

Fachada principal da Escola Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, construída em 1826. Em 1940 Lúcio Costa reconstruiu no Jardim Botânico este pórtico da Escola de Belas Artes, que havia sido demolida em 1938
Foto Paul Meurs

A herança cultural do Brasil não foi descoberta por historiadores ou arqueólogos, mas por escritores, arquitetos e artistas plásticos do movimento moderno. Eles foram sobretudo os primeiros a empenhar-se pela conservação de monumentos do passado colonial. A interação entre preservação histórica e a vanguarda contribuiu para que a arquitetura moderna no Brasil se tornasse irrefutavelmente brasileira. Além disso, isso significou que a preservação passou a ser importante no contexto da cidade moderna. Lúcio Costa (1902) corporifica a síntese entre tradição e modernidade. Ele projetou a cidade de Brasília (1957) e é considerado o grande mentor da arquitetura moderna brasileira.¹ Um fato menos conhecido é que ele deixou sua marca também na preservação de monumentos.

Em 1924 um grupo de artistas modernistas viajou pelas cidades históricas da antiga região mineradora de Minas Gerais. A viagem foi organizada pelos escritores Mário de Andrade e Oswald de Andrade por ocasião da visita do também escritor suíço-francês Blaise Cendrars ao Brasil. Parece curioso que estes artistas, voltados para o futuro, de repente mostrassem interesse por uma região onde existia apenas um passado meio morto. Passeios a esses lugares esquecidos da história colonial formavam, porém, uma importante fonte de inspiração para a vanguarda.

As cidades mineradoras não eram vistas como algo provinciano e pitoresco, mas como um puro primitivismo na figura do barroco do século dezoito.² A curiosidade vinda da Europa acerca do exótico e do longínquo pôs os brasileiros cara a cara com o que lhes era próprio, porém desconhecido. O passado colonial ofereceu o elo que faltava entre a brasilidade de tribos indígenas que ainda viviam na idade da pedra e a modernidade das cidades de migrantes como São Paulo. A descoberta da tradição no Brasil teve o mesmo efeito alienador que a ruptura com as tradições havia produzido na Europa.³

Após a independência em 1822 o Brasil manteve-se fixado por quase um século pela Europa. Os imperadores vinham de Portugal, a arte da França, edifícios pré-fabricados e mercadorias da Inglaterra. Os

Este artigo originalmente publicado na revista holandesa *Archis - Architectuur Stedebouw Beeldende Kunst* nº 6, junho de 1994, pp 70-80, com o título **Modernisme en traditie. Monumentenzorg in Brazilië**, está sendo reproduzido com a autorização do autor. A pesquisa feita no Brasil foi possível graças aos subsídios da Fundação para Artes Visuais, Design e Arquitetura de Amsterdã. Este artigo foi baseado em parte nas entrevistas com Lúcio Costa, Ceça de Guimarães (IBPC), Oscar Niemeyer, Margareth da Silva Pereira (UFF e Puccamp), Cecília Rodrigues dos Santos (revista *AU - Arquitetura e Urbanismo*), Hugo Segawa (revista *Projeto*), Vladimir Stello e Matilde Villegas (IBPC São Miguel das Missões)

Tradução

Maurício Masson

A presente tradução para o português foi feita a partir do original holandês. A tradução para o inglês é de responsabilidade da editoria da revista *Archis*

Ouro Preto, Minas Gerais
Vista da cidade, com
igreja Nossa Senhora do
Carmo e (abaixo) Grande
Hotel de Oscar Niemeyer,
de 1942
Foto Paul Meurs



brasileiros viam seu país como bárbaro e sentiam-se dependentes da Europa para a civilização. Já em 1816 foi levado ao Rio de Janeiro um grupo de artistas franceses. O arquiteto Auguste Grandjean de Montigny, que fazia parte desta missão, projetou a Escola Nacional de Belas Artes e foi o primeiro a ocupar a cátedra de Arquitetura. O modo extremo como os hábitos europeus eram copiados pode ser ilustrado pelos chalês, sem sentido nos trópicos, que fizeram sua aparição com os neo-estilos. A negação da riqueza nativa teve seu exemplo máximo na construção de jardins paradisíacos, como o Jardim Botânico do Rio de Janeiro. Talvez o medo da imponente floresta tropical fez com que se importassem plantas e árvores da Europa, África, Antilhas e Austrália.⁴ Mesmo a palmeira imperial, por excelência o símbolo do Jardim de Éden, não pertence à vegetação original. O oásis de civilização humana importada nas cidades brasileiras e ao seu redor era tragado pela natureza igualmente paradisíaca, mas sufocante, do país infinitamente vasto.⁵

Também o modernismo brasileiro teve sua origem na Europa. Graças ao interesse da vanguarda européia pela arte primitiva das tribos africanas e indígenas, a arte nativa apareceu como que naturalmente, e foi-se à procura da força nacional do Brasil. Diversos artistas brasileiros, que após a Primeira Guerra Mundial trabalharam em Paris, brazilizaram. A pressão por ser nacional era tanta que Mário de Andrade qualificava seus compatriotas que ainda associavam-se à arte internacional ou estrangeira como burlescos.⁶

Ele considerava as pessoas que em São Paulo ou Belo Horizonte copiavam as culturas francesa ou alemã menos civilizadas que os índios tupi, que um dia povoaram as costas brasileiras. Oswald de Andrade resumia o problema da identidade brasileira como *tupi or not tupi*.⁷

Ao interpretar a desvantagem cultural como um triunfo, Oswald esperava estimular um florescimento das raízes primitivas da cultura brasileira e ao mesmo tempo dar um impulso, a partir do Novo Mundo, à desgastada arte da Europa.⁸ A necessidade de reconhecimento na Europa indica que a arte brasileira ainda não tinha condições de sustentar-se independentemente.

1 Ver entre outros: Petrina, **A Uma inspiração latino-americana** in *Arquitetura e Urbanismo* nº 38, São Paulo, outubro 1991, pp 61-68 e Katinski, **J Lúcio Costa** in *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* nº 12, São Paulo, 1972, pp 33-58

2 Observação de Brito Broca (1952), cit in Santiago, **S Permanência do discurso da tradição no modernismo** in Bornheim, G et al **Cultura Brasileira. Tradição/Contradição** Rio de Janeiro, ed Zahar, 1987, pp 124-125

3 Lucas, **F 1928: O cinquentenário de uma revolução** (publicado originalmente in *Veja SP*, 1978) in Xavier, A (org) **Arquitetura moderna brasileira. Depoimento de uma geração** São Paulo, ed Pini, 1987, p 15

4 Rego, J L do **O homem e a paisagem** (publicado originalmente in *L'Architecture d'Aujourd'hui* nº 42/43, 1952) in Xavier, A (org) op cit p 300

5 Silva Pereira, M da **A arquitetura brasileira e o mito: notas sobre um velho jogo entre afirmação-homem e presença-natureza** in *Gávea, revista de história da arte e arquitetura* nº 8, Rio de Janeiro, dezembro 1990, pp 2-21

6 Andrade, M de **Ensaio sobre a música brasileira** São Paulo, 1928

7 Andrade, O de **Manifesto antropológico** 1928 in Teles, G M **Vanguarda européia e modernismo brasileiro** Rio de Janeiro, ed Record, 1987, p 353

8 Schwartz, R **Nacional por subtração** in Bornheim, op cit (nota



2), p 100

9
Eulálio, A **Blaise Cendrars, Etc..., etc...** (um livro 100% brasileiro) São Paulo, editora Perspectiva, 1976, p 93

10
Andrade, M de **Crônicas de Malazarte VIII** (1924), in Batista, M R et al Brasil, 1º tempo modernista 1917-1929 Documentação S Paulo, ed IEB, 1972, p 111

11
Costa, L **Uma escola viva de Belas-Artes** (1931) in Xavier, A op cit (nota 3) pp 47-51

12
Costa, L **Depoimento de um arquiteto carioca** (1951) in Alberto Xavier (org) **Lúcio Costa: Sobre arquitetura** P Alegre, 1962, pp 169-201

13
Schwartzman S et al **Tempos de Capanema** Rio de Janeiro, ed Paz e

A contribuição à identidade nacional de tribos indígenas, que há muito haviam sido erradicadas, permaneceu naturalmente limitada; a influência da Europa e da África era muito mais forte. Com a descoberta da história colonial fez-se justiça a essas origens. Devido à antiga fixação pela Europa, o passado brasileiro pareceu aos modernistas tão novo e original quanto as culturas indígenas. Eles davam, de acordo com visão própria, um significado a este passado, e viam as cidades mineradoras como símbolo da riqueza nacional, miscigenação cultural e independência. Os trabalhos do escultor e arquiteto mulato Aleijadinho (1730-1814) sintetizam este espírito; ele tornou-se uma legenda nacional. A brasilidade colonial serviu como modelo para a música moderna, literatura e pintura. Assim, a pintora Tarsila do Amaral deu vida, em suas telas, à paisagem deste mundo intacto. Alexandre Eulálio compara *Negra Mítica* com *La création du Monde* de Léger e o *balé africano* de Milhaud e Cendrars.⁹ Ao mesmo tempo, o fato da existência de tesouros artísticos em Minas Gerais tocava os modernistas no coração. Tarsila declarou tristemente em Ouro Preto que gostaria de voltar a Paris, desta vez não para trabalhar com Fernand Léger, mas para aprender restauração e assim poder ajudar na conservação de pinturas.¹⁰

O interesse dos arquitetos pelo passado não ia além, nos anos 1920, da imitação de estilos. Principalmente no Rio de Janeiro a arquitetura neo-colonial era popular, entre outros motivos, pelos prêmios que José Mariano Filho tinha instituído. Lúcio Costa ligou-se a este movimento enquanto estudante e construiu alguns projetos neo-coloniais. Após uma viagem à remota localidade mineradora de Diamantina em 1922, ele aos poucos concluiu que de fato o neo-colonial era tão superficial quanto o abominado ecletismo.¹¹ Costa procurou mais tarde a verdadeira força da tradição não na aparência externa, mas na funcionalidade, construção racional e sensibilidade pelas circunstâncias locais. Segundo Costa, a beleza da arquitetura colonial é determinada pela perfeita simplicidade.¹² O tipo de arquitetura que Costa defendia deveria refletir essa simplicidade, porém sem perder de vista as transformações na



sociedade e o processo de produção. Tal arquitetura contemporânea e regional surgiu finalmente sob influência da arquitetura moderna européia, que acabou encontrando através de diversos caminhos sua entrada no Brasil.

Modernismo, nacionalismo e paternalismo

Somente depois que os modernistas passaram a ganhar influência política é que a arquitetura começou a ter um papel proeminente no movimento moderno brasileiro. Em pouco tempo a arquitetura desenvolveu-se como um dos pilares da cultura nacional. O responsável por isso foi Gustavo Capanema, ministro da Educação e Saúde de Getúlio Vargas de 1934 a 1945. Este jurista de Minas Gerais tinha contatos estreitos com os modernistas; o escritor e poeta Carlos Drummond de Andrade era um amigo de infância que ele nomeou como seu chefe de gabinete. Vargas havia tomado o poder através da Revolução de 1930 e instituiu em 1937 o Estado Novo. A política do governo visava uma modernização conservadora do País, em que indústria, cultura e tecnologia desenvolveriam-se sob a égide de uma autoridade central.¹³ A ambivalência do regime autoritário revela-se pelas realizações de Capanema. De um lado ele era responsável pelo florescimento da arte moderna, construção de universidades e por programas revolucionários no campo de atendimento sanitário e de ensino. Por outro lado era ele quem respondia pela censura, propaganda política, movimentos juvenis nacionalistas e pelo fechamento de organizações de oposição.

A primeira realização de Capanema pela arquitetura foi a organização de um concurso público, tendo seu próprio ministério como tema. A segunda foi, por insistência dos modernistas, não considerar o resultado do concurso. A obrigação legal de escolher os arquitetos para projetos de edifícios públicos através de concurso foi ignorada, entregando-se a tarefa para aquele projeto a Lúcio Costa. Desde um curto e tumultuado período em que havia sido diretor da Escola Nacional de Belas Artes em 1930, Costa passou a ser o líder dos modernistas no Rio de Janeiro. Ele empregou um time de cinco jovens arquitetos para o projeto e convenceu Capanema e Vargas em 1936 a autorizar a vinda de Le Corbusier ao Brasil como consultor do projeto. Na verdade este projeto não deve ser creditado a

estrangeiros. No detalhamento do projeto aparece o talento de Oscar Niemeyer. Capanema teve mais tarde uma importante participação no desenvolvimento profissional de Niemeyer, pois foi ele quem o pôs em contato com o então prefeito de Belo Horizonte, Juscelino Kubitschek.

A colaboração entre estes dois teria repercussão pelas próximas décadas em diversos projetos em Minas Gerais e com a construção de Brasília.

Capanema partia do princípio de que o Brasil não poderia ser moderno sem uma identidade nacional.¹⁴ Mesmo que esta já existisse, estava sendo minada com a crescente chegada de imigrantes de países como Itália, Alemanha, Espanha e Japão. Naquele tempo considerava-se pluralidade cultural como inaceitável e perigosa; integração era caso de segurança nacional. Como resultado desse modo de ver, o nacionalismo brasileiro não teve uma base racista, mas cultural. A política cultural de Capanema teve um papel importante, e procurou estimular a historiografia, folclore, arte popular, geografia, língua portuguesa e os mitos da independência, riqueza natural e futuro utópico (Brasília). O modernismo pôde ser bem utilizado para o desenvolvimento da mentalidade desejada.

Naturalmente Capanema queria se distanciar das histórias indígenas dos primitivistas. Mas com o movimento moderno, a brasilidade deveria ser explicada também como católica e portuguesa. Desta forma, projetos modernistas, como a descoberta do passado ou a procura por uma arte brasileira, tornaram-se parte da política nacionalista. A arquitetura recebeu um papel proeminente, porque com ela o progresso das cidades tornava-se visível e rapidamente viria um reconhecimento internacional, graças ao edifício do ministério de Capanema e ao pavilhão na exposição mundial de 1939 em Nova York.¹⁵

O passado exemplar

Logo após assumir em 1934, Capanema solicitou a Mário de Andrade que fizesse um plano para a proteção da arte brasileira. Ainda faltavam aqui parâmetros legais, apesar de que um ano antes a cidade de Ouro Preto tinha sido declarada monumento nacional por decreto presidencial. Mário considerou em sua propos-

Lúcio Costa construiu o Museu das Missões junto às ruínas da igreja jesuítica seguindo sistema de proporções das habitações indígenas
Foto Paul Meurs



Terra, 1984, p 19

14
Ortiz, **A moderna tradição brasileira** São Paulo, ed Brasiliense, 1988, p 35
15

O Pavilhão Brasileiro para Nova York foi confiado a Costa e Niemeyer. A abertura internacional para a arquitetura brasileira veio com a exposição no Museum of Modern Art in New York em 1943 e a publicação – catálogo de Goodwin, P **Brazil builds architecture new and old** New York, ed MoMA, 1943

16
Decreto-Lei nº 25, 30 Novembro 1937, Organização e proteção do patrimônio histórico e artístico nacional

17
Rubino, S R **Gilberto Freyre e Lúcio Costa, ou a boa tradição** in *Óculum* nº 2, Campinas, Puccamp, 1992, p 78

18
SPHAN – Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – foi fundada em 1937 para implementar a Lei sobre edifícios históricos e monumentos antigos

19
Cf in Leite, J S (ed) **Rodrigo e o SPHAN** Rio de Janeiro (MinC-SPHAN), 1987, p 21

ta a conservação cultural como algo bem amplo, incluindo aspectos imateriais, como canto, idioma e folclore. Na lei do Patrimônio Histórico de 1937 definiu-se o patrimônio histórico e artístico de maneira mais prática, como “a totalidade de objetos móveis e imóveis cuja manutenção é de interesse geral, devido a acontecimentos históricos ou a um valor arqueológico, etnográfico, bibliográfico ou artístico excepcional”.¹⁶ A ideia era incluir na sociedade moderna imagens e representações. Uma maneira efetiva era a conservação da arquitetura. Edifícios e cidades coloniais ofereciam literalmente espaço à história nacional e serviam como legitimação desses atos.¹⁷ Mário de Andrade seguia estes princípios em seus projetos de conservação cultural no Estado de São Paulo, também focando na tangibilidade da arquitetura. Esta linha foi retomada em 1937 por Rodrigo Melo Franco de Andrade, diretor da SPHAN, a Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.¹⁸

Segundo Rodrigo, o patrimônio brasileiro justificava a reivindicação pelo território nacional.¹⁹ A identidade coletiva faria da população um povo, e do território uma nação. Para poder proteger um passado nacional a SPHAN deveria antes conceber este passado. Diferentemente da Europa, não era a História, mas a natureza virgem que proporcionava o contexto onde as relações humanas se formavam. A escassez de monumentos brasileiros não significava para Rodrigo que preservação fosse algo supérfluo. Segundo ele, isto indicava que a cultura não estava cristalizada. O Brasil ainda deveria descobrir-se; era um país em que a história formava um território tão desconhecido quanto a floresta tropical. Preservação histórica poderia apresentar às futuras gerações um espelho de suas origens e se mostraria como sinal de civilização ao resto do mundo. Apesar da sua simplicidade, os monumentos reforçariam o sentimento de auto-estima. Rodrigo: “A poesia de uma igrejazinha do tempo colonial significa mais para nós do que o Partenon”.²⁰

A história nacional criada pela SPHAN enfatizou o período relativamente curto da descoberta de ouro no Estado de Minas Gerais. José Reginaldo Gonçalves fala da criação de um “passado exemplar”.²¹ A SPHAN defendia a herança histórica sempre apontando para uma ameaçadora “perda irreparável”. Evidentemente existia



algo como uma antiga coleção que corria perigo. Esta argumentação é curiosa porque este chamado passado íntegro havia sido inventado por eles próprios. A versão da SPHAN de identidade nacional era, de fato, nada menos que a idéia de que esta perderia-se.²² A ênfase em Minas tem a ver sobretudo com ponderações políticas. Ao fim do século dezoito aconteceu lá uma revolta contra Portugal, que mais tarde seria explicada como um momento decisivo para o Brasil. As cidadezinhas mineradoras passaram a ser protegidas como testemunhas caladas da Inconfidência Mineira. Outros argumentos para cuidar dos monumentos de Minas com mais desenvolvimento eram o significado simbólico do ouro e o fato de que políticos influentes, entre eles Capanema, vinham de lá. Em 1982, da lista de monumentos nacionais, 70% encontrava-se em Minas. A arquitetura religiosa, por motivos similares, era fortemente representada, com 40% do total dos monumentos.

Graças aos modernistas a SPHAN não se tornou uma organização romântica ou conservadora. Pelo contrário, a preservação visava contribuir para a cidade moderna. Arquitetos como Lúcio Costa, Affonso Eduardo Reidy, Carlos Leão ou José Reis usaram a SPHAN para fortalecer suas posições. A ligação com o passado legitimava o modernismo. Este tornou-se mais brasileiro que o movimento concorrente Beaux-Arts. Costa comparou o pau-a-pique com concreto armado, e descreveu as insignificantes casas coloniais em termos líricos como um tipo de arquitetura moderna *avant la lettre*.²³ Em novos projetos apareciam elementos tradicionais, como azulejos pintados (por Portinari, entre outros) e treliças de madeira. Oscar Niemeyer era de preferência apresentado como o Aleijadinho contemporâneo. A atenção obsessiva de ambos pelas curvas sensuais era considerada pelos brasileiros como algo autenticamente nacional.

A procura de uma síntese entre passado e presente, principalmente por Lúcio Costa, pode ser encontrada nas conclusões do congresso CIAM de Atenas em 1933. Além de moradia, lazer, trabalho e trânsito, os sítios históricos formavam o quinto ponto daquele manifesto. O CIAM pronunciou-se pela conservação de objetos históricos quando estes como "pura expressão de uma forma de vida precedente for de interesse geral".²⁴ Naturalmente as exigências de uma habitação popular (higiênica) tinham prioridade, e a

conservação não poderia deter o desenvolvimento, obstruindo o crescimento do sistema viário ou o deslocamento de pontos negros da vida da cidade. O congresso sentenciou que novas construções em centros históricos nunca deveriam ser uma adaptação estética e aconselhou, do ponto de vista de higiene, a demolição de moradias deterioradas ao redor de monumentos históricos e a substituição por áreas verdes. Estes parágrafo do manifesto do CIAM encaixou-se perfeitamente com o caráter regional do modernismo no Brasil. As intervenções da SPHAN seriam, por influência de Costa, determinadas pelo espírito deste manifesto, por décadas.

Projetos

A partir de suas consultorias à SPHAN concluiu-se que Lúcio Costa via de três maneiras o papel dos monumentos protegidos na vida moderna. Primeiramente, ele procurava um modo adequado para expressar o significado simbólico de monumentos em ruínas ou mesmo aqueles já desaparecidos. Em segundo lugar, ele era de opinião de que um monumento é antes uma obra de arte que um documento histórico, e que por isso deve-se aceitar a presença de outras obras de arte (contemporâneas), mas não de construções novas historicizadas. Em terceiro lugar, ele fazia uma distinção entre cidades puramente históricas e história na cidade moderna. Em um caso poderia-se introduzir objetos à velha estrutura; no outro caso os elementos históricos deveriam ser incorporados ao novo contexto. Costa não defendia por si só a conservação de centros históricos, mas olhava pelo que poderia ser usado na cidade moderna. É interessante notar que ele insistiu desde o início na conservação de casas em sua forma mais primitiva, e não considerava os estilos importados do século passado importantes.²⁵ Em trabalhos de restauração as modificações posteriores feitas em janelas, coberturas e ornamentos eram sempre desfeitas para que se restabelecesse o estado original.

No projeto para um museu próximo às ruínas de São Miguel das Missões (1937), Costa relembrou a tentativa dos jesuítas de civilizar os índios.²⁶ Há muito tempo atrás as aldeias missionárias na região de fronteira com Argentina e Paraguai foram destruídas, e os padres tiveram de deixar a

20

Andrade, R M F de
**Defesa de nosso
patrimônio artístico e
histórico** (1936) in Leite,
J S (ed) op cit p 48

21

Gonçalves, J R S
**Rediscoveries of Brazil:
nationalism and
historic preservation as
narratives**

Charlottesville, ed
University of Virginia,
1990, p 93

22

Id lb p 121

23

Diamantina, in
Arquitetura e Urbanismo
nº 38, São Paulo, 1991, p
48; e Costa L. **Documen-
tação necessária** (1937)
in **MEC-IPHAN Arqui-
tectura civil II** São Paulo,
USP, 1975, pp 89-98

24

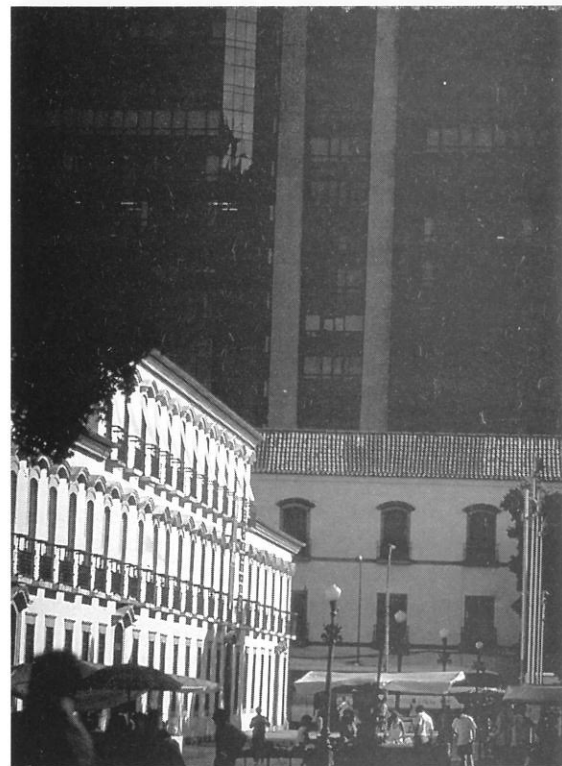
In Auke van der Woud

Het Nieuwe Bouwen
Internationaal Delft
DUP, 1983, pp 166-167

colônia. A igreja em ruínas de São Miguel foi praticamente a única que restou. O local simboliza atualmente a convivência pacífica de europeus e indígenas. O museu guarda o resultado artístico desta simbiose. No edifício estão representados os blocos de moradias e a concepção de traçado da aldeia. Com um único volume Costa mostra o que desapareceu, sem de fato ter reconstruído. O museu fica sobre os eixos dos blocos de moradias dos índios. Existem quatro salas, tendo cada uma as dimensões de uma dessas moradias. As fachadas anterior e posterior são substituídas por um painel de vidro. O edifício toma um canto da praça que fica em frente à igreja, fazendo com que se sinta o tamanho do assentamento. De longe o edifício parece histórico, com o telhado e a arcada, que foi construída usando-se velhas colunas. De perto, porém, os painéis de vidro chamam a atenção. Interessante é a casa com pátio do administrador, que de fora parece apenas um volume de pedras fechado.

Uma outra proposta de Costa para tornar visível o passado desaparecido envolve um fragmento da Escola Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro que foi demolida em 1938. A SPHAN havia guardado o pórtico central da fachada pensando em reconstruí-lo em algum outro local da cidade. Por proposta de Costa, isto aconteceu no eixo de uma alameda de palmeiras no Jardim Botânico, contra um fundo de verde crescente. Ao colocar a fachada demolida não no tecido urbano, mas em um parque, não se fez uma preservação apenas aparente. Os restos da escola neoclássica sendo colocados no paradisíaco jardim estão em seu lugar certo, pois ambos pertencem ao legado cultural do rei Dom João VI. O projeto tem um traço irônico: a escola beaux-arts, tão vilipendiada pelos modernistas, foi literalmente relegada à floresta. Neste mesmo período o símbolo do modernismo, o prédio do Ministério da Educação, que os brasileiros juntamente com Le Corbusier haviam projetado para Capanema, tinha seu lugar na lista de monumentos tombados apenas três anos após sua inauguração. Como motivo a SPHAN alegou, através de Rodrigo, que o edifício era visto mundialmente como um "passo decisivo na história da arquitetura universal".²⁷

Novas obras de arte características que surgiram com o aconselhamento de Costa em pequenas cidades históricas são, por exemplo, a caixa d'água de Olinda, de Luis



Nunes (1937) e um hotel em Ouro Preto, de Oscar Niemeyer (1942). A caixa d'água une-se à silhueta de Olinda como um impassível volume branco entre uma dúzia de torres de igrejas, no ponto mais alto da cidade. Também o hotel integra-se, com seu telhado colonial e os materiais tradicionais, na visão panorâmica de Ouro Preto sem parecer histórico. A articulação espacial é contemporânea e o prédio apresenta uma quantidade de detalhes modernos. Segundo Costa foi uma surpresa que Niemeyer tivesse recebido este projeto, porque ele não era particularmente conhecido por integrar cuidadosamente a história em seus edifícios. A amizade entre Rodrigo e Niemeyer explica porque mesmo assim ele tenha sido convidado pela SPHAN. O projeto foi adaptado ao contexto histórico por indicação de Costa.

O que a preservação histórica pode ou não atingir em uma metrópole vê-se no Rio de Janeiro. A cidade tem uma rica história como Capital colonial, real, imperial e republicana. Com as obras de ampliação, produto do crescimento de toda grande cidade, a SPHAN não se incomodou ao menos em tentar evitar a demolição de uma grande quantidade de monumentos. Diversos edifícios e bairros foram demolidos, com o consentimento da SPHAN. Porém em cada novo plano urbanístico considerava-se os monumentos. Desta forma, objetos que foram poupados puderam aparecer em um entorno completamente modificado. Isto aconteceu principalmente com igrejas que tornaram-se pontos de referência na nova cidade. A igreja de Santa Luzia, por exemplo, fica no meio de arranha-céus, entre eles o Ministério da Educação. Segundo a arquiteta Ceça de Guimarães da SPHAN, o prédio ganhou destaque desta forma, porque antes ele desaparecia com as montanhas de fundo. Também a igreja da Candelária ganhou um novo contexto. Todos os quarteirões em volta foram derrubados para a construção de uma larga avenida (av Presidente Vargas). A igreja está agora, de costas, no eixo desta avenida quilométrica. As vias de trânsito do aterro do Flamengo, que passam ao longo da baía de Guanabara, têm como ponto de referência a igreja da Glória no cume do morro. No tempo da construção destas vias a SPHAN comprou as casas vizinhas e as demoliu para que a vista do monumento fosse desobstruída. Lúcio Costa e Roberto Burle

Marx redesenharam o entorno, e antigos muros do embarcadouro passaram a ser usados como escadarias.

No projeto de Affonso Eduardo Reidy de 1948 para a Esplanada de Santo Antônio encontram-se modernismo e preservação histórica de modo espetacular.²⁸ Reidy queria fazer um projeto corbusiano para o imenso terreno que apareceria com a derrubada de um morro, com vias elevadas, um nível de pedestres e uma concentração de edifícios altos. Neste grande centro urbano Le Corbusier projetaria o Museu da Cidade. Os monumentos existentes estariam pomposamente expostos ao longo do nível dos pedestres: o aqueduto (Arcos da Lapa), o Mosteiro de Santo Antônio, a igreja da Lapa e o Passeio Público. Reidy queria inclusive estender o nível de pedestres até as ruínas coloniais próximas. Assim uma parte da malha urbana histórica seria mantida, com perspectivas econômicas favoráveis. Deste plano realizou-se muito pouco. A região ainda está um pouco indefinida, porém os monumentos permanecem conservados. No confuso contexto de demolição e altos edifícios, eles trazem um sentido de direção e alguma profundidade histórica.

Preservação e poder

Nos anos sessenta diminuiu a influência dos modernistas sobre o patrimônio histórico no Brasil. O papel deles na SPHAN tem sido criticado atualmente.²⁹ Eles são considerados culpados pelo fato de que a preservação histórica limitou-se ao passado exemplar enquanto aspectos como terreiros de umbanda e arquitetura do século dezenove foram negligenciados. Reprova-se também o fato de que em trabalhos de restauração, todos os elementos acrescentados aos edifícios coloniais posteriormente tenham sido removidos. Na Europa sucedia então, porém, praticamente o mesmo. Os tradicionalistas também protegiam apenas uma pequena seleção de monumentos e corrigiam a história. Os brasileiros diferenciavam-se, entretanto, por sua concepção sobre harmonia, que levava a acréscimos ingênuos, e onde o antigo mantinha o seu valor. Uma outra diferença foi a estratégia de envolver a preservação histórica nos planos de saneamento. Devido a isto o Rio de Janeiro manteve uma surpreendente quantidade de conjuntos históricos incorporados ao centro metropolitano. A compatibilização entre renovação e conservação tornou efetiva a preservação histórica no Brasil.

A colocação de objetos em um espaço moderno significava no entanto, que a SPHAN deixava de lado espaços históricos. No Rio de Janeiro nota-se isto na Praça XV, talvez a praça mais histórica do Brasil. Lá ainda estão importantes monumentos, como o Palácio Imperial e a igreja do Carmo, mas da praça propriamente dita pouco restou depois da construção de dois boulevards, uma via elevada e uma passarela, de resto supérflua. As fachadas que davam para a praça foram destruídas e a relação com a baía de Guanabara desapareceu da vista. Logo atrás do palácio foi construído o Edifício Cândido Mendes, com concordância da SPHAN. A torre negra dificilmente pode ser considerada como um complemento artístico do palácio. O fato de que Costa elogiou a construção deste colosso no âmbito da preservação ilustra o uso impróprio do passado autorizado. A SPHAN tinha o poder de dizer onde poderia ser demolido ou construído, e onde não. A organização poderia parecer ideal, mas fazia parte do jogo de poderes político e econômico.

Os modernistas serviam simultaneamente à preservação histórica, à cidade moderna e a seus interesses próprios. Em locais onde a SPHAN autorizava demolições, frequentemente eram construídos projetos de arquitetos que davam consultoria à mesma SPHAN. Costa, filho de general, Niemeyer, neto de ministro, e todos os outros membros da vanguarda eram oriundos do *establishment*. Naturalmente a ordem estabelecida tinha interesses além de manter as igrejas coloniais e acertar as contas com o século dezenove, apesar de que este talvez refletisse melhor a miscigenação cultural. Agora que a preservação no Brasil tenta soltar-se do modernismo, há mais atenção para as artes africana e eclética e desaparece o interesse pelo passado recente. Desta forma passa-se ao largo de um dos períodos mais importantes da cultura nacional. O Brasil sofre de um problema típico do Novo Mundo: a cultura tem na verdade raízes universais, mas o país tem de privar-se de um passado civilizado. A brasilidade é, assim, condenada ao futuro, e esta era exatamente a mensagem do modernismo.