulo Azevedo busca no inventário, nos dados históricos, a justificativa para a autenticidade e o valor histórico de cada elemento construtivo. De perspectivas diversas, os arquitetos chegam a conclusões distintas sobre as intervenções que devem ser realizadas.

Basicamente, na informação elaborada por Paulo de Azevedo constam cinco questões centrais:

1. Quanto aos **barracões / galpões**, localizados atrás da igreja e lateralmente, ou seja, do lado direito do conjunto, como mostra a figura acima, Paulo Azevedo considera que o barracão próximo ao Solar (denominado de A), que é uma construção mais nova, pode ser mantido como pretende Lina Bardi. No entanto, considera mais importante a manutenção do barracão que chama de B, que segundo o inventário consultado é o mais antigo e a partir do qual foram construídos os outros. Entende ainda que o galpão intitulado C, cuja demolição também é prevista no projeto da arquiteta, tem grande importância no contexto geral do conjunto já que “sua eliminação teria apenas o inconveniente de tirar a razão de

¹⁷⁴ BARDI, Critério..., 1962, p.1.

¹⁷⁵ AZEVEDO, Instrução, 1962, p.1.

ser da plataforma criada pelo cais (...). Sem eles (os barracões) aquela plataforma poderá parecer uma 'fria' praça de estacionamento" ¹⁷⁶.

Ainda sobre essa área do sítio histórico, o arquiteto questiona a demolição do muro atrás da igreja, aconselhando que outro profissional seja consultado para estudar sua importância. Para ele, há indícios de que o muro poderia ser um antigo aqueduto.

Outro elemento cuja demolição não nos parece conveniente é o muro existente ao lado do Evangelho da capela. A alvenaria mista de que é feito parece bastante antiga embora não haja nenhuma referência específica no inventário. Sua disposição nos faz levantar duas hipóteses. Primeiro: tratar-se-ia de um aqueduto de alguma pia no interior da capela (...), ou seria apenas uma parede estrutural para suportar o telheiro existente até a pouco (...). Sobre pontos como este, consideramos indispensável serem ouvidos outros técnicos antes de qualquer ação.¹⁷⁷

Imagem 95. Vista aérea do Solar do Unhão, que hoje abriga o Museu de Arte Moderna de Salvador. Fonte: <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=351680>.

¹⁷⁶ AZEVEDO, Instrução, 1962, p. 2.

¹⁷⁷ Ibid., p. 2.

2. Outro aspecto apontado por Paulo Azevedo é a correção do telhado do galpão que ele denominou de D. Segundo ele, essa intervenção não estava prevista no projeto apresentado por Lina Bardi e prejudicava a iluminação de algumas aberturas do Solar.

(...) as tesouras daquele telhado foram complementadas elevando a cumieira a fim de que uma das suas alas atingisse o alinhamento do cais. A afirmação que se estriba em trecho do inventário é comprovada, ainda, pela disposição dos pilares internos segundo o primitivo retângulo e o fato da cumieira não estar na mediana do trapézio hoje coberto. Esta correção se impõe não por um requinte de exatidão histórica mas para anular o efeito de uma alteração que prejudica pelo menos duas janelas do Solar.¹⁷⁸

Nesse caso, Lina Bo Bardi executou apenas, como se verifica na fotografia acima, um rebaixamento em um trecho do telhado citado para solucionar a iluminação das janelas mencionadas por Paulo de Azevedo.

3. Paulo de Azevedo, na referida *informação* que redige, indica ainda “o problema das novas aberturas criadas” na fachada voltada para o mar, onde ela previu dez novos vãos. Segundo ele:

O fato de só serem notadas do mar e estarem dispostas regularmente não nos parece atenuante suficiente para sua permissão. Há, além do mais, ponderações de ordem prática contrárias a tal medida. Não é sem razão que os construtores evitaram janelas para o mar neste nível. (...) Note-se que as únicas janelas que ali existem são aquelas do armazém sobre o cais, janelas altas cuja autenticidade não está livre de ser posta em dúvida pois o inventário que é tão minucioso em suas descrições não se refere as mesmas.¹⁷⁹

4. Sobre a eliminação do muro que se estendia além das construções na região sul do Solar, onde Lina Bardi previu a construção de um caminho em deck margeando o mar, Paulo de Azevedo é contundente em não permitir a sua remoção, argumentando que o muro é importante para a proteção do

¹⁷⁸ AZEVEDO, Instrução, 1962, p.2

¹⁷⁹ AZEVEDO, Instrução, 1962, pp. 2-3.

conjunto durante as marés altas. A eliminação do muro tornaria “toda aquela faixa em uma zona molhada e inabitável”¹⁸⁰.

5. Por fim, Paulo de Azevedo adverte quanto às implicações das divisórias internas que chegariam até o teto e que tornariam os ambientes deficientes quanto à iluminação natural, propondo uma solução de painéis de 1,80 metros de alvenaria completados com vidro até atingir a parte superior.

Por se tratar de construções com grandes vãos e deficiente iluminação natural, as divisórias, a nosso ver, deveriam ser painéis de 1,80m de altura completados com vidro até o fechamento dos arcos. Desta forma o observador apreende todo o espaço e pode identificar perfeitamente o que é antigo e o que é novo; o mesmo critério tão acertadamente adotado pelo plano do MAMB para os dutos de ar condicionado e iluminação do ambiente previsto para acervo do museu.¹⁸¹

Essa talvez seja a questão mais formal do projeto indicada por Azevedo e para a qual utiliza os princípios já adotados por Lina Bo no próprio Solar do Unhão.

Na parte inferior do mesmo documento, Godofredo Filho dá seu despacho em acordo com o parecer de Paulo de Azevedo e o encaminha a Lina Bo Bardi, enfatizando o sentido de cooperação com o projeto.

Outrossim, solicito a preciosa atenção de V.S. para os termos do despacho exarado na dita informação, evidenciando de tal sorte o espírito de cooperação que deve existir no exame e encaminhamento do assunto em causa.¹⁸²

Na sequência, o chefe do 2º Distrito envia a informação elaborada por Paulo de Azevedo a Rodrigo Melo Franco de Andrade, reafirmando seu acordo explícito com o teor do documento. No entanto, expressa que o seu encaminhamento à arquiteta foi feito de maneira polida e cooperativa e, por fim, solicita recomendações sobre as providências a serem tomadas, assim como manifestação da Divisão de Estudos e Tombamento (DET), dirigida por Lúcio Costa. Em suas palavras:

(...) atendendo a recomendação (...), acabo de enviar ao Snr. Diretor do MAMB, com a prudência e tato requeridos, cópia daquela informação e do despacho exarado no mesmo, convidando os arquitetos do MAMB a debaterem em causa com os técnicos deste Distrito, afim de que seja encontrada uma solução que, satisfazendo

¹⁸⁰ Ibid., p. 3.

¹⁸¹ Ibid., p. 3.

¹⁸² Godofredo Filho, Ofício nº 206, de 11/10/1962, encaminhado a Lina Bo Bardi. Arquivo da 7ª SR IPHAN, Salvador, BA.

os pontos de vista da DPHAN, não venha, entretanto, criar entraves à benemerência das obras planejadas.¹⁸³

Sem que haja manifestações do MAMB, de Lina Bo Bardi, do Governo do Estado ou da própria diretoria do SPHAN, em cinco de dezembro do mesmo ano, Paulo de Azevedo emite um novo documento ao chefe do 2º Distrito, Godofredo Filho, dizendo que, após visita ao Solar do Unhão para verificação “do resultado da remoção do revestimento de algumas alvenarias de autenticidade duvidosa”¹⁸⁴, deveria ser aprovada a demolição do barracão denominado “C”, condicionada, entretanto, à sua documentação fotográfica interna e externa.

(...) cheguei à conclusão que o barracão (...) devido às alterações sofridas no passado e à precariedade de seu estado atual nos levam a admitir a sua demolição. Deste ponto de vista compartilha também o Arquiteto Diógenes Rebouças.¹⁸⁵

Em seis de fevereiro de 1963, Paulo de Azevedo relata a situação adiantada das obras e a ausência de comunicação dos responsáveis, como também que as informações anteriores foram absolutamente ignoradas e que detalhes vários que não constavam no projeto foram executados trazendo **prejuízo** “ao monumento”.

Inicia o documento manifestando seu estranhamento na condução da obra:

Estranhando até o momento não ter sido encaminhado a DPHAN nenhum técnico do Museu de Arte Moderna da Bahia para prestar os esclarecimentos solicitados em informação de 10 de outubro e 5 de dezembro de 1962, além de inúmeras solicitações verbais ao Secretário do Museu, resolvi verificar ‘in loco’ como estava sendo encaminhado o problema.¹⁸⁶

Na sequência, enumera os três aspectos que considera mais relevantes. Primeiramente, destaca que o “Secretário do Museu não cumpriu a promessa de só reiniciar as obras após encaminhar os técnicos daquele Museu à DPHAN”¹⁸⁷.

Depois informa à chefia do 2º Distrito que a continuidade da obra sem nenhuma comunicação ao SPHAN contrariava a orientação dada pelo órgão em

¹⁸³ Godofredo Filho, Ofício nº 207, de 12/10/1962, encaminhado a Rodrigo Melo Franco de Andrade. Arquivo da 7ª SR IPHAN, Salvador, BA.

¹⁸⁴ Paulo Azevedo, Informação, de 05/12/1962, encaminhado a Godofredo Filho. Arquivo da 7ª SR IPHAN, Salvador, BA. Doravante citado como AZEVEDO, Informação, 1962b,

¹⁸⁵ AZEVEDO, Informação, 1962b

¹⁸⁶ Paulo Azevedo, Informação, de 06/02/1963, encaminhado a Godofredo Filho. Arquivo da 7ª SR IPHAN, Salvador, BA. Doravante citado como AZEVEDO, Informação, 1963.

¹⁸⁷ AZEVEDO, Informação, 1963, p. 1.

correspondências anteriores e relata que dos pontos “polêmicos”, já havia sido realizada a demolição do “muro existente no lado do Evangelio da Capela”, as modificações solicitadas no telhado do barracão denominado “B” não haviam sido efetuadas, as aberturas voltadas para o mar no Solar estavam prontas e a construção nova em substituição parcial ao galpão “B” também estava concluída.

Finalmente, o arquiteto relata que:

(...) inúmeros detalhes e acabamentos que não constam do projeto e cuja execução deveria ser feita dentro da norma da DPHAN através do diálogo reclamado nas informações de 10/10/62 foram executadas apressadamente com os maiores prejuízos para o monumento.¹⁸⁸

Entre as intervenções mencionadas por Paulo de Azevedo constam: a construção de escada espiral no interior do Solar; o fechamento dos arcos no alambique e a conservação de um portão de vergas retas recentemente introduzidas no local; o chapiscado de cimento nos interiores e em parte significativa dos exteriores “criando uma textura imprevista em nossa arquitetura, pisos de cimento desempolado contínuo”¹⁸⁹; acabamento em verniz em tesouras e colunas de madeira; introdução de esquadrias com basculante duplo; e pintura de cor vermelha nas esquadrias externas.

Dando prosseguimento à informação de Paulo de Azevedo, Godofredo Filho, encaminha cópia do documento por meio de um ofício, cujo teor revela a perplexidade com a ausência de comunicação e a autonomia que ganhava a obra, sem interferência do órgão federal.

(...) passo à consideração de V.S. a informação junto, do Arquiteto Paulo de Azevedo, de onde se depreende que os trabalhos programados para aquele monumento desenvolvem-se à **revelia** desta repartição, sem a menor atenção às suas recomendações, **antes evitando, sistematicamente, qualquer espécie de colaboração.**¹⁹⁰ (grifo nosso)

E continua:

Não fosse recomendação de V.S., em correspondência anterior, (...), e já teríamos, de novo, solicitado embargo das obras em curso,

¹⁸⁸ Ibid., p. 1.

¹⁸⁹ Ibid., p. 2.

¹⁹⁰ Godofredo Filho, Ofício nº 30, de 08/02/1963, encaminhado a Rodrigo Melo Franco de Andrade. Arquivo da 7ª SR IPHAN, Salvador, BA.

infelizmente desviadas das normas aconselháveis e apenas inspiradas no utilitarismo apressado dos que visam, no caso, efeitos plásticos e decorativos de gosto eclético, que a defesa, que se impunha, da autenticidade e da seriedade de um conjunto arquitetônico dos mais harmoniosos do país.¹⁹¹ (grifo nosso)

Este parágrafo é particularmente relevante para a tese, dado que Godofredo explicita sua discordância com a metodologia da “restauração crítica” defendida explicitamente por Lina Bo Bardi, revelando as críticas ao projeto e filiando-se ao “método científico” e de certa maneira ao SPHAN.

Na sequência, ainda com a expectativa de retomar o diálogo com os técnicos do MAMB para que aspectos do projeto fossem “ajustados” ou para tomar providências mais radicais, solicita interferência e orientação do diretor geral.

A resposta de Rodrigo Melo Franco de Andrade, datada de 6 de março de 1963, às vésperas da inauguração do Solar do Unhão, parece corroborar as posições de GF e Paulo de Azevedo. Contudo, a ênfase em dizer que se fizesse tudo o que consideravam pertinente sem litígio com Lina Bardi e o Estado da Bahia significa dizer: não façam nada.

(...) uma vez que haja possibilidade de retificações dos **defeitos** observados, assim como de obter meio eficaz de interferência (...) **sem litígio** com a Arquiteta Lina Bo Bardi, fica V.S.^a plenamente autorizado a diligenciar a respeito como lhe parecer conveniente e oportuno.¹⁹² (grifo nosso)

No entanto, no ofício RMFA menciona a manifestação de Lúcio Costa, diretor da DET, sobre o projeto do Solar do Unhão em manuscrito que é enviado em anexo ao citado ofício, que não consta dos autos consultados do IPHAN, mas cujo teor é possível de ser compreendido pelo documento do diretor geral.

Cumpre-me acrescentar que, encaminhado o expediente dessa chefia sobre o assunto ao Diretor da DET, o Arquiteto Lúcio Costa se manifestou, nos termos do manuscrito que remeto incluso, pela **concessão de carta branca** à sua colega encarregada do empreendimento. Esse parecer se funda por certo no reconhecimento das aptidões invulgaes da Arquiteta Lina Bardi, assim com na convicção de que o benefício geral resultante das obras para o monumento tornará sem maior importância quaisquer

¹⁹¹ Ibid.

¹⁹² Rodrigo Melo Franco de Andrade, Ofício nº 273, de 06/03/1963, encaminhado a Godofredo Filho. Arquivo da 7ª SR IPHAN, Salvador, BA. Doravante citado como ANDRADE, Ofício, 1963.

senões ou desacertos verificados em detalhes da respectiva execução.¹⁹³

Logo a seguir, no dia vinte e nove de março, GF manda um ofício e uma carta a Rodrigo Melo Franco de Andrade, na qual comunica que foi realizada a inauguração do Solar do Unhão. O conteúdo dos dois documentos é revelador das posições do SPHAN, de maneira geral, e ainda mostra a especificidade do pensamento de alguns de seus membros.

Quanto ao ofício nº 50/63, GF inicia por registrar que, apesar “dos defeitos ou desacertos notados na aludida obra e decorrentes do plano¹⁹⁴ adotado pela Arquitetura Lina Bardi”¹⁹⁵, não há dúvidas sobre o empenho do SPHAN em seus diversos níveis.

Destaca a importância da ação e diz que em função dela se compreende a posição adotada por Lúcio Costa:

(...) vale ressaltar a extensão e benemerência do empreendimento cujos resultados positivos realmente tornam de menor importância as falhas apresentadas, o que de certo levou o Diretor da DET, o douto arquiteto Lúcio Costa, às considerações que expediu a respeito.¹⁹⁶ (sic.)

No entanto, na sequência enfatiza a visão do SPHAN no período quanto às intervenções propostas por Bardi e as interpretações que embasam o pensamento do órgão sobre o patrimônio nacional:

Não havendo mais tempo para sugerir correções que **abrasileirassem** o conjunto, **reintegrando-o** em certos detalhes, **na melhor tradição local**, nem sendo oportuno, pelo risco de litígio com o ilustre diretor do MAMB, qualquer solicitação para a **retificação daqueles defeitos**, também observados pelo Arquiteto Diógenes Rebouças¹⁹⁷, julgamos mais acertado deixar correrem as obras até sua inauguração, já efetivada, sem interferência da DPHAN, **limitando-nos a considerar, no caso, os aspectos positivos e dignos de louvor.**

¹⁹³ ANDRADE, Ofício, 1963.

¹⁹⁴ A palavra “plano” e não “projeto” nos parece muito apropriada, pois GF está dizendo que os problemas do projeto, verificados na execução das obras, foram decorrentes dos critérios e metodologias adotados por Lina Bardi, ou seja, deliberadamente está tecendo crítica à “restauração crítica” adotada pela arquiteta, em defesa da metodologia filológica hegemônica do 2º Distrito e de maneira geral do SPHAN.

¹⁹⁵ Godofredo Filho, Ofício nº 50, de 29/03/1963, encaminhado a Rodrigo Melo Franco de Andrade. Arquivo da 7ª SR IPHAN, Salvador, BA.

¹⁹⁶ Id., *ibid.*

¹⁹⁷ Diógenes é sempre o fiel da balança, o parecer de credibilidade do 2º Distrito.

Essa passagem do ofício de GF é extremamente importante para compreender a posição do SPHAN. A partir dela também é possível perceber com mais clareza que essa posição é afirmada e reafirmada em cada parecer, informação e correspondência emitida pelo órgão. Verifica-se que essa é a posição dominante, embora existam nuances, posições mais conservadoras e de vanguarda. No entanto, pode-se afirmar que essa foi uma das primeiras vezes que a posição do respeitável órgão dirigido por Rodrigo Melo Franco de Andrade foi contestada no meio profissional arquitetônico e urbanístico com a autoridade que o fez Lina Bardi.

Se o ofício de GF é estimulante para refletirmos sobre as posições do SPHAN no âmbito da intervenção em imóveis e sítios históricos, a carta que ele envia para RMFA é igualmente instigante.

É na carta que GF trata da inauguração, que não fora mencionada no ofício. Diz que, foram “afinal, com grande e merecida ênfase, inauguradas as obras de recuperação do Unhão. Muita gente, clero, nobreza e povo, numa tarde das mais quentes e claras da Bahia”¹⁹⁸. Ele revela que foi à inauguração e levou as congratulações da DPHAN a Lina Bo Bardi e ao Governador Juracy Magalhães pela “salvação do monumento”.

No mesmo tom completa: “tudo magnífico e o conjunto salvo, o que é mais importante”. Mas na sequência descreve os detalhes com os quais discorda da abordagem dada pela arquiteta Lina Bardi:

Certos detalhes é que são de amargar: - o tratamento dos arcos do térreo, do aqueduto, do piso dos pátios (com pedrinhas regulares), certas paredes internas dos armazéns e das externas de todos eles (chapiscado ou penteado para **imitar** a maneira ‘grossa’ do reboco antigo) o vermelhão brilhante (**não o escuro, queimado, que seria tolerável,**) (...) o branco integral da capela (inclusive esquadrias) etc., etc.¹⁹⁹ (sic.) (grifo nosso)

Depois de expor todos os motivos pelos quais desaprovava a obra empreendida, sobretudo por estar em desacordo com a metodologia empregada por Lina Bardi, que priorizou o sentido estético da intervenção em detrimento de uma ação que priorizasse os elementos construtivos e materiais que ressaltassem no conjunto seu aspecto “abrasileirado”, GF parece ainda precisar contemporizar suas afirmações.

¹⁹⁸ Godofredo Filho, Carta nº 13, de 29/03/1963, encaminhada a Rodrigo Melo Franco de Andrade. Arquivo da 7ª SR IPHAN, Salvador, BA. Doravante citado como GODOFREDO, Carta, 1963.

¹⁹⁹ GODOFREDO, Carta, 1963.

Diz, que concorda quanto ao “mérito **excepcional** da obra, considerada em seu conjunto, e em sua finalidade”²⁰⁰ e também reduz os danos em princípio **irreparáveis**. “Depois, os defeitos apresentados são todos passíveis de futuras correções”²⁰¹.

Talvez irreparável tenha sido a semente plantada por Lina Bo Bardi na constituição de novas tendências na cultura arquitetônica brasileira no âmbito da intervenção. GF numa observação, ao final da mencionada carta, faz uma comparação entre a intervenção no Unhão e na recém-concluída obra de adequação do Convento de Santa Teresa, também em Salvador, empreendida pelos arquitetos Wladimir Alves de Souza e Geraldo Câmara, para implantação do Museu de Arte Sacra, que, afinal, resulta bastante surpreendente:

PS: Segue página do suplemento dominical do ‘Diário de Notícias’, com entrevista de Lina e artigo do Bardi (este com boas referências do Patrimônio), ambos sobre o critério adotado na restauração do Unhão. **De qualquer sorte, houve um critério, o que não ocorreu em St.^a Teresa, fruto das muitas improvisações de Geraldo Câmara e do Wladimir.**²⁰²

Este final da carta de GF é surpreendente, não exatamente pela crítica à restauração empreendida pelos arquitetos cariocas Wladimir Alves de Souza e Geraldo Câmara, mas sim porque todas as “improvisações” foram fruto dos vários questionamentos, orientações e discordâncias do próprio SPHAN, tanto em âmbito regional quanto central, no Rio. Souza e Câmara fizeram diversas concessões ao SPHAN, ao contrário de Lina Bardi que as ignorou completamente. Posição que, deliberadamente ou não, irritou e deixou perplexos os técnicos do órgão que se queixaram muito disso. No fim, a posição firme de Lina garantiu o reconhecimento, inclusive dentro do próprio SPHAN, de sua “competência”.

É certo que após o Unhão, Lina se tornou uma referência para as intervenções em imóveis e sítios históricos. Não se poderia realizar um projeto de restauro ignorando o trabalho realizado no MAMB/Unhão. Foi uma referência para as gerações mais novas, inclusive porque fez outras intervenções, inclusive voltando à Bahia nos anos 1980. E, então, quais os desdobramentos do Unhão? Se Lina não agradou a todos,

²⁰⁰ GODOFREDO, Carta, 1963.

²⁰¹ Ibid.

²⁰² Ibid.

ao que tudo indica também não desagradou a todos. Parece que se não ganhou fãs dentro do SPHAN, mas pelo menos despertou ou reafirmou o respeito que gozava de alguns companheiros de profissão.

Para aprofundar as posições dominantes no SPHAN sobre as intervenções é relevante observarmos mais de perto as obras empreendidas no Convento de Santa Teresa para instalação do Museu de Arte Sacra da Bahia.

5.2 Os desafios da restauração e o Convento de Santa Teresa, Salvador-BA, 1956-9: um caso anterior

Wladimir Alves de Souza, embora bastante próximo da vanguarda do movimento moderno²⁰³, transitou como arquiteto entre os estilos históricos e as formas modernas. Diplomou-se arquiteto pela Escola Nacional de Belas Artes (ENBA)²⁰⁴, no Rio de Janeiro, em 1930, tendo se dedicado ao estudo da História da Arte e Arquitetura²⁰⁵ e à docência.

A trajetória inicial de Souza oscila entre a adesão à arquitetura e urbanismo moderno e as formas da arquitetura eclética, como vários dos seus contemporâneos que ainda passaram por um processo de formação acadêmica. Como caracteriza Margareth A. C. da Silva Pereira (informação pessoal)²⁰⁶ “essa é uma das características dos arquitetos qualificados como conservadores e não de vanguarda”.

No entanto, a partir de 1935, Souza se associa a Enéas Silva e desenvolve intensa atividade profissional, construindo escolas para a Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro. Em 1938, iniciou suas atividades como professor na Cátedra de Teoria e Filosofia da Arquitetura, da Escola Nacional de Belas Artes, onde se tornou livre docente e doutor em arte, por concurso em 1954 e 1956. Como professor foi também docente em Teoria de Arquitetura, da Universidade Federal do Rio de Janeiro; e em História da Arte, no Instituto de Belas Artes do Estado da Guanabara (por concurso em 1956)²⁰⁷.

²⁰³ Uma das passagens marcantes de sua trajetória é a viagem à Ouro Preto (MG), em 1938, conforme relata o poeta Vinicius de Moraes com o objetivo de “(...) debulhar os arquivos da Igreja de São Francisco de Assis, à cata de recibos comprovantes de umas tantas obras atribuídas a Antônio Francisco de Lisboa, o Aleijadinho”. A equipe: o escritor, e então chefe do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rodrigo Mello Franco de Andrade; o arquiteto José Reis “e um poeta com o meu nome (Vinicius), que ainda não praticava a arte da prosa”. Afora os três boêmios, encontravam-se ainda Carlos Flexa Ribeiro, Wladimir Alves de Souza e a figura folclórica de Zé Badu. Essas informações constam da crônica “Ouro Preto de Hoje Ouro Preto de Sempre”, de maio de 1953, disponível no livro de Vinicius *Para uma menina com uma flor*. Fonte: http://www.andregardel.com/ar_historia.htm. Acesso em 13/01/2010.

²⁰⁴ Recebeu na ENBA a “Grande Medalha de Ouro” e o prêmio CAMINHOÁ de viagem à Europa, em 1931. Informações extraídas do currículo do arquiteto encaminhado ao arq. Renato Soeiro, Diretor do SPHAN. Em 27 de junho de 1968. Fonte: IPHAN/CEPEDOC/Arquivo Central.

²⁰⁵ Publicou diversos artigos técnicos sobre arte e arquitetura. É autor de dois livros: *O Espaço Barroco* (1952) e *Van Gogh. A vida e a obra* (1954), entre outros.

²⁰⁶ PEREIRA, Margareth A. C. da Silva, 2009, em conversa pessoal com a pesquisadora, em 05/09/2009.

²⁰⁷ As informações foram complementadas a partir de um breve currículo publicado na revista *Arquitetura. ARQUITETURA*, 1967, 24.

Essas atividades não impedem Wladimir A. de Souza de continuar executando projetos “ao gosto dos fregueses”. Entre suas realizações como arquiteto, destacam-se inúmeros projetos de residências, escolas, bancos e obras de restauração. Poucos anos depois de formado, em 1936, obteve, em colaboração com o arq. Enéas Silva, o 1º lugar no Concurso de projetos para a sede do Ministério da Fazenda, no Rio de Janeiro. O projeto que se associava à linguagem modernista exibía uma simetria ainda baseada nos estilos acadêmicos e não foi executado.

Imagem 96. Projeto vencedor (e recusado) do Ministério da Fazenda (1936).
Fonte: *A Architectura Portuguesa* Nº 25 (1937).

Imagem 97. Proj. construído do Min. da Fazenda (1939).
Fonte: Arquivo da Pref. do R.J. (2000).

Outro projeto do arquiteto é a residência Fábio da Silva Prado, ex-prefeito de São Paulo (1934-38), construída na década de 40. O edifício neoclássico reproduz as linhas do Palácio Imperial de Petrópolis e possui 1.200 m² de área construída. O imóvel, endereço da família Prado por mais de 15 anos, foi doado à Fundação Padre Anchieta, em 1968, sede atual do Museu da Casa Brasileira. (MUSEU DA CASA BRASILEIRA, 2009)

Um dos mais significativos exemplares de arquitetura moderna idealizado por Souza é a residência Castro Maya, localizada na Chácara do Céu, em Santa Teresa, na cidade do Rio de Janeiro. O edifício foi projetado em 1954 e integra os jardins, permitindo uma vista panorâmica de 360 graus sobre a cidade e a baía da Guanabara (MUSEU CASTRO MAYA, 2003).

Imagem 98. Chácara do Céu, Santa Teresa - RJ, 1954. Fonte: <http://www.museuscastrromaya.com.br>. Acesso 02/07/09.

E também o projeto de reforma do Hotel Copacabana Palace²⁰⁸, iniciada em 1946 e concluída em 1949. Após a Segunda Guerra Mundial, o governo federal proibiu o jogo no país. O cassino foi transformado em casa de espetáculos, e o hotel passou por uma ampla reforma, aumentando sua capacidade com o acréscimo de dois pavimentos ao prédio principal, a pérgula lateral e o anexo nos fundos.

Imagem 99. Solar da Marquesa. Solar da Marquesa de Santos, atual Museu do I Reinado; projeto de Pézerat, c.1826. Fonte: Patrimônio Construído: as 100 mais belas edificações do Brasil. São Paulo: Editora Capivara, 2002.

Imagem 100. Fachada de fundos do Solar da Marquesa de Santos. Fonte: Luiza Reis in www.imprensa.rj.gov.br.

Das obras de restauração, além do Convento de Santa Teresa, em Salvador-BA, em colaboração com Geraldo Câmara, Wladimir A. de Souza também realizou o restauro do Palácio da Marquesa de Santos, em São Cristóvão-RJ, residência urbana do início do século XIX, que contou também com a colaboração de Edson

²⁰⁸ As informações sobre as obras de reforma do Hotel Copacabana Palace foram retiradas do site: www.videosol.com.br. Acesso em 02/07/09.

Motta (1910-81). Essa obra foi publicada na revista *Arquitetura* e recebeu menção honrosa em 1966, na IV premiação anual do IAB do Rio de Janeiro, naquele momento denominado Guanabara, na categoria Restauração Arquitetônica de Monumentos e Sítios.

Empreendeu ainda, em 1962, no campo das intervenções em imóveis e sítios históricos, o restauro da Fazenda Samambaia, em Petrópolis, edifício do século XVIII; e participou do primeiro projeto de intervenção no Pelourinho²⁰⁹, em Salvador, conjunto urbano com edificações dos séculos XVII, XVIII e XIX.

Quanto às obras no Pelourinho, o arquiteto informa que estão “em início de planejamento” de acordo com a UNESCO. E esclarece ainda que “todos os trabalhos de restauração têm sido sempre executados sob supervisão e aprovação da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional”.²¹⁰

Das informações constantes em seu currículo, pode-se concluir que o primeiro projeto de restauração realizado por Wladimir Alves de Souza em um bem tombado pelo SPHAN foi exatamente o Convento de Santa Teresa.

Sua participação no projeto para instalação do Museu de Arte Sacra está relacionada às atividades que desenvolveu na Universidade Federal da Bahia. Nessa Universidade, Souza foi responsável pela elaboração do plano de urbanização, tendo projetado ainda várias edificações, como a Reitoria, a Escola de Odontologia, o Instituto de Cultura Hispânica, a Escola de Música, a Escola de Dança, a Escola de Teatro, entre outras, em colaboração com os arquitetos Geraldo Câmara e Samuel de Aratanha.²¹¹

Quanto ao Convento de Santa Teresa deve-se ressaltar que o nome de Wladimir Alves de Souza como responsável pelo projeto aparece nos documentos do SPHAN pela primeira vez em abril de 1958, em carta de Godofredo Filho a Rodrigo M. F. de

²⁰⁹ O projeto do Pelourinho, em Salvador, foi empreendido pelo Governo do Estado da Bahia, pela Prefeitura de Salvador e pela UNESCO, sendo consequência da primeira Missão UNESCO no país. No IPHAN, Rio de Janeiro e Salvador, não foram encontradas plantas ou fotografias desse período, nem pareceres ou informações de vistorias em obras no IPHAN que permitam avaliar essa intervenção. Sobre o Pelourinho ver LEAL (2008), sobre a Missão UNESCO, e OLIVEIRA, A. (2002); COUTO (2000) e SANT’ANNA (1995).

²¹⁰ Wladimir Alves de Souza, 1968. Currículo encaminhado ao arq. Renato Soeiro, Diretor do SPHAN, em 27/06/1968. Fonte: IPHAN/CEPEDOC/Arquivo Central.

²¹¹ Ibid.

Andrade: “continuo temendo a ‘inspiração’ de Wladimir Alves de Souza e de outros elementos ligados ao Reitor.”²¹².

Já as referências ao nome de Geraldo Câmara aparecem antes. Em seis de agosto de 1957, há a primeira citação por parte de Andrade, diretor geral do SPHAN, na qual ele chama a atenção do diretor do Distrito em Salvador para a necessidade de acompanhar de perto os trabalhos no Convento.

Uma vez que, resolvida a questão do Reitor, as obras a serem ali realizadas deverão ficar a cargo do Dr. Geraldo Câmara, homem de confiança de nosso ex Ministro, **haverá necessidade de fiscalizar muito estritamente o empreendimento** de que ele ficará incumbido, **pois lhe falta qualquer iniciação em matéria de reparação e restauração de monumentos** de arte antiga.²¹³ (grifo nosso)

Quanto ao arquiteto Geraldo Câmara, forma-se em arquitetura pela ENBA, no Rio de Janeiro, em 1943. Como profissional “integra o quadro de arquitetos do Estado da Guanabara”, onde executa vários projetos e desempenha diversas funções. Ocupa o cargo de diretor da Divisão de Obras do Ministério da Educação e Cultura. Seu currículo ainda menciona que projetou residências, bancos, escolas e restaurações em conjunto com Alves de Souza. Dedicar-se à docência, sendo assistente de Wladimir Alves de Souza na cadeira Teoria e História da Arquitetura, da Faculdade de Arquitetura da UFRJ.²¹⁴

Destaca-se o primeiro lugar que obtém, em 1945, no concurso para o edifício anexo da Câmara Legislativa do Estado da Guanabara, Palácio Pedro Ernesto, onde funciona hoje a Câmara de Vereadores do Município do Rio de Janeiro. O projeto realizado em colaboração com o arquiteto Samuel de Aratanha foi executado e inaugurado em 24 de novembro de 1953. Trata-se da construção de um edifício novo, contemporâneo, justaposto ao antigo edifício, autoria de Heitor de Mello, executado pelo arquiteto Archimedes Memória, em 1923.²¹⁵

²¹² Godofredo Filho, Carta nº 15, de 01/04/1958. Processos AA01/M037/P05/cx 40/pasta 166. IPHAN/CEPEDOC/Arquivo Central.

²¹³ Rodrigo Melo Franco de Andrade, Carta nº 378, de 06/08/1957. Processos AA01/M037/P05/cx 40/pasta 166. IPHAN/CEPEDOC/Arquivo Central.

²¹⁴ ARQUITETURA, 1967, p. 24.

²¹⁵ City Brazil, 2000/8, <http://www.citybrazil.com.br/rj/riodejaneiro/atracoes-turisticas/atrativos-culturais/7>. Acesso em 15/01/2010.

Imagem 101. Palácio Pedro Ernesto com anexo ao fundo, G. Câmara Fonte: www.skyscrapercity.com.

Imagem 102. Hospital Universitário, G. Câmara Fonte: latina.obgyn.net.

O edifício possui uma implantação que destaca a nova arquitetura sem interferir na edificação antiga, valorizando a relação presente e passado com competência técnica. A construção revela ainda que a referência de Câmara à arquitetura moderna já se dá a partir do Ed. do Ministério de Educação e Saúde, diferentemente de Souza.

A obra de Geraldo Câmara desperta interesse, no entanto a figura de Wladimir Alves de Souza se destaca, sobretudo, no trabalho diante das diversas atividades que assume ligadas à área de preservação do patrimônio cultural, nos anos 1960, no Brasil e no exterior, sendo reconhecido como interlocutor privilegiado para questões relativas ao tema.

É membro do Comitê Executivo do ICOMOS (International Council for Monuments and Sites), órgão consultivo da UNESCO, e da Comissão de Construções Escolares da UIA; desempenhou inúmeras missões oficiais e conferências na América Latina e Europa.

(...) Wladimir é membro da 'Academie d'Architecture' e da 'Compagnie des Architectes en Chef des Monuments Historiques' da França.²¹⁶

Gasparini (1964, p.17) relata a participação de Souza no II Congresso Internacional de Arquitetos e Técnicos de Monumentos Históricos, organizado pela UNESCO em 1964, do qual resultaria a Carta de Veneza. O trânsito acadêmico do arquiteto Alves de Souza na Europa e América Latina, como sua vinculação a órgãos de proteção e

²¹⁶ ARQUITETURA, 1967, p. 24.

políticas de preservação do patrimônio cultural e as menções a “restaurações de edifícios” despertam interesse especial sobre os projetos e atividades que desenvolveu.

Também, deve-se destacar a participação de Edson Motta²¹⁷ no projeto de restauro do Palácio da Marquesa, o que indica que após Santa Teresa houve maior proximidade de Souza com alguns profissionais do SPHAN, com os quais compartilhava idéias comuns sobre as intervenções.

5.2.1 A restauração do Convento de Santa Teresa e a instalação do Museu de Arte Sacra da Bahia, 1956-59

Imagem 103. Oscar Caetano. Vista do Convento de Santa Teresa, 1962, óleo sobre tela 58x86 cm. Fonte: Museu de Arte Sacra, 2001, p. 6.

O restauro e adaptação do Convento de Santa Teresa, localizado na Rua do Sodré, para abrigar o Museu de Arte Sacra da Bahia, sob responsabilidade da Universidade Federal da Bahia, foi elaborado por Wladimir Alves de Souza e Geraldo R. M. Câmara, como já mencionado. O projeto teve início em 1956 e o Museu foi inaugurado em 10 de outubro de 1959²¹⁸.

²¹⁷ Em 1944, após regressar de Minas Gerais, Edson Motta – pintor, restaurador e professor – é convidado por Rodrigo Melo Franco de Andrade para organizar o Setor de Recuperação de Obras de Arte do SPHAN, tendo ocupado os cargos de diretor e conservador chefe do órgão até 1976. Informações extraídas do site Itaú Cultural, <http://www.itaucultural.org.br>. Acesso em 15/01/2010.

²¹⁸ A confirmação da data exata da inauguração está indicada na Carta nº 32/59, de 30/07/1959, de Godofredo Filho a Rodrigo M. F. de Andrade. Também é referida no artigo “Poucas nações igualarão o Museu de Arte

O Convento de Santa Teresa de Ávila foi fundado pela Ordem das Carmelitas Descalças, em meados do século XVII, na Cidade do Salvador (BA). A conclusão das obras para erigir o Convento ocorreu em 1667, tendo a Igreja sido inaugurada em 15 de outubro de 1697 (MUSEU DE ARTE SACRA DA BAHIA, 2001. pp. 6-7).

Imagem 104. Planta e vista aérea da cidade de Salvador. 1. Museu de Arte Sacra da Bahia; e 2. Museu de Arte Moderna da Bahia; e 3. Pelourinho. Fonte: Google maps, 2009, <http://maps.google.com.br/maps?hl=pt-BR&tab=w>. Acesso em 10/01/2010.

Em 1837, é instalado em Santa Teresa o Seminário Arquiepiscopal e, em 1856, o Arcebispo passa sua administração aos padres lazaristas. Cem anos depois, em 1956, o Seminário foi transferido para outro local, quando se iniciaram as obras para restauro do edifício e instalação do Museu de Arte Sacra da UFBA, por meio de um convênio da Universidade Federal da Bahia com a Arquidiocese de Salvador (MUSEU DE ARTE SACRA DA BAHIA, 2001. pp. 6-7).

As negociações foram demoradas e se prolongaram por anos, tendo enfim prevalecido a posição de Edgar Santos (1894-1962)²¹⁹, reitor da UFBa. Os

Sacra: Bahia”, publicado no *Jornal da Bahia*, de 23/05/1959. E foi confirmada pela Moção 59/2009, de 17/08/2009, da Câmara Municipal de Salvador, Bahia. Disponível no site: <http://vaniagalvao.wordpress.com/mocoos/mocao-de-aplausos-50-anos-do-museu-de-arte-sacra-da-universidade-federal-da-bahia/>. Acessado em 22/12/2009.

²¹⁹ Edgard Rego Santos era médico e foi o primeiro reitor da Universidade Federal da Bahia, tendo permanecido no cargo por 15 anos, até 1961, quando foi nomeado Presidente do Conselho Federal de Educação. Reconhecido por sua contribuição à educação brasileira, como reitor implantou o Hospital das Clínicas, um dos mais importantes da capital baiana e deu grande impulso à cultura do Estado da Bahia, com a criação do Seminário de Música, as Escolas de Teatro e Balé, a instalação do Museu de Arte Sacra, além de outras conquistas. Informações extraídas do site da Fundação Gregório de Mattos, <http://www.cultura.salvador.ba.gov.br/sitios-mon-dredgardsantos.php>. Acesso 22/12/2010.

documentos do SPHAN revelam que, pelo menos desde 1947, as tratativas já estavam em andamento. Em 1953, a intenção da Universidade em instalar no local o Museu de Arte Sacra da Bahia fica evidente.

1. As notícias do S. Dâmaso, quanto à sua desocupação imediata não são animadoras. O Dr. Ghislandi não está também tão otimista.
2. A possibilidade da localização no Convento de Sta. Teresa, verificadas as suas condições de iluminação e de independência nos parece boa, principalmente se aproveitadas para esse fim, as dependências que dão para o claustro.²²⁰

No caso do projeto para o Convento de Santa Teresa não foram encontrados documentos que explicitassem a metodologia para a intervenção no imóvel, como no Solar do Unhão. Porém há um programa de utilização do antigo Convento onde os serviços necessários à restauração e adaptação para instalação do Museu de Arte Sacra são descritos detalhadamente.

Conforme Rodrigo M. F. de Andrade, em ofício que envia a Godofredo Filho, em 12 de novembro de 1957, o relatório, denominado “Roteiro dos trabalhos de restauração”, acompanha uma série de plantas que o complementam. As plantas necessárias principalmente para a localização das demolições não foram encontradas²²¹. Mesmo com a ausência da informação de como se encontrava o Convento à época, o roteiro nos traz dados importantes para compreensão da obra empreendida e, sobretudo, da interpretação que fizeram os arquitetos do conjunto.²²²

Segundo Andrade, o roteiro é elaborado pelo arquiteto da Universidade, portanto, até aquele momento, Geraldo Câmara, em “colaboração” com o arquiteto Renato Soeiro, diretor do Departamento de Conservação e Restauro (DCR). O diretor chefe ao encaminhar o ofício, “solicitando” análise do 2º Distrito e também do arquiteto Diógenes Rebouças, já manifesta sua concordância com as propostas contidas nele, indicando a Godofredo Filho o início imediato das obras de demolições especificadas. Escreve ele:

²²⁰ Renato Soeiro, Informação nº 32, de 04/02/1953. IPHAN/Arquivo da 7ª SR, Salvador, BA.

²²¹ Sobre as referências feitas por Andrade no ofício, cabe esclarecer que as plantas não foram encontradas nos arquivos do IPHAN do Rio de Janeiro e Salvador.

²²² Rodrigo Melo Franco de Andrade, Ofício nº 1497, de 12/11/1957. IPHAN/CEPEDOC/Arquivo Central.

Solicito, porém a V.S. que, ouvido a respeito o arquiteto Diógenes Rebouças, ofereça as sugestões que porventura lhe ocorrerem para aperfeiçoamento ou emenda do referido trabalho, **prestando desde logo à Reitoria da Universidade a colaboração técnica do 2º Distrito para o ataque, tal como, por exemplo, a demolição de construções modernas e impróprias aderidas ou próximas ao monumento.**²²³ (grifo nosso)

O roteiro elaborado por Câmara, que já contava com o aval prévio de Soeiro e Andrade, propunha a demolição total do edifício do Seminário Menor, local onde se pretendia instalar o estacionamento e o jardim “com aproveitamento da fonte para abastecimento d’água, e para efeitos decorativos na composição do jardim”. Para acesso ao estacionamento, especifica-se a construção de uma rampa. Outro setor a demolir era o acréscimo ao Seminário Maior, com a restrição de que fosse investigada “a possibilidade de se encontrar nessa área, a antiga Casa da Portaria ou a Botica”. Algumas demolições menores também eram pretendidas, como a escada em madeira existente na parte nova da portaria e pequenas demolições da alvenaria interna para adequação dos espaços expositivos, sanitários, cozinha, refeitório e outros espaços.²²⁴ Ressalta que:

(...) a demolição da parte nova deverá ser precedida de exame cuidadoso, prevendo-se a possibilidade de se encontrar nesse acréscimo elementos da construção primitiva que deverão ser estudados, convenientemente.²²⁵

No 4º piso, onde anteriormente ficava parte do Claustro, foi indicada a demolição de uma parede divisória para instalação de uma sala de conferências e da escada. Nesse andar, previu-se ainda a adaptação de “celas” para a administração do

Imagem 105. Corte da edificação principal onde se verifica a instalação do elevador e da escada reconstruída com espelhos dos degraus menores. Fonte: IPHAN/CEPEDOC/ Arquivo Central.

²²³ Ibid.

²²⁴ Roteiro dos trabalhos de restauração, p. 1. IPHAN/CEPEDOC/ Arquivo Central.

²²⁵ Ibid.

Museu e a inserção de novos sanitários. Com a remoção da escada de madeira, obteve-se uma ampla sala que seria reformulada.

Nesse piso, encontra-se uma das salas mais importantes do Museu, tanto do ponto de vista arquitetônico quanto do restauro e do projeto expográfico que, conforme depoimento dos funcionários, em geral permanece sem mudanças desde a inauguração.

Imagem 2. Sala da Prata. Fonte: Museu de Arte Sacra da Bahia, site <http://www.mas.ufba.br>.

Imagem 3. Custódia, Cálice e Ostensório. Fonte: Ibid.

Imagem 1. À esquerda, castiçais de banqueta e turíbulo. Fonte: Museu de Arte Sacra da Bahia, site <http://www.mas.ufba.br>. À direita, vista externa da sala. Foto da autora.

É a Sala da Prata. Além dos objetos, pode-se ver a adaptação do vão da escada e das antigas celas formando um grande salão de exposição. O concreto aparente das

colunas marca a nova intervenção e grandes painéis de vidro fazendo a iluminação natural da sala, que ainda conta com vitrines expositivas feitas com madeira e vidro remanescentes do projeto expográfico original.

Na Igreja as intervenções também são bastante significativas e pretendem sua adequação ao espaço expositivo do Museu, propondo sua “dessacralização” em termos de uso, mas mantendo sua monumentalidade e permitindo que o visitante a identifique como a antiga Igreja do Convento.

Quanto às demolições pretendidas estão o altar-mor e as balaustradas da capela-mor. O roteiro indica ainda a remoção do piso existente em ladrilho hidráulico e a “adaptação das duas salas do Oratório dos padres para a Escola de Canto Gregoriano”, essas no piso superior da Igreja.

Imagem 106. Vistas internas da Igreja do Convento de Santa Teresa, desde o projeto de Wladimir Alves de Souza e G. Câmara, é espaço expositivo, 2009. Fotos: ALCerávol.

Além dessas intervenções, o roteiro ainda propõe aproveitamento da carpintaria para execução de trabalhos de conservação, almoxarifado e depósito de material destinado às exposições; reconstituição do espaço da antiga cozinha para o mesmo uso e instalação de refeitório; construção de sanitários tanto no térreo como no piso superior; recomposição das salas da antiga biblioteca para instalação do Instituto de Estudos Portugueses; realocação da caixa d’água e reconstrução dos forros em madeira.

Várias das intervenções constantes nesse roteiro preliminar foram de fato executadas, outras foram modificadas no projeto definitivo, gerando resistência por parte do SPHAN e novos elementos foram introduzidos, como instalação de ar condicionado e elevadores. Também, deve-se destacar que em diversos itens do

roteiro há a menção para que se efetuem estudos específicos para a identificação das estruturas originais, como encontrar a antiga Casa da Portaria ou Botica, indícios da escada em pedra da “construção primitiva” e investigação dos púlpitos e de materiais de construção originais.

Essas pesquisas²²⁶ assim como o restauro dos elementos internos, nesse caso complementares aos da edificação, foram iniciados juntamente com a definição das primeiras demolições e a partir desse momento foram realizados de maneira quase que autônoma pelo SPHAN. As intervenções coordenadas por João José Rescala, com o auxílio de Liana Silveira, consistiram no restauro na parte interna do conjunto, de pinturas e decoração em paredes e mobiliário, como de peças do acervo para exposição.

Esse assunto, no entanto, foge ao escopo do trabalho e merece uma pesquisa específica, mas essa colaboração diferencia a restauração do Convento de Santa Teresa da do Unhão e, em parte, justifica a maior interferência nos resultados efetivos na execução das obras. A equipe, conforme atestam os documentos, realiza algumas pesquisas que permitem ao SPHAN questionar decisões projetuais, prevalecendo, no geral, a interpretação dos técnicos do Patrimônio em relação ao conjunto que enfatiza as formas coloniais.

Quanto às demolições externas, imediatamente iniciadas com as restaurações internas, embora não seja possível precisar as localizações exatas, na vista aérea abaixo indicamos a provável localização do Seminário Menor e o anexo eliminado do Seminário Maior. Isso provoca um impacto significativo no antigo Convento, conforme se verifica nos pareceres do SPHAN e em artigo publicado no jornal A Tarde.

Depois da expulsão dos religiosos da Ordem dos Carmelitas Descalços, (...), o Convento de Santa Teresa foi ocupado pelo Seminário da Diocese. Entretanto, vários trabalhos e obras alteraram a sua estrutura primitiva, inclusive tirando-lhe o belo e artístico aspecto escultural nas suas linhas externas. Agora, a fim de recuperá-la, tal como o construíram nossos antepassados, vêm se realizando obras de vulto, inclusive com a demolição de um grande

²²⁶ No geral, essas pesquisas tiveram aprovação dos arquitetos, da reitoria e de especialistas que visitaram as obras, como o conservador do Vaticano Deoclécio de Campos, cuja presença em Salvador foi importante para a aquisição do acervo do Museu, que inicialmente teve resistência por parte da Igreja. Sua visita está fartamente documentada no IPHAN.

pavilhão onde funcionava o Seminário dos Menores (A TARDE, 16/03/1959).

Imagem 107. Vista área do Museu de Arte Sacra da Bahia, antigo Convento de Santa Teresa, Salvador (BA), 2009. Em laranja, localização suposta do Seminário Menor (1) e do anexo do Seminário Maior (2). Fonte: Google maps, <http://maps.google.com.br/maps?hl=pt-BR&tab=w1>. Acesso em 10/01/2010.

No roteiro analisado é possível identificar dois tipos de justificativas distintas para se efetivar as demolições. Primeiro, sobre a parte externa, a remoção dos acréscimos construídos durante os anos, visam a “restituir” ao imóvel uma forma original “pura” ou “primitiva”, a partir da interpretação dos arquitetos sobre o conjunto histórico. Essa interpretação parte da constatação de que os acréscimos descaracterizam o conjunto arquitetônico colonial. Segundo, a demolição de escadas e paredes de alvenaria tem por objetivo a adaptação do edifício ao novo uso, privilegiando a acessibilidade e a adequação do espaço expositivo.

Mas as remoções que impactam a fachada da edificação não são consensuais, provocando discordância entre os funcionários do SPHAN do Rio de Janeiro e de Salvador. Em 27 de março de 1958, ou seja, cerca de quatro meses após o encaminhamento do programa para instalação do Museu, Godofredo Filho envia um ofício a Rodrigo Melo Franco de Andrade junto com uma perspectiva de reconstituição da fachada principal do Convento feita por Diógenes Rebouças, a partir de estudos efetuados em conjunto, com sugestão inclusive para a localização da entrada do Museu detalhada em carta posterior.²²⁷

Em reação aos documentos enviados por Godofredo Filho, Renato Soeiro elabora uma informação endereçada a Rodrigo Melo Franco de Andrade, em que aponta a

²²⁷ Godofredo Filho, Ofício nº 66, de 27/03/1958, e Carta nº 15, de 01/04/1958. IPHAN/CEPEDOC/ Arquivo Central.

necessidade “absoluta de entrosamento dos técnicos²²⁸ do 2º Distrito com a Universidade para exame e orientação dos problemas que vão surgindo à medida que se precisa o programa de adaptação e entra o mesmo na fase de execução”.²²⁹

Imagem 108. Perspectiva desenhada por Diógenes Rebuças. Fonte: IPHAN/CEPEDOC/ Arquivo Central

Soeiro alerta que as sugestões do chefe do 2º Distrito são incompatíveis com os propósitos da Universidade, inclusive fazendo objeção o Reitor. Diz,

“(...) para a recomposição da fachada, opõe restrições o próprio Reitor diante do desaparecimento de um dos elementos mais característicos do monumento: a botica existente em uma das fachadas. A instalação de elevador e ar condicionado são outros problemas a considerar e só possíveis de solucionar diretamente no local”.²³⁰

Por fim, o arquiteto Soeiro manifesta grande incômodo com o andamento dos trabalhos por parte do 2º Distrito no Convento de Santa Tereza. Destaca que o programa encaminhado pela Universidade havia sido enviado há meses para o Distrito, para exame e sugestões e “não estudos de afogadilho” que ainda dependiam de “pesquisas por fazer”. Conclui que a falta de entrosamento poderia prejudicar o andamento das obras.

²²⁸ Cabe lembrar que a partir desse momento Wladimir Alves de Souza tem presença ativa no processo de restauração do Convento.

²²⁹ Renato Soeiro, Informação nº 70, de 24/04/1958. IPHAN/CEPEDOC/ Arquivo Central.

²³⁰ Ibid.

Andrade dirige imediatamente ofício ao chefe do 2º Distrito ratificando as considerações de Soeiro e determinando aos técnicos do SPHAN envolvidos nos trabalhos de Santa Teresa com os arquitetos responsáveis pela obra para “estas serem orientadas de acordo com os objetivos da D.P.H.A.N., mas sem prejuízo da celeridade com que precisam ser realizadas”.²³¹

Tomando as providências necessárias ao entrosamento com os responsáveis pela obra, Godofredo Filho, em nova correspondência a Andrade, relata que os estudos pertinentes à restauração do Convento continuam sendo feitos em colaboração com Rebouças e que estão analisando todos os problemas dessa obra, deixando indícios de sua especificidade e complexidade.

(...) ainda a tempo de se efetivar em St.^a Teresa uma restauração tanto quanto possível condigna: - recomposição da fachada principal sem desaparecimento do vão da Botica; (...) e ao qual, vão, de certo correspondia cômodo apenso ao muro e sem outras ligações com a fachada; localização da ‘portaria velha’; acesso primitivo ao interior do Convento; inútil introdução de ar condicionado e quase inútil, se bem viável, introdução de elevadores; problemas, enfim, de salas de exposição, administração, depósitos, oficinas, e outros, menos de nossa alçada, mas aos quais não poderemos ser indiferentes, no que impliquem maior ou menor preservação das características arquitetônicas do monumento.²³²

A partir de então, estreitam-se os contatos²³³ e a elaboração do projeto ganha nova dinâmica, iniciando-se o período mais intenso de detalhamento das obras. Evidenciam-se também os pontos de discordância entre as partes. Godofredo Filho, em nova correspondência ao Rio de Janeiro, detalha essas questões como explicita as que já foram acordadas, a partir de conversa entre ele e Fernando Leal com Wladimir Alves de Souza.

Entre os pontos superados, revela que “a solução para o elevador afigurou-se discreta, bem como **razoáveis** outras indicações de serviços a serem executadas”, que não são especificadas. Indica a existência de questões que precisam de estudos mais aprofundados, relacionados à “retificação da frontaria para introdução

²³¹ Rodrigo Melo Franco de Andrade, Ofício nº 584, de 25/04/1958. IPHAN/CEPEDOC/ Arquivo Central.

²³² Godofredo Filho, Ofício nº 94, op. cit.

²³³ Em contato direto para projeto, execução e supervisão da obra estão envolvidos vários profissionais, entre os quais o arq. Fernando Leal, fiscalização de obra pelo SPHAN; arq. Wladimir Alves de Souza e Geraldo Câmara, responsáveis pelo projeto; eng. Ruy Santos Filho, responsável pela obra; eng. Oscar Caetano, fiscal de obra pela Universidade, além de Godofredo Filho e Diógenes Rebouças.

do nicho que se supõe tenha existido ali, aos muros externos, à pavimentação de certos pisos, aos púlpitos, grades de madeira das tribunas”.

Imagem 109. Fachada do Convento de Santa Tereza. Fonte: <http://www.mas.ufba.br>

Imagem 110. Fachada do Convento de Santa Tereza, 2009. Fotos: ALCerávolo.

Imagem 111. Corredor do Convento de Santa Tereza, 2009. Fotos: ALCerávolo.

Imagem 112. Elevador do Convento de Santa Tereza, 2009. Fotos: ALCerávolos.

Imagem 113. Lápide do Convento de Santa Tereza, 2009. Fotos: ALCerávolos.

Imagem 114. Fachada Lateral do Convento de Santa Tereza, 2009. Fotos: ALCerávolos.

Imagem 115. Detalhe Azulejo da fachada principal, 2009. Fotos: ALCerávolos.

Imagem 116. Detalhe Janela, 2009. Fotos: ALCerávol.

Imagem 117. Detalhe azulejo interno, 2009. Fotos: ALCerávol.

Imagem 118. Arcos externos. Entrada da Capela, 2009. Fotos: ALCerávol.

Imagem 119. Capela, 2009. Fotos: ALCerávol.

Imagem 120. Garagem, 2009. Fotos: ALCerávol.

Imagem 121. Fundos do Convento, 2009. Fotos: ALCerávol.

Descreve então com maior minúcia os pontos em que não há concordância:

- a) Permanência do corpo de edificação à esquerda da igreja. Pensamos que deverá ser demolido, pois é construção sem maior importância, destituída de qualquer interesse, e que data dos fins do século XVIII ou começo do XIX. Sua eliminação libertará as fachadas da igreja e do convento, tornando-as visíveis e bem conjugadas.
- b) Detalhes ornamentais da escadaria, que, estruturalmente parece bem lançada, resolvendo o problema de acesso ao adro.
- c) Pavimentação do claustro, com tijolos dispostos com o fim de delimitar campos retangulares.
- d) Aproveitamento do altar de prata da Sé, como altar-mor, bem como tratamento demasiado pomposo da capela-mor (fundos da parede onde houve o antigo retábulo).²³⁴

A questão da “permanência do corpo de edificação à esquerda da igreja”, datada de final do século XVIII ou início do XIX, referente ao período eclético, da qual Godofredo Filho e os arquitetos do 2º Distrito discordam, permite aprofundar a análise sobre a posição do SPHAN, dado que, ao contrário de Lina Bo Bardi, Wladimir Alves de Souza e Geraldo Câmara se submetem a diálogos intensos com o órgão de patrimônio, fornecendo farta documentação sobre o tema.

Em correspondência datada de 30 de julho do mesmo ano, Godofredo Filho observa que prevalece a posição do SPHAN.

(...) nosso Wladimir, por sinal bastante dócil e já convencido de que nossa orientação, no que se referiu à demolição da ala perpendicular ao Convento, foi a melhor.²³⁵

Os conflitos sobre a composição da fachada e a demolição do edifício “novo” revelam interpretações distintas do conjunto por parte dos arquitetos da Universidade e do SPHAN. Considerando verdadeira a análise de Godofredo Filho, segundo a qual Wladimir Alves de Souza e Geraldo Câmara não utilizam “nenhuma” metodologia de restauro para empreender a obra, também é verdade que a leitura que eles efetuam é distinta da do SPHAN.

²³⁴ Godofredo Filho, Carta nº 25, de 31/05/1958, a Rodrigo M. F. de Andrade. IPHAN/CEPEDOC/ Arquivo Central.

²³⁵ Godofredo Filho em correspondência a Rodrigo M. F. de Andrade, de 31/05/1958, (sem numeração). IPHAN/CEPEDOC/ Arquivo Central.

Os arquitetos têm uma encomenda feita pela Universidade: instalar um Museu de Arte Sacra no edifício do antigo Convento de Santa Teresa. Analisam e interpretam as edificações existentes no conjunto e definem elementos que devem ser removidos e acrescidos para efetivar o programa. É um procedimento similar ao de Lina Bo Bardi no Unhão, mesmo que não consciente, como afirma Godofredo Filho. Mas é evidente que não tem o mesmo compromisso que o SPHAN de restituir o monumento a uma suposta configuração colonial.

Embora esteja claro que as visões no interior do SPHAN são distintas, a concordância final de todos os envolvidos no processo de análise das obras do Convento de Santa Teresa mostra que um parâmetro para o sucesso da empreitada é a reconstituição de seu aspecto original. Como já observa Cristiane Gonçalves (2007), em pesquisa realizada na regional São Paulo do SPHAN, a noção de “unidade estilística” é propósito final das restaurações.

Nesse sentido, a postura do SPHAN reafirma, mais uma vez, a tese de Costa e Andrade da construção de um patrimônio, que é passado, documento e origem. É mais que intervenção num edifício, é um discurso de identidade cultural e nacional, uma oportunidade de se restabelecer a verdadeira arquitetura, utilizando as palavras de Godofredo Filho, libertando-a de “construção sem maior importância, destituída de qualquer interesse” de preservação.

Sobre Wladimir Alves de Souza e Geraldo Câmara, se não dispomos de elementos suficientes que permitam afirmar que os arquitetos utilizam conscientemente a metodologia e os princípios da “restauração crítica”, é possível localizar elementos comuns ao método. Silvana Rubino (2003) chama a atenção para essa questão, indicando que antes da restauração do Solar do Unhão, conforme depoimento do arquiteto Paulo Ormindo D. de Azevedo, houve outra intervenção de “restauração renovada” na Bahia. Ela diz:

Segundo o arquiteto Paulo Ormindo Azevedo – que assistiu às palestras de Lina em 1958 –, o conjunto do Unhão não foi a primeira tentativa de **restauração renovada** na Bahia. Em 1956, por iniciativa de Edgar Santos, o arquiteto Wladimir Alves de Souza recuperou o Convento de Santa Teresa, no bairro do Sodré, também demolindo anexos considerados sem mérito arquitetônico e ‘dessacralizando a igreja’. (RUBINO, 2003, p. 186) (grifo nosso)

A declaração de Paulo O. de Azevedo sugere uma posição menos ingênua de Souza e Câmara e indica ainda que a restauração, nesse momento no país, passa

por um processo de renovação. No Convento de Santa Teresa são executadas obras de remoção de partes significativas da construção que não têm como **único** objetivo restituir o conjunto arquitetônico “original”, são também realizadas adições de elementos contemporâneos ao edifício principal: concreto, vidro e elevador. Outra questão importante é a “reciclagem” do edifício. A mudança de uso que se processa, ou seja, adaptar um Convento a Museu, implica a “dessacralização” de alguns espaços, como o claustro e suas celas e a própria igreja, que passam a ser espaço expositivo.

5.3 Wladimir Alves de Souza e a ampliação do debate sobre o Patrimônio no Brasil

O Convento de Santa Teresa, em Salvador, pode-se afirmar, marca a entrada do arquiteto Wladimir Alves de Souza nos debates em torno da preservação do patrimônio cultural brasileiro. O professor de História da Arte e da Arquitetura, um especialista em arte brasileira, que publica *O Espaço Barroco*, em 1952, entre outros livros, deixa de atuar como estudioso e passa a participar ativamente do processo de mudança quanto à preservação do patrimônio cultural que se processa no país, já a partir da década de 1960. Wladimir Alves de Souza é apenas um dos protagonistas, pois há um conjunto de fatores que propiciam e levam a essas mudanças.

Falcão (1984) e Fonseca (1997) enfatizam a aposentadoria de Rodrigo Melo Franco de Andrade como fator determinante da falta de autonomia do órgão federal a partir de 1967. Atribuem de certa maneira esta responsabilidade ao arquiteto Renato Soeiro (1967 a 1979)²³⁶, que foi escolhido pelo próprio Andrade para sucedê-lo, associando ainda a retomada “do surgimento da questão do patrimônio como tema de interesse político nos anos setenta (...) a outra figura carismática: Aloísio Magalhães” (1979-1981) (FONSECA, 1997, p. 159).

A arquiteta Márcia Sant’anna (2004, pp. 146-50) lembra, entretanto, que as mudanças no interior do órgão de patrimônio quanto à política de preservação têm

²³⁶ Renato de Azevedo Duarte Soeiro trabalhou 41 anos no IPHAN dos quais 21 como chefe de Divisão de Conservação e Restauro (DCR) e os 12 últimos como seu Presidente. Fonte: <http://portal.iphan.gov.br> . Acesso em 17/01/2010.

início ainda na gestão de Rodrigo Melo Franco de Andrade e são fruto de transformações, principalmente, econômicas pelas quais passa o país, em função da maciça industrialização que ocorre entre as décadas de 1950 e 1960. Segundo Sant'anna, Soeiro dá continuidade ao processo já em curso após sua posse como diretor geral do SPHAN, mas seu papel histórico vai além. É durante sua gestão que se efetiva a modernização do órgão federal de preservação do patrimônio.

A maioria dos críticos e estudiosos do SPHAN vê a figura de Renato Soeiro e sua administração como apagadas, (...). Muitos a colocam inclusive como uma espécie de hiato entre (...) a 'fase heróica' (...) de Rodrigo, e (...) a 'fase moderna' (...) de Magalhães. Não se qualifica a gestão de Soeiro que, de modo geral, é descrita como um prolongamento da gestão de Rodrigo M. F. de Andrade, ou um momento de espera pela gestão de Aloísio Magalhães. Embora seja real a falta de carisma de Renato Soeiro, se comparado a esses outros dois dirigentes, é forçoso reconhecer que na sua gestão (...) foram dados os passos definitivos e fundamentais para a modernização do aparelho estatal de preservação do patrimônio, assim como viabilizados os meios financeiros e materiais para a deflagração desse processo. Na realidade, a 'fase moderna' da preservação no Brasil começa com Renato Soeiro. Não nos parece que durante a sua gestão, por força de uma possível falta de brilho, o órgão tenha deixado de ter visibilidade no interior da burocracia ou junto à sociedade. Ao contrário, foi um momento em que o SPHAN esteve bastante em evidência. (SANT'ANNA, 2004, pp. 149-50)

Nesse cenário, ocorrem alterações substanciais também nas atividades rotineiras do órgão. Até o final da década de 1950, os bens imóveis tombados chegam a cerca de 550 edificações: conjuntos arquitetônicos, sítios históricos urbanos e paisagísticos localizados em todo o país, exigindo manutenção e supervisão. Diminui, portanto, progressivamente a capacidade do SPHAN em realizar pesquisas e novos tombamentos.

Esse quadro se agrava, conforme indica Fonseca (1997), em função da escassez de recursos, da não ampliação do número de funcionários e da aposentadoria ou eminente aposentadoria de vários dos colaboradores que entraram no SPHAN junto com Andrade. O continuísmo do mesmo grupo à frente da instituição também é apontado como desgaste do órgão e de seu dirigente. Deve-se destacar que, após a conclusão de Brasília, a arquitetura moderna brasileira sofre críticas internacionais contundentes e passa por um processo de isolamento nos anos 1970 em relação às gerações mais novas.

Se nos anos 30 e 40, o SPHAN atraía para seus quadros inúmeros dos intelectuais de maior prestígio no momento, e identificados à

vanguarda, em 60, o cenário era bem diferente. Dado o caráter vitalício dos cargos do Conselho Consultivo, sua composição teve uma taxa muito baixa de renovação. Nos quadros técnicos, os arquitetos modernistas eram sucedidos por seus discípulos. Além disso, havia claros sinais de restrição das atividades de pesquisa e divulgação, que sob a alegação de falta de recursos foram praticamente abandonadas. (FONSECA, 1997, pp. 157-8)²³⁷

As décadas de 1950 e 1960, ao contrário do que parece sugerir o quadro de estagnação e decadência do SPHAN, que de fato também ocorre, serão extremamente férteis à área de patrimônio se o olhar for estendido para além do SPHAN. É nesse contexto que se localizam os projetos para o Convento de Santa Teresa e o Solar do Unhão. Além deles acontecem os novos debates internacionais e metodologias de intervenção no patrimônio arquitetônico e urbanístico, com a inclusão de vários países não europeus, alguns com reconhecimento internacional no debate sobre a preservação, como o Brasil, México, Argentina, Venezuela, EUA e a elaboração da Carta de Veneza, entre outros eventos importantes que são objeto desta pesquisa.

5.3.1 O IAB e o SPHAN em Veneza, 1964

A participação de Wladimir Alves de Souza no Segundo Congresso Internacional de Arquitetos e Técnicos de Monumentos Históricos²³⁸ é, num primeiro momento, ao menos instigante. Por que o arquiteto vai a Veneza representando o SPHAN?

Os documentos revelam que Rodrigo Melo Franco de Andrade solicitou autorização para que o arquiteto José Reis representasse o órgão, mas não há resposta por parte do Ministério da Educação, ao qual o SPHAN está vinculado. E os acontecimentos relativos ao Golpe Militar de 1964 tornam a situação no governo federal incerta e instável.

A oferta do IAB em contribuir para que informações sobre o trabalho realizado pelo SPHAN fossem levadas à Veneza, conforme se verifica em carta escrita por Paulo Antunes Ribeiro, secretário geral do Instituto dos Arquitetos do Brasil (IAB) – Estado

²³⁷ Ver também ARANTES (1987).

²³⁸ O Congresso ocorre em Veneza, de 24 a 31 de maio de 1964. De seus debates decorreram a Carta de Veneza e a criação do ICOMOS.

da Guanabara, é uma alternativa paliativa diante da impossibilidade de o SPHAN enviar um representante próprio, oferta que Andrade aceita prontamente.

Essa representação oferece, no entanto, menos interesse do que as articulações e as repercussões posteriores ao Congresso. Por exemplo, em 1966, vem ao Brasil a primeira missão da UNESCO que enfatiza a questão do “turismo cultural”, momento em que o governo brasileiro cria a EMBRATUR, da qual Wladimir Alves de Souza é diretor e Joaquim Xavier da Silveira, primeiro presidente. Essas instituições passam a atuar de maneira intensa para a preservação do patrimônio no país, reafirmando as hipóteses iniciais da tese sobre o tema.

As correspondências de Veneza divulgando o Congresso, que ocorreria em maio de 1964, datam do início desse ano. Em vinte e três de março, Piero Gazzola, secretário geral do evento, envia um documento a Rodrigo Melo Franco de Andrade, divulgando a programação, custos e normas para apresentação de comunicações. Também enfatiza a importância de os países enviarem representantes oficiais e solicita a participação na Exposição Internacional da Restauração de Monumentos. Por fim, explicita o desejo da representação italiana em criar junto à UNESCO uma Associação Internacional dos Técnicos de Restauro, similar à ICOM, destinada aos Museus, e solicita a análise e possível adesão dos demais países.

Segundo documento enviado pela coordenação do evento, que segue anexo à carta, os objetivos do Congresso seriam:

El Congreso este, que sigue al primero celebrado en París en 1957, tiene el fin de promover la discusión sobre las doctrinas y procedimientos prácticos para asegurar la conservación del patrimonio monumental, la investigación de los medios más aptos para preparar un personal científicamente especializado, y además el intercambio de experiencias, también en campo legislativo, por lo que se refiere a reparar los monumentos, guardar las obras de arte y proteger los centros históricos y el paisaje.²³⁹

Andrade comunica a indicação de José de Souza Reis, chefe da Seção de Projetos da DVR da SPHAN, reiterando carta anterior. Entretanto revela que a autorização do governo brasileiro até aquele momento não havia sido expedida, destaca a situação política no país e a possível substituição do representante do órgão federal.

²³⁹ La Junta Ordenadora (Pietro Gazzola). Primera comunicación, s/d. Anexo a Carta de 23/03/1964, a Rodrigo Melo Franco de Andrade. IPHAN/CEPEDOC/ Arquivo Central.

Uma vez, porém, que a alteração ocorrida recentemente no governo e a situação deste país talvez crie impedimento à viagem do referido arquiteto, informo a V. S^a. que, em semelhante hipótese, designarei para substituí-lo, como representante do Brasil, o Doutor Deoclécio Redig de Campos que, por ser domiciliado em Roma, não terá dificuldade a participar do congresso.²⁴⁰

Gazzola envia nova carta, poucos dias depois, em vinte e oito de abril, agradecendo a resposta de Andrade e destacando a importância da presença e da confirmação do país o mais breve possível, já que estava confirmada a participação de cinquenta países do “velho” continente.

Dadas as circunstâncias, Rodrigo Melo Franco de Andrade reitera pedidos anteriores feito ao Ministério da Educação e Cultura, solicitando uma posição com urgência em função da data e da importância do evento para o SPHAN, os quais não têm resposta oficial nos arquivos da instituição.

Considerando que o Golpe Militar de 1964 ocorre em abril, a possibilidade de participar do Congresso em Veneza é pequena e pelo tom das correspondências com Gazzola e Calazza, Andrade está ciente das dificuldades. Se a ação político-militar representa um *golpe* contra as reformas sociais que eram defendidas por amplos setores da sociedade brasileira, também significa um retrocesso na incipiente democracia política burguesa nascida em 1945, com a derrubada da ditadura do Estado Novo, como analisa Florestan Fernandes.

O que se procurava impedir era a transição de uma democracia restrita para uma democracia de participação ampliada (...) que ameaçava o início da consolidação de um regime democrático-burguês, no qual vários setores das classes trabalhadoras (mesmo de massas populares mais ou menos marginalizadas, no campo e na cidade) contavam com crescente espaço político. (FERNANDES, 1980, p. 113)

Nessa conjuntura política, cheia de incertezas, é que se dá a participação fundamental do IAB, que comunica a Rodrigo Melo Franco de Andrade, por meio de Paulo Antunes Ribeiro, que o Instituto, “em suas atividades de âmbito internacional e através dos delegados arquitetos Ícaro de Castro e Mello, Giancarlo Gasperini, Wladimir Alves de Souza e Flávio Léo Azeredo da Silveira, comparecerá ao Seminário”, colocando-se à disposição do SPHAN.

²⁴⁰ Rodrigo Melo Franco de Andrade, Ofício nº 366, a Piero Gazzola, em 15/04/1964. IPHAN/CEPEDOC/ Arquivo Central.

O assunto da reunião relacionando-se diretamente com as atividades do DPHAN, julga o IAB do seu dever colocar-se ao dispor de Vossa Senhoria para, relativamente aquele conclave, servir à essa Diretoria em tudo o que for do seu interesse.

(...) Desejamos ressaltar que move-nos, apenas, o desejo de contribuir para a divulgação e o prestígio do órgão que Vossa Senhoria, há tantos anos dirige, com grande dedicação e competência.²⁴¹

Imagem 122. Carta de Paulo Antunes Ribeiro para Rodrigo Melo Franco de Andrade em 13 de maio de 1964. Fonte: IPHAN/CEPEDOC/ Arquivo Central.

Cabe lembrar que o IAB desde sua criação, em 1921, contribui para a reflexão do exercício profissional de arquitetos e urbanistas como também é interlocutor privilegiado nos debates junto à sociedade em geral e ao Estado sobre o papel da arquitetura e urbanismo no país. A partir da década de 1940, o Instituto amplia sua atuação passando a relacionar a prática profissional às questões políticas mais abrangentes. São criados os primeiros departamentos regionais, São Paulo e Minas Gerais e é realizado o I Congresso Brasileiro de Arquitetos, em 1945.²⁴²

²⁴¹ Paulo Antunes Ribeiro, Ofício S. G. nº 109/63-65, a Rodrigo Melo Franco de Andrade, de 15/04/1964. IPHAN/CEPEDOC/ Arquivo Central.

²⁴² Sobre a história do IAB ver SERRAN (1981), PINHEIRO (2001) e CERÁVOLO (2000), este, particularmente, sobre a gestão de Paulo Camargo de Almeida (1943-6).

Segundo Cláudia Pinheiro (2001), numa tentativa de compreender os grandes temas tratados pelo IAB, no período de 1957 a 1975, há a consolidação da estrutura federativa do órgão. O arquiteto Ary Garcia Roza, presidente nacional de 1957 a 1961, enfrenta o desafio de ampliar os departamentos regionais, que passam de quatro em 1957 para onze em 1963.

Acontece também na gestão de Roza a criação do Conselho Superior do IAB (COSU) e a reformulação da regulamentação da profissão, encaminhada a Juscelino Kubitschek, presidente da República, em setembro de 1959. Paralelamente, a regional Guanabara, gerida por Maurício Roberto, cria a revista *Arquitetura*; realiza, em 1963, o Seminário de Habitação e Reforma Urbana; realiza o primeiro inquérito nacional de arquitetura; e cria a premiação anual do IAB.

O desfecho final é a participação dos membros do IAB no Congresso e a dupla representação de Wladimir Alves de Souza, aceita por Andrade, que imediatamente a comunica a Piero Gazzola, e do Secretário de Educação do Estado da Guanabara, Carlos Flexa Ribeiro, ao qual Souza está subordinado como professor universitário.

5.3.2 A participação brasileira no II Congresso Internacional de Arquitetos e Técnicos de Monumentos Históricos

Portadoras de mensagem espiritual do passado, as obras monumentais de cada povo perduram no presente como o testemunho vivo de suas tradições seculares. A humanidade, cada vez mais consciente da unidade dos valores humanos, as considera um patrimônio comum e, perante as gerações futuras, se reconhece solidariamente responsável por preservá-las, impondo a si mesma o dever de transmiti-las na plenitude de sua autenticidade.

Carta de Veneza, 1964

A delegação brasileira parte, em vinte de maio de 1964, rumo à Veneza. Souza leva livros e fotos das atividades do SPHAN. Os trabalhos são documentados por Giancarlo Gasperini, que sistematiza os debates do Congresso num relatório, denominado “Relatório da Delegação Brasileira”, datado de trinta e um de maio de

1964, também assinado pelos outros membros da delegação. O relatório é, em setembro do mesmo ano, publicado na revista *Habitat*, com o título “Monumentos: tema de debate em Veneza”, com pequenas alterações.

Segundo Gasperini (1964, p. 16), o Congresso conta com cerca de setecentos participantes, entre delegados oficiais e ouvintes de sessenta e um países, que debatem o tema da conservação e do restauro do patrimônio histórico e cultural universal, numa perspectiva e “num momento em que se sente também nos países de nova formação, a necessidade de conservar os valores artísticos e os elementos representativos das civilizações do passado, fundindo seu espírito com a vida moderna”.

Entre os objetivos do Congresso, explicitados na própria Carta de Veneza, estava o de reexaminar os princípios da Carta de Atenas de 1931 para aprofundá-los e dotá-los de um alcance maior em um novo documento.

A sensibilidade e o espírito crítico se dirigem para problemas cada vez mais complexos e diversificados. Agora é chegado o momento de reexaminar os princípios da Carta para aprofundá-las e dotá-las de um alcance maior em um novo documento. (CARTA DE VENEZA, 1964, Introdução)

A Carta denominada *Carta Internacional sobre Conservação e Restauração de Monumentos e Sítios*, ou simplesmente Carta de Veneza, tem seu conteúdo validado ainda hoje, sendo o Brasil signatário da mesma, conforme analisa a professora Beatriz Kühl em texto recente.

Aos que poderiam objetar que a Carta de Veneza é um documento ‘antiquado’ e ultrapassado, convém lembrar que nenhuma outra carta foi elaborada até os dias de hoje para substituí-la, não por negligência intelectual por parte dos integrantes do ICOMOS, mas porque seus princípios são considerados fundamentalmente válidos para o trato de edifícios de interesse histórico, continuando a ser o documento base da instituição. (KUHL, 2006, p.20)

Nesse sentido, o próprio conteúdo da Carta, a adesão do país e o impacto sobre a prática da restauração são aspectos que podem colaborar para a compreensão das disputas e tensões que ocorrem na área de patrimônio, iluminando um período sobre o qual perduram dúvidas e desconhecimento por parte dos profissionais que atuam na área da preservação.

O primeiro destaque do relatório digno de nota é a recepção do Congresso à participação brasileira, que não passou despercebida, conforme ressalta Gasperini,

demonstrando os caminhos que se abririam ao país para contatos internacionais. Segundo Gasperini (1964, p. 18): “É de ressaltar que causou viva satisfação à assembléia o fato de existir no Brasil um órgão, com esta finalidade, previsto na Constituição do País”.

A Carta enfatiza o caráter excepcional do restauro e recomenda a diferenciação das intervenções atuais, prevalecendo a autenticidade do bem à “unidade estilística”. Assim, o relatório explicita os debates ocorridos no Congresso que sintetizam as posições que vinham sendo discutidas no âmbito do restauro, mas também da arquitetura e do urbanismo desde os anos 1930, revelando tendências que se desenharam, nesse período, no campo da intervenção.

Conforme Gasperini descreve em seu relatório, um dos temas polêmicos em relação aos limites da restauração é a “reconstrução”. Um dos representantes norte-americanos, prof. Charles Porter, defende a teoria da “reconstrução integral dos monumentos desaparecidos, como fonte de instrução e de satisfação espiritual”, o que motiva forte reação do arquiteto Roberto Pane, da Itália, apoiado pela maioria da assembléia que considera “inaceitável” tal posição para os outros países. O Brasil como o Peru se alinham à posição italiana de Pane e Crespi, como descreve Gasperini:

A hipótese da recuperação integral de obras do passado, desaparecidas, inexistentes ou falsamente ambientadas, desde que isso seja feito sem a pretensão de criar obras monumentais, só pode ser admitida em sociedades de recente tradição cultural. A reconstrução nestes casos, deixa de pertencer à cultura, para situar-se entre os falsos e representar a mistificação da arte. Assim pronunciaram-se os prof. Crespi da Itália, Gasperini, do Brasil e Pimentel, do Peru. (GASPERINI, 1964, p.18)

Deve-se destacar que a própria Carta, em seu artigo décimo quinto, ao tratar das questões relativas às escavações, explicita o debate referido por Gasperini.

Todo trabalho de reconstrução deverá, portanto, deve ser excluído *a priori*, admitindo-se apenas a anastilose, ou seja, a recomposição de partes existentes, mas desmembradas. Os elementos de integração deverão ser sempre reconhecíveis e reduzir-se ao mínimo necessário para assegurar as condições de conservação do monumento e restabelecer a continuidade de suas formas. (CARTA DE VENEZA, 1964, art. 15)

Outra questão que merece destaque no relatório da delegação brasileira é a “reutilização dos monumentos e dos centros artístico-históricos para uma integração

da cultura do passado na vida ativa”, tema, segundo Gasperini, “dos mais vivos do Congresso”. Foram apresentados trinta e seis relatos de diversos países, entre os quais o de Wladimir Alves de Souza sobre *Ouro Preto, como cidade-monumento-histórico*.

Para o enfrentamento dessa questão o Congresso elegeu como prioridade a “conservação da ambientação, especialmente, em função da evolução urbanística no quadro da vida moderna”. Para tanto, foram selecionados exemplos de obras executadas em determinados monumentos e bairros inteiros, onde a função original foi adaptada às necessidades modernas.

Das experiências relatadas no Congresso, segundo Gasperini (1964, p. 18) o relatório apresentado pela arquiteta Ruth Rivera de Coronel²⁴³, sobre o plano de estruturação urbanística da cidade do México, “destinado a criar o maior centro monumental histórico do mundo, depois de Roma, despertou a atenção dos participantes”.

A ênfase sobre os conjuntos urbanísticos é uma das características da Carta de Veneza que a distingue da Carta de Atenas, de 1931, o que foi ressaltado por diversos autores e tratado especificamente no Capítulo 2 desta tese. Gasperini (1964, 18) enfatiza que a “consciência urbanística cada vez mais profunda é capaz de conduzir a uma melhor compreensão dos problemas culturais das nações (...) recomendação conclusiva de todas as seções de trabalho do Congresso”.

A maneira como a Carta de Veneza trata o tema dos “sítios monumentais” em seu artigo décimo quarto, explicitando que a salvaguarda deles deve valorizar “sua integridade e **assegurar seu saneamento, sua manutenção e valorização**” (grifo nosso), retoma princípios expostos na Carta de Atenas, 1933, elaborada pelo IV CIAM, prevalecendo os interesses da cidade sobre o edifício.

Nesse sentido, Gasperini destaca a abordagem do prof. Victor Martiny, da Bélgica, que defendeu que a “contribuição das obras arquitetônicas modernas ao patrimônio

²⁴³ Ruth Rivera Coronel (1927-1969), filha do pintor e muralista Diego Rivera e da escritora Guadalupe Marin, foi a primeira mulher a ingressar na carreira de engenharia na “Escuela Superior de Ingeniería y Arquitectura del Instituto Politécnico Nacional (IPN)”, onde depois de formada foi professora. Casou-se com o pintor Rafael Coronel e, desde 1959 até sua morte, foi chefe do Departamento de Arquitetura e membro do Conselho Técnico, do INBA – Instituto Nacional de Belas Artes. Participou de diversos projetos arquitetônicos e urbanísticos, entre os quais a construção do Centro Médico Nacional e do Museu de Arte Moderna, em colaboração com o arquiteto Pedro Ramírez Vázquez, e o Centro da cidade do México. Fonte: <http://www.e-mexico.gob.mx>. Acesso em 10/11/2009.

artístico mundial”, dado que “*o presente representa o passado do futuro*” (grifo do autor). Gasperini ainda complementa que “as criações de hoje devem ser consideradas em função de um enriquecimento cultural das gerações futuras.

As relações entre conservação e intervenções contemporâneas são abordadas em diferentes artigos da Carta de Veneza, na utilização de materiais de construção não tradicionais no caso da consolidação de monumentos: “a consolidação do monumento pode ser assegurada com o emprego de todas as técnicas modernas de conservação e construção”; ou com os trabalhos complementares à restauração: “todo trabalho complementar reconhecido como indispensável por razões estéticas ou técnicas destacar-se-á da composição arquitetônica e deverá ostentar a marca do nosso tempo”; ou ainda as substituições, como instrumento para garantir a autenticidade dos monumentos, que devem se distinguir “das partes originais a fim de que a restauração não falsifique o documento de arte e de história”.

Enfim, vários são os pontos da Carta que reafirmam a restauração como ação do presente, não sobre o passado, mas sobre os remanescentes de um determinado tempo passado. Conforme explicita Kühl (2006, p. 26), “o restauro torna-se ato crítico que, alicerçado no reconhecimento da obra, em seus aspectos materiais, documentais e formais, e de seu transformar no decorrer do tempo, inserir-se no tempo presente”.

A defesa do registro do presente nas intervenções é uma contribuição significativa da Carta de Veneza para o debate internacional sobre a preservação, que reforça a autenticidade dos “monumentos”. Estes devem ser respeitados por meio do menor número de intervenções, para que sejam transmitidos às futuras gerações da maneira mais “íntacta” possível. Do esforço de colocar essa recomendação em prática, os princípios do restauro crítico e da teoria do restauro de Brandi, “distinguibilidade”, reversibilidade e mínima intervenção são elevados a normas gerais.

Essa é uma contribuição ao debate efetuado pela arquitetura e urbanismo moderno que, em geral, não é devidamente reconhecida, e que já está presente na Carta de Atenas, elaborada pelo IV CIAM, como já mencionado. A questão formal do presente é premente, dado que os estilos históricos, em 1964, estão ultrapassados como linguagem arquitetônica. Esse contexto de transformação do fazer arquitetônico

durante o século XX é fundamental para compreender as mudanças processadas nas teorias do restauro.

Os desdobramentos desse Congresso repercutem de maneira ainda mais significativa. Além da Carta, é aprovada a criação do Conselho Internacional de Monumentos e Sítios (ICOMOS - International Council on Monuments and Sites) com o objetivo de reunir técnicos e profissionais que atuam na área de patrimônio cultural, especialmente organizações nacionais responsáveis pela preservação em seus países e órgãos de classe. Seu estatuto foi elaborado pela UNESCO tendo como base o do ICOM.

O Brasil inscreveu-se como membro fundador, através de seus delegados Giancarlo Gasperini, representante do Instituto de Arquitetos do Brasil, e Wladimir Alves de Souza, representante do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. As cotas de inscrição foram integralizadas e designado o prof. Alves de Souza para membro do Comitê de Organização, como delegado do Brasil. (GASPERINI, 1964, p. 18)

A criação do ICOMOS é uma questão estratégica para a compreensão dos destinos da preservação no país, no final da década de 1960 e nos anos 1970, como para as transformações pelas quais passará o SPHAN. De certa maneira, a delegação brasileira em Veneza é responsável por inserir o Brasil no debate internacional mais amplo e abrirá as portas para a inserção do país na UNESCO, com resultados bastante imediatos, como a Missão conduzida por Michel Parent, em 1966.

Os arquitetos, nesse momento, puderam entrar em contato com as discussões mais atuais sobre o problema da preservação e da restauração, com as mais distintas posições e, percebendo as oportunidades que se abriam ao país e ao próprio SPHAN, tiveram o mérito de não perder a “ocasião”. Há de se registrar que o fizeram de maneira consciente.

A delegação brasileira, percebendo o alcance da CARTA – seja pela sua aplicação interna, seja para o intercâmbio internacional – propôs que o Brasil participasse da Comissão Organizadora do ICOMOS. Esta comissão se reunirá em novembro próximo na sede da UNESCO, em Paris, para a redação final dos estatutos, programação do trabalho e constituição da diretoria. A delegação brasileira proporá ao governo brasileiro uma participação ativa no seio do ICOMOS, visando incrementar o intercâmbio internacional e estabelecer novas e mais eficientes condições de atuação à Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, (DPHAN) na realização da obra a seu cargo, **enquadrando-o nos princípios enunciados na CARTA DE VENEZA**. (GASPERINI, 1964, p. 18) (grifo nosso)

Além do ICOMOS, os delegados brasileiros participaram de uma articulação para formar a “Seção Ibero-Americana do ICOMOS”, juntamente com Colômbia, Cuba, Espanha, Filipinas, México, Peru, Portugal e Venezuela, definindo-se ainda a sede provisória em Madrid.

O ofício de Paulo Antunes Ribeiro a Rodrigo Melo Franco de Andrade, encaminhando o relatório da delegação brasileira, entregue em mãos por Wladimir Alves de Souza, ressalta a importância da participação no ICOMOS e da disposição do IAB em continuar colaborando com o SPHAN, comunicação devidamente registrada por Andrade.

(...) agradeço-lhe vivamente não só a remessa daquele valioso relatório, mas também e muito em particular a benevolência dos termos de seu ofício em relação a esta Diretoria.

(...) queira transmitir a expressão de meu reconhecimento aos distintos membros da delegação desse Instituto, especialmente ao Arquiteto Wladimir Alves de Souza, que se prestou a representar esta repartição no importante Congresso.²⁴⁴

²⁴⁴ Rodrigo Melo Franco de Andrade, Ofício nº 876, de 03/08/1964, a Paulo Antunes Ribeiro. Fonte: IPHAN/CEPEDOC/ Arquivo Central.

CAPÍTULO 6. Considerações finais: arquitetura e urbanismo moderno e preservação, um campo aberto

(...) a salvaguarda do patrimônio brasileiro só será assegurada por uma política que ultrapasse a política das artes, ou a do turismo, mas que se relacione com a forma de vida e que envolva o país inteiro.
Michel Parent²⁴⁵

Após a Carta de Veneza, e como consequência dos debates realizados até então, emerge como tema privilegiado a sustentabilidade econômica das intervenções sobre o patrimônio cultural. O turismo compreendido como atividade produtiva é o elemento indutor que justifica socialmente as ações, cada vez mais amplas, que envolvem centros históricos e potencializam a estrutura produtiva após as recuperações de áreas degradadas.

O binômio patrimônio/turismo entra de forma enfática na pauta das reuniões internacionais. Paradigmático dessa abordagem, que explicita de maneira contundente a vinculação entre preservação e turismo cultural é o documento conhecido como *Normas de Quito*, elaborado num encontro promovido pela Organização dos Estados Americanos (OEA), no Equador, em 1967, do qual participaram Brasil, Peru, Equador, EUA, Guatemala, México, Venezuela e República Dominicana²⁴⁶.

O texto final reconhece o esforço internacional para tratar o tema:

A partir da Carta de Atenas, de 1932 (sic), muitos foram os congressos internacionais que se sucederam até consolidar-se o atual critério dominante. Entre os que mais se aprofundaram no problema, contribuindo com recomendações concretas, figuram o da União Internacional de Arquitetos (Moscou, 1958); o Congresso da Federação Internacional da Habitação e Urbanismo (Santiago de Compostela, 1961), que teve como tema o problema dos conjuntos históricos; o Congresso de Veneza (1964) e o mais recente, o do ICOMOS, em Cáceres (1967), que trazem a esse tema de tanto interesse americano um ponto de vista eminentemente prático. (NORMAS DE QUITO, 1967, p.3)

²⁴⁵ PARENT, Michel, 1968. In: LEAL, 2008, p. 160.

²⁴⁶ Cf. ARQUITETURA, 1968 (jun-jul), 23-5.

As recomendações pretendem refletir o contexto histórico, econômico e social de profundas transformações por que passa a Ibero-América, que tornam os problemas relacionados à defesa, conservação e utilização do patrimônio cultural de “excepcional importância e atualidade” (NORMAS DE QUITO, 1967, p. 2).

Os participantes do encontro avaliam que um grande número de cidades ibero-americanas sofre mutilações e profundas alterações em seu perfil arquitetônico, tornando-se irreconhecíveis. Avaliam ainda que o potencial de geração de riqueza das áreas destruídas excede em muito os benefícios dos empreendimentos imobiliários para a economia nacional. Assim, a necessidade de **conciliar** as exigências do progresso urbano com a salvaguarda dos valores ambientais é imprescindível.

A continuidade do horizonte histórico e cultural da América, gravemente comprometido pela entronização de um processo anárquico de modernização, exige a adoção de medidas de defesa, recuperação e revalorização do patrimônio monumental da região e a formulação de planos nacionais e multinacionais a curto e a longo prazo. (NORMAS DE QUITO, 1967, p. 2)

As Normas de Quito pressupõem que os monumentos constituem recursos econômicos e que as medidas que levam à preservação e adequada utilização não só guardam relação com os planos de desenvolvimento, mas fazem ou devem fazer parte deles. Isso implica uma tarefa prévia de planejamento nacional, ou seja, a avaliação dos recursos disponíveis e a formulação de projetos específicos dentro de planos de ordenação geral.

Trata-se, portanto, de incorporar a uma riqueza inexplorada um potencial econômico, mediante um processo de revalorização que, longe de diminuir sua significação histórica ou artística, a enriquece, passando-a do domínio exclusivo de minorias eruditas ao conhecimento e fruição de maiorias populares. Argumenta-se que a Europa deve ao turismo, direta ou indiretamente, a salvaguarda de uma grande parte de seu patrimônio cultural. Nesse sentido, os investimentos necessários à restauração e habilitação devem ser integrados aos planos econômicos de desenvolvimento regional, que devem prever obras de infraestrutura, facilitando o acesso e possibilitando o alojamento de visitantes (NORMAS DE QUITO, 1967, p. 4-6).

Define-se ainda que os interesses propriamente culturais e os de índole turística se conjugam no que diz respeito à preservação e utilização do patrimônio monumental e artístico dos povos da América, pelo que é aconselhável que os organismos e unidades técnicas de uma e outra área da atividade interamericana trabalhem nesse sentido de forma coordenada (NORMAS DE QUITO, 1967, p.6).

No mesmo sentido, a décima quinta sessão da *Conferência Geral da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura*, realizada em Paris, em novembro de 1968, aprovou recomendações sobre a conservação dos bens culturais ameaçados pela execução de obras públicas ou privadas. O texto trata no escopo de suas reflexões de dois problemas comuns às Normas de Quito, o do planejamento urbano e regional e o tema do turismo cultural.

Assim, é necessário **harmonizar** a preservação do patrimônio cultural com as transformações exigidas pelo desenvolvimento social e econômico, com um planejamento apropriado.

A preservação e a adequada exposição dos bens culturais contribuem para o desenvolvimento social e econômico dos países, através do estímulo ao turismo nacional e internacional. (RECOMENDAÇÃO DE PARIS, 1968, p.1).

No Brasil, 1964 é o ano que marca o Golpe Militar e o início de anos de repressão política. No âmbito da cultura, entretanto, o regime estabelece uma relação ambígua com os agentes e produtos do setor, como discutem autores que se dedicam à análise da política cultural. Ruben George Oliven analisa as relações complexas que o estado brasileiro, após o Golpe de 1964, estabelece com o setor cultural.

(...) o papel do Estado em relação à cultura é complexo: ele não é apenas o agente de repressão e de censura, mas também o incentivador da produção cultural e, acima de tudo, o criador de uma imagem integrada do Brasil que tenta se apropriar do monopólio da memória nacional. (OLIVEN apud MICELLI, 1984, p. 51)

A estratégia do governo federal, como analisa Márcia Sant'anna (1995, p. 154), revela-se na implantação de uma política nacional de cultura com a criação de instituições e programas. Como exemplos dessa política destacam-se, entre outros: Conselho Federal de Cultura, em 1967; EMBRAFILMES, 1969; Departamento de Assuntos Culturais do Ministério da Educação e Cultura, 1970; Programa Integrado de Reconstrução das Cidades Históricas (PCH), 1973; Fundação Nacional de Arte (FUNARTE) e Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC), ambos em 1975.

Essa estratégia política de apropriação do discurso e “descentralização” do poder federal, aparentemente contraditória a um regime antidemocrático, não ocorre apenas no âmbito cultural, mas se estende à área de planejamento urbano, como avalia Sarah Feldman (2005, p. 216) sobre o SERFHAU e ao BNH.

Juntamente com o SERFHAU, cria-se um Banco Nacional de Habitação para financiar os planos e estudos de desenvolvimento local integrado, mas a liberação de recursos fica condicionada à criação, pelas regiões e municipalidades, de órgãos permanentes de planejamento e desenvolvimento local. Ao mesmo tempo (...), esta pode contratar a elaboração dos planos e estudos. Com essa concessão de verbas para o planejamento e abertura para contratação externa de planos, os órgãos de planejamento se multiplicam, assim como os planos e as empresas de consultoria, que passam a assumir a maioria dos planos elaborados nos anos de 1960 e 1970, no país.

O setor da preservação do patrimônio também é atingido de maneira significativa. Por meio de um discurso nacionalista de valorização da memória, o setor é alavancado como pauta de discussão nacional, associado ao desenvolvimento urbano de áreas já estruturadas, e ganha no turismo cultural e no planejamento regional aliados para a implantação de programas de ações integradas do governo federal.

Nesse cenário, além de instituições governamentais, organismos internacionais, como a UNESCO e o recém-criado ICOMOS, passam a atuar de maneira efetiva no país na área de preservação do patrimônio cultural. O SPHAN, depois de trinta anos, precisa se reestruturar e redefinir suas ações prioritárias.

A UNESCO desempenha papel destacado nesse momento e designa uma missão para o Brasil que tem por objetivo elaborar um diagnóstico e sugerir ações destinadas ao aprimoramento do turismo cultural, como catalisador do processo de salvaguarda do patrimônio histórico e artístico nacional (COUTO, 2000, p. 151).

A vinda da Missão UNESCO, chefiada por Michel Parent²⁴⁷, é atribuída ao esforço pessoal de Rodrigo Melo Franco de Andrade e do embaixador Carlos Chagas Filho, tanto por Sant’anna (1995) e Oliveira (2002), como por trabalhos mais recentes como Leal (2008).

²⁴⁷ Michel Parent à época é inspetor-principal dos monumentos na França e auxiliar do Ministro da Cultura, André Malraux, Cfr. OLIVEIRA, A. S. de Sá, 2002, pp. 52-3.

Em 1966, Rodrigo Melo Franco, (...), idealizou um Projeto de 'Recuperação de Cidades Históricas'. Nesse mesmo ano, Franco apresenta e defende a idéia durante reunião da UNESCO, em Paris, e é apoiado pelo embaixador (...) Carlos Chagas Filho. Como resultado da ação conjunta de ambos, a UNESCO decide enviar ao Brasil (...) Michel Parent. (OLIVEIRA, A. S. de Sá, 2002, pp. 52-3)

No entanto a criação de novas instituições que atuam na área cultural com forte intersecção com o SPHAN envolve a participação destacada de outros nomes. Juntamente com Rodrigo Melo Franco de Andrade para a definição da vinda da Missão, destaca-se a atuação do arquiteto Wladimir Alves de Souza.

Após sua participação no Congresso em Veneza, Souza, que integra a diretoria do IAB, assume diversos cargos em âmbito internacional na área de patrimônio.²⁴⁸ Em 1968, o arquiteto é responsável por uma das diretorias da EMBRATUR, é presidente da Comissão Executiva da Fundação do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia e também preside a Seção de Preservação dos Monumentos Artísticos do Brasil, do IAB. Após isso, integra a delegação brasileira nos Congressos da União Internacional dos Arquitetos (UIA) em 1953, 1963, 1965 e 1967.

Cabe lembrar alguns dados já citados anteriormente. Wladimir A. de Souza é membro do Comitê Executivo do ICOMOS, da 'Academie d'Architecture' e da 'Compagnie des Architectes en Chef des Monuments Historiques' da França, mantém suas atividades como docente e, como arquiteto, destaca-se pelo projeto para o Pelourinho em Salvador²⁴⁹.

A Empresa Brasileira de Turismo (EMBRATUR), hoje Instituto Brasileiro de Turismo, é criada em 18 de novembro de 1966, com o objetivo de fomentar a atividade turística, criando condições para a geração de emprego, renda e desenvolvimento em todo o país²⁵⁰. O contexto internacional de financiamento para regulamentar o setor do turismo e implantar infra-estrutura receptiva era bastante favorável.

Além de Souza, outros nomes também despontam no interior do próprio SPHAN, como aponta o relatório de Parent (1968. In: LEAL, 2008, p. 191), indicando os

²⁴⁸ Na carta escrita em papel timbrado da EMBRATUR, datada de 27/06/1968, Wladimir Alves de Souza escreve: Meu caro Soeiro, Junto aqui vai o meu currículo. Como v. verá, depois de velho, o homem se torna um medalhão, e, apesar da minha resistência a essa deprimente prova de senectude, não posso deixar de confirmá-la. Aceite, aqui, um abraço do (assinatura). Fonte: IPHAN/CEPEDOC/ Arquivo Central.

²⁴⁹ Wladimir Alves de Souza, 1968, "Currículo". Fonte: IPHAN/CEPEDOC/ Arquivo Central.

²⁵⁰ EMBRATUR, s/d, <http://www.embratur.gov.br>. Acesso em 18/01/2010.

nomes de Renato Soeiro²⁵¹, entre outros profissionais mais jovens, como Paulo Ormindo de Azevedo, na Bahia, e Fernando Leal, em Brasília.

O Sr. Rodrigo Melo Franco de Andrade, diretor do “Patrimônio” desde 1936, e toda sua equipe, foram nossos guias constantes e amigos através do Brasil; o mais longo périplo foi efetuado na companhia do Sr. Renato Soeiro, o sucessor do Sr. Andrade na direção do “Patrimônio”. (PARENT, 1968. In: LEAL, 2008, p. 190)

É nesse novo quadro, de renovação pessoal institucional, que chega, em 1966, a missão designada pela UNESCO, chefiada por Parent²⁵², que elabora um minucioso relatório sobre o Brasil, enfocando as áreas de patrimônio e turismo.

O relatório elaborado por Parent e sua equipe está dividido em duas partes: uma de diagnóstico e outra onde propõe ações estratégicas. Na primeira etapa identifica as características do país, seu patrimônio e as condições de infraestrutura do turismo. Começa por destacar que o Brasil é o “quinto país do mundo em extensão” e possui baixa densidade populacional, atributos que podem fazer do país “(...) um dos (...) com maiores possibilidades de escapar à crise mundial provocada pela penúria de espaço” (PARENT, 1968. In: LEAL, 2008, p. 47).

Destaca ainda Parent (1968, p. 47) que: “Essa extensão, por muito tempo considerada como um ponto desfavorável, constitui um privilégio que pode ser atestado pelo desenvolvimento dos Estados Unidos da América, da URSS e da China.” Ao mesmo tempo aponta particularidades do turismo brasileiro que configurariam potencialidades:

Ressalta que o turismo no Brasil “(...) é frequentemente, desde o presente, uma ação complementar a uma viagem que tem a profissão como estímulo central”. Nesse sentido, enfatiza a potencialidade de crescimento do turismo “(...) haverá no Brasil lugar para toda uma gama de visitantes diversamente associados tanto pelo interesse material e cultural, quanto pela fraternidade da acolhida e pela evidência das tarefas de toda espécie a serem realizadas”. (PARENT, 1968. In: LEAL, 2008, p. 47)

²⁵¹ Como já mencionado anteriormente, a dissertação de mestrado de Márcia Sant’anna busca reavaliar a contribuição de Renato Soeiro como diretor do SPHAN, gestão, em geral, considerada “como uma espécie de hiato entre (...) a ‘fase heróica’ (...) de Rodrigo, e (...) a ‘fase moderna’ (...) de Magalhães”.

²⁵² A primeira visita da missão ocorre ainda durante a gestão de Rodrigo Melo Franco de Andrade, que se afasta de suas atividades no SPHAN em fevereiro de 1967 (Carta Buschiazzo). São duas visitas que ocorrem: 24 de novembro de 1966 a 08 de janeiro de 1967 e 19 de abril a 1º de junho. A análise da Missão escapa ao foco deste trabalho. Ver a respeito LEAL (2008); SANT’ANNA (1995); OLIVEIRA, A (2002); COUTO (2000).

Parent (1968, p. 164) elabora um plano diversificado e descentralizado com diversos atrativos regionais, mas estabelecendo uma clara prioridade:

(...) com a natureza de operações de caráter diferente e complementar a fim de não colocar o êxito global na dependência de uma fórmula única, é assim que vemos que **as melhores condições para uma ampla operação urbana estão reunidas em Salvador.** (Grifo nosso)

Desde a primeira etapa, ainda no diagnóstico, Salvador desponta como estudo de caso emblemático de intervenção urbanística em centro histórico. Ao descrever a cidade, Parent (1968, p. 49) enfatiza a “(...) arquitetura urbana que se desenvolveu na época colonial que faz ainda de Salvador (Bahia) uma das mais surpreendentes cidades de arte do mundo”. (Grifo do autor)

Salvador contaria ainda com a vantagem do apoio político de seu governador, Luís Viana, a exemplo do Estado do Maranhão, governado por José Sarney.

Os governadores da Bahia e do Maranhão manifestam, em todo caso, disposições extremamente favoráveis aos projetos evocados, aos quais dão todo apoio. A fundação que o governador Luís Viana criou em Salvador deve ser uma dessas estruturas-tipo nas quais as intenções aqui manifestas poderão se tornar realidade. (PARENT, 1968, p. 163)

Na parte inicial do relatório são também destacados os valores tradicionais da cultura brasileira, religião, lendas, histórias populares, artesanato, que não compõem seu patrimônio arquitetônico, mas são ressaltados como elementos importantes para o desenvolvimento do turismo:

(...) importa que o turismo não constitua um fim em si mesmo, nem mesmo um meio de satisfazer simultaneamente a curiosidade e o conforto de não brasileiros ou de uns poucos brasileiros desconectados da realidade nacional, mas que o modelo técnico da infra-estrutura associe o modo de conhecer a cultura brasileira à maneira de vivê-la e, desse modo, possa integrar a tradição, a ciência e a salvaguarda dos valores do Brasil antigo ao desenvolvimento do Brasil futuro. (PARENT, 1968, pp. 50-1)

O relatório de Parent se refere às diversas instituições e pessoas que colaboram para que o trabalho pudesse ser realizado, tanto entre técnicos do SPHAN e outros órgãos, como outras instâncias dos governos federal, estaduais e municipais, além de organismos internacionais. A contribuição específica de Wladimir Alves de Souza é destacada em algumas passagens que revelam sua participação ativa na visita e

mostram a importância que assume a EMBRATUR para a efetivação das políticas no campo do patrimônio.

Infinitamente preciosa foi a solicitude amigável do Sr. Miran Latif, presidente do ICOMOS, que, da mesma forma, nos acompanhou em nossa missão; o Sr. Agostinho Olavo Rodrigues, secretário executivo do IBECC (Comissão Nacional da UNESCO) nos facilitou, igualmente, numerosos contatos, bem como o Sr. Wladimir Alves de Souza, diretor da EMBRATUR. (PARENT, 1968, p.190)

Outra passagem onde Parent (1968, p. 191) cita a cooperação de Souza merece destaque pela referência a um convívio mais próximo, fugindo do tom geral do relatório. “Na residência de Wladimir Alves de Souza, encontrei o diretor-geral da Embratur, Sr. J. da Silveira”. Menções como essa não são comuns no relatório. A participação individual de Souza ainda é destacada como contato político junto ao governo estadual da Bahia.

Uma segunda visita aprofundada a Salvador, realizada em companhia de Wladimir Alves de Souza, diretor da Embratur, permitiu sondar proveitosamente as autoridades estaduais quanto à possibilidade de implantação desse plano conjunto. (PARENT, 1968, p. 94)

O relatório permite ainda verificar a abrangência dos levantamentos empreendidos por Parent, expressos em um diagnóstico que leva em conta a visão dos técnicos, dos políticos e avalia também diversos aspectos da cultura popular. Dentre as análises e recomendações constantes do documento final chamam a atenção o espaço e as considerações a respeito do órgão nacional de patrimônio.

Parent (1968, pp. 60-5) dedica um capítulo, na primeira parte do relatório, à proteção do patrimônio cultural no Brasil. Nesse item avalia a participação efetiva ou potencial de três instâncias do governo federal: o Patrimônio, a Embratur e o BNH, dedicando um espaço amplo para a análise do SPHAN, naquele momento DPHAN.

O inspetor francês indica uma estrutura superada e tímida, diante dos desafios que o país deveria enfrentar. Afirma que esse também é o entendimento interno do próprio órgão e menciona a proposta de reestruturação apresentada por Rodrigo Melo Franco de Andrade, que Parent considera pertinente. Indica ainda que é preciso aumentar o orçamento do órgão.

Parent (1968, p. 64) enfatiza, entretanto, a qualidade da legislação brasileira de tombamento: “(...) no Brasil, se os recursos são insuficientes, o instrumento

legislativo é excelente. A legislação é infinitamente mais forte, por exemplo, do que a que dispõem os serviços franceses”.

A avaliação que elabora Parent (1969, p. 61) sobre a qualidade do pequeno corpo técnico do SPHAN é relevante para uma avaliação mais precisa sobre a efetiva contribuição do movimento moderno para o setor patrimonial:

A obra científica da DPHAN consiste em um inventário monumental, extremamente minucioso, (...), que permanece como o melhor instrumento desse gênero em todo o continente. Ele está fundado nos critérios mais bem embasados da ciência arqueológica e da história da arte, e os colaboradores da DPHAN são, em seu conjunto, eminentes especialistas, cuja competência nada tem a invejar à de seus melhores colegas europeus. [...] Isto não exclui, com vantagem para o Brasil, uma osmose entre o conhecimento do passado e o pleno domínio dos problemas arquitetônicos contemporâneos, osmose essa da qual a presença de Lúcio Costa no 'Patrimônio' é precisamente um símbolo.

Seu diagnóstico aponta ainda a necessidade de maior intercâmbio para a formação e recrutamento de novas levas de técnicos, necessárias para a ampliação dos recursos humanos que atuam na área. Nesse sentido, a cooperação internacional deve ser estimulada.

Após a estada de um pintor restaurador de Bruxelas (convidado pelo governo belga) e de uma bolsa de estudo dada pela UNESCO para Roma ao Sr. Paulo Azevedo, arquiteto do 'Patrimônio', acredito que seria desejável multiplicar as bolsas de estudo em favor de jovens técnicos brasileiros à Europa ou ao México do que trazer especialistas ao Brasil, pois **a competência dos especialistas brasileiros é incontestável**: eles são apenas pouco numerosos para o projeto previsto, e é necessário despertar o interesse de jovens estudantes. Mas, a condição necessária para que esses bolsistas tenham uma colocação é a adoção, pelo governo brasileiro, do plano de desenvolvimento administrativo do 'Patrimônio', já sugerido pelo próprio governo. (PARENT, 1968, p. 167)

O relatório de Parent reitera em diversas oportunidades que para o país empreender grandes projetos de renovação urbanística é fundamental que os tombamentos globais, que o SPHAN vem adiando, sejam realizados e que, para atingir essa finalidade “(...) o 'Patrimônio' não pode agir sozinho”. Faz-se necessário “unir esforços aos do Banco Nacional de Habitação, da Embratur (novo órgão nacional de turismo), dos estados, dos serviços de Planejamento federal, enfim, aos da cooperação internacional” (PARENT, 1968, p. 64).

Por fim, Parent conclui:

(...) não poderia, (...), deixar de recomendar suficientemente associar à concessão do empréstimo algumas reformas evocadas ao longo desse estudo, em particular o **aperfeiçoamento do pessoal do 'Patrimônio'** conforme o plano estabelecido pelo próprio governo; associar também as diferentes partes do projeto em um conjunto global, porque não seria na minha opinião, favorável a ninguém limitá-lo a operações que visassem apenas uma rentabilidade imediata. É somente na reestruturação geral da vida urbana que o patrimônio monumental poderá ser preservado. E é somente na reestruturação rural que a natureza poderá ser salvaguardada. (PARENT, 1968, p. 169)

Embora o SPHAN deixe de conduzir de forma isolada as políticas e ações voltadas à área de patrimônio, o que aparentemente representa seu enfraquecimento, verifica-se de fato a ampliação do tratamento que ganha a preservação do patrimônio cultural no âmbito do governo federal, que também estimula a participação de outros entes da federação. O espaço antes ocupado exclusivamente pelo SPHAN passa a ser compartilhado, é verdade que não sem traumas, com outras instituições como UNESCO, ICOMOS, EMBRATUR, SEPLAN, organismos estaduais e municipais.

A recuperação sintética do diagnóstico e proposições da “missão Parent” permite reforçar o sentido de algumas das análises feitas ao longo desta tese. Neste trabalho procurou-se situar o Brasil no contexto dos desafios estruturais que envolvem o continente, considerando as conjunturas macroeconômicas associadas às políticas culturais e à ação das vanguardas latino-americanas, como forma de avaliar o trabalho desenvolvido pelo SPHAN, no seu ‘período heróico’.

Fica evidenciado que os processos que marcam a reflexão do movimento moderno na América Latina, desde os anos 1920 e, em particular, o campo da arquitetura e urbanismo a partir da década seguinte, constituem insumos fundamentais para o esforço de avaliação histórica e crítica da contribuição e dos limites do movimento moderno como um todo, em particular no que diz respeito à sua relação com a memória e a história.

Monumentalidade, intervenção em centros e sítios históricos, modernismo e regionalismo são temas que o campo da arquitetura e do urbanismo precisou enfrentar em vários países latino-americanos e, em particular, no Brasil, antecipando e – em alguma medida motivando²⁵³ – alguns debates internacionais no âmbito do

²⁵³ É certamente o caso do famoso *Brazil Report*.

movimento moderno. Nesse sentido pode-se afirmar que a história institucional do SPHAN está atrelada a um projeto cultural vinculado ao movimento moderno, sobretudo ao debate contemporâneo da prática arquitetônica e urbanística entre as décadas de 1930 e 1960.

Os exemplos das intervenções em Ouro Preto, Diamantina, Olinda, o debate dos anos 1940 entre a afirmação da modernidade sem concessões e a “harmonização” das intervenções, estão na vanguarda da reflexão internacional do movimento moderno. Tampouco são periféricas ou atrasadas as reflexões e posicionamentos acerca da restauração, que se explicitam no projeto para as Missões, ou nas resistências ao projeto de Carlos Leão por parte significativa dos arquitetos do SPHAN.

Lina certamente eleva o tom dessa discussão a partir do Unhão e de certa maneira permite que se percebam com mais clareza as concepções elaboradas pelo SPHAN e seus limites. No entanto, como ressalta Anelli (2009), é necessário compreender que as críticas elaboradas por Lina Bardi se realizam no interior do próprio movimento moderno.

Constituem-se, assim, como revisão, cujo propósito principal é retornar os princípios iniciais do modernismo que por “equívocos ou distorções” desviou-se de seus pressupostos.

A radicalidade dessa proposta necessita ser analisada sob outro aspecto da trajetória de Lina Bo Bardi: seu projeto do moderno como transformação da cultura popular e não a sua destruição. É nesse projeto que poderemos encontrar o sentido pleno da sua atitude de querer destruir a *aura* da obra de arte para mostrá-la como ‘trabalho, altamente qualificado, mas trabalho; apresentado de modo que possa ser compreendido pelos não iniciados’. (ANELLI, 2009, p. 5-6)

O descompasso, que hoje parece evidente, entre o campo da arquitetura e do urbanismo e o da restauração/conservação é preocupante e indesejável, principalmente quando se verifica a importância crescente dos temas relativos ao patrimônio histórico e a relativa rarefação das análises críticas sobre as intervenções em áreas históricas no âmbito da arquitetura e do urbanismo, assim como o inegavelmente desigual panorama das intervenções de recuperação de monumentos e sítios de interesse patrimonial nos anos recentes.

Reconstituir o debate sobre o patrimônio cultural no Brasil, valorizando a cultura arquitetônica que se constituiu durante aquelas décadas é um desafio necessário, que pode ajudar a compreender melhor os limites e potencialidades das ações que vêm sendo empreendidas no país. Passaglia (1983, apud MILET, 1998) já indicava que um conceito limitador da ação do próprio SPHAN era o valor de antiguidade atribuído à seleção do “patrimônio nacional”:

(...) na atitude de associar toda obra, local ou documento, à sua antiguidade, a um fator histórico relevante ou a um preconceito estilístico. Na medida em que um município, cidade ou comunidade não tivessem sido premiadas por suas origens.

Nesse sentido, e apenas como exemplo, seria interessante incorporar a ampliação da visão de história como disciplina, efetivada nas últimas décadas, e lembrar, com Argan, que toda cidade é histórica, em sentido pleno. A partir daí seria, talvez, possível – e necessário – pensar uma política de preservação e valorização do patrimônio cultural não de algumas poucas cidades, mas para todas as cidades brasileiras, cujas histórias particulares são indissociáveis da – e constituem a – história da cidade e, portanto, da cultura brasileira.

Por enquanto, reforça-se a convicção de que as pesquisas acerca das relações entre arquitetura e urbanismo moderno e preservação constituem um terreno fecundo, um campo em aberto e um desafio estimulante.

Bibliografia

- AAVV. **Le Corbusier, le passé à réaction poétique**. Lion: SNIM, 1988.
- ACRÓPOLE. V Congresso Pan-americano de Arquitetos. **Acrópole**, São Paulo, nº 25, mai., 1940, pp. 33-40. Número especial dedicado ao Congresso.
- ANDA, Enrique X. de. **Historia de la arquitectura mexicana**. Barcelona: Gustavo Gili, SL, 2007.
- ANDRADE, Antônio Luiz Dias de. **Um estado completo que pode jamais ter existido**. Tese (Doutorado). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993.
- ANDRADE, Mário de. **Mário de Andrade: cartas de trabalho** (correspondência com Rodrigo Mello Franco de Andrade – 1936-1945). Brasília: MEC, SPHAN, Fundação Nacional Pró-Memória, 1981.
- ANDRADE, Mário de. **O turista aprendiz**. São Paulo: Duas cidades, 1974.
- ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. **Brasil: Monumentos históricos e arqueológicos**. México: Instituto Panamericano de Geografia e História, 1952.
- ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. **Rodrigo e o SPHAN**. Rio de Janeiro: MEC, 1987.
- ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. **Rodrigo e seus tempos**. Coletânea de textos sobre artes e letras. Brasília: SPHAN; Fundação Pró-Memória, 1986.
- ANELLI, Renato. **O Museu de Arte de São Paulo, o museu transparente e a dessacralização da arte**. Arqtextos, São Paulo, set., 2009. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/.../arq112_01.asp> [acessado em 03/01/2010]
- ARANTES, Antônio Augusto (org.). **Cidadania**. Revista do Patrimônio Artístico e Histórico Nacional, IPHAN, nº. 24, Rio de Janeiro, 1996.
- ARECES, Miguel Ángel A. **Arqueología Industrial: el pasado por venir**. Gijón, Cicees, 2006.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Historia del Arte como Historia de la Ciudad**. Barcelona: Laia, 1984.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Walter Gropius e a Bauhaus**. Edição original: 1951. Tradução de Emilio Campos Lima. Lisboa (PTG): Presença, 1984. (coleção Dimensões)
- ATIQUE, Fernando. Profissão, estilo e causa: um olhar sobre os primeiros congressos pan-americanos de arquitetos. In: XI Encontro Nacional da ANPUR, 2005, Salvador. **Anais do XI ENANPUR - Perspectivas para o Território**, 2005.
- AYMONINO, Carlo. **La vivienda racional: Ponencias de los congresos CIAM 1929-1930**. Tradução de J. F. Chico; J. M. Marco; J. C. Theilacker. Barcelona (Espanha): Gustavo Gili. (coleção Arquitectura y Crítica).
- AZEVEDO, Paulo Ormino David. A Restauração arquitetônica entre o passado e o presente. **Rua – Revista de Arquitetura e Urbanismo**, n. 8. Salvador: UFBA, 2003.
- AZEVEDO, Ricardo Marques de. **Metrópole: abstração**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- BALDINI, Isis. **Reticências, reflexões e interrogações: o estado da conservação e restauração no Brasil**. Disponível em: <<http://www.fapesp.br/.../reticencias-reflexoes-e-i...>> [acessado em 03/01/2010]
- BARDI, Lina Bo. **Contribuição propedêutica ao ensino da Teoria da Arquitetura**. São Paulo: s/e., 1957.
- BARREIRA, Irllys Alencar F.. **A cidade no fluxo do tempo: invenção do passado e patrimônio**. Disponível em: <<http://www.scielo.br/scielo.php?script=...>> [acessado em 11/12/2009]

- BENEDETTI, Mara de. PRACCHI, Attilio. **Antologia dell'architettura moderna: testi, manifesti, utopie**. Bologna: Editore Zanichelli, 1988.
- BENEVOLO, Leonardo. **História da arquitetura moderna**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas – vol. 1)
- BIERRENBACH, Ana Carolina de Souza. **Os restauradores de Lina Bo Bardi e as interpretações da História**. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2001.
- BLOCK. **Revista de cultura de la arquitectura, la ciudad y el territorio**. nº. 4, dez., 1999. Número especial sobre o Brasil.
- BOITO, Camillo. **Os Restauradores**. Publicação original em italiano em 1884. Tradução de Paulo e Beatriz Mugayar Kühl. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008. (coleção Artes & Ofícios).
- BOLLE, Willi. (org.) **Walter Benjamin. Documentos de cultura. Documentos de barbárie**. (Escritos escolhidos). São Paulo: Cultrix. Editora da Universidade de São Paulo, 1986.
- BONDUKI, Nabil. **Origens da habitação social no Brasil**. São Paulo, Estação Liberdade/FAPESP, 1998.
- BORSI, Franco. **The Monumental Era: European Architecture and Design 1929-39**. New York: Rizzoli, 1987.
- BRANDI, Cesare. **Teoria da Restauração**. Publicação original em italiano em 1963. Tradução de Beatriz Mugayar Kühl. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004. (coleção Artes & Ofícios).
- BRITO, Ronaldo. **Experiência crítica**. textos selecionados: Ronaldo Brito. Organização de Sueli de Lima. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- BROWNE, Enrique. **Otra arquitectura en América Latina**. México: Gustavo Gili, 1988.
- BRUAND, Yves. **A Arquitetura Contemporânea no Brasil**. São Paulo, Perspectiva, 1981.
- CAMPELLO, Maria de Fátima de Mello Barreto. **Lina Bo Bardi: as moradas da alma..** Dissertação (Mestrado), São Carlos, Escola de Engenharia de São Carlos – Universidade de São Paulo, 1997.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. São Paulo: Nacional, 1976.
- CANDIDO, Antonio. **Tese e antítese**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1963. (coleção Ensaio – vol. 1)
- CARPIO, José Beingolea del. **El Arquitecto en el Perú**. Disponible em <<http://www.arqandina.com/pages/general/art073.htm>>. [acessado em 21/06/2009].
- CASTRIOTA, Leonardo Barci. **Patrimônio cultural: conceitos, políticas, instrumentos**. São Paulo: Annablume, 2009.
- CAVALCANTI, Lauro (org.). **Modernistas na Repartição**. Rio de Janeiro: UFRJ/MINC IPHAN, 2000.
- CAVALCANTI, Lauro. **Moderno e Brasileiro**. A história de uma nova linguagem na arquitetura (1930-1960). Rio de Janeiro: J. Zahar, 2006.
- CERÁVOLO, Ana Lúcia. **Paulo de Camargo e Almeida**. Arquitetura total na trajetória de um arquiteto brasileiro. Dissertação (Mestrado). São Carlos, Escola de Engenharia de São Carlos. Universidade de São Paulo., 2000.
- CHAUÍ, Marilena. **Brasil: mito fundador e sociedade autoritária**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2000.

- CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. Publicação original em francês em 1992. Tradução de Luciano Vieira Machado. São Paulo: Ed. UNESP/Estação Liberdade, 2001.
- COLE, Emily. (editor geral) **A gramática da arquitetura**. Tradução de Maria Filomena Duarte. Portugal: Livros e Livros, 2003.
- COMAS, Carlos Eduardo. Lúcio Costa e a Revolução da Arquitetura Brasileira, 30-39. De Lenda(s) e Le Corbusier. **Arquitextos**, São Paulo, 2002, mar. Disponível em http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq022/arq022_01.asp
- COMAS, Carlos Eduardo. Lucio Costa. Da atualidade de seu pensamento. **Revista AU**, São Paulo, nº 38, out./nov., pp. 69-74, 1991.
- COMAS, Carlos Eduardo. O passado mora ao lado: Lúcio Costa e o projeto do Hotel de Ouro Preto. **Arquitextos**, Porto Alegre, UFRGS, nº. 2, pp. 18-31, 2002.
- CONDEPHAAT (São Paulo). **O sítio urbano original de São Paulo, o pátio do colégio**. Publicação n. 1, Governo do Estado de São Paulo. São Paulo: IMESP, 1977.
- CONRADS, Ulrich. **Programas y Manifiestos de la arquitectura del siglo XX**. Publicação original em alemão em 1964. N/C tradução. Barcelona (ESP): Lumen, 1973.
- COSTA, Lúcio. **Arquitetura brasileira**. Departamento de Imprensa Nacional. Ministério da Educação e Saúde. Serviço de Documentação. Rio de Janeiro, 1952. (Os cadernos de cultura).
- COSTA, Lúcio. **Considerações sobre arte contemporânea**. Departamento de Imprensa Nacional. Ministério da Educação e Saúde. Serviço de Documentação. Rio de Janeiro, 1952. (Os cadernos de cultura).
- COSTA, Lúcio. **Registro de uma vivência**. Rio de Janeiro: Empresa das Artes, 1995.
- COSTA, Xavier; HARTRAY, Guido. **Sert: arquitecto en New York**. Barcelona (ES): MAC, 1997. Catálogo da exposição com o mesmo título.
- DE BENEDETTI, Mara; PRACCHI, Attílio. **Antologia dell'architettura moderna**. Testi, manifesti, utopie. Bologna: Zanichelli, 1988.
- DUARTE, Paulo. **Mário de Andrade por ele mesmo**. São Paulo: Hucitec/PMSP, 1985.
- ELIAS, Isis Baldini. **Conservação e Restauro de obras de Arte em Suporte de Papel**. Dissertação (Mestrado). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.
- FABRIS, Annateresa (org.). **Ecletismo na Arquitetura Brasileira**. São Paulo: Nobel, 1987.
- FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. São Paulo: EDUSP, Fundação para o desenvolvimento da educação, 1999.
- FELDMAN, Sarah. **Planejamento e Zoneamento. São Paulo, 1947-1972**. 1a. ed. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2005.
- FERRAZ, Geraldo. **Warchavchik e a Introdução da Nova Arquitetura no Brasil: 1925-1940**. São Paulo: Museu de Arte, 1965.
- FICHER, Sylvia. **Os arquitetos da Poli: ensino e profissão em São Paulo**. São Paulo: EDUSP, 2004.
- FONSECA, Maria Cecília Londres. **O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil**. Rio de Janeiro: UFRJ/ Minc-IPHAN, 1997.
- FÓRUM PATRIMÔNIO: **ambiente construído e patrimônio sustentável**. v. 1, n. 1. Belo Horizonte: MACPS; CEDODAL; IEDS, 2007.
- FRAMPTON, Kenneth. **História crítica da arquitetura moderna. 1980**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

- GASPERINI, Gian Carlo. Monumentos: tema de debate em Veneza. **Revista Habitat**, São Paulo, set.1964.
- GEROSA, Pier Giorgio; JONAS, Stephan; MIQUEL, Louis (orgs.). INSTITUT D'URBANISME ET D'AMÉNAGEMENT REGIONAL. Anales du "Deuxieme Colloque sur la crise de l'environnement et de l'habitat". **Actualité de la Charte d'Athenes**. Université des Sciences Humaines de Strasbourg, 1976.
- GIEDION, Sigfried. **Espacio, Tiempo y Arquitectura**. el futuro de una nueva tradición. Madrid: Dossat, 1978.
- GITAHY, Maria Lúcia Caira; LIRA, José Tavares Correia de. (org.) **Cidade: impasses e perspectivas**. São Paulo: FAU/Annablume/FUPAM, 2007.
- GÓES, Ronald de. Hannes Meyer e Luiz Nunes: o Elo Perdido ?. **Revista ViverCidades**, Rio de Janeiro, 2009, out. Disponível em <http://www.vivercidades.org.br>. Acesso em 10/01/2010.
- GONÇALVES, Cristiane Souza. **Restauração arquitetônica: a experiência do SPHAN em São Paulo, 1937-1975**. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2007.
- GONÇALVES, José Reginaldo dos Santos. **A retórica da perda**. Os discursos do patrimônio cultural no Brasil. Rio de Janeiro: UFRJ/ IPHAN, 2002.
- GOODWIN, Philip L. **Brazil Builds**. Architecture old and new: 1952-1942. New York: MoMA, 1943.
- GORELIK, Adrián. **Das vanguardas a Brasília: Cultura Urbana e Arquitetura na América Latina**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- GORELIK, Adrian. **Miradas sobre Buenos Aires: historia cultural y crítica urbana**. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004.
- GORELIK, Adrián. O moderno em debate: cidade, modernidade e modernização. In: MIRANDA, W. M. (1999). **Narrativas da Modernidade**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 1999.
- GREGOTTI, Vittorio. **Nuevos caminos de la arquitectura italiana**. Publicação original em inglês. Tradução de Lucia Puppo. Barcelona: Blume, 1969. (coleção Nuevos caminos de la arquitectura).
- GROPIUS, Walter. **Alcances de la arquitectura integral**. Publicação original em inglês em 1952. Tradução de Luis Fabricant. Buenos Aires: La Isla, 1956.
- GUEDES, Maria Tarcila Ferreira. **O lado doutor e o gavião de penacho: movimento modernista e patrimônio cultural no Brasil: o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN)**. São Paulo: Annablume, 2000.
- GUERRA NETO, Abílio da Silva. **Lucio Costa - modernidade e tradição: montagem discursiva da arquitetura moderna brasileira**. Tese (Doutorado). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.
- GUIMARAENS, Cêça. (org.) **Arquitetura e movimento moderno**. Rio de Janeiro: Gráfica Laerka, 2006. (coleção proarq-prourb/FAU-UFRJ).
- GUIMARAENS, Cêça. **Lucio Costa**. Um certo arquiteto em incerto e secular roteiro. Rio de Janeiro: Relume-Dumará/ Prefeitura, 1996.
- GUTIERREZ, Ramón [et al]. **Bibliografía Iberoamericana de revistas de arquitectura y urbanismo**. La Ciudad del Saber, V Conferência del C.A.I.. Madrid: Graficinco, 1993.
- HITCHCOCK, Henry-Russell. **Latin American architecture since 1945**. New York: MoMA, 1955.
- HOBSBAWN, Eric. **Nações e nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade**. Tradução de Maria Célia Paoli, Anna Maria Quirino. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

- HOBSBAWN, Eric. **O novo século: entrevista a Antonio Polito**. Tradução do inglês para o português e cotejo com a edição italiana Claudio Marcondes. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- HOBSBAWN, Eric. **Sobre história**. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- III CONGRESSO NACIONAL DE ARQUITETOS. **Atas**. IAB, Belo Horizonte (Minas Gerais), 1953.
- INSTITUTO LINA BO E P. M. BARDI. FERRAZ, Marcelo Carvalho. (org.) **Lina Bo Bardi**. São Paulo: Empresa das Artes, 1993.
- KOCH, Wilfried. **Dicionário dos estilos arquitetônicos**. Tradução de Neide Luzia de Rezende. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- KOPP, Anatole. **Quando o moderno não era um estilo e sim uma causa**. São Paulo: Nobel / EDUSP, 1990.
- KOTHE, Flávio R. **Walter Benjamin**. São Paulo: Ática, 1985.
- KÜHL, Beatriz Mugayar. **Arquitetura do Ferro e arquitetura ferroviária em São Paulo: reflexões sobre a sua preservação**. São Paulo: Ateliê Ed./FAPESP/SEC, 1998.
- LAFETÁ, João Luiz. **1930: a crítica e o modernismo**. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2000. (coleção Espírito Crítico)
- LE CORBUSIER. **A carta de Atenas**. Tradução de Rebeca Scherer. São Paulo: HUCITEC / EDUSP, 1989. (Coleção Estudos Urbanos)
- LE CORBUSIER. **Precisões: sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo**. Publicação original em francês em 1930. Posfácio de Carlos A. Ferreira Martins e Trad. Carlos E. M. De Moura. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- LE CORBUSIER. **Urbanismo**. São Paulo, Martins Fontes, 1991. Ed. orig.:Paris, Crès, 1925.
- LEAL, Claudia Feierabend Baeta. (org.) **As missões da Unesco no Brasil: Michel Parent**. Tradução de Rejane Maria Lobo Vieira. Rio de Janeiro: Flama Ramos, 2008. (série Pesquisa e Documentação do IPHAN).
- LEITE, Rogério Proença. Contra-usos e espaço público: notas sobre a construção social dos lugares na Manguetown. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, vol.17, nº.49, São Paulo, 2002, jun.
- LEMOS, Carlos Alberto Cerqueira. **Arquitetura Brasileira**. São Paulo: Melhoramentos/ EDUSP, 1974.
- LEMOS, Carlos Alberto Cerqueira. **História da casa brasileira**. São Paulo: Contexto, 1989.
- LEMOS, Carlos Alberto Cerqueira. **O que é Patrimônio Histórico**. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- LEMOS, Carlos Alberto Cerqueira; MORI, Victor Hugo; ALAMBERT, Clara Correia d'. **Patrimônio: 70 anos em São Paulo**. Organização de Marise Campos de Souza, Rossano Lopes Bastos. São Paulo: 9ª SR/IPHAN, 2008.
- LEPETIT, Bernard. **Por uma nova história urbana**. São Paulo: EDUSP, 2002.
- LIERNUR, Jorge Francisco. **Escritos de Arquitectura del siglo XX en América Latina**. Madrid: Tanais, 2002.
- LIERNUR, Jorge Francisco; ALIATA, Fernando. (comp.) **Diccionario de arquitectura en la Argentina: estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades**. Buenos Aires: Artes Gráficas Rioplatenses, 2004.
- LIMA, Evelyn Furquim Werneck. Políticas de desenvolvimento e patrimônio cultural. In: LIMA, Evelyn; MALEQUE, Miria (org.) **Espaço e cidade: conceitos e leituras, 2004**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004, pp. 11-24.

- LOCATELLI, Vittorio. **Le Corbusier, la storia, la conservazione: Tre letture attraverso i testi**. Milão: Franco Angeli, 1990.
- LOPEZ, Adriana; MOTA; Carlos Guilherme. **História do Brasil: uma interpretação**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.
- LORENZO, Helena Carvalho De; COSTA, Wilma Peres da (org.). **A década de 1920 e as origens do Brasil Moderno**. São Paulo: UNESP/FAPESP, 1997.
- MACARRÓN, Ana. **Conservación del Patrimonio Cultural**. Criterios y normativas. Madrid: Síntesis, 2008.
- MANRIQUE, Jorge A. ¿Identidad o Modernidad?. In: BAYÓN, Damián (1974). **América Latina en sus Artes**. México: Siglo XXI, pp. 19-33.
- MARTINS, Carlos Alberto Ferreira. **Arquitetura e Estado no Brasil**. Elementos para uma investigação sobre a constituição do discurso moderno no Brasil; a obra de Lúcio Costa 1924/1952. Dissertação (Mestrado). São Paulo: FFLCH-USP, 1987.
- MARTINS, Carlos Alberto Ferreira. **Máquina, Ciudad y Naturaleza**. El origen de los conceptos en Le Corbusier. Tese (Doutorado). Madrid: ETSAM, 1992.
- MATTOS, Waldemar. **Evolução histórica e cultural do Pelourinho**. Rio de Janeiro: SENAC, 1978.
- MAYUMI, Lia. **Taipa, canela-preta e concreto**. Estudo sobre o restauro de casas bandeiristas. São Paulo: Romano Guerra, 2008. (coleção Olhar Arquitetônico).
- MEIRELLES, Marcio. **Bando de teatro Olodum**. Salvador: FCJA; Copene; Grupo Cultural Olodum, 1995.
- MELO, Marcus André B. C. de. Regimes de acumulação, Estado e articulação de interesses na produção do espaço construído (Brasil 1940-1988). In: VALLADARES, Lícia; PRETECEILLE, Edmond. **Reestruturação Urbana**. Tendências e Desafios. São Paulo/Rio de Janeiro: Nobel/IUPERJ, 1990.
- MENEGUELLO, Cristina (2000). A preservação do patrimônio e o tecido urbano. Parte 1. A reinterpretação do passado histórico. **Arquitextos**, nº 7. Disponível em <<http://www.vitruvius.com.br>>
- MICELI, Sérgio (org.). **Estado e Cultura no Brasil**. São Paulo: Difel, 1984.
- MILET, Vera. **A teimosia das pedras: um estudo sobre a preservação do patrimônio ambiental no Brasil**. Olinda-PE: Prefeitura de Olinda, 1988.
- MINDLIN, Henrique E. **Modern Architecture in Brazil**. New York: Reinhold, 1956.
- MÓDULO. Acréscimo do Museu das Missões, São Miguel, RS. **Módulo**, Rio de Janeiro, ago 1959, pp. 36-7.
- MORAES, Eduardo Jardim. **A brasilidade modernista, sua dimensão filosófica**. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- MOREIRA, Clarissa da Costa. **A cidade contemporânea entre a *tabula rasa* e a preservação: cenários para o porto do Rio de Janeiro**. São Paulo: Editora UNESP, 2004.
- MUMFORD, Eric. **The CIAM discourse on Urbanism, 1928-1960**. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2000.
- NOBRE, Ana Luiza [et al]. **Um modo de ser moderno**. Lúcio Costa e a crítica contemporânea. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- O'GORMAN, Edmundo. **La invención de América**, México: Fondo de Cultura Económica. 1958.
- OAKESHOTT, Michael. **Sobre a História & Outros Ensaios**. Rio de Janeiro: Topbooks/Liberty Classics, 2003.
- OCKMAN, Joan. **Architecture Culture 1943-1968**. Nova Iorque: Rizzoli/Columbia Books, 1993.

- OLIVEIRA, Augusto S. de Sá. **Do botequim à boutique: a redefinição do imaginário social na reconstrução do Pelourinho**. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2002.
- OLIVEIRA, Lucia Lippi; VELLOSO, Mônica Pimenta; GOMES, Ângela Maria Castro. **Estado novo: ideologia e poder**. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1982.
- OLIVEIRA, Mário Mendonça de. **Tecnologia da conservação e da restauração: materiais e estruturas: um roteiro de estudos**. Salvador (Bahia): EDUFBA, 2006.
- OLIVEIRA, Olivia de. **Lina Bo Bardi: sutis substâncias da arquitetura**. São Paulo: Romano Guerra, 2006.
- Oriá, Ricardo. Educação Patrimonial. Conhecer para preservar. Disponível em <<http://www.aprendebrasil.com.br/articulistas/articulista0003.asp>>.
- PADILHA, Nino. (org.) **Cidade e urbanismo: história, teorias e práticas**. Salvador: Mestrado em Arquitetura e Urbanismo da FAUFBA, 1998.
- PAPADAKI, Stamo. **The Work of Oscar Niemeyer**. New York.: Reinhold, 1951.
- PDF. V Congresso Pan-americano de Arquitetos. **PDF**, RJ, vol. VI, nº 6, 1939, nov., p. 613.
- PDF. V Congresso Pan-americano de Arquitetos. **PDF**, RJ, vol. VII, nº 3, 1940, mai., p. 225-9.
- PDF. V Congresso Pan-americano de Arquitetos. **PDF**, RJ, vol. VII, nº 3, 1940, mai., p. 201-24.
- PEREIRA, Juliano. **Lina Bo Bardi. Bahia, 1958-1964**. Uberlândia: EDUFU, 2007.
- PESSÔA, José (org.) **Lúcio Costa: documentos de trabalho**. Rio de Janeiro: IPHAN, 2004.
- PESSÔA, José; PICCINATO, Giorgio. (org.) **Atlas de centros históricos do Brasil**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007.
- PEVSNER, Nicolaus. **Los orígenes de la arquitectura moderna y del diseño**. Publicação original em inglês em 1949. Tradução de Juan-Eduardo Cirlot. Barcelona: Gustavo Gili, 1968.
- PINHEIRO, Cláudia. (org.) **Catálogo da exposição IAB 80 anos no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: IAB, 2001.
- PINHEIRO, Eloísa Pett; GOMES, Marco Aurélio A. de Filgueiras. (org.) **A cidade como história: os arquitetos e a historiografia da cidade e do urbanismo**. Salvador: EDUFBA, 2005.
- PREFEITURA DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO. **O resgate da área central**. Separata da Revista Projeto nº 138. São Paulo, 1991.
- QUESADA, Luís Miro. **Espacio en el tiempo**. La arquitectura moderna como fenómeno cultural. Lima: Compañía de Impresiones y Publicidad, 1945.
- REIS FILHO, Nestor G. **Quadro da Arquitetura no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- REIS, José Carlos. **Escola dos Annales: a inovação em história**. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- REVISTA CARAMELO. **FAUUSP**. Caramelo 6. São Paulo, FAUUSP, 1993. Especial Lina Bo Bardi.
- REVISTA DE HISTÓRIA DA ARQUITETURA E DO URBANISMO. **Desígnio**. Universidade de São Paulo. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Área de concentração de pós-graduação. História e fundamentos da arquitetura e do urbanismo. São Paulo: Publicação semestral. n. 6 de setembro de 2006.
- REVISTA DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. **60 anos: a revista**. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, IPHAN, nº. 26, Rio de Janeiro, 1997.
- REVISTA DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. **Cidade**. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro: IPHAN, nº. 23, 1994.
- REVISTA ÓCULUM. Centro de Apoio Didático da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Pontifícia Universidade Católica de Campinas. n. 2, 1992.

- RIEGL, Aloïs (1999). **El culto moderno a los monumentos**. Publicação original em 1903. Tradução de Ana Pérez López. Madri: Visor, 1999.
- RODRIGUES, Marly. **Imagens do passado**. A instituição do patrimônio em São Paulo, 1969-1987. São Paulo: EDUNESP; IMESP; CONDEPHAAT; FAPESP, 2000.
- ROSSETTI, Eduardo Pierrotti. **Tensão moderno/popular em Lina Bo Bardi**: nexos da arquitetura. Dissertação (Mestrado). Salvador. UFBA. Faculdade de Arquitetura, 2002.
- ROSSI, Aldo. **La arquitectura de la ciudad**. Barcelona: Gustavo Gili, 1982. (Coleção Punto y Línea).
- ROSSI, Aldo. **Para una arquitectura de tendencia**. Escritos: 1956-1972. Barcelona: Gustavo Gili, 1977.
- ROWE, Colin. **Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos**. Barcelona: Gustavo Gili, 1978. (Coleção Arquitectura y Crítica).
- RUBINO, Silvana. **As fachadas da história**: as origens, a criação e os trabalhos do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1936-1967. Dissertação (Mestrado). Campinas, IFCH, 1991.
- RUBINO, Silvana. **O mapa do Brasil passado**. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Rio de Janeiro, 1996, nº 24, pp. 96-105.
- RUBINO, Silvana. **Rotas da modernidade**: trajetória, campo e história na atuação de Lina Bo Bardi, 1947-1968. Tese (Doutorado). Campinas, 2002.
- RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina. **Lina por escrito**: textos escolhidos de Lina Bo Bardi. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- RUSKIN, John. **A lâmpada da memória**. Publicação original em inglês em 1849. Tradução de Maria Lucia Bressan Pinheiro. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006. (coleção Artes & Ofícios).
- RUSKIN, John. **Las siete lámparas de la arquitectura**. Barcelona (ESP): Editorial Alta Fulla, 1988.
- SAIA, Luís. **Moradia Paulista**. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- SALA Jr., Dalton. **O Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**: história oficial e Estado Novo. Dissertação (Mestrado). ECA/USP, 1988.
- SANT'ANNA, Márcia. **Da cidade-monumento à cidade-documento**. A trajetória da norma de preservação de áreas urbanas no Brasil (1937-1990). Dissertação (Mestrado). Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1995.
- SANTOS, Ana Carolina Melaré dos. Viollet-le-Duc e o conceito moderno de restauração. **Resenhas online**, ago., 2005, ano 4, vol. 44, p. 126 Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/resenhas/textos/resenha126.asp>> [acessado em 22/01/2010]
- SASSEN, Saskia. **As cidades na economia mundial**. Tradução de Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Studio Nobel, 1998. (coleção Megalópolis)
- SCHICCHI, Maria Cristina; BENFATTI, Denio. (org.) **Urbanismo**: dossiê São Paulo – Rio de Janeiro. Edição especial de Oculum Ensaios: Revista de Arquitetura e Urbanismo. Coedição PUC-Campinas/PROURB-UFRJ, 2004.
- SCHWARTZMAN, S.; BOMENY, H.M.B.; COSTA, V.M.R.. **Tempos de Capanema**. Rio de Janeiro: Paz e Terra; São Paulo: EDUSP, 1984.
- SERT, José Luis. **Arquitecto en Nueva York**. Consorcio del Museu D'Art Contemporani de Barcelona, Barcelona: ACTAR, 1997.
- SERT, José Luis. **Can our cities survive?**. Londres: Oxford University Press, 1944.
- SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão**. São Paulo: Brasiliense, 2ª edição, 1985.

- SINGER, Paul. **Desenvolvimento econômico e evolução urbana**. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1974.
- SITTE, Camillo. **A construção das cidades segundo seus princípios artísticos**. Tradução de Ricardo Ferreira Henrique. São Paulo: Ática, 1992.
- TAFURI, Manfredo. **Teorias e História da Arquitectura**. Tradução de Ana de Brito e Luís Leitão. Lisboa (PRT): Presença/Martins Fontes, 1979.
- TELLES, Sophia Silva. Lúcio Costa: monumentalidade e intimismo. **Novos Estudos**, São Paulo: CEBRAP, nº 25, pp. 75-94, out. 1989.
- TORAL, Hernán Crespo, SILVA, María Alexandra. **Rehabilitación integral en áreas o sitios históricos latinoamericanos**. Quito: UNESCO / ORCALC /, Instituto Ítalo-Latino Americano/ Município de Quito, 1994.
- UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA. **Catálogo do Museu de Arte Sacra**. Salvador: UFBA, 2001.
- V CONGRESSO PANAMERICANO DE ARQUITECTOS. **Actas y trabajos (1940)**. Montevideo: Urta y Curbelo, 1999.
- V SEMINÁRIO DE HISTÓRIA DA CIDADE E DO URBANISMO. **Cidade: temporalidades em confronto**. V Seminário de História da Cidade e do Urbanismo. Campinas, PUCCAMP, 1998. CD Rom.
- VELOSO, Mariza. **Intrépido Rodrigo**. Revista de História da Biblioteca Nacional. Disponível em: <<http://www.revistadehistoria.com.br/v2/home/impressao.php?id=1236&pagina=1>> [acessado em 09/11/2008]
- VELOSO, Mariza. **Nasce a Academia SPHAN**. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Rio de Janeiro, nº 24, pp. 77-95, 1996.
- VILA, Carlos Cabo de. [et al] **En el cauce del tiempo**. Paraguai: Arquna, 1996.
- VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel. **Restauração**. Publicação original em francês entre 1854 e 1868. Tradução de Beatriz Mugayar Kühl. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006. (coleção Artes & Ofícios).
- VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel. **Restauro**. Pretextos, série b, Memórias, nº 1, Salvador, UFBA, 1994.
- WAISMAN, Marina. **El interior de la historia: historiografía arquitectónica para uso de latinoamericanos**. Colombia, Escala, 1990.
- WISNIK, Guilherme. **Lúcio Costa**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- XAVIER, Alberto. (org.) **Depoimento de uma geração - Arquitetura moderna brasileira**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- XAVIER, Alberto. (org.) **Lúcio Costa: sobre arquitetura**. (2ª. Edição) Porto Alegre: Editora UniRitter, 2007.
- ZANCHETI, Sílvio Mendes. Conservação integrada e planejamento urbano na atualidade. **ESPAÇO & DEBATES. Cidade, Cultura, In (Civilidade)**. São Paulo, Annablume, nº 43-44, pp. 92-104, 2003.
- ZEIN, Ruth; DI MARCO, Anita. A rosa por outro nome tão doce ... seria? **Anais do VII Seminário DOCOMOMO Brasil**, Porto Alegre, 2007.
- ZEVI, Bruno. **Architettura in nuce: uma definição de arquitetura**. Publicação original em italiano em 1979. Tradução de José Manuel Pedreirinho. Lisboa (Portugal): Edições 70, 1986.
- ZEVI, Bruno. **Saber ver a arquitetura**. Tradução de Mário Delgado. Lisboa, Arcádia, 1966.
- ZEVI, Bruno. **Storia dell'Architettura Moderna**. Torino: Einaudi, 1950.

ZUCCONI, Guido. Os arquitetos e a história da cidade: a contribuição italiana. In: VII Seminário de História da Cidade e do Urbanismo. **Anais**. Salvador: UFBA, 2002. CD ROM.

Legislação geral – Cartas patrimoniais. Disponíveis no Site: www.iphan.com.br

Carta de Atenas, 1931 – 1ª Conferência Internacional para Conservação dos Monumentos Históricos, organizada pela Sociedade das Nações, Escritório Internacional dos Museus, out.

Carta de Atenas, 1933 – 4º Congresso Internacional de Arquitetura Moderna (CIAM), nov.

Recomendação de Nova Delhi, 1956 – 9ª Sessão da Conferência Geral das Nações Unidas, nov.

Recomendação Paris Paisagens e Sítios, 1962 – 12ª Sessão da Conferência Geral das Nações Unidas, nov.-dez.

Carta de Veneza, 1964 – 2º Congresso Internacional de Arquitetos e técnicos de Monumentos Históricos, organizado pelo ICOMOS (Conselho Internacional de Monumentos e Sítios), mai.

Recomendação Paris, 1964 – Conferência Geral da Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura, out.-nov.

Normas de Quito, 1967 - Reunião dos países latino-americanos sobre Conservação e Utilização de Monumentos e Lugares de Interesse Histórico e Artístico

Recomendação Paris de Obras Públicas ou Privadas, 1968 – 15ª Sessão da Conferência Geral das Nações Unidas

Compromisso de Brasília, 1970 – Ministério da Educação e Cultura / Encontro de Governadores de Estado, abr.

Sites oficiais

GOVERNO FEDERAL DA ARGENTINA. Comisión Nacional de Museos y de Monumentos y Lugares Histórico / Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación, 2009. Site: <http://www.monumentosysitios.gov.ar>.

GOVERNO FEDERAL DA VENEZUELA. Instituto de Patrimonio Cultural, 2010. Site: <http://www.ipc.gov.ve>.

GOVERNO FEDERAL DO BRASIL. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional / Ministério da Cultura, 2010. Site: <http://www.iphan.gov.br>.

BRASIL. SENADO FEDERAL. Legislação brasileira, 2010. Site: <http://www.senado.gov.br>.

GOVERNO FEDERAL DO CHILE. CHILE. Consejo de Monumentos Nacionales, 2010. Site: <http://www.monumentos.cl>.

GOVERNO FEDERAL DO MÉXICO/ Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2010. Site: <http://www.cnmh.inah.gob.mx/mohii.html>

GOVERNO FEDERAL DO PERU. Instituto Nacional de Cultura, 2010. Site: <http://www.inc.gob.pe/inst3.shtml>.

ICOMOS (International Council on Monuments and Sites), 2010. Site: <http://www.icomos.org.br>

UNESCO (United Nations Educational Scientific and Cultural Organization), 2010. Site: <http://www.unesco.br>

Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, 2010. Site: <http://www.institutobardi.com.br>.

Documentos

Geraldo Câmara e Renato Soeiro. Roteiro dos trabalhos de restauração, p. 1. IPHAN/CEPEDOC/ Arquivo Central.

- Godofredo Filho em correspondência a Rodrigo M. F. de Andrade, de 31/05/1958, (sem numeração). IPHAN/CEPEDOC/ Arquivo Central.
- Godofredo Filho, Carta nº 13, de 29/03/1963, encaminhada a Rodrigo Melo Franco de Andrade. Arquivo da 7ª SR IPHAN, Salvador, BA.
- Godofredo Filho, Carta nº 15, de 01/04/1958. Processos AA01/M037/P05/cx 40/pasta 166. IPHAN/CEPEDOC/Arquivo Central.
- Godofredo Filho, Carta nº 25, de 31/05/1958, a Rodrigo M. F. de Andrade. IPHAN/CEPEDOC/ Arquivo Central.
- Godofredo Filho, Carta nº 32/59, de 30/07/1959, encaminhada a Rodrigo Melo Franco de Andrade. IPHAN/CEPEDOC/Arquivo Central.
- Godofredo Filho, Carta nº 35, de 03/08/1962, encaminhada a Lina Bo Bardi. Arquivo da 7ª SR IPHAN, Salvador, BA.
- Godofredo Filho, Carta nº 47, de 26/08/1961, encaminhada a Rodrigo Melo Franco de
- Godofredo Filho, Ofício nº 172, de 23/08/1962, encaminhado a Lina Bo Bardi. Arquivo da 7ª SR IPHAN, Salvador, BA.
- Godofredo Filho, Ofício nº 160, de 03/08/1962, encaminhado ao eng. Oscar Pontes. Arquivo da 7ª SR IPHAN, Salvador, BA.
- Godofredo Filho, Ofício nº 206, de 11/10/1962, encaminhado a Lina Bo Bardi. Arquivo da 7ª SR IPHAN, Salvador, BA.
- Godofredo Filho, Ofício nº 207, de 12/10/1962, encaminhado a Rodrigo Melo Franco de Andrade. Arquivo da 7ª SR IPHAN, Salvador, BA.
- Godofredo Filho, Ofício nº 30, de 08/02/1963, encaminhado a Rodrigo Melo Franco de Andrade. Arquivo da 7ª SR IPHAN, Salvador, BA.
- Godofredo Filho, Ofício nº 50, de 29/03/1963, encaminhado a Rodrigo Melo Franco de Andrade. Arquivo da 7ª SR IPHAN, Salvador, BA.
- Godofredo Filho, Ofício nº 66, de 27/03/1958, e Carta nº 15, de 01/04/1958. IPHAN/CEPEDOC/ Arquivo Central.
- Godofredo Filho, Ofício nº 94, de 12/05/1958, encaminhado a Rodrigo Melo Franco de Andrade. IPHAN/CEPEDOC/ Arquivo Central.
- Lina Bo Bardi, Critério proposto para a restauração do “Solar do Unhão”, 1962, Arquivo da 7ª SR IPHAN, Salvador, BA. Doravante citado como BARDI, Critério..., 1962.
- Paulo Antunes Ribeiro, Ofício S. G. nº 109/63-65, a Rodrigo Melo Franco de Andrade, de 15/04/1964. IPHAN/CEPEDOC/ Arquivo Central.
- Paulo Azevedo, Informação, de 05/12/1962, encaminhado a Godofredo Filho. Arquivo da 7ª SR IPHAN, Salvador, BA. Doravante citado como AZEVEDO, Informação, 1962b,
- Paulo Azevedo, Informação, de 06/02/1963, encaminhado a Godofredo Filho. Arquivo da 7ª SR IPHAN, Salvador, BA. Doravante citado como AZEVEDO, Informação, 1963.
- Paulo de Azevedo, Instrução, de 10/10/1962. Arquivo da 7ª SR IPHAN, Salvador, BA. P. 1. Doravante citada como AZEVEDO, Instrução, 1962.
- Pietro Gazzola (La Junta Ordenadora). Primera comunicaci3n, s/d. Anexo a Carta de 23/03/1964, a Rodrigo Melo Franco de Andrade. IPHAN/CEPEDOC/ Arquivo Central.
- Renato Soeiro, Informação nº 206, de 17/08/1962. Arquivo da 7ª SR IPHAN, Salvador, BA.
- Renato Soeiro, Informação nº 32, de 04/02/1953. IPHAN/Arquivo da 7ª SR, Salvador, BA.
- Renato Soeiro, Informação nº 70, de 24/04/1958. IPHAN/CEPEDOC/ Arquivo Central.
- Rodrigo Melo Franco de Andrade, Carta nº 378, de 06/08/1957. Processos AA01/M037/P05/cx 40/pasta 166. IPHAN/CEPEDOC/Arquivo Central.
- Rodrigo Melo Franco de Andrade, Ofício nº 1052, de 22/08/1962, encaminhado a Godofredo Filho. Arquivo da 7ª SR IPHAN, Salvador, BA.
- Rodrigo Melo Franco de Andrade, Ofício nº 1497, de 12/11/1957. IPHAN/CEPEDOC/Arquivo Central.

Rodrigo Melo Franco de Andrade, Ofício nº 273, de 06/03/1963, encaminhado a Godofredo Filho. Arquivo da 7ª SR IPHAN, Salvador, BA.

Rodrigo Melo Franco de Andrade, Ofício nº 366, a Piero Gazzola, em 15/04/1964. IPHAN/CEPEDOC/ Arquivo Central.

Rodrigo Melo Franco de Andrade, Ofício nº 584, de 25/04/1958. IPHAN/CEPEDOC/ Arquivo Central.

Rodrigo Melo Franco de Andrade, Ofício nº 876, de 03/08/1964, a Paulo Antunes Ribeiro. IPHAN/CEPEDOC/ Arquivo Central.

Wladimir Alves de Souza, 1968. Currículo encaminhado ao arq. Renato Soeiro, Diretor do SPHAN, em 27/06/1968. Fonte: IPHAN/CEPEDOC/Arquivo Central.

Wladimir Alves de Souza, currículo datado de 27/06/1968. IPHAN/CEPEDOC/ Arquivo Central.

CRITÉRIO PROPOSTO PARA A RESTAURAÇÃO DO "SOLAR DO UNHÃO"

O Conjunto do Unhão constitui um dos poucos exemplos arquitetônico-históricos de um conjunto que não [paresenta] (apresenta) aquelas características dos monumentos antigos, que põe o arquiteto restaurador frente ao angustioso problema da "escolha" duma época e do "método" de restauração a ser adotado. O problema da "superposição" dos estilos, típico dos monumentos de uma determinada época que sofreram transformações no variar dos tempos, todas elas importantes do ponto de vista arquitetônico, mas que se excluem reciprocamente, não existe neste caso. O velho método romântico de "recomposição" inaugurado no século XIX por Viollet-le-Duc, foi superado depois, e substituído pelo método da "restauração científica", cujo principal representante foi o prof. Giovannoni, na Itália são ambos não somente superado(s), mas inúteis, neste caso típico de moderna "restauração crítica". O método de Viollet-le-Duc, presume a "escolha" duma época entre as que [o monumento sua evolução representa] (representam a evolução do monumento), e, segundo as leis do estilo escolhido procura "reconstituir" o monumento "assim como aura" procurando um "transfert" entre o moderno arquiteto restaurador e o artista criador do trabalho, chegando a resultados completamente arbitrários e gratuitos na reconstituição. A restauração "científica", reação violenta ao método romântico, põe à base de qualquer restauração um rigoroso método filológico, recusando qualquer contrafação e denunciando claramente as partes "reconstruídas"; este método apresenta porém o grave defeito da "frieza", esvaziando o monumento de todo o conteúdo poético e reduzindo-o a pura peça de Museu, útil somente aos especialistas.

O moderno método de "restauração crítica", que somente depois da Segunda Guerra Mundial foi praticado, não exclui a pesquisa filológica como metodologia, assim como não exclui o estudo duma provável (ou prováveis) reconstituição histórica, mas somente como fato de "método" e não como fim.

O critério da "restauração crítica" tem por base o respeito absoluto por tudo aquilo que o monumento, ou o conjunto representam como "poética" dentro da interpretação moderna da continuidade histórica, procurando não embalsamar o monumento, mas integrá-lo ao máximo na vida moderna.

O conjunto do Unhão é, por si mesmo, um caso de restauração crítica, não apresentando peculiar interesse como documento arquitetônico em si mesmo mas sim no conjunto, possuidor como é duma poética estritamente ligada à expressão mais direta da Cidade de Salvador. Na definição "conjunto", incluímos também os galpões construídos no século XIX, humildes em si mesmos mas estritamente ligados hoje, ao Solar, formando, com a massa dos telhados um conjunto harmônico, marcante como paisagem na beira do mar. O Solar, com a esplêndida estrutura interna, belíssimo exemplo de carpintaria naval, com as janelas abrindo diretamente sobre o mar, e a possante estrutura em arcos de descarga do sub-solo, o ático com as colunas em madeira de lei, a estrutura do telhado a vista, e a solução do grande rufo de cobre, não oferece mais hoje um exemplo de arquitetura colonial mas assumiu um bem definido caráter que poderíamos definir "marinho", característico da Bahia.

A igreja isolada à esquerda, constitui, na elegante restauração do tardo barroco, um monumento à parte, um volume "de lado", mas bem integrado à distribuição dos espaços ao ar livre que se abrem em duas praças, uma interna, fechada, e outra aberta, à beira mar.

Sendo estas as características do Conjunto do Unhão, o critério a ser adotado no trabalho de restauração, tem que ser o mais cauteloso e rigoroso respeito pelo que existe. Conservação do monumento como é, limitando-se o trabalho, a uma substituição de materiais deteriorados, respeitadas todas as características deles. As demolições serão limitadas àquelas poucas que confundem a "leitura" exata do organismo arquitetônico; como os acréscimos lateral[is] e do fundo da igreja, e o deselegante pórtico da frente, (que corta ao meio a "ordem única" das pilastras da fachada), muro a esquerda da igreja (aumentando recentemente), cuja demolição dará maior elan à mesma, especialmente hoje, que, destruído o verde do encosto, o

fundo da Igreja será o muro construídos a poucos metros pela "Avenida do Contorno".

A destinação do conjunto, uma das mais felizes, porque sede dum museu e duma escola de artesanato, permite uma recuperação perfeita sem nenhuma modificação, a não ser o pequeno prolongamento do lado do mar (mesmos materiais do conjunto, e usados).

Os desenhos anexos mostram a sistematização definitiva, dos galpões. Nada será mudado no Solar ou na Igreja. Os materiais a ser usados pela restauração serão enquanto possível da mesma tonalidade dos velhos, (telhas, madeiramento etc.). A cor das fachadas e dos caixilhos serão decididas posteriormente. Todo o trabalho será feito de acordo com o Patrimônio Nacional, conforme entrevista havida dois meses atrás, entre o Arq. Lina Bardi e o Chefe do 2º Distrito P.P.H.A.N. Dr. Godofredo Filho, quando convidado no MAMB para examinar os trabalhos de levantamento acabados e quando lhe foram expostos os critérios de restauração que pretendíamos seguir e que aparecem neste relatório.

ARQUITETO LINA BARDI

DIRETOR DO MUSEU DE ARTE MODERNA DA BAHIA

CRITÉRIO PROPOSTO PARA A RECUPERAÇÃO DO "SOLAR DO UNHÃO".

O conjunto do Unhão constitui um dos poucos exemplos arquitetônico-históricos de um conjunto que não apresenta aquelas características dos monumentos antigos, que põem o arquiteto restaurador frente ao angustioso problema da "escolha" duma época e do "método" de restauração a ser adotado. O problema da "superposição" dos estilos, típico dos monumentos de determinada época que sofreram transformações no variar dos tempos, todas elas importantes do ponto de vista arquitetônico, mas que se excluem reciprocamente, não existe neste caso. O velho método romântico de "recomposição" inaugurado no século XIX por Viollet-le-Duc, foi superado depois, e substituído pelo método da "restauração científica", cujo principal representante foi o prof. Giovannoni, na Itália são exemplos não somente superado, mas inúteis, neste caso típico de moderna "restauração crítica". O método de Viollet-le-Duc, presume a "escolha" duma época entre as que o monumento sua evolução representa, e, segundo as leis do estilo escolhido procura "reconstituir" o monumento "assim como era" procurando um "transfert" entre o moderno arquiteto restaurador e o artista criador do trabalho, chegando a resultados completamente arbitrários e gratuitos na reconstituição. A restauração "científica", reação violenta ao método romântico, põe à base de qualquer restauração um vigoroso método filológico, recusando qualquer contrafação e denunciando claramente as partes "reconstruídas"; Este método apresenta porém o grave defeito da "frieza", esvaziando o monumento de todo o conteúdo poético e reduzindo-o a pura peça de Museu, útil somente aos especialistas. O moderno método de "restauração crítica", que somente depois da Segunda Guerra Mundial foi praticado, não exclui a pesquisa filológica como metodologia, assim como não exclui o estudo duma provável (ou prováveis) reconstituição histórica, mas somente como fato de "método" e não como fim.

O critério da "restauração crítica" tem por base o respeito absoluto por tudo aquilo que o monumento, ou o conjunto representam como "poética" dentro da interpretação moderna da continuidade histórica, procurando não cansar o monumento, mas integrá-lo ao máximo na vida moderna.

O conjunto do Unhão é, por si mesmo, um caso de restauração crítica, não apresentando peculiar interesse como documento arquitetônico em si mesmo mas sim no conjunto, possuidor como é duma poética estritamente ligada à expressão mais direta da Cidade do Salvador. Na definição "conjunto", incluem-se também os galpões construídos no século XIX, humildes em si mesmos mas estritamente ligados hoje, ao Solar, formando, com a massa dos telhados, um conjunto harmônico, marcante como paisagem na beira do mar. O Solar, com a esplendida estrutura interna, belíssimo exemplo de carpintaria naval, com as janelas abrindo diretamente sobre o mar, e a possante estrutura ^{em} áreas de descarga do sub-solo, o ático com as colunas em madeira de lei, a estrutura do telhado a vista, e a solução do grande rufo de cobre, não oferece mais hoje um exemplo de arquitetura colonial mas assina um bem definido caráter que poderíamos definir "marinho", característico da Bahia.

A Igreja isolada à esquerda, constitui, na elegante restauração do tardo barroco, um monumento à parte, um volume "de lado", mas bem integrado à distribuição dos espaços ao ar livre que se abrem em duas praças, uma interna, fechada, e outra aberta, à beira mar.

Sendo estas as características do Conjunto do Unhão, o critério a ser adotado no trabalho de restauração, tem que ser o do mais cauteloso e rigoroso respeito pelo que existe. Conservação do monumento como é, limitando-se o trabalho, a uma substituição de materiais deteriorados, respeitando todas as características dele. As demolições serão limitadas àquelas poucas que confundem a "leitura" exata do organismo arquitetônico; como os acréscimos lateral e do fundo da igreja, e o desagregante pórtico da frente, (que corta ao meio a "ordem única" das pilastras da fachada), o muro à esquerda da igreja (aumentado recentemente), cuja demolição dará maior elan à mesma, especialmente hoje, que, destruído o verde do encônto, o fundo da Igreja será o muro construído a poucos metros pela "Avenida da Contorno".

A destinação do conjunto, uma das mais felizes, porque sede dum museu e dum escola de artesanato, permite uma recuperação perfeita sem nenhuma modificação, a não ser o pequeno prolongamento do lado do mar (mesmos galpões do conjunto, e usados).

Os desenhos anexados mostram a sistemação definitiva, dos galpões. Nada será mudado no Solar ou na Igreja. Os materiais a ser usados pela restauração serão enquanto possível da mesma tonalidade dos velhos, (telhas, madeiramentos etc.). A cor das fachadas e dos caixilhos serão decididas posteriormente. Todo o trabalho será feito de acordo com o Patrimônio Nacional, conforme entrevista havida dois meses atrás, entre o Arq. Lina Bardi e o Chefe do 2º Distrito P.P.H.A.N. Dr. Godofredo Filho, quando convidado no MAMB para examinar os trabalhos de levantamento acabados e quando lhe foram expostos os critérios de restauração que pretendíamos seguir e que aparecem neste relatório.

ARQUITETO LINA BARDI

DIRETOR DO MUSEU DE ARTE MODERNA DA BAHIA