



Ezequiel Barel Filho

# LÚCIO COSTA EM OURO PRETO: A INVENÇÃO DE UMA “CIDADE BARROCA”

Volume I

Dissertação de Mestrado em História da Arte, Património e Turismo Cultural, orientada pelo professor Doutor Francisco José Pires Pato Macedo e coorientada pela professora Doutora Maria José Goulão Machado, apresentada ao Departamento de História, Arqueologia e Artes da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

2013



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Faculdade de Letras

**LÚCIO COSTA EM OURO PRETO:  
A INVENÇÃO DE UMA “CIDADE BARROCA”**

Volume I

Ficha Técnica:

Tipo de trabalho	Dissertação de Mestrado
Título	LÚCIO COSTA EM OURO PRETO: A INVENÇÃO DE UMA “CIDADE BARROCA”
Autor	Ezequiel Barel Filho
Orientador	Francisco José Pires Pato Macedo
Coorientador	Maria José Goulão Machado
Júri	Presidente: Doutora Maria de Lurdes dos Anjos Craveiro
	Vogais:
	1. Doutor Walter Rossa Ferreira da Silva
	2. Doutor Francisco José Pires Pato Macedo
	3. Doutora Maria José Goulão Machado
Identificação do Curso	2º Ciclo em História
Área científica	História
Especialidade	História da Arte, Património e Turismo Cultural
Data da defesa	7-6-2013
Classificação	18 valores



---

## **Resumo**

---

Este trabalho propõe-se investigar mais a fundo o momento em que os temas “Lúcio Costa”, “Ouro Preto” e “Sphan” reuniram-se numa mesma conjuntura histórica: as décadas de 1930 a 1970, momento definidor das práticas preservacionistas no Brasil. Ao estudar tais assuntos, procura-se analisar a atuação do Sphan e, principalmente, de Lúcio Costa (principal teórico da instituição) em Ouro Preto, cidade que se tornou o símbolo da nacionalidade brasileira e paradigma para a política de preservação do património arquitetónico no Brasil. Procuramos entender a criação do Sphan, instituição responsável pela eleição dos patrimónios nacionais do Brasil, a atuação de Lúcio Costa como um de seus principais teóricos e as intervenções ocorridas em Ouro Preto, como produtos de um determinado contexto histórico em que diversos grupos, cada qual com uma proposta distinta para a Nação, lutavam entre si pela hegemonia. Compreendendo este contexto, procuramos mostrar que a atuação do Sphan e de Lúcio Costa em Ouro Preto, através dos tombamentos, reformas, restauros e demolições, contribuíram para reafirmar a cidade de Ouro Preto e o “barroco mineiro” como gênese da cultura brasileira. Assim como, permitiu à arquitetura moderna, defendida por Lúcio Costa, justificar-se como herdeira direta da arquitetura colonial e nesse sentido, como a única capaz de expressar a verdadeira nacionalidade do povo brasileiro no século XX. Entre as demolições e reconstituições arquitetónicas efetuadas pelo Sphan inventou-se uma cidade de características “barrocas” onde a única arquitetura permitida além da colonial, era a moderna já que era considerada a legítima herdeira da boa tradição colonial.

---

## **Abstract**

---

This work proposes a deeper investigation about the moment at which the themes “Lúcio Costa”, “Ouro Preto” and “Sphan” gathered in the same historical conjuncture: the decades of 1930 to 1970, defining moment of preservationists practices in Brazil. By studying such matters, seeks to analyze the acting of Spahn and mainly Lúcio Costa (the main theoretician of the institution) in Ouro Preto, a city that has become the symbol of Brazilian nationality and a paradigm for the preservation policy of the architectural heritage in Brazil. We look for understand the Sphan’s creation, institution responsible for the elections of the Brazil’s national heritages, the Lúcio Costa’s performance as one of its major theoretical and the interventions that occurred in Ouro Preto as products of a particular historical context in which several groups, each with a distinct proposal for the Nation, were fighting each other for hegemony. Understanding this context, we sought to show that the Sphan and Lúcio Costa’s performance in Ouro Preto, through the overturnings, reforms, restorations and demolitions, contributed to reaffirm the city of Ouro Preto and the "barroco mineiro" as the genesis of Brazilian culture. Even as, allowed modern architecture, defended by Lúcio Costa, be justified as direct heir of colonial architecture and in this way, as the only one capable of expressing the real nationality of the Brazilian people in the twentieth century. Among architectural demolitions and reconstructions made by Sphan was invented a city of "baroque" features where the only architecture that was allowed, apart of the colonial, was the modern one, since it was considered the legitimate heir of good colonial tradition.

## Agradecimentos

---

Não seria exagero dizer que em todo processo de escrita desta dissertação, até mesmo antes, o que mais me preocupou foi esse momento: os agradecimentos. Preocupação por querer agradecer, da melhor forma possível, todos aqueles que foram fundamentais para que eu pudesse concluir mais essa etapa da minha vida. Apesar de saber que qualquer tentativa nesse sentido será sempre menor, face a importância que essas pessoas tiveram nesse processo, tentarei escrever algumas palavras.

A escrita de uma dissertação muito antes de ser um trabalho individual é algo coletivo em que várias pessoas trabalham ao mesmo tempo – muitas vezes sem saber que estão trabalhando – para que você consiga estudar e escrever seu texto da melhor forma possível. Por isso, muitos foram aqueles que participaram de todo esse processo comigo, que seria impossível citar todos aqui. Assim, sem ter o objetivo de valorar a participação de instituições, amigos, conhecidos, professores e familiares que trabalharam junto comigo neste período, quero dividir meus agradecimentos em grupos que representam algumas etapas que eu passei durante meu mestrado: 1) aqueles que possibilitaram minha vinda para Portugal; 2) aqueles que permitiram minha permanência aqui; 3) aqueles que orientaram meus estudos e que possibilitaram minha pesquisa; 4) e aqueles que participaram direta ou indiretamente junto comigo desse período.

Assim, logo de início quero agradecer àqueles que possibilitaram isso tudo: meu pai Ezequiel, minha mãe Cláudia e meu irmão Matheus. Foram suas conversas, seus conselhos, ensinamentos, compreensão, apoio e a vivência junto deles que me permitiu estudar, vir para Coimbra, fazer o mestrado e escrever minha dissertação. Eles são os principais responsáveis por tudo de bom que tem ocorrido na minha vida. Sem eles nada disso seria possível. Além desse apoio emocional e afetivo, estudar em Coimbra exige um apoio financeiro. Apoio que também tive de meus pais e da *Rotary Foundation*. Por isso, agradeço a Fundação Rotária, o *Rotary Club* de Itapira e o *Rotary Club* de Coimbra que através de uma bolsa de estudos<sup>1</sup> financiaram meu primeiro ano em Portugal permitindo que eu iniciasse meus estudos por aqui.

Toda adaptação é em certa medida difícil. Porém, o que nos ajuda a superar essas dificuldades iniciais são aquelas pessoas que passam a fazer parte dessa nova vida. Por isso, não poderia deixar de destacar a fundamental importância das pessoas que me acolheram e possibilitaram minha permanência por aqui. Assim, agradeço aos primeiros amigos que fiz ao chegar em Coimbra, ainda no *hostel*, e àqueles que vieram depois, pela companhia, pelas festas, cervejas, sangrias, vinhos, conversas, viagens, almoços, jantares etc.. Mariana, Laura, Xantal, Gugu, Carol e Luciano, Coimbra teria sido outra sem vocês por aqui. Quero agradecer também, ao Sr. José Cerca e sua esposa Maria Emília, ou carinhosamente “Dona Mila”. A dor de estar longe de casa e da família deixou de existir quando me acolheram, em sua casa, como mais um filho. Eles, junto do Pedro, Cláudia, Filipe, Maria Filipa e, agora, o Duarte fizeram com que eu me sentisse, realmente em família.

Após um período de pesquisas no Brasil, o retorno para Coimbra, quando grande parte

---

<sup>1</sup> Bolsas educacionais de um ano (ano letivo 2010-11)

dos amigos já não estavam mais por aqui, não foi fácil. Mas, mal sabia que ter “caído na prosa” de duas mineiras, Adriana e Débora, facilitaria minha vida nesses últimos meses. Entre almoços, conversas e algumas taças de vinho, consegui matar a saudade da comida mineira e pude escrever minha dissertação sem me afastar do convívio social. Para a Adriana dedico um agradecimento especial. Em meio a tantas tribulações ocorridas nesses últimos meses aqui em Coimbra, ela foi meu porto seguro, a pessoa com quem pude compartilhar dúvidas, incertezas e sentimentos.

Agradeço também, aos professores do Mestrado em História da Arte, Patrimônio e Turismo Cultural. Através de suas aulas pude ampliar meus conhecimentos sobre história da arte e o patrimônio cultural assim como toda a problemática que envolve o último tema. Nesse sentido, agradeço ao professor Francisco Pato Macedo e à professora Maria José Goulão que me aceitaram como orientando. Seus conselhos, apontamentos e sugestões foram fundamentais no delineamento do tema e no processo de escrita do trabalho. Como um mestrado não é feito só de professores, quero agradecer os cafés, os jantares e os finos tomados junto de meus colegas de turma, em especial, Higino, Inês Dias, Inês Pinto, Izabel, Laura, Mateus, Sílvia e Vanessa.

Da mesma forma, quero agradecer aos funcionários da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra que me “acompanharam” nesse processo, nas várias vezes em que passei dias inteiros dentro da biblioteca; aos funcionários do Arquivo Central do Iphan, no Rio de Janeiro, representados pelo Hilário, que me ajudaram nas pesquisas; à Natasha e ao Renan que fotografaram parte dos documentos quando já estava de volta a Coimbra; ao Rogério Costa, do Arquivo Fotográfico Goes/IFAC/UFOP, ao Públio Athayde e ao Ronald Peret que gentilmente me enviaram fotografias de Ouro Preto; e aos professores e colegas do curso de especialização em Arte e Cultura Barroca do IFAC/UFOP, como a Mariana, Dayana, Sílvia e Rodrigo.

Não posso deixar de me referir aos familiares e amigos que ficaram no Brasil. Para não cometer o erro de citar vários nomes e esquecer tantos outros, citarei o nome de uma pessoa que representa meus amigos, primos, tios e familiares que torceram e que torcem por mim desde o início. Assim, na tentativa de retribuir o incentivo, a preocupação, as cartas, as mensagens e aquela simples prece que tios, primos, amigos e familiares fizeram para mim nesse período, quero agradecer meu tio João, minha avó Lourdes, minha prima Daniela Camargo e minha amiga Ceci. Da mesma forma, quero agradecer uma pessoa muito especial que também foi fundamental neste trabalho: Elzinha, suas orações atravessam o oceano.

Por mais que tenha lido livros dos melhores historiadores e frequentado os melhores cursos de História, a minha formação como historiador não poderia seguir em frente sem as conversas que tive com David, Maykon, Paulo, Leandro, Bruno, Rafael, Giorgio, Gabriel Conselheiro, Gabriel Silva entre outros amigos da graduação. Nossas discussões sobre História, conhecimento histórico, política ou qualquer outro assunto foram essenciais para moldar meu entendimento sobre a História.

Enfim, deixo aqui meus sinceros agradecimentos a todos aqueles que não pude citar nessas linhas mas que tornaram possível este trabalho. MUITO OBRIGADO!

# Índice

<b>Resumo</b> .....	<b>1</b>
<b>Abstract</b> .....	<b>1</b>
<b>Agradecimentos</b> .....	<b>2</b>
<b>Índice</b> .....	<b>4</b>
<b>Lista de Abreviaturas</b> .....	<b>6</b>
<b>Lista de tabelas</b> .....	<b>6</b>
<b>Lista de Figuras</b> .....	<b>6</b>
<b>Introdução</b> .....	<b>10</b>
<b>1. O Drama da Modernidade e a Formação do Estado Nacional: 1870 - 1930</b> .....	<b>16</b>
<b>1.1. A noção de património nacional e a formação do Estado Nacional</b> .....	<b>19</b>
<b>1.2. Modernidade, Tradição e Identidade Nacional: anos 20</b> .....	<b>21</b>
<b>1.3. Retorno à tradição: a resposta brasileira à problemática moderna</b> .....	<b>24</b>
1.3.1. Movimento Neocolonial: a busca de uma arquitetura nacional.....	27
1.3.2. Ecletismo .....	29
<b>1.4. A criação do Sphan</b> .....	<b>31</b>
1.4.1. O discurso vencedor.....	31
1.4.2. O Sphan e o Estado Novo .....	34
1.4.3. Trajetória da proteção patrimonial no Brasil .....	36
<b>2. Lúcio Costa e a busca de uma origem para a arte brasileira</b> .....	<b>41</b>
<b>2.1. Do movimento neocolonial à sua conversão ao moderno</b> .....	<b>42</b>
<b>2.2. Lúcio Costa no Sphan</b> .....	<b>46</b>
<b>2.3. Raízes do Pensamento de Lúcio Costa</b> .....	<b>49</b>
<b>2.4. O pensamento de Lúcio Costa</b> .....	<b>56</b>
2.4.1. Definição de Arquitetura.....	56
2.4.2. Critérios de análise.....	57
2.4.3. Padrão de raciocínio.....	57
2.4.4. Arquitetura Civil Popular: a expressão da raça e da nacionalidade .....	59
2.4.5. A evolução da arte brasileira: da matriz portuguesa à sua emancipação.....	60
2.4.6. A influência do meio, da técnica, do material e da mão-de-obra .....	61
2.4.7. A arte brasileira em formação .....	63
2.4.8. A ruptura e a retoma do processo evolutivo .....	67
2.4.9. A arquitetura moderna como herdeira da boa tradição.....	70
<b>3. Minas é o Brasil: o barroco como símbolo da nação</b> .....	<b>74</b>
<b>3.1. Ouro Preto como locus da nacionalidade</b> .....	<b>80</b>
3.1.1. A Inspetoria de Monumentos Nacionais e Ouro Preto .....	81
3.1.2. Os modernistas e Ouro Preto.....	82

3.2. Os tombamentos: a definição do património nacional .....	85
<b>4. Lúcio Costa em Ouro Preto.....</b>	<b>94</b>
4.1. Os processos de tombamento .....	94
<b>4.2. As Obras .....</b>	<b>104</b>
4.2.1. Grande Hotel .....	105
4.2.2. Igreja Metodista .....	108
4.2.3. Pousada em António Dias .....	109
4.2.4. Demolições, Recomposições e Restauros .....	111
4.2.5. Cinema de Ouro Preto.....	113
4.2.6. Mercado .....	117
4.2.7. Fórum .....	120
4.2.8. Critérios de restauração.....	123
<b>Considerações Finais .....</b>	<b>128</b>
<b>Fontes e Bibliografia.....</b>	<b>134</b>
Arquivos.....	134
<b>Fontes .....</b>	<b>134</b>
Fontes Manuscritas .....	134
Processos de Tombamento .....	134
Processos de Tombamento citados ao longo do trabalho .....	138
Documentos referentes às obras realizadas pelo Sphan em Ouro Preto .....	139
Fontes impressas.....	145
Legislação .....	150
<b>Bibliografia.....</b>	<b>151</b>
<b>Bases de dados <i>on-line</i> e <i>websites</i> consultados.....</b>	<b>157</b>

## ***Lista de Abreviaturas***

---

APM – Arquivo Público Mineiro	
ACI/RJ – Arquivo Central do Iphan/Rio de Janeiro	
CIAM – Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna	
DASP – Departamento Administrativo do Serviço Público	
DNP – Departamento Nacional de Propaganda	
DPHAN – Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional	
ENBA – Escola Nacional de Belas Artes	
IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística	
IFAC/UFOP – Instituto de Filosofia e Artes e Cultura/Universidade Federal de Ouro Preto	
IHGB – Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro	
IMN – Inspetoria de Monumentos Nacionais	
IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional	
LFSV – Laboratório de Foto-documentação Sylvio de Vasconcellos	
MES – Ministério da Educação e Saúde	
SPHAN – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional	

## ***Lista de tabelas***

---

<i>Tabela 1 - Tombamentos entre 1938 e 2009</i>	86
<i>Tabela 2 - Bens tombados por estado por Período</i>	87
<i>Tabela 3 - Bens tombados entre 1938 e 1969</i>	88
<i>Tabela 4 - Cidades com Bens tombados em Minas Gerais - 1938 a 2009</i>	90
<i>Tabela 5 - Número de Bens tombados por processo de tombamento em Ouro Preto – 1938 a 1987</i>	91
<i>Tabela 6 - Bens tombados em Minas Gerais e Rio de Janeiro por livro Tombo – 1938 a 2009</i>	92
<i>Tabela 7 - Bens tombados em Minas Gerais por Livro Tombo</i>	92
<i>Tabela 8 - Processos de tombamento em Ouro Preto – 1937 a 1972</i>	95

## ***Lista de Figuras***

---

<i>Figura 1 - OURO PRETO. Um aspecto colonial da cidade</i>	28
<i>Figura 2 - OURO PRETO. Sacada e Cornijas</i>	28
<i>Figura 3 - OURO PRETO. Diversas casas antigas</i>	28

<i>Figura 4 - Avenida Central (Avenida Rio Branco) após as reformas de Pereira Passos. Torres, 1905(?). Biblioteca Nacional do Brasil</i>	31
<i>Figura 5 – Cartão Postal da Avenida Central. s/a, [191-?]. Biblioteca Nacional do Brasil</i>	31
<i>Figura 6 – Aquarela pertencente ao projeto de um portão. Lúcio Costa, 1922. Casa de Lúcio Costa</i>	43
<i>Figura 7 - Fragmento de aquarela pertencente ao projeto de um banco. Lúcio Costa. 1922. Casa de Lúcio Costa</i>	43
<i>Figura 8 - Interior da Igreja do Carmo, Diamantina. Lúcio Costa, 1924. Casa de Lúcio Costa</i>	44
<i>Figura 9 - Passadiço em Diamantina. Lúcio Costa, 1924. Casa de Lúcio Costa</i>	44
<i>Figura 10 - Casa E. G. Fontes: sua última manifestação eclético-acadêmica, segundo Lúcio Costa. 1930. Casa de Lúcio Costa</i>	45
<i>Figura 11 - Casa E. G. Fontes: sua primeira proposição de sentido contemporâneo, segundo Lúcio Costa. 1930. Casa de Lúcio Costa</i>	45
<i>Figura 12 - Edifício do Ministério da Educação e Saúde. Fachada Norte. Nelson Kon</i>	46
<i>Figura 13 - Classicismo barroco</i>	65
<i>Figura 14 - Romanicismo barroco</i>	65
<i>Figura 15 - Goticismo barroco</i>	65
<i>Figura 16 - Renascimento barroco</i>	65
<i>Figura 17 - Igreja São Francisco de Assis, Ouro Preto. Rodrigo Almeida Bastos</i>	66
<i>Figura 18 - Igreja de São Francisco de Assis, Pampulha. Bernardo Gouvea. Wikimedia Commons</i>	72
<i>Figura 19 - Igreja de São Francisco de Assis, Ouro Preto. Rodrigo Almeida Bastos</i>	72
<i>Figura 20 - Casa de Câmara e Cadeia, Museu da Inconfidência. Ferber, 1965. APM</i>	99
<i>Figura 21 - Casa dos Contos. s/a, s/d. APM</i>	99
<i>Figura 22 - Vista de Ouro Preto com o Grande Hotel à esquerda. s/a, 1956. IBGE</i>	108
<i>Figura 23 – Fachada do Grande Hotel</i>	108
<i>Figura 24 - Primeiro projeto para a Igreja Metodista. Arquivo Central do Iphan/RJ</i>	109
<i>Figura 25 - Pormenor de um croqui da igreja feito em uma carta enviada por Olívio Toffolo, responsável pela Igreja Metodista em Ouro Preto. Arquivo Central do Iphan/RJ</i>	109
<i>Figura 26 - Primeiro projeto de ampliação da pousada. Sylvio de Vasconcellos e Roberto Lacerda. Arquivo Central do Iphan/RJ. A parte a ser construída é a que está diferenciada pelo telhado rebaixado.</i>	110
<i>Figura 27 - Prédio fronteiro ao cinema antes da intervenção do Sphan. Luís Fontana, 1923-1950. Arquivo Fotográfico Goes - IFAC/UFOP</i>	112
<i>Figura 28 - Vista externa do Liceu de artes e ofícios de Ouro Preto antes da intervenção do Sphan. J. Brandi, 1898. APM</i>	112
<i>Figura 29 - Aspecto primitivo e com acréscimos do Palácio dos Governadores, conhecido também como Escola de Minas. José Wash Rodrigues</i>	113
<i>Figura 30 - Desenho de Lúcio Costa para a fachada do cinema. Lúcio Costa, 1956. Arquivo Central do Iphan/RJ</i>	116
<i>Figura 31 - Resultado parcial das obras efetuadas na fachada do cinema e no prédio ao lado através do “Plano Especial de Ouro Preto. s/a, 1959. Arquivo Central do Iphan/RJ</i>	117
<i>Figura 32 - Edifício do Banco após a reforma. Heloísa Sérvulo, 1963. Acervo Particular</i>	117
<i>Figura 33 - Antigo mercado. s/a. 1927. Arquivo Fotográfico Goes - IFAC/UFOP</i>	118
<i>Figura 34 - Antigo Fórum. Luís Fontana, 1923-1950. Arquivo Fotográfico Goes - IFAC/UFOP</i>	121
<i>Figura 35 - Antigo Fórum incendiado. Luís Fontana, 1923-1950. Arquivo Fotográfico Goes - IFAC/UFOP</i>	121
<i>Figura 36 - Proposta para a fachada do Fórum de Ouro Preto. Lúcio Costa. 1956. Arquivo Central do Iphan/RJ</i>	121
<i>Figura 37 - Praça Tiradentes. Luis Fontana. s/d. Arquivo Fotográfico Goes - IFAC/UFOP. Percebemos a Escola de Minas, ao fundo; o Fórum antes do incêndio, do lado direito; e o monumento a Tiradentes ao centro.</i>	127
<i>Figura 38 - Aspecto da Praça Tiradentes, com a Casa de Câmara e Cadeia, ao fundo, e o monumento à Tiradentes ao centro. s/a, 1964. Acervo Particular</i>	127

---

*Para Ezequiel, Cláudia e Matheus*

---

*Tive a felicidade de estar (...) veraneando à minha moda em pleno coração do Brasil, no interior de Minas, na calma recolhida do maravilhoso Caraça e na beleza única da nossa mais interessante cidade: Ouro Preto.*

(Lúcio Costa, O Palácio da Embaixada da Argentina, 1928)

*(...) é aí que a gente vê, mesmo sem saber nada de história, só olhando a sua arquitetura antiga, que o Brasil, apesar da extensão, diferenças locais e outras complicações, tinha que ser mesmo uma coisa só. Mal ou bem, foi modelado de uma só vez, pelo mesmo espírito e uma só mão.*

(Lúcio Costa, Aleijadinho e a arquitetura tradicional, 1929)

## Introdução

---

O principal desafio que encontramos quando decidimos trabalhar com temas amplamente discutidos (que envolvem a cidade de Ouro Preto e, conseqüentemente, a figura de Aleijadinho e o barroco mineiro, a preservação de seu patrimônio arquitetônico, o arquiteto Lúcio Costa e a arquitetura moderna) é não promovermos uma mera repetição do que já foi dito até então. Por isso, optamos por investigar mais a fundo o momento em que os temas “Lúcio Costa”, “Ouro Preto” e “Sphan”<sup>2</sup> reuniram-se numa mesma conjuntura histórica: as décadas de 1930 a 1970, momento definidor das práticas preservacionistas no Brasil.<sup>3</sup> Ao estudarmos tais assuntos, procuramos analisar a atuação do Sphan e, principalmente, de Lúcio Costa (principal teórico da instituição) em Ouro Preto, cidade que se tornou o símbolo da nacionalidade brasileira e paradigma para a política de preservação do patrimônio arquitetônico no Brasil.

Muito se escreveu sobre a antiga capital mineira, suas igrejas barrocas e seu gênio maior, o Aleijadinho. Assim como muitos são os trabalhos que já ressaltaram a importância de Lúcio Costa para a consolidação da arquitetura moderna no Brasil. De tal forma que assuntos como barroco mineiro, Aleijadinho, Lúcio Costa, modernismo, arquitetura moderna entre outros, tornaram-se muitas vezes impermeáveis a outras abordagens que não as tradicionais, herdeiras de uma historiografia da arte produzida em grande medida pelo próprio Sphan ou pelos intelectuais modernistas a ele ligados. Historiografia que entende o barroco e, em especial, o “barroco mineiro” como sendo a essência da nacionalidade brasileira, o momento em que a antiga colônia portuguesa conseguiu se emancipar artisticamente da sua metrópole e deu origem a uma expressão nacional autêntica. Da mesma forma que considera a arquitetura moderna brasileira, ligada ao grupo de Lúcio Costa, como herdeira direta da arquitetura colonial.

Este trabalho segue por outro caminho. Antes de exaltar as qualidades nacionais de Ouro Preto, do barroco mineiro ou a genialidade dos textos e projetos de Lúcio Costa, queremos problematizá-los, inseri-los em seu tempo. Assim, procuramos entender a criação do Sphan, instituição responsável pela eleição dos patrimônios nacionais do Brasil, a atuação de Lúcio Costa como um de seus principais teóricos e as intervenções ocorridas em Ouro Preto, como produtos de um determinado contexto histórico<sup>4</sup> em que diversos grupos, cada qual com uma proposta distinta para a Nação, lutavam entre si pela hegemonia.

---

<sup>2</sup> Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

<sup>3</sup> CHUVA, Márcia R. R.. *Os Arquitetos da Memória: sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil (anos 1930-1940)*. Rio de Janeiro: Editora Ufrj, 2009

<sup>4</sup> Este período, marcado e influenciado por várias transformações político-culturais ocorridas desde fins do século XIX e amplificadas na década de 1920, possibilitou o surgimento de movimentos de valorização de uma arte que fosse nacional assim como de grupos que se propunham a discutir a nacionalidade de um povo ainda sem uma origem específica, como o brasileiro. O discurso vencedor, proposto pelos intelectuais que formaram o Sphan, encontraram no barroco mineiro uma identidade nacional que diferenciou o brasileiro dos outros povos do mundo e permitiu inserir o Brasil no universo cultural da civilização ocidental. Vale ressaltar que este discurso foi adotado pelo governo autoritário de Getúlio Vargas que em nome da unidade nacional buscou homogeneizar as diferenças regionais de todo território brasileiro.

Compreendendo este contexto, procuramos mostrar que a atuação do Sphan e de Lúcio Costa em Ouro Preto, através dos tombamentos, reformas, restauros e demolições, contribuíram para reafirmar a cidade de Ouro Preto e o “barroco mineiro” como gênese da cultura brasileira.<sup>5</sup> Assim como, permitiu à arquitetura moderna, defendida por Lúcio Costa, justificar-se como herdeira direta da arquitetura colonial e nesse sentido, como a única capaz de expressar a verdadeira nacionalidade do povo brasileiro no século XX. Entre as demolições e reconstituições arquitetônicas efetuadas pelo Sphan inventou-se uma cidade de características “barrocas” onde a única arquitetura permitida além da colonial, era a moderna já que era considerada a legítima herdeira da boa tradição colonial.<sup>6</sup> Em outras palavras, a cidade de Ouro Preto foi preparada para ser o arquétipo da nação.

Assim sendo, este trabalho pretende trazer à luz novos fatos e documentos que comprovem a participação direta – através de pareceres, textos, desenhos e orientações – ou indireta – através de ações, textos ou pareceres de funcionários do Sphan pautados em suas ideias – de Lúcio Costa nesse processo que transformou Ouro Preto em uma “cidade barroca”. Para isso, estruturamos o trabalho em quatro capítulos que procuram discutir o ambiente político-cultural em que Lúcio Costa se formou, sua filiação às ideias de Le Corbusier para a arquitetura moderna, sua participação nas décadas iniciais do Sphan, assim como o contexto histórico em que Minas Gerais e Ouro Preto foram eleitas como símbolos da nacionalidade, para chegarmos enfim, na análise dos documentos, dados e informações sobre Ouro Preto que comprovam nossa hipótese.

\*\*\*

A divisão dos capítulos reflete, de certa forma, o caminho que percorremos desde o início das pesquisas até a finalização desta dissertação. No início percebemos a necessidade de entender melhor o contexto histórico que possibilitou a formação do pensamento de Lúcio Costa. Desde suas teorias sobre o barroco e a arquitetura moderna até sua passagem pelo movimento neocolonial. Este último é tratado pelo próprio arquiteto, e reproduzido por outros autores, como um equívoco e como um período sem importância, uma fase a ser esquecida<sup>7</sup>. Da mesma forma, foi necessário entender como, através dos tombamentos e das intervenções do Sphan, Minas Gerais, Ouro Preto e o barroco mineiro transformaram-se de lugares esquecidos e manifestações artísticas de mau-gosto a símbolos nacionais por excelência. Até chegarmos, de fato, à atuação de Lúcio Costa na cidade de Ouro Preto através dos pareceres, projetos e obras.

No primeiro capítulo focamos nosso estudo no período que compreende a segunda metade do século XIX até as primeiras décadas do século XX. Foi nesse contexto que discussões em torno da representação da nacionalidade brasileira, da formação do Estado Nacional e da Nação, da entrada do país na modernidade, o retorno a um passado tradicional, o

<sup>5</sup> Ouro Preto foi a primeira cidade a ser considerada monumento nacional. BRASIL. Decreto nº 22928, de 12 de julho de 1933. Erige a cidade de Ouro Preto em monumento nacional. Diário Oficial da União, Rio de Janeiro.

<sup>6</sup> Cf.: COSTA, Lúcio. Documentação Necessária. In: XAVIER, Alberto (org). Lúcio Costa: Sobre Arquitetura. Porto Alegre: UniRitter Ed, 2007, p. 94

<sup>7</sup> Exemplo disso são os vários trabalhos sobre o arquiteto carioca que nem sequer comentam a atuação de Lúcio Costa durante a década de 1920. Trataremos melhor desse assunto no capítulo 3.

papel do Estado na sociedade, entre outros, ganharam força e se consolidaram. Em 1930, em nome da unidade nacional, o governo autoritário de Getúlio Vargas e os intelectuais envolvidos nesse processo suprimiram as marcantes diferenças entre as regiões do Brasil e definiram uma nacionalidade para o brasileiro. O Sphan, fruto desse período, e os intelectuais que o formaram, participaram ativamente desse processo escolhendo e legitimando determinado bem cultural como patrimônio nacional e, com isso, definindo o que era e o que não era nacional.

No capítulo seguinte centramos nossa análise na figura de Lúcio Costa. Entendemos que sua ideia de patrimônio e daquilo que deveria ser considerado como patrimônio nacional, passível de proteção, está intimamente ligada à sua trajetória intelectual. Por isso, sua atuação como funcionário do Sphan não pode ser vista de forma separada de sua condição de arquiteto e defensor da arquitetura moderna. Formado num momento em que a busca por uma arquitetura autenticamente nacional era presente, Lúcio Costa buscou fomentar estilos arquitetônicos que representassem o brasileiro. Num primeiro momento, participou ativamente de um movimento arquitetônico intitulado de neocolonial. Movimento esse que promovia uma valorização da arte tradicional como forma de encontrar uma expressão artística que fosse brasileira e não importada, como o ecletismo arquitetônico de finais do século XIX e inícios do século XX. Após 1930 renunciou seu passado neste movimento e atuou incisivamente na implementação da arquitetura moderna no Brasil, assim como buscou consolidá-la como arquitetura oficial do Estado brasileiro, posição que era ocupado pela arquitetura neocolonial. Portanto, o segundo capítulo pretende analisar a trajetória intelectual de Lúcio Costa desde a década de 1920 até sua entrada no Sphan em 1937, a fim de mostrar como as políticas de preservação e de tombamento atuaram, em grande medida, como uma justificativa teórica para a nova arquitetura que se queria implantar no Brasil.

Desde inícios do século XX as cidades mineiras e o barroco vinham passando por um processo de redescobrimto e de valorização de suas características artísticas. Nesse processo, Ouro Preto transformou-se no lugar que sintetizou os anseios de diversos grupos que propunham uma arte genuinamente brasileira. Podemos evidenciar esse fato na atuação dos dois órgãos responsáveis pela preservação do patrimônio cultural brasileiro: a Inspetoria de Monumentos Nacionais, cronologicamente em primeiro, e o Sphan, em segundo. Sob o comando de Gustavo Barroso e Rodrigo Melo Franco de Andrade, respectivamente, os dois órgãos cada um com uma determinada noção de patrimônio, elegeram Ouro Preto como a cidade guardiã da nacionalidade. A única intervenção feita pela Inspetoria, em sua curta existência, foi justamente nesta cidade. O Sphan, por sua vez, elegeu, através dos tombamentos, Minas Gerais e, em especial, sua antiga capital como os representantes, por excelência, do patrimônio nacional. Dessa forma, no terceiro capítulo analisamos o processo que elevou Minas Gerais, o barroco mineiro e Ouro Preto à categoria de representantes da nacionalidade, tornando-se o elo que “ligou” o Brasil à cultura universal.

Após inserirmos nosso objeto de estudo em seu contexto histórico, no quarto capítulo analisamos detidamente a atuação de Lúcio Costa em Ouro Preto. Para tanto utilizamos os processos de tombamento referentes a bens situados na cidade e documentos relativos às obras executadas pelo Sphan em Ouro Preto. Os primeiros definiam se determinado objeto ou

conjunto arquitetônico podiam ser considerados como patrimônios nacionais. Já as obras, tinham como objetivo preservar o aspecto e a atmosfera colonial da antiga capital mineira, corrigindo, através de demolições ou reformas, possíveis desvirtuamentos arquitetônicos cometidos antes da criação do Sphan. A partir dos pareceres, memorandos, informativos e bilhetes produzidos por Lúcio Costa, pudemos reafirmar a importância que o arquiteto-funcionário teve na criação e na consolidação das práticas preservacionistas no Brasil, assim como sua preocupação em defender a arquitetura moderna tendo o Sphan como legitimador de suas ideias.

\*\*\*

O segundo volume deste trabalho, composto pelos anexos, fez-se necessário pois ao longo das pesquisas nos deparamos com textos, documentos, desenhos, croquis, plantas e fotografias ainda inéditos. Além desses documentos inéditos, ele é composto por documentos que já foram publicados ou que, apesar de conhecidos, nunca foram transcritos na íntegra. Mais do que reproduzir tais documentos, este trabalho procura reunir, num único local, um número considerável de informações sobre Ouro Preto, o Sphan, Lúcio Costa, entre outros.

Apesar de ter sido pensado como um complemento à parte escrita da dissertação, o segundo volume deste trabalho pode ser usado de forma independente já que as fotos, desenhos e documentos estão reunidos de acordo com o objeto ou tema a que se referem.<sup>8</sup> A disposição dos anexos segue ainda, a ordem em que foi citada no texto principal para facilitar sua consulta. Por isso, muitos anexos não estão distribuídos de forma cronológica.

Mesmo assim, podemos dividir os anexos em duas partes que reúnem documentos e imagens anteriores e posteriores a 1930.<sup>9</sup> Os primeiros anexos referem-se a textos, desenhos e projetos produzidos por Lúcio Costa durante toda a década de 1920 assim como imagens e informações referentes ao movimento neocolonial. O segundo grupo de anexos engloba, em sua maioria, documentos relativos aos processos de tombamento que ocorreram em Ouro Preto assim como, às obras executadas pelo Sphan na cidade. Em ambos os casos, são documentos que evidenciam a participação direta de Lúcio Costa nas decisões tomadas pelo Sphan.

Muitos dos pareceres que Lúcio Costa emitiu estão escritos à mão, ou aparecem na forma de anotações nos pareceres de outros arquitetos. Alguns destes pareceres foram datilografados. Nos casos em que encontramos as duas versões reproduzimos primeiro a versão datilografada e depois a manuscrita. Nos casos em que Lúcio Costa expôs suas opiniões na forma de anotações à lápis diretamente nos pareceres, informações e desenhos de outros arquitetos e funcionários optamos por transcrever somente as anotações de Lúcio Costa.<sup>10</sup>

\*\*\*

Vários foram os autores que utilizamos para concluir esse trabalho ou, pelo menos, iniciá-lo já que apesar das respostas encontradas às nossas indagações, muitas outras perguntas

---

<sup>8</sup> Como exemplo podemos citar o **Anexo C** que reúne documentos e imagens sobre os concursos promovidos por José Marianno Filho e o **Anexo Z** que reúne documentos e imagens referentes ao Cinema de Ouro Preto.

<sup>9</sup> Anteriores a 1930: do Anexo A ao Anexo G; Posteriores a 1930: do Anexo H ao Anexo FF.3

<sup>10</sup> Como o **Anexo BB.1**, **Anexo BB.2** e **Anexo FF.1** por exemplo.

surgiram sendo que ainda não pudemos respondê-las. Porém, gostaríamos de destacar alguns autores que nortearam nossas discussões. Entre eles temos Lia Motta que mapeou a atuação do Sphan na cidade de Ouro Preto destacando, principalmente, a fiscalização do Sphan sobre as novas construções surgidas na cidade e suas consequências. Esta fiscalização, com o tempo, gerou um conjunto de normas que deveriam ser seguidas por aqueles que pretendiam construir novas casas em toda a cidade. Estas normas pautadas em critérios estéticos-estilísticos buscavam a padronização da fachada das novas casas com o conjunto urbano colonial. Tal fato gerou o que a autora chamou de arquitetura híbrida que na tentativa de não descaracterizar a cidade acabou por se tornar uma arquitetura falsa. Segundo a autora, os acontecimentos em torno da construção do Grande Hotel de Ouro Preto, cujo projeto final foi de Oscar Niemeyer com modificações propostas por Lúcio Costa, definiram esses critérios.<sup>11</sup>

A ideia de considerar o grupo de intelectuais reunidos no Sphan como uma “academia” em constante debate de ideias é de Mariza Veloso Motta Santos. Para a autora, o Sphan, através de suas ações, foi um lugar de produção de conhecimento com uma formação discursiva específica que constantemente precisou ser legitimada e reafirmada, seja pelas publicações da instituição, seja pelas intervenções e tombamentos.<sup>12</sup>

Silvana Rubino aborda o período que antecedeu à criação do Sphan até os primeiros trabalhos da instituição. A autora nos mostra como o ato de inscrever determinado bem cultural num dos livros do Tombo vai além de simplesmente proteger aquele bem de possível destruição. É o momento em que um determinado grupo de pessoas, conscientes de suas ações, conferem poder simbólico a determinado bem, incluindo-o ou não, no rol de patrimônios da nação. Tal dinâmica permitiu que bens arquitetônicos representantes de determinados períodos históricos fossem “esquecidos” e negligenciados pelo Sphan nos processos de tombamento e nas obras de restauro. A autora cita como exemplo o tombamento de edifícios representantes da arquitetura moderna logo depois de concluídos, ou mesmo ainda em construção.<sup>13</sup>

Apesar de pouco citado no correr do trabalho, o livro de Guiomar de Grammont nos permitiu entender como a figura de António Francisco Lisboa transformou-se no mito Aleijadinho. A mesma transformação ocorreu com o barroco e teve como responsáveis, diversos intelectuais modernistas ligados ao Sphan. A autora nos ajudou a compreender a origem desses mitos e o processo de constante reformulação e de apropriação por que passaram até chegar nos dias de hoje. Segundo a autora, o Aleijadinho, assim como o Barroco são imagens que foram reinventadas para se adequarem aos objetivos políticos de cada época.<sup>14</sup>

Por fim, foi o trabalho de Márcia Chuva que nos permitiu entender o Sphan como órgão que detinha o monopólio de definição dos patrimônios nacionais no Brasil, assim como foi

<sup>11</sup> MOTTA, Lia. A Sphan em Ouro Preto: uma história de conceitos e critérios. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Iphan, nº 22, 1987

<sup>12</sup> SANTOS, Mariza Veloso Motta. *Nasce a Academia Sphan*. In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, nº 24. Rio de Janeiro: Iphan, 1996

<sup>13</sup> RUBINO, Silvana. *Fachadas da História: os antecedentes, a criação e os trabalhos do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – 1938/1968*. Dissertação de Mestrado. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Departamento de Antropologia, Universidade Estadual de Campinas, 1992

<sup>14</sup> CHARTIER, Roger. Apresentação. In: GRAMONT, Guiomar de. *Aleijadinho e o Aeroplano: O paraíso barroco e a construção do herói nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008

uma instituição criada num determinado contexto político-cultural que buscava a construção de uma memória nacional homogeneizadora e unificadora. Para a autora, Lúcio Costa assumiu papel central no Sphan ao inter-relacionar três questões fundamentais que marcaram o processo de criação da instituição. Ele foi, ao mesmo tempo, formulador das práticas preservacionistas do Sphan, mentor da arquitetura moderna, e formulador das bases conceituais que definiram a profissão do arquiteto no Brasil. Ao equiparar o trabalho do arquiteto ao do artista, Lúcio Costa atribuía à arquitetura a função de dar materialidade à nação sendo o Sphan o lugar para que isso se efetivasse. Nesse sentido, o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional foi campo de trabalho privilegiado para esse novo grupo de arquitetos que queriam se legitimar como profissionais ao mesmo tempo que legitimavam a arquitetura moderna como expressão artística da nação.<sup>15</sup>

\*\*\*

As fontes documentais utilizadas para esse trabalho podem ser classificadas em cinco grupos: textos produzidos por Lúcio Costa e publicados na imprensa ou através de livros; textos diversos publicados por outros intelectuais em jornais e revistas da época; projetos arquitetônicos, de Lúcio Costa e de outros arquitetos, anteriores a 1937; fotografias referentes às construções arquitetônicas citadas no trabalho; e documentos referentes à atuação do Sphan em Ouro Preto, entre 1937 a 1972.

A maior parte de nosso corpus documental pertence ao Arquivo Central do Iphan localizado no Rio de Janeiro, na antiga sede do Ministério da Educação e Saúde, projetado por Lúcio Costa e uma comissão de arquitetos com base no desenho de Le Corbusier. Porém, alguns textos produzidos por Lúcio Costa estão em sua autobiografia<sup>16</sup>, no livro, de Alberto Xavier, que reúne trabalhos do arquiteto<sup>17</sup> e na Revista do Sphan,<sup>18</sup> além de revistas e jornais da época. Estes últimos foram encontrados na Biblioteca Nacional do Brasil<sup>19</sup>, no *website* do Iphan, do Museu Histórico Nacional e do Brasilianas USP.<sup>20</sup> Dentre as fotografias nos valem dos acervos do Laboratório de foto-documentação Sylvio de Vasconcelos, do acervo fotográfico do Arquivo Público Mineiro, do arquivo fotográfico Goes Ifac/Ufop, entre outros acervos que estão disponíveis na *internet* como o da Casa de Lúcio Costa e outros que estão listados na bibliografia.

---

<sup>15</sup> CHUVA, Márcia R. R.. *Os Arquitetos da Memória: sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil (anos 1930-1940)*. Rio de Janeiro: Editora Ufrj, 2009

<sup>16</sup> COSTA, Lúcio. *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.

<sup>17</sup> XAVIER, Alberto (org). *Lúcio Costa: Sobre Arquitetura*. Porto Alegre: UniRitter Ed, 2007

<sup>18</sup> Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

<sup>19</sup> *Architettura no Brasil, Revista da Semana, Revista Ilustração Brasileira, América Brasileira e Estética*, do Rio de Janeiro; *A Revista*, de Belo Horizonte; e *Klaxon*, de São Paulo. Entre os jornais foram: *Correio da Manhã, A Noite e O Paiz*, todos do Rio de Janeiro.

<sup>20</sup> Verificar bibliografia

## **1. O Drama da Modernidade e a Formação do Estado Nacional: 1870 - 1930**

---

O contexto cultural de finais do século XIX até as três primeiras décadas do século XX é de fundamental importância para entendermos como se processaram os debates em torno da preservação do património cultural no Brasil. Para iniciarmos a discussão sobre a preservação de um determinado “património nacional” é necessário que o “nacional” esteja constituído. Por isso, num primeiro momento é de grande importância tratarmos das ideias que buscaram criar uma “identidade nacional” para o Brasil desde finais do século XIX.

A busca dessa identidade esteve marcada, principalmente, pelas várias noções que a palavra modernidade assumiu ao longo desses anos. É sempre em diálogo com elas que os intelectuais irão propor, em determinados períodos, seus projetos de nação e de modernidade para o Brasil. Por sua vez, as discussões em torno da noção de modernidade e da busca de uma identidade nacional devem ser percebidas frente ao processo de formação dos Estados nacionais e aos movimentos nacionalistas que ocorreram por todo o mundo ocidental.

Todo esse processo esteve marcado pela contradição e pelos choques culturais causados pelas tentativas de inserção da “nação” num mundo moderno, que teve como padrão a Europa “civilizada”, sem que seus habitantes se reconhecessem como membros dela. Ao buscar uma aproximação do Brasil ao mundo civilizado, o contraste de um país culturalmente heterogêneo com diversas temporalidades que coexistiam dentro de seu território (com a existência desde cidades que buscavam imitar os padrões europeus a comunidades agrícolas nos sertões do país que viviam em total isolamento) tornou-se um problema que permeou a esfera intelectual deste período.

Os problemas postos por essas questões só se resolveram na década de 1930, quando um governo autoritário, ao assumir o poder, valeu-se das discussões em torno da modernidade e da criação da nação (e, conseqüentemente, de uma identidade nacional), propostas por um determinado grupo de intelectuais, para se legitimar enquanto Estado nacional. Foi nesse contexto político-cultural que as noções de preservação do património surgiram e se desenvolveram. Resolvido o problema da nacionalidade, foram escolhidos determinados bens pertencentes à nova nação que fossem capazes de materializá-la. Esse processo criou um conjunto de patrimónios nacionais responsável pela “imagem” do país. É esse processo que buscamos descrever nesse capítulo que se inicia em fins do século XIX e termina com a criação do Serviço do Património Histórico e Artístico Nacional.<sup>21</sup>

Desta forma, este capítulo tem a intenção de discutir o contexto político-cultural que

---

<sup>21</sup> O nome do Sphan, em toda a sua história, passou por várias modificações sem que isso alterasse a estrutura e a função do órgão. Entre as denominações, até a década de 1980, temos: Serviço do Património Histórico e Artístico Nacional – Sphan, de 1937 a 1946; Diretoria do Património Histórico e Artístico Nacional – Dphan, de 1946 a 1970; Instituto do Património Histórico e Artístico Nacional – Iphan, de 1970 a 1979; Secretaria do Património Histórico e Artístico Nacional – Sphan, de 1979 a 1990. Durante todo o trabalho optamos por usar a sigla Sphan, já que mesmo com as mudanças a estrutura e a função do órgão não foram alteradas.

permeou a criação do primeiro órgão<sup>22</sup>, a nível federal, de defesa do património cultural no Brasil. Este órgão, criado pelo decreto-lei nº 25, de 30 de novembro de 1937, denominado de Serviço do Património Histórico e Artístico Nacional é resultado, de forma direta e indireta, de discussões que vinham desde finais do século XIX e se amplificaram a partir da década de 1920 em torno da representação da nacionalidade brasileira, da formação do Estado e da Nação, da entrada do país na modernidade, do retorno a um passado tradicional, do papel do Estado na sociedade, entre outros.

\*\*\*

De entre vários aspectos, as discussões em torno da proteção do património cultural de um país levantam questões que dizem respeito, principalmente, à ideia de nação e de nacionalidade de determinado povo circunscrito a um território geográfico. No Brasil, a busca dessa nacionalidade costuma ser datada a partir do movimento modernista da década de 1920.<sup>23</sup> Porém, vários autores<sup>24</sup> marcam a preocupação em encontrar um mito de origem para o Estado brasileiro em meados do século XIX, com o reinado de D. Pedro II.<sup>25</sup> O tema reconfigura-se após a proclamação da república, na passagem do século XIX para o XX, e ganha grande repercussão nas décadas de 1920 e 1930, consolidando-se com o Estado Novo e a criação do Sphan.<sup>26</sup>

Francisco Foot Hardman, ao analisar obras literárias e artigos publicados na imprensa de finais do século XIX, destaca algumas discussões referentes à nacionalidade do brasileiro e a preocupação com a entrada do país na modernidade, diante das mudanças geradas pelos avanços tecnológicos:

“Entre projeções futuristas e revalorizações do passado, escritores do Brasil na passagem de

<sup>22</sup> Na verdade antes do Sphan foi criada a Inspeção de Monumentos Nacionais, subordinada ao Museu Histórico Nacional. Sua atuação esteve reduzida a algumas obras de restauro em Ouro Preto. Ela foi extinta em 1937 quando o Sphan foi criado.

<sup>23</sup> Essa ideia cristalizou-se na sociedade brasileira a partir do golpe de Estado perpetrado por Getúlio Vargas, em 1930. Com o intuito de legitimar o seu governo, conferiu a ele um aspecto de continuidade com o movimento modernista iniciado a partir da Semana de Arte Moderna de 1922. A cooptação de intelectuais do movimento modernista para os quadros do governo também foi uma das estratégias de legitimação do governo Vargas. Tanto o golpe quanto a Semana são encarados como rupturas, políticas e culturais, entre a República Velha e uma “Nova República” ou Estado Novo. Esta ideia persiste ainda hoje quando na escola dividimos a história republicana do Brasil em República Velha e Era Vargas.

<sup>24</sup> De entre esses estudos destacamos: HARDMAN, Francisco Foot. *Antigos Modernistas*. In: Novaes, Adauto. *Tempo e História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992; MORAES, Eduardo Jardim. *Modernismo Revisitado*. Estudos Históricos. Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, 1988, p. 220-238; GOMES, Ângela de Castro. *Essa Gente do Rio: os intelectuais cariocas e o modernismo*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 6, n. 11, 1993, p. 62-77

<sup>25</sup> Como exemplo temos a criação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB). Manoel Luís Salgado Guimarães, propõe que “a criação, em 1838, do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro vem apontar em direção à materialização deste empreendimento [pensar a história brasileira de forma sistematizada], que mantém profundas relações com a proposta ideológica em curso. Uma vez implantado o Estado Nacional, impunha-se como tarefa o delineamento de um perfil para a ‘Nação brasileira’, capaz de lhe garantir uma identidade própria no conjunto mais amplo das ‘Nações’, de acordo com os novos princípios organizadores da vida social do século XIX”. GUIMARÃES, Manoel Luís Salgado. *Nação e civilização nos trópicos: O Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o projeto de uma História Nacional*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, n. 1, 1988. P.5-27

<sup>26</sup> Com relação à cronologia dos regimes políticos no Brasil, temos: Primeiro Reinado – 1822 a 1831; Período Regencial – 1831 a 1840; Segundo Reinado – 1840 a 1889; Primeira República ou República Velha – 1889 a 1930; Era Vargas – 1930 a 1945 (Governo Provisório – 1930 a 1934; Governo Constitucional – 1934 a 1937; Estado Novo – 1937 a 1945); Período democrático – 1945 a 1964; Ditadura Militar: 1964 a 1985.

século tentavam fazer o que o modernismo [década de 1920], depois, adotaria como programa: redescobrir o país. Confiança extrema no progresso técnico ou consciência das heranças que pesavam em nosso desconcerto nacional, eis as duas visões que conviviam num mesmo dilema”.<sup>27</sup>

Ainda segundo o autor, esses dilemas foram causados pelas profundas transformações técnicas e culturais que se espalharam por todo mundo permeando o meio intelectual do Brasil desde os anos 70 do século XIX. Márcia Chuva destaca que antes da geração modernista de 22 propor novas linguagens e projetar possíveis vias de enquadramento ou inserção numa determinada modernidade, outros intelectuais já haviam vivido, na forma do drama da modernidade, a perplexidade de um choque entre diferentes temporalidades numa nação de constituição frágil e já em ruínas.<sup>28</sup> Apesar de extensa, vale a pena reproduzir a citação em que Hardman descreve o impacto dessa nova temporalidade no meio cultural do país.

“No meio século que separa 1870 de 1920, alterações técnicas e culturais profundas disseminaram-se em escala mundial: os modos de percepção e representação do tempo e do espaço sofreram metamorfoses dramáticas. O Brasil experimentou, simultaneamente, os impactos dessas transformações. Muito antes de a geração da Semana de 1922 expressar, em novas linguagens, o mundo que mudava, tentando arvorar-se em vanguarda de pretensa identidade nacional concebida, entre outros mitos, na ideia de comunidade espaço-temporal, outros modernistas, saídos de lugares distantes e de tempos remotos, lançavam suas línguas estranhas como chamas utópicas sobre as ruínas do país”.<sup>29</sup>

Assim, “antigos modernistas”, para utilizar a expressão de Hardman, produziram uma literatura, na virada do século, pautada nas contradições geradas pelo choque entre as diferentes culturas e temporalidades existentes dentro do Estado brasileiro que, desde 1822, se pretendia como nacional.

Segundo as análises de Hardman, o Brasil desconhecia o “brasileiro”, se é que ele existia enquanto ser constitutivo de uma nacionalidade. Havia um grande desconhecimento das diversas populações que viviam no território brasileiro, desde os sertões amazônicos e nordestinos até o interior das regiões sul e sudeste. Frente ao processo de constituição do Estado moderno, o choque dessas temporalidades diversas pode ser percebido na literatura e na imprensa, através da repercussão dos vários movimentos messiânicos ocorridos nos sertões do Brasil. O autor destaca que enquanto nas cidades maiores, os signos da *belle époque* e do *art nouveau* produziam a profusão e, ao mesmo tempo, a fugacidade próprias das manifestações estético-literárias do período, nos sertões longínquos, outras tradições forjavam tempos cíclicos e espaços míticos. O caráter urbano, pautado em padrões europeus de civilidade, de cidades no litoral, contrasta com a existência de comunidades rurais que viviam isoladas no interior do país. Assim, “utopias rurais e urbanas projetavam-se e se desfaziam como quimeras, muitas vezes tragicamente. Em cada um dos pólos, quedavam sinais de épocas passadas ou futuras, memoradas ou projetadas como alhures”.<sup>30</sup>

Com vista a apreender uma das dimensões mais reveladoras dos impasses da modernidade, que se efetivou no Brasil, interessa-nos voltar à obra *Os sertões*, de Euclides da

<sup>27</sup> HARDMAN, Francisco Foot. Antigos Modernistas... ob. cit., p. 300

<sup>28</sup> CHUVA, Márcia R. R.. *Os Arquitetos da Memória: sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil (anos 1930-1940)*. Rio de Janeiro: Editora Ufrj, 2009, p. 92

<sup>29</sup> HARDMAN, Francisco Foot. Antigos Modernistas... ob. cit., p. 303

<sup>30</sup> Hardman, Francisco Foot. Antigos Modernistas... ob. cit., p. 301

Cunha, publicada em 1902. Hardman a encara “como texto-chave para o desmascaramento (certamente contraditório) da barbárie perpetrada pelo Estado nacional moderno (e por sua tecnologia militar), em nome da unidade do país e do modelo civilizacional que lhe foi inerente, sob o lema de “ordem e progresso””.<sup>31</sup>

O que podemos depreender desse drama vivido pelos intelectuais de finais do século XIX e início do século XX, consiste, basicamente, na impossibilidade de se caracterizar uma Nação com vozes dispersas e desencontradas que expressavam o enorme abismo entre os modos de vida, ao mesmo tempo, antagónicos e coexistentes. Assim,

“O drama da modernidade constitui-se precisamente no choque que interrompe o fluxo da experiência tradicional, na destruição sistemática desses espaços-tempos insulados, no esquecimento produzido pelo desencontro de linguagens, na lógica desestruturante das identidades comunitárias, na violência como apanágio legal do Estado”.<sup>32</sup>

Dessa mesma forma, a percepção de várias temporalidades num Estado que ainda almejava afirmar-se como nacional, configurou-se no drama da modernidade vivido pelos intelectuais do século XX. As soluções encontradas para o enfrentamento desse drama permearam toda a produção cultural do início do século permitindo que os intelectuais modernistas da década de 1920 formulassem as suas teorias sobre a constituição da nação e sobre a modernidade.

Hardman destaca que os sentidos de modernidade e modernização têm sido, com bastante frequência, nos estudos sobre o tema, reduzidos a esquemas ideológicos desenvolvimentistas do Estado brasileiro pós-1930, por isso os sentidos do modernismo como tendência geral foram também homogeneizados a partir de valores, temas e linguagens do grupo de intelectuais e artistas que fizeram a Semana de Arte Moderna, em São Paulo, no ano de 1922.<sup>33</sup> Isso ocultou processos culturais relevantes que tiveram a sua gestação na sociedade brasileira desde a primeira metade do século XIX, verificando-se uma “definição esteticista para o sentido próprio de modernismo, abandonando-se, com isso, outras dimensões políticas, sociais, filosóficas e culturais decisivas à percepção das temporalidades em choque que põem em movimento e fazem alterar os significados da oposição antigo/moderno muito antes de 1922”.<sup>34</sup>

## 1.1. A noção de património nacional e a formação do Estado Nacional

Desde o século XIX com a eclosão dos Estados Nacionais temos um grande investimento em histórias nacionais que se materializaram em “patrimónios nacionais” a serem protegidos da destruição, como legado de um tempo passado às gerações futuras. O mesmo mundo ocidental que buscava conhecer-se e reconhecer-se sob a égide do progresso técnico e da industrialização fundava o “património nacional”, almejando demarcar, por meio dele, as suas distinções. Podemos considerar como exemplo disso, as exposições universais que

<sup>31</sup> Hardman, Francisco Foot. Antigos Modernistas... ob. cit., p. 299

<sup>32</sup> Hardman, Francisco Foot. Antigos Modernistas... ob. cit., p. 293

<sup>33</sup> A Semana de Arte Moderna de 22 é considerada, por muitos autores, o marco inicial do modernismo brasileiro. O que pretendemos aqui é relativizar o pioneirismo da Semana, ao enfatizar discussões anteriores à década de 1920 que também propunham formas de encarar a modernidade.

<sup>34</sup> HARDMAN, Francisco Foot. Antigos Modernistas. ob. cit., p. 290

ocorreram por toda parte e que buscavam mostrar as especificidades de cada nação no conjunto geral das nações mundiais. Fato relevante a se destacar é a importância dada à arquitetura nessas exposições, como constituinte dos “patrimônios nacionais”.<sup>35</sup>

Márcia Chuva explica que a noção de patrimônio enquanto preocupação com a conservação de objetos materiais pertencentes a um grupo-nação – com certa intenção de resgatar um passado nacional – data do período pós-Revolução Francesa, em que a ideia de ruptura com um tempo perdido se fez presente. No caso da França, era necessário buscar uma “herança da nação” que será “encontrada” na valorização da Idade Média. O período medieval e o gótico, “perdidos” e esquecidos, tornaram-se paulatinamente o local de origem “autêntica” da nação francesa. Assim,

“a noção de patrimônio pressupunha uma consciência de historicização e de ruptura com o passado. Embora a pretensão fosse a de preservar a continuidade do tempo percorrido, somente um sentimento de pertencimento a um novo tempo possibilitaria a formulação da noção de conservação de algo precioso e ameaçado de perda”.<sup>36</sup>

Desse modo, a noção de patrimônio, ao consolidar-se no período de surgimento dos estados nacionais, estabelece relações específicas com o passado ao utilizá-lo como uma estratégia: legitimar a nação. Nesse processo, a constituição de um “patrimônio nacional”, constituído, principalmente, por bens arquitetônicos, materializa a nação aos olhos de seus cidadãos. A nação deixa de ser uma ideia abstrata para tornar-se “visível” favorecendo a criação de laços de pertença entre a população, o território ocupado e o estado nacional que o governa.

Márcia Chuva destaca ainda, que essa conjuntura possibilitou a criação/invenção ou descoberta/redescoberta de um determinado passado nacional e, conseqüentemente, a seleção de determinados monumentos representativos da nacionalidade. O “patrimônio nacional” passa a ser representado, metaforicamente, como as bases materiais de sustentação da ‘identidade nacional,’ assim como confere objetividade à nação por meio de sua materialização em objetos, prédios, monumentos etc.<sup>37</sup>

Assim como na França, a redescoberta de um passado nacional colonial brasileiro só foi possível, como veremos mais adiante, pelo sentimento de ruptura com aquele período. Através da criação de discursos legitimadores, os intelectuais modernistas estabeleceram uma historicidade para a nacionalidade brasileira, estabelecendo a sua origem no século XVIII. Após um período de ruptura, no século XIX, os laços com o passado são retomados no século XX.<sup>38</sup>

Assim, o período da chamada arquitetura tradicional, referente ao período colonial, alvo das primeiras investidas do Sphan, foi selecionado como o “genuíno” representante das origens da nação.

<sup>35</sup> CHUVA, Márcia R. R. Os Arquitetos da Memória... ob. cit., Lúcio Costa, terá papel importante em algumas exposições internacionais atuando tanto com projetos vinculados ao movimento neocolonial, quanto à arquitetura moderna. Esse assunto será tratado no segundo capítulo.

<sup>36</sup> CHUVA, Márcia R. R.. Os Arquitetos da Memória... ob. cit., p. 43

<sup>37</sup> CHUVA, Márcia R. R.. Os Arquitetos da Memória... ob. cit., p. 46

<sup>38</sup> CHUVA, Márcia R. R.. Os Arquitetos da Memória... ob. cit., p. 47

“A escolha do que se pretendia identificar como constituinte da nação resultou na seleção de bens que representassem uma história remota e originária, inscrita num ‘tempo homogêneo e vazio’, revelando a construção de uma história da nação fundada na possibilidade de construir heróis nacionais que deviam informar as ações no futuro e conter as diferenças no presente, distanciando-se dele”.<sup>39</sup>

É por isso que o passado resgatado não poderia ser aquele imediatamente anterior ao tempo presente que se queria negar, funcionando como uma espécie de quase presente. Nessa relação dada pela ruptura, era preciso que entre dois acontecimentos não houvesse nenhuma causalidade. Ao mesmo tempo em que se construía uma ancestralidade para a nação, mantendo-se um elo de continuidade entre o período colonial e o novo Brasil, pós-1930, evitava-se tocar em feridas recentes, como as várias revoltas ocorridas no período republicano: a Revolta da Armada – 1893; A guerra de Canudos – 1897; a Revolta da Vacina – 1904; a Revolta da Chibata – 1910; a Guerra do Contestado – 1912; a Revolta Paulista – 1924; a Revolução Constitucionalista – 1932; ou ainda ao longo do século XIX onde o governo imperial lutou para manter a unidade do território nacional, abafando revoltas como a Farroupilha – 1835; a Sabinada – 1837; a Balaiada, 1838; entre outras.

Os elementos consagrados pelo Spahan como “patrimônio nacional” foram o patrimônio arquitetônico deixado pelos jesuítas, assim como a produção artística de Minas Gerais. Nesse sentido, Márcia Chuva propõe pensarmos a ‘Guerra Guaranítica’ contra os jesuítas, nas missões do sul da Colônia, e a Inconfidência Mineira, que teve Ouro Preto como palco e foi tratada como divisor de águas das origens da nacionalidade pela historiografia tradicional, como marcos na construção de uma genealogia da nação brasileira.<sup>40</sup>

## 1.2. Modernidade, Tradição e Identidade Nacional: anos 20

Para entendermos como os bens produzidos pelo passado colonial brasileiro foram eleitos como constituintes da nação torna-se necessário olharmos para a década de 1920 e entender os vários movimentos modernistas que procuraram produzir uma nacionalidade para o Brasil e inseri-lo na modernidade. A influência do modernismo na vida cultural do Brasil e sua consequência política só pode ser corretamente avaliada na relação de oposição que este tinha com o contexto cultural vigente.<sup>41</sup>

Para tanto, utilizo das ideias de Antônio Cândido explicitadas pela autora Maria Cecília Londres Fonseca acerca do papel social que o intelectual assume a partir da segunda década do século XX. Era o envolvimento na questão da identidade nacional que marcava o compromisso social do intelectual. Este engajamento pode ser visto, de maneiras diversas, em sucessivas gerações de intelectuais brasileiros ao invocarem a realidade nacional. Ao escreverem romances, crônicas ou artigos de jornais “assumiam também a função de atores políticos, e era comum que essa dupla missão unisse na mesma pessoa o poeta e o abolicionista (Castro Alves), o escritor e o jornalista (Euclides da Cunha), o contista sertanejo e o ardente defensor

<sup>39</sup> CHUVA, Márcia R. R.. Os Arquitetos da Memória... ob. cit., p. 48

<sup>40</sup> CHUVA, Márcia R. R.. Os Arquitetos da Memória... ob. cit., p. 48

<sup>41</sup> FONSECA, Maria Cecília Londres. *O Patrimônio em processo: trajetória da política federal de conservação no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009, p. 88

de causas nacionalistas (Monteiro Lobato)”.<sup>42</sup>

Valendo-se das ideias de Antônio Cândido, a autora considera que a literatura produzida entre os séculos XVIII e inícios do XX estava de certa forma subordinada a determinações ou interesses externos a seu campo específico.<sup>43</sup> Tal fato fez com que ela perdesse o seu potencial crítico tornando-se “incapaz de exercer o que, na modernidade, foi sua função social própria: construir, no nível da elaboração estética, uma representação crítica do real”.<sup>44</sup>

É nesse sentido que o modernismo surge como movimento de ruptura com essa tradição que a proclamação da República não alterou. “Ao se alinharem à modernidade a partir de sua concepção da arte como um campo autónomo, os modernistas brasileiros não romperam apenas com uma tradição estética; romperam com toda uma tradição cultural profundamente enraizada não só entre produtores e consumidores de literatura e de arte, como em toda a sociedade”.<sup>45</sup>

“Nesse contexto, não é difícil entender o caráter fundador que os próprios modernistas atribuíam a seu movimento: fundador não apenas de uma nova expressão artística, afinada com as vanguardas europeias e com a modernidade, como também fundador enquanto recusa de um tipo de literatura que, por se confundir com o jornalismo, o discurso político, ou por se submeter às exigências de um formalismo acadêmico, não era, no que consideravam seu verdadeiro sentido, literatura”.<sup>46</sup>

Mas antes de ser um movimento homogêneo e coeso, o modernismo caracterizou-se pela diversidade de ideias e projetos de nação. Os diferentes grupos surgidos a partir da década de 1920 começaram a propor diferentes soluções para os desencontros de vulto presentes num território imaginado como nacional. Diferentes vias explicativas da ‘identidade nacional’ que tinham como objetivo a criação da nação configuraram-se no meio de diversas disputas entre as correntes advindas do movimento modernista, muitas delas incorporadas pelas redes do Estado, a partir de 1930.<sup>47</sup> É nesse contexto cultural em que pela primeira vez, no Brasil, se formula explicitamente uma temática referente à proteção do patrimônio histórico e artístico cultural.

Márcia Chuva destaca que “a intenção de fundar um novo tempo constituidor da nação brasileira fazia parte, na verdade, das formas que o drama da modernidade assumiu, na década de 1920, em que se depositou imensa carga simbólica na materialidade da nação”.<sup>48</sup> Tal forma

<sup>42</sup> Para entendermos melhor a análise de Antônio Cândido, devemos levar em consideração duas premissas explicitadas pela autora: “1) a consideração da literatura como sistema, de que fazem parte autor, obra e público; 2) o entendimento de que a produção literária não é fruto do gênio criador, da inspiração individual, nem tampouco mero reflexo do ‘meio, raça ou momento’; é elaboração artística, resultante da relação dialética entre aqueles três pólos. Consciente ou inconscientemente - esse aspecto é irrelevante para o raciocínio de Antônio Cândido - a produção literária traz as marcas das condições de sua produção, ‘não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tomando-se, portanto, interno’”. FONSECA, Maria Cecília Londres. O Patrimônio em processo... ob. cit., p. 127

<sup>43</sup> Entre os motivos estavam a dependência financeira do escritor com relação ao Estado, já que havia ausência de um grande público consumidor de livros. “Da dinâmica do escritor com esse público resultou uma literatura feita mais para ser ouvida que lida, enfática e formalmente rebuscada, mas acomodada, produtora de imagens distorcidas”. FONSECA, Maria Cecília Londres. O Patrimônio em processo... ob. cit., p. 89

<sup>44</sup> Machado de Assis no Império, e Euclides da Cunha e Lima Barreto, na República, podem ser considerados a exceção que confirma a regra. FONSECA, Maria Cecília Londres. O Patrimônio em processo... ob. cit., p. 89

<sup>45</sup> FONSECA, Maria Cecília Londres. O Patrimônio em processo... ob. cit., p. 89

<sup>46</sup> FONSECA, Maria Cecília Londres. O Patrimônio em processo... ob. cit., p. 89

<sup>47</sup> CHUVA, Márcia R. R.. Os Arquitetos da Memória... ob. cit., p. 104

<sup>48</sup> CHUVA, Márcia R. R.. Os Arquitetos da Memória... ob. cit., p. 101

de lidar com as diferentes experiências de enfrentamento do choque de temporalidades vivido até então foi o que diferenciou os grupos modernistas da década de 20 dos outros anteriores.

Em termos gerais, o modernismo, na segunda e terceira décadas do século XX, propunha-se como uma revolução artística mas, sob o lema da crítica ao passadismo e à linguagem acadêmica, esse movimento teve diversas orientações estéticas e também ideológicas. Em São Paulo temos a Antropofagia de Oswald de Andrade e Raul Bopp, que teve na pintura de Tarsila do Amaral a sua expressão crítica mais radical, defendendo a valorização do primitivo; o grupo Verde-amarelo, com Menotti del Picchia, Cassiano Ricardo, Cândido Mota Filho e Plínio Salgado; e o grupo formado por Graça Aranha, Ronald de Carvalho, Renato Almeida. No Norte, Gilberto Freyre e um grupo de intelectuais lançam o Manifesto Regionalista chamando a atenção para os valores da cultura popular local e para os problemas da região. Em Minas Gerais, em torno da Revista “Verde” e “A Revista” aparecem nomes como Carlos Drummond de Andrade, Pedro Nava, Emílio Moura e outros que assumem um tom mais universalista, contra o localismo. Isto para além de Sérgio Buarque de Holanda, Mário de Andrade, Rodrigo Melo Franco de Andrade, Manuel Bandeira e diversos outros que gravitavam pelos vários grupos.

Rodrigo Melo Franco de Andrade, que será o primeiro diretor do Sphan, em entrevista sobre o Trigesimo aniversário da Semana de Arte Moderna, relata seu envolvimento com o movimento modernista:

“Depois de minha colaboração na Estética – diz nosso entrevistado – é que tive uma parte mais ativa no movimento, quando Chateaubriand comprou a Revista do Brasil e confiou sua direção a historiadores, homens de letras, entre os quais Afrânio Peixoto e Plínio Barreto. Sendo eu naquele tempo jornalista, fui convidado para exercer o cargo de redator-chefe. Ora, já muito mais informado e, sobretudo, mais interessado no movimento, converti a Revista do Brasil num órgão do Modernismo, ou pelo menos, de uma das correntes modernistas. Digamos que constituíamos a quarta corrente, pois as outras três eram representadas, uma pelo grupo do Graça Aranha, Ronald de Carvalho, Renato Almeida, etc.; outra, a do grupo Verde-Amarelo – Plínio Salgado, Cassiano Ricardo e Menotti del Picchia; e outra, um grupo de certa tendência esteticista, representado pelo Guilherme de Almeida”.

Relata ainda a existência de um manifesto escrito pelos representantes desta “quarta corrente”:

“fizemos um manifesto, redigido por mim, para melhor definir a nossa posição, definindo o Modernismo em suas posições mais definidas; já com várias assinaturas, pronto a ser publicado, eis que de repente chega o Sérgio Buarque [de Holanda] e confessa que perdera o manifesto num bonde. Nunca mais se escreveu outro”

Ao fim da entrevista, relatando a importância que o movimento modernista teve no Brasil, Rodrigo Melo Franco de Andrade destaca:

**“dos que participaram da fase inicial do movimento é que surgiu o esforço digno e sério de integrar os valores culturais na vida pública de nosso país. Quando, em 1930, exerci o cargo de chefe do gabinete do ministro da Educação, trabalhei no sentido da convocação de importantes figuras do modernismo brasileiro para que trabalhassem visando o problema cultural e educacional. Assim é que Mário de Andrade foi convocado, e a ele se deve a reforma do ensino de música no Brasil, como a Lúcio Costa a reforma do ensino de**

**Belas Artes**".<sup>49</sup>

Foram esses integrantes da quarta corrente modernista que, posteriormente, integraram o Sphan e também foram autores dos artigos que compunham a revista do órgão. O grupo formou-se a princípio, por intelectuais de São Paulo e do Rio. A partir de 1924 expandiram-se, incluindo os mineiros e outros intelectuais do Brasil. Se podemos considerar Mário de Andrade como o grande articulador dessas amplas redes de intelectuais, mantendo estreitos laços, especialmente com Manuel Bandeira, no Rio de Janeiro, e Carlos Drummond de Andrade, em Belo Horizonte, Rodrigo Melo Franco de Andrade é o elo de integração entre os vários modernismos brasileiros. Primeiro através da Revista do Brasil, da qual foi editor, depois como primeiro diretor do Sphan. No meio das contradições que já se vislumbravam e diagnosticavam, aquela intelectualidade buscava, agora, implantar, dentro de um regime não exatamente sonhado por todos, o projeto de nação que associava modernidade à tradição, do qual foram artífices e responsáveis pela sua consagração.

### 1.3. Retorno à tradição: a resposta brasileira à problemática moderna

Vale a pena destacar que os próprios modernistas da década de 1920 atribuíram um caráter de ruptura ao seu movimento por pensarem as artes e a cultura em geral num sistema evolutivo. A crítica moderna ao passado não buscava uma ruptura definitiva com um velho tempo, mas sim compreender o ingresso na modernidade como a passagem de um momento a outro. A crítica aos que eles chamaram de “passadistas” é direcionada para aqueles que impunham certos obstáculos a esta evolução. Segundo os modernistas, as linguagens artísticas anteriores à década de 1920 não eram capazes de representar a verdadeira realidade daquele tempo. Eles propunham a produção de uma linguagem nova que adequasse o tempo da vida ao tempo da produção intelectual.<sup>50</sup>

“na querela dos modernos contra os antigos o que importa é descartar o antigo, precisamente por não dizer respeito ao presente. Na postura parnasiana o criticável é sua persistência em não desaparecer. Para o modernismo não se trata tanto de desqualificar as manifestações artísticas passadistas por suas propriedades intrínsecas, mas de rejeitá-las enquanto insistem, como contemporâneas de uma época passada, em se imiscuir no tempo presente. Não é natural para os novos tempos a métrica e a rima parnasianas ou as formas ‘academizantes’ na pintura”.<sup>51</sup>

Se, num primeiro momento, a atualização da produção cultural do Brasil significaria o ingresso direto na modernidade e, conseqüentemente, na cultura universal, após 1924 o movimento modernista passa por uma reformulação. Sem que o seu ideal universalista seja posto de lado, o modernismo brasileiro, vivendo um momento que se poderia dizer de crise de participação, passa a interessar-se pelos problemas que dizem respeito à sua identidade e à

<sup>49</sup> ANDRADE, Rodrigo M. F.. Trigésimo Aniversário da Semana de Arte Moderna: Rodrigo M F de Andrade recorda um manifesto que Sérgio Buarque perdeu. Diário Carioca, 11 de maio de 1952. In: \_\_\_\_\_. *Rodrigo e seus tempos: coletânea de textos sobre artes e letras*. Rio de Janeiro: Minc/Sphan/Pró-memória, 1986, p. 238 (grifo nosso)

<sup>50</sup> Eduardo Jardim de Moraes explica, através dos textos de Mário de Andrade, essa crítica ao passadismo. Segundo o autor, pouco antes da Semana de 22, Mário de Andrade publicou alguns textos na imprensa de São Paulo, intitulados “Mestres do Passado”, em que procurava acertar as contas com o passadismo, representado pela poesia parnasiana. MORAES, Eduardo Jardim. *Modernismo Revisitado...* ob. cit., p. 223

<sup>51</sup> MORAES, Eduardo Jardim. *Modernismo Revisitado...* ob. cit., p. 223

determinação da entidade nacional como forma de se diferenciar das outras culturas.

Assim, o tema da tradição é incorporado pelos modernistas como forma de alcançar a modernidade e participar do concerto internacional das nações civilizadas sem que a produção cultural do Brasil perdesse sua autenticidade. Mário de Andrade se dirige, em carta, a Joaquim Inojosa, em novembro de 1924, descrevendo esse desejo:

“Nós temos que criar uma arte brasileira. Esse é o único meio de sermos artisticamente civilizados. (...) esse abasileiramento do brasileiro (...) Significa só que o Brasil pra ser civilizado artisticamente, entrar no concerto das nações que hoje em dia dirigem a civilização da Terra, tem que concorrer pra esse concerto com a sua parte pessoal, com o que o singulariza e individualiza, parte essa única que poderá enriquecer e alargar a Civilização. (...) Da mesma forma nós teremos nosso lugar na civilização artística humana no dia em que concorrermos com o contingente brasileiro, derivado das nossas necessidades, da nossa formação por meio da nossa mistura racial transformada e recriada pela terra e clima, pro concerto dos homens terrestres”.<sup>52</sup>

Ainda nessa questão, em outra carta, Mário de Andrade responde à pergunta posta por ele mesmo: “De que maneira nós podemos concorrer para a grandeza da humanidade? É sendo franceses ou alemães?” Ele responde:

“[...] Não, porque isso já está na civilização. O nosso contingente tem de ser brasileiro. O dia em que formos inteiramente brasileiros e só brasileiros a humanidade estará rica de mais uma raça, rica de uma nova combinação de qualidades humanas. As raças são acordes musicais. Um é elegante, discreto, cético. Outro é lírico, sentimental, místico e desordenado. Outro é áspero, sensual, cheio de lembranças. Outro é tímido, humorista e hipócrita. Quando realizarmos o nosso acorde, então seremos usados na harmonia da civilização. [...] Avanço mesmo que enquanto o brasileiro não se abasileirar, é um selvagem. Os tupis nas suas tabas eram mais civilizados que nós nas nossas casas de Belo Horizonte e S. Paulo. [...] Como você vê, eu formulo votos, tenho esperanças sem vergonha nenhuma. Tenho um grande orgulho disso. Rio de todas as civilizações, porque já tenho a minha pessoal”.<sup>53</sup>

É nesse sentido que o tema da brasilidade foi inserido no discurso modernista. No momento em que o conceito de tradição passou a ser entendido como elemento estruturante de uma produção artística que se queria ao mesmo tempo universal e particular, a identidade nacional e a sua especificidade foram percebidas como a única forma de inserir o Brasil no mundo civilizado.

Foi através do contato com as vanguardas europeias que os modernistas perceberam que a modernização da expressão artística, entendida como ruptura radical com o passado, só tinha sentido em países onde havia uma tradição nacional internalizada. Em países de formação mais recente, como o Brasil, cuja tradição ainda estava por construir, a adesão imediata ao novo descaracterizaria a produção artística no que ela teria de particular perdendo assim também o seu valor universal, enquanto arte.<sup>54</sup>

Segundo Eduardo Jardim de Moraes:

“A partir de 1924, a proposta modernista passa nitidamente a enfatizar mais e mais a necessidade de se considerar os compromissos que se devem estabelecer entre a cultura atual e a tradição na caracterização de um projeto em que esteja expressa a nacionalidade. É como se o ingresso na ordem mundial, portanto na vida moderna, ao exigir da produção cultural feita no

<sup>52</sup> ANDRADE, Mário, *apud* MORAES, Eduardo Jardim. *Modernismo Revisitado...* ob. cit., p. 232-233

<sup>53</sup> ANDRADE, Mário, *apud* CHAGAS, Mário. *Há uma gota de sangue em cada museu: a ótica museológica de Mário de Andrade*. In: *Cadernos de Sociomuseologia*. ULTH. N° 13, 1998. p. 57-58

<sup>54</sup> FONSECA, Maria Cecília Londres. *O Patrimônio em processo...* ob. cit., p. 90

Brasil uma contribuição própria, nacional, exigisse ao mesmo tempo que esta explicitasse na sua visão do passado relações de cumplicidade que viessem definir para o caso brasileiro uma forma específica de modernidade”.<sup>55</sup>

A relação entre as noções de tradição e modernidade torna-se específica do modernismo brasileiro, pois foi o único meio de inserir o Brasil na cultura universal, já que para os países mais avançados, economicamente e culturalmente, o ingresso na modernidade fez-se de forma imediata, pois, segundo os modernistas, eles representavam a própria ordem moderna. Para os países novos, a ausência de contacto com a com a tradição, com o seu passado, descaracterizaria a sua produção artístico-cultural. Dessa forma, ela não se tornaria nacional nem universal, pois seria apenas uma cópia dos padrões europeus. Mário de Andrade justifica esse ponto ao afirmar que “a pesquisa do caráter nacional só é justificável nos países novos, que nem o nosso, ainda não possuindo na tradição de séculos, de feitos, de heróis, uma constância psicológica inata”.<sup>56</sup>

Cabe destacar que a descoberta da “brasilidade do brasileiro”, ou o “abrasileiramento do brasileiro”, como propunha Mário de Andrade, foi efetuada a partir de uma perspectiva europeia em que as vanguardas artísticas ainda estavam encantadas com as descobertas das culturas “primitivas” e africanas. A brasilidade será explorada pela ótica do “descobridor modernista” em busca de um mundo “novo”, “misterioso” e “exótico”.

Isso torna-se evidente nas palavras que Paulo Prado, pertencente ao modernismo paulista, escreveu no prefácio do livro “Poesia Pau-Brasil” de Oswald de Andrade:

“Oswald de Andrade, numa viagem a Paris, do alto de um atelier da *Place Clichy* – umbigo do mundo – descobriu, deslumbrado, a sua própria terra. A volta à pátria confirmou, no encantamento das descobertas manuelinas, a revelação surpreendente de que o Brasil existia. Esse fato, de que alguns já desconfiavam, abriu seus olhos à visão radiosa de um mundo novo, inexplorado e misterioso”.<sup>57</sup>

Para recuperar a ideia da função social do intelectual, vimos que tanto em consequência da relação dos modernistas com uma tradição cultural a que se queriam opor, quanto do seu desejo de se integrarem no “concerto das nações” civilizadas, houve a necessidade de reelaborar o passado e de construir uma tradição brasileira a partir de uma postura autónoma, crítica e liberta de uma “visão patriótico-sentimental” herdada do século XIX. Nesse sentido, é interessante destacar que os mesmos intelectuais que criaram uma nova linguagem estética – buscando uma ruptura com um determinado passado (recente) –, construíram também, uma tradição nacional – na tentativa de buscarem uma continuidade com um passado remoto – tornando-se os responsáveis por implementar práticas de proteção dos patrimónios da nação.<sup>58</sup>

Importa destacar também a presença de outros grupos culturais que desde o início do século procuravam exaltar a tradição colonial do Brasil. Antes do evento “fundador” do modernismo brasileiro, a *Semana de 22*, o mesmo grupo que a financiou patrocinou a montagem da peça teatral de Afonso Arinos, *O contratador de diamantes*, ainda em 1919. A peça representava o fausto colonial mineiro em Diamantina do século XVIII e suas tradições.

<sup>55</sup> MORAES, Eduardo Jardim. *Modernismo Revisitado...* ob. cit., p. 231

<sup>56</sup> ANDRADE, Mário *apud* MORAES, Eduardo Jardim. *Modernismo Revisitado...* ob. cit., p. 235

<sup>57</sup> PRADO, Paulo, *apud* MORAES, Eduardo Jardim. *Modernismo Revisitado...* ob. cit., p. 229

<sup>58</sup> FONSECA, Maria Cecília Londres. *O Património em processo...* ob. cit., p. 92

Cabe aqui ressaltar o grau de parentesco entre Afonso Arinos, e Rodrigo Melo Franco de Andrade, do qual era tio.<sup>59</sup> Afonso Arinos vivia em Paris e várias das suas peças, exibidas no país desde o início do século, evidenciavam os valores de um Brasil heroico e o caráter “exótico” das tradições coloniais mineiras. Foi em Paris também, que o seu sobrinho terminou os estudos secundários. Além de Afonso Arinos, outros escritores, como Araújo Porto-Alegre e Araújo Viana, buscaram chamar a atenção do governo federal com relação ao passado tradicional brasileiro e a importância de se preservar os elementos que foram herdados dele.

### 1.3.1. Movimento Neocolonial: a busca de uma arquitetura nacional

A questão da identidade nacional somada à autonomia da arte nacional refletiu também sobre a arquitetura. Nesse mesmo cenário cultural em que grupos de diversas vertentes ideológicas buscavam um retorno às tradições da nação, outro movimento propunha a mesma solução para o campo da arquitetura. A adaptação de modelos formais importados às condições locais resultaria numa nova arquitetura, essencialmente brasileira.

O primeiro grupo a buscar essa arquitetura nacional foi o denominado movimento neocolonial. Ao proporem a valorização das raízes coloniais do Brasil na arquitetura e nas artes, criticavam o academicismo da arte brasileira, os padrões arquitetônicos pautados pelo ecletismo europeu e o desconhecimento e mesmo desvalorização da tradição construtiva oriunda da colônia. Assim como os modernistas, buscavam uma arquitetura que não fosse mera cópia de estilos europeus mas sim, nacional. O movimento representou a primeira reação, a partir da segunda década do século XX, contra o processo de “europeização” das cidades. Entre os nomes que se destacaram na sua defesa e divulgação temos Ricardo Severo e Alexandre de Albuquerque, em São Paulo, e José Mariano Filho, no Rio de Janeiro.

Em 1914 Ricardo Severo, engenheiro português radicado no Brasil, profere a conferência “A Arte Tradicional Brasileira” em que propunha a revalorização das raízes nacionais na arquitetura. De certa maneira ele funda o movimento neocolonial que ganhará força com a atuação de José Mariano Filho. Segundo o engenheiro, essas raízes teriam que ser buscadas não no primitivo indígena mas sim, “perto da nossa idade e da nossa índole, após o estabelecimento dos povos que pelo século XVI partiram do Ocidente Europeu, para a descoberta do resto do mundo”.<sup>60</sup> Segundo Maria Lúcia Bressan Pinheiro, Ricardo Severo transferira para o Brasil o movimento português de viés nacionalista, denominado de “Casa Portuguesa” com raízes na tendência regionalista inglesa conhecida como “*Arts & Crafts*”.<sup>61</sup>

A arquitetura colonial, suposta matriz do novo estilo, era, até então, pouquíssimo conhecida e estudada, por ser geralmente considerada destituída de valor, distante das concepções estéticas então em voga.<sup>62</sup> Devido à falta de estudos e de materiais sobre o tema,

<sup>59</sup> Afonso Arinos também foi membro do conselho consultivo do Sphan.

<sup>60</sup> SEVERO, Ricardo apud PINHEIRO, Maria Lúcia Bressan. *Origens da noção de preservação do Patrimônio Cultural no Brasil*. Risco: revista de pesquisa em arquitetura e urbanismo, São Paulo, v. 3 n. 2, p. 4-14, 2006, p.5

<sup>61</sup> PINHEIRO, Maria Lúcia Bressan. *Origens da noção de preservação do Patrimônio Cultural no Brasil*. Risco: revista de pesquisa em arquitetura e urbanismo, São Paulo, v. 3 n. 2, p. 4-14, 2006, p. 5

<sup>62</sup> Maria Lúcia Bressan Pinheiro destaca o grande desconhecimento da arquitetura brasileira do período colonial tanto por intelectuais como por arquitetos. Salienta ainda a inexistência de uma cadeira, nos cursos de arquitetura, destinada unicamente à produção nacional. Prova do desprezo pelo tema foi quando José Mariano Filho, ao

Ricardo Severo, assim como, José Mariano Filho e Alexandre Albuquerque empreenderam esforços para inventariar e catalogar as produções arquitetônicas do período colonial. Exemplo disso é o patrocínio às viagens exploratórias do pintor paulista José Wash Rodrigues para a criação de um acervo de imagens detalhadas sobre a arquitetura colonial. O livro *Documentário Arquitetônico*<sup>63</sup>, com desenhos e plantas da arquitetura civil e religiosa de várias regiões do Brasil, foi resultado destas viagens.

### Desenhos de José Wash Rodrigues referentes a Ouro Preto<sup>64</sup>

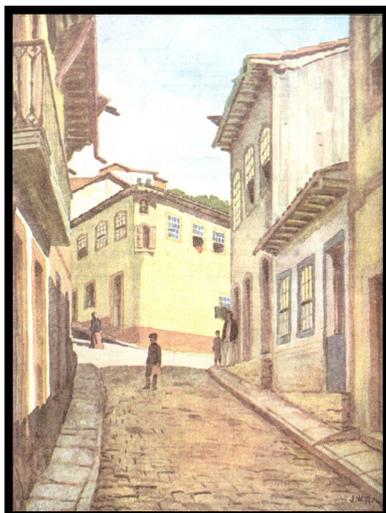


Figura 1 - OURO PRETO. Um aspecto colonial da cidade

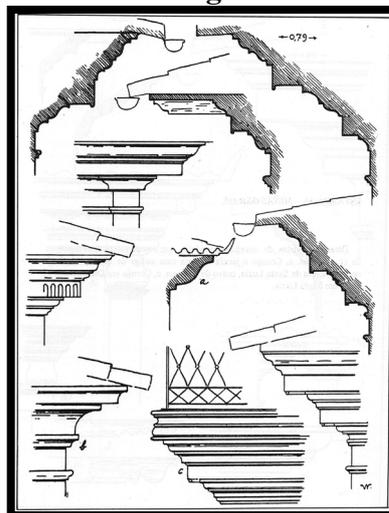


Figura 2 - OURO PRETO. Sacada e Cornijas<sup>65</sup>

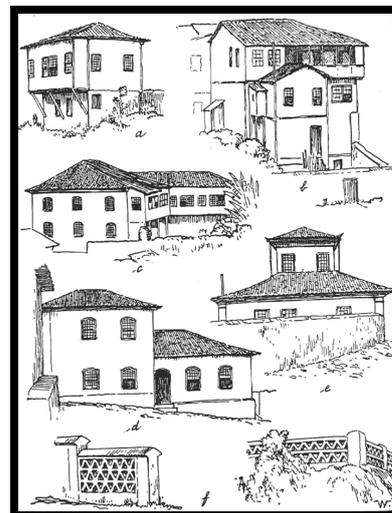


Figura 3 - OURO PRETO. Diversas casas antigas<sup>66</sup>

José Mariano Filho, talvez o mais ferrenho defensor do neocolonial, por meio da Sociedade Brasileira de Belas Artes (SBBA), patrocinou a viagem de vários arquitetos para Minas Gerais com o mesmo objetivo. Lúcio Costa, quando adepto do neocolonial, foi um deles. Ficou responsável por produzir desenhos técnicos e relatórios sobre a cidade mineira de Diamantina. Com o objetivo de difundir o neocolonial, além das viagens, José Mariano Filho promovia concursos de arquitetura com o mesmo fim.<sup>67</sup>

Alexandre Albuquerque, engenheiro-arquiteto e professor da Escola Politécnica de São Paulo, também promoveu várias excursões com seus alunos às cidades mineiras entre os anos

assumir a direção da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), tentou inserir a disciplina de Arte Brasileira no currículo da escola. Entre os pareceres contrários à iniciativa o do professor Gastão Bahiana destaca-se: “a Arte Brasileira (a não ser que se queira entrar em minúcias inúteis) não comporta um estudo em 80 lições; algumas aulas dentre as 160 de História da Arte e as 160 de História e Teoria da Arquitetura, serão de certo suficientes para expor o histórico da vida artística nacional”. PINHEIRO, Maria Lúcia Bressan. *Origens da noção...* ob. cit., p. 63

<sup>63</sup> RODRIGUES, José Wash. *Documentário Arquitetônico relativo à antiga construção civil no Brasil*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1979. Conferir **Anexo A**

<sup>64</sup> RODRIGUES, José Wash. *Documentário Arquitetônico...* ob. cit.. Conferir **Anexo A**

<sup>65</sup> “ESTAMPA 34 - Diversas cornijas em madeira, todas do século XIX. a, Cornija em estuque da casa onde residiu o Dr. Cláudio Manuel da Costa, b, cornija em alvenaria (ou pedra) de um sobrado na Praça Tiradentes, ambos do século XVIII. c, Exemplar típico de uma das volumosas molduras de sacada, elemento característico de Ouro Preto”.

<sup>66</sup> “ESTAMPA 22 - a, Fundo de casa com um puxado avançado, sustentado por braços de madeiras; gênero de construção comum em Ouro Preto e em outras cidades mineiras, b, Fundos de uma casa no beco da Lapa. c, Lateral e fundos de uma grande casa em Antônio Dias. d, Casas antigas perto da Igreja de S. Francisco de Assis, e, Casa antiga perto das Mercês de cima. f, Velhos muros no fundo de Ouro Preto”.

<sup>67</sup> Trataremos desses concursos no capítulo 2.

1920 e 1922, como o objetivo de elaborar levantamentos métrico-arquitetônicos dos edifícios mais importantes, que posteriormente foram publicados em revistas da área.

Maria Lúcia Bressan Pinheiro destaca que o que se convencionou classificar como arquitetura neocolonial pouco tinha a ver com a verdadeira arquitetura colonial brasileira. Tratava-se, ao contrário, de manifestações absolutamente fantasiosas, em que sobre um projeto de volumetria movimentada, ao gosto eclético, se aplicava ornatos de inspiração colonial, em graus variáveis de fidelidade aos originais.<sup>68</sup>

O movimento trouxe grande debate para o meio cultural do país e contribuiu para a valorização da arquitetura colonial e para a defesa da herança artística luso-brasileira na produção arquitetônica. Como veremos, algumas das ideias defendidas pelos autores de índole neocolonial, apesar de combatidas, ainda permanecerão no ideário da arquitetura moderna nos anos seguintes. Intelectuais que se envolveram ou apresentaram certa empatia pelo movimento participaram da fundação do Sphan, como Lúcio Costa<sup>69</sup>, Mário de Andrade, Manuel Bandeira entre outros.

Mário de Andrade, em carta a Paulo Duarte em setembro de 1937, escreve sobre o papel importante que as campanhas pela arquitetura neocolonial tiveram no país:

“Alguns anos atrás, ninguém ignora a campanha tão convincente que se fez em prol de uma arquitetura brasileira. Disso resultou o bem menos convincente “neo-colonial”. **Mas o espantoso é que ninguém cuidasse então, organizadamente, de preservar o colonial verdadeiro...** (...) Parece que nessa corrente, em que, aliás, há **duas ou três exceções respeitáveis**, ao menos uma coisa valiosa se fez. A documentação ajuntada. Quando uma arquitetura histórica, um desenho rupestre de primitivos, uma casa de taipa e outros elementos frágeis não podem ser guardados através do tempo, a tradição se preserva pela iconografia. (...) Se aludi ao fato, é que **me parece de necessidade imediata reunir-se a documentação ajuntada por engenheiros e artistas diligentes, durante a campanha do neo-colonial**, defendendo esses documentos da dispersão. E publicá-los de maneira racional”.<sup>70</sup>

Neste sentido, Maria Lúcia Bressan Pinheiro, frente ao aspecto material intrínseco à arquitetura, atribui-lhe um papel de criadora e forjadora de mitos e símbolos capazes de se transformar em identidades culturais instantaneamente compartilhadas.<sup>71</sup> Se as publicações literárias, apesar de grande repercussão, ficaram restritas somente ao universo daqueles que conseguissem lê-las, as obras arquitetônicas alcançariam um número muito maior de “leitores” e seriam capazes de materializar a nação com base nas suas tradições.

### 1.3.2. Eclétismo

A ideia de buscar a nacionalidade num Brasil popular, folclórico e colonial, não se deu de forma homogênea e unânime. Houve certa resistência, principalmente de setores da elite que consideravam tais características incompatíveis com a ideia de civilização. Havia uma associação clara, por parte destas elites entre valores culturais europeus e as noções vigentes de modernidade e de civilização, manifestados nos costumes, nas artes, na moda, com destaque

<sup>68</sup> PINHEIRO, Maria Lúcia Bressan. *Origens da noção...* ob. cit., p. 6

<sup>69</sup> Lúcio Costa rompe com o movimento neocolonial no final da década de 1920.

<sup>70</sup> ANDRADE, Mário *apud* PINHEIRO, Maria Lúcia Bressan. *A História da Arquitetura Brasileira e a Preservação do Patrimônio Cultural*. Revista do CPC, São Paulo, v.1, n.1, p. 41-74, nov. 2005/ abr. 2006, p. 67

<sup>71</sup> PINHEIRO, Maria Lúcia Bressan. *Origens da noção...* ob. cit., p. 5

para a arquitetura, capaz de evocar e emular paisagens urbanas dignas das metrópoles europeias. O período colonial, visto como atraso, era negado e se possível esquecido.

Entre os signos que atestavam a civilidade do país, a arquitetura tinha lugar de destaque. Por isso, muito do que se produziu em termos arquitetônicos no Brasil, desde finais do século XIX e ainda em vários anos do século XX, era pautado pelo ecletismo europeu.<sup>72</sup> Exemplo que evidencia esse desejo de apagar o passado colonial, primitivo, retrógrado, tacanho, em nome do progresso civilizador pode ser buscado nas reformas urbanas que aconteceram pelo país. A mais emblemática foi a reforma realizada no centro do Rio de Janeiro pelo prefeito Pereira Passos, já nos primeiros anos do século XX. Frente às necessidades de ampliação do porto e da rapidez nas transações comerciais, o governo federal financiou uma série de obras modernizantes na capital da república. Nicolau Sevckenko destaca que

“a cidade com desenho e proporções coloniais não era mais compatível com a função de grande metrópole que a atividade febril do porto lhe impingira. E de nada adiantaria reformar, ampliar e modernizar o porto, se a cidade continuasse tolhendo a possibilidade de movimentar as suas mercadorias com rapidez, desembaraço e em grande volume”.<sup>73</sup>

O episódio da abertura da Avenida Central, no Rio de Janeiro, entre 1904 e 1906, que implicou o arrasamento de extensa área do antigo núcleo colonial da cidade, substituído por imitações das mais modernas manifestações ecléticas europeias, é parte dessas reformas. Para Maria Lúcia Bressan Pinheiro, este episódio da Avenida Central significou, de fato, a concretização da modernidade tão ansiada pela sociedade brasileira da época. Olavo Bilac em crônica de novembro de 1905, quando a avenida foi inaugurada, relata:

“Inaugurou-se a Avenida! Parece um sonho... **Onde estás tu metido, carrancismo<sup>74</sup> ignóbil, que por tanto tempo nos oprimiste e desonraste? Em que furna lóbrega, em que socavão escuro te foste esconder envergonhado?** Em vão te procurei, nestes últimos dias e nestas últimas noites de Novembro, pela radiante extensão da Avenida formosa: não vi, em parte alguma, o teu olhar sinistro em que a má vontade reluz perpétua, a tua boca franzida num eterno sorriso de sarcasmo, a tua frente envergada numa perene contenção de birra e malevolência... **Andas, com certeza, homiziado nos becos sujos, em que se mantém ainda a tradição do mau gosto e da imundície: afugentou-se a luz da Avenida, horrorizou-te a alegria do povo, fulminou-te o despeito!**

Há menos de dois anos, no terceiro número da Kosmos, esta crônica registrava o começo dos trabalhos grandiosos, agora coroados, num triunfo consolador, do mais completo êxito:

Há poucos dias, as picaretas, entoando um hino jubiloso, iniciaram os trabalhos na Avenida Central, pondo abaixo as primeiras casas condenadas. **No aluir das paredes, no ruir das pedras, ao esfarelar do barro, havia um longo gemido. Era o gemido soturno e lamentoso do Passado, do Atraso, do Opróbrio. A cidade colonial, imunda, retrógrada, emperrada nas suas velhas tradições, estava soluçando no soluçar daqueles apodrecidos materiais que**

<sup>72</sup> Segundo a visão modernista de Paulo Santos, o ecletismo seria: “O neoclassicismo e o romantismo, comuns a todo o Ocidente, fundiram-se na segunda metade do século XIX, numa mescla estilisticamente múltipla e morfologicamente indefinível: o ecletismo internacional, produto do intercâmbio de influências – nos usos e costumes, na literatura, nas artes em geral, na arquitetura –, provocado pelos novos meios de comunicação [...] e pelo gosto e melhores meios de divulgação de estudos históricos”. SANTOS, Paulo *apud* CHUVA, Márcia R. R.. Os Arquitetos da Memória... ob. cit., p. 136

<sup>73</sup> Esse episódio além de evidenciar uma grande destruição do núcleo colonial da cidade do Rio de Janeiro marca uma grande revolta popular que ficou conhecida como Revolta da Vacina. SEVCENKO, Nicolau. *A revolta da Vacina: mentes insanas em corpos rebeldes*. São Paulo: Ed. Scipione, 1993, p. 40

<sup>74</sup> Segundo o Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, Carrancismo: qualidade de carranca; Carrança: diz-se de ou pessoa que vive presa ao passado, às tradições. Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, edição eletrônica

desabavam. Mas o hino claro das picaretas abafava este protesto impotente”.<sup>75</sup>



Figura 4 - Avenida Central (Avenida Rio Branco) após as reformas de Pereira Passos. Torres, 1905(?). Biblioteca Nacional do Brasil



Figura 5 – Cartão Postal da Avenida Central. s/a, [191-?]. Biblioteca Nacional do Brasil

Era este o cenário cultural que marcava o Brasil nas três primeiras décadas do século XX. Ao mesmo tempo que havia uma condenação do passado colonial do país, a ideia de tradição foi paulatinamente tomando espaço no meio intelectual. Porém, só a partir da década de 1920 é que a conjuntura política e cultural permitiu uma revisão das bases culturais do Brasil. Os intelectuais que formaram o Sphan, e viveram nesse contexto, puderam aplicar suas ideias de nação, de arte e de cultura, a partir 1930, com as mudanças advindas do golpe de estado perpetrado por Getúlio Vargas.

## 1.4. A criação do Sphan

### 1.4.1. O discurso vencedor

Vimos que, ao relacionarem a noção de modernidade com a tradição, os modernistas brasileiros acharam um meio de inserir a produção cultural do Brasil no conjunto da civilização. Ao olharem para o passado com o objetivo de justificarem as suas teorias eles

<sup>75</sup> BILAC, Olavo. Crônica, novembro de 1905. In: DIMAS, Antônio. *Bilac: o jornalista*, vol. 2. São Paulo: Edusp, 2006, p. 255 (grifo nosso)

construíram um elo de ligação com um novo passado, mais longínquo, que ao mesmo tempo que possibilitou pensar uma continuidade da cultura brasileira neutralizou um passado recente, o século XIX. Essa estratégia consagrou um grupo específico de intelectuais, que encampados nas estruturas do Estado, após 1930, se tornaram uma das ferramentas de legitimação do regime e do seu projeto de nação. Esse grupo de intelectuais que estavam ao redor de Rodrigo Melo Franco de Andrade elaborou as políticas de preservação do património nacional empreendidas pelo Sphan.

Se os grupos modernistas se encontravam na ideia de tradição para criar uma identidade nacional para o Brasil, os meios para se chegar a essa identidade os separavam. Os debates em torno da “criação da nação”, que estiveram presentes no modernismo dos anos 20, e, posteriormente, foram incorporados às malhas do Estado, acabaram por evidenciar diferenças cruciais em relação às suas visões de mundo e ao projeto de nação em disputa. As várias correntes que se formaram constituíram grupos por vezes antagónicos.

As diferentes soluções projetadas para os imensos desencontros, contrastes e diversidades presentes no território brasileiro levaram a diferentes vias explicativas da “identidade nacional”. Dentre elas, a questão da valorização, ou não, das diferenças regionais como constituidoras da identidade nacional, que abriu um leque amplo de debates em torno das origens da nação, tornou-se um divisor de águas para as concepções que fundamentariam, posteriormente, as práticas de preservação cultural no Sphan. Para alguns modernistas, as características regionais eram sinal de atraso e obstáculo à atualização da cultura brasileira e, para outros, ao contrário, eram depositárias da verdadeira identidade.<sup>76</sup>

O segundo aspecto caracteriza-se pela predominância do meio geográfico, bem como dos aspectos da natureza e das especificidades regionais, como definidores da identidade nacional. Estavam ligados a esta linha de pensamento intelectuais modernistas como Plínio Salgado e Ronald de Carvalho, do chamado grupo verde-amarelo, e os regionalistas ligados a Gilberto Freyre.<sup>77</sup> Através de um texto de Rodrigo Melo Franco de Andrade, futuro diretor do Sphan, publicado na Revista do Brasil em 1927, sobre o regionalismo do intelectual modernista Plínio Salgado, podemos perceber qual foi a vertente adotada pelo Serviço do Património. Segundo ele:

“Não posso saber se são boas as razões em que se funda o Sr. Plínio Salgado para emprestar à raça indígena o papel preponderante na formação da nacionalidade. [...] Dando-se de barato que esteja definitiva e irretorquivelmente demonstrado que o elemento indígena predominou, com efeito, na formação da nacionalidade, ainda assim acho perigoso procurarmos nele soluções para os problemas que nos solicitam. [...] **Nosso esforço literário deve consistir em não nos deixar arrastar por doutrinas ou modas que nos façam perder o contacto com o substrato profundo de nossa natureza, que não é índia, nem negra apenas, nem portuguesa, alemã, francesa, italiana, ou saxônia, mas tudo isso misturado e derretido ao sol escaldante destes**

<sup>76</sup> CHUVA, Márcia R. R.. *Fundando a nação: a representação de um Brasil barroco, moderno e civilizado*. Topoi, v. 4, n. 7, jul-dez, 2003. p. 314

<sup>77</sup> Segundo Márcia Chuva, apesar desse pensamento não ser predominante entre a maioria dos intelectuais ligados ao Sphan, que estavam voltados para uma concepção universalista da cultura e da arte, ele foi utilizado em outras esferas do Governo Vargas, com a criação do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Ela destaca ainda que uma das principais características do Estado Novo foi “sua capacidade de abarcar, em sua rede de relações, grupos de intelectuais cujos projetos culturais continham profundas distinções ideológicas, embora muitos deles adviessem do modernismo”. CHUVA, Márcia R. R.. *Os Arquitetos da Memória...* ob. cit., p. 105

**Brasis. [...] No pé em que estamos, talvez seja uma veleidade absurda discutir sobre o que nos é próprio e o que é artificial em nós. A verdade é que não somos ainda. O Sr. Plínio Salgado não pode saber se, quando chegarmos a constituir uma nação, o elemento preponderante na formação desta será o tupi ou o japonês”.**<sup>78</sup>

O caráter perigoso a que Rodrigo Melo Franco Andrade se refere é a possibilidade, se utilizadas as teses regionalistas, de transformar o Brasil num país de várias nacionalidades. É necessário ao invés de encontrar diferenças, procurar as semelhanças e buscar o “substrato profundo de nossa natureza”. A posição tomada por Rodrigo Melo Franco Andrade nesse debate constituiu o pensamento que se consolidou no Sphan: constituir a fisionomia do Brasil sem regionalismos, a partir de uma arte que seja nacional, para garantir uma pertença ao mundo das nações modernas.

Nesse sentido, noutro texto ele busca reafirmar uma herança europeia – portuguesa – e, em contrapartida, negar uma possível herança indígena.

“É injustificável [...] que os povoadores portugueses do Brasil tivessem vindo aprender com nossos indígenas a erigir construções de madeira, técnica essa muito antiga e corrente na Europa e na península. Nem se pode admitir que os colonos europeus se resignassem a utilizar por longos anos construções extremamente frágeis e toscas [...] **Mas as construções feitas pelos povoadores portugueses no primeiro período, quer fossem de pedra e cal, quer de taipas (quer dizer de taipa de pilão) ou de estrutura de madeira, devem ter tido sempre a feição e as características da arquitetura tradicional da metrópole.** [...] Não poderiam, portanto, faltar-lhes bons oficiais para as construções necessárias e a estas tinham de ser feitas à moda portuguesa, naturalmente, e não à feição indígena”.<sup>79</sup>

A pertença ao conjunto das nações modernas se daria na aproximação da arte produzida no Brasil com a arte europeia, berço da civilização. Isto é possível já que o grupo em torno de Rodrigo Melo Franco de Andrade admitia a universalidade da cultura e da arte e, conseqüentemente, a ideia de uma origem comum para a cultura universal. O desejo de inserir o Brasil no cenário cultural universal, através de sua contribuição própria, é compartilhado por grande parte dos intelectuais do Sphan, entre eles Lúcio Costa e Carlos Drummond de Andrade. Segundo Helena Bomeny, a adoção desse caminho, pelo Sphan, deve-se, principalmente, à atuação do modernista mineiro.<sup>80</sup>

Tanto Drummond como Mário de Andrade, um dos principais articuladores do movimento moderno, buscavam constituir a parte Brasil no concerto internacional das nações modernas.

“Veja bem: abasileiramento do brasileiro não quer dizer regionalismo nem mesmo nacionalismo = o Brasil pros brasileiros. Não é isso. Significa só que o Brasil pra ser civilizado artisticamente, entrar no concerto das nações que hoje em dia dirigem a civilização da Terra, tem **que concorrer pra esse concerto com a sua parte pessoal**, com o que o singulariza e individualiza, parte essa única que poderá enriquecer e alargar a Civilização”.<sup>81</sup>

As afinidades entre as suas ideias, porém, terminam aí. Os meios para enquadrar o

<sup>78</sup> ANDRADE, Rodrigo M. F. Plínio Salgado: A anta e o Curupira. Revista do Brasil. In: \_\_\_\_\_. Rodrigo e seus tempos... ob. cit., p. 229 (grifo nosso)

<sup>79</sup> ANDRADE, RODRIGO M. F. Primórdios da Arquitetura Brasileira. In: \_\_\_\_\_. Rodrigo e seus tempos... ob. cit., p. 122 (grifo nosso)

<sup>80</sup> BOMENY, Helena. *Guardiães da Razão: Modernistas Mineiros*. Rio de Janeiro: Editora Ufrj, 1994

<sup>81</sup> ANDRADE, Mário. *apud* MORAES, Eduardo Jardim. *Modernismo Revisitado*... ob. cit., p. 233

Brasil na civilização universal distinguem o pensamento dos dois intelectuais. Segundo Márcia Chuva, Mário de Andrade propunha uma “desgeografização” do Brasil, como forma de descobrir, para além das diferenças regionais, uma unidade subjacente relativa à sua identidade, buscando extrair do singular os elementos capazes de informar o conjunto e, dessa forma, pertencer ao ‘quadro internacional. Já Carlos Drummond de Andrade, preocupado com um provincianismo que limitava as possibilidades de inserção nesse quadro internacional, propunha a identificação de uma arte brasileira que pudesse enquadrar-se na classificação tradicional da história da arte no mundo ocidental.<sup>82</sup>

Se para Mário de Andrade a “brasilidade” se processaria pelo conhecimento e valorização das diferentes manifestações culturais que existiam no Brasil, para Drummond a existência, ou eleição, de uma arte dita “nacional” seria a solução. Se no primeiro vemos um projeto que se preocupa com as particularidades e heterogeneidades das manifestações culturais do Brasil, no segundo percebemos um projeto homogeneizador, que de certa forma, anula determinadas particularidades em nome de algo nacional.

Ao olharmos para o contexto político em que o Sphan foi criado, logo percebemos que a proposta de Mário de Andrade tornar-se-ia inviável para o projeto de nação de um governo que pretendia abolir tudo o que era individual e fragmentário, em busca do público e da ideia de bem comum. Somente a unidade das origens e a ancestralidade comum de toda a nação deveriam servir para ordenar o caos, encerrar os conflitos, irmanar o povo e civilizá-lo.<sup>83</sup>

Nesse momento o barroco foi apropriado como a primeira manifestação cultural tipicamente brasileira tornando-se cânone da arte nacional através da associação inédita até então entre as formas e princípios renovadores do barroco e a produção arquitetônica moderna. Assim, o período do século XVIII em Minas Gerais foi escolhido para representar as especificidades da cultura brasileira na história da arte universal, através do chamado barroco mineiro. É neste ambiente que em 1937, após um golpe de estado, se inauguro as práticas de preservação cultural no Brasil a partir da criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – o SPHAN. O “patrimônio nacional” tornar-se-ia assim o

“elo de integração do Brasil ao mundo civilizado, o que se processou por meio da identificação de valores universais na produção artística colonial herdada pela nação brasileira. Unificavam-se, assim, nação e cultura, constituindo-se o ‘patrimônio nacional’ em peça fundamental no processo de construção da nação, embora jamais visto como historicamente determinado”.<sup>84</sup>

#### 1.4.2. O Sphan e o Estado Novo

Após a descrição do projeto modernista de nação “vencedor”, convém pensarmos a criação do Sphan como parte do projeto de nação implementado pelo governo Vargas. Com o apoio de um movimento surgido dentro do exército brasileiro de contestação da ordem política e social do país, o “tenentismo”, Getúlio Vargas, em 1930, através de um golpe de estado destituiu as antigas oligarquias rurais do poder. Nesse momento, ele rompe com uma tradição

<sup>82</sup> A autora destaca ainda que as ideias de Mário de Andrade filiavam-se numa matriz romântica do pensamento, ao passo que as de Carlos Drummond de Andrade numa matriz iluminista e racionalista. CHUVA, Márcia R. R.. Os Arquitetos da Memória... ob. cit., p. 107

<sup>83</sup> CHUVA, Márcia R. R.. Fundando a nação... ob. cit., p. 313-314

<sup>84</sup> CHUVA, Márcia R. R.. Os Arquitetos da Memória... ob. cit., p. 32

política que vinha desde a proclamação da república que privilegiava a elite agrária do país e, principalmente, os cafeicultores paulistas e mineiros.<sup>85</sup>

É somente a partir de 1937, com um golpe dentro do golpe, que Vargas implanta o Estado Novo que duraria até 1945. É nesse momento, preparado desde a “Revolução de 30”, que o Estado impõe o seu projeto de nação, caracterizado pelo viés nacionalista, modernizador, homogeneizador e de forte controle social. Se até então, a população não se identificava com a unidade territorial nem com o Estado que a governava, foi a partir de 1930 que isso mudou e que, em grande medida, se mantém até hoje. Os movimentos políticos, como o tenentismo, e os culturais, como os modernismos, o movimento neocolonial, e outros que buscavam um retorno às tradições, que eclodiram na década de 1920, provocaram a progressiva erosão da legitimidade do contexto político e cultural, que vinha desde a proclamação da república no final do século XIX, e mobilizaram a opinião pública para a ideia de mudança.<sup>86</sup>

Vários órgãos governamentais foram criados com o objetivo de implantar estratégias de legitimação cultural do regime.<sup>87</sup> O Ministério da Educação e Saúde (MES) e Ministério do Trabalho criados em 1930; o Departamento Nacional de Propaganda (DNP) de 1934; e o Departamento Administrativo do Serviço Público (DASP) de 1938; foram fundamentais para que isso ocorresse. Cabe destacar que o governo Vargas obteve grande êxito nas suas propostas na medida em que, após deixar o poder em 1945, sem sofrer represálias e mantendo ainda, os seus direitos políticos, foi eleito democraticamente presidente da república em 1950.

A ideia de se criar uma cultura nacional homogênea e que propiciasse a identificação dos cidadãos com a nação foi uma das funções do MES, órgão a que o Sphan esteve subordinado. Nesse sentido, Márcia Chuva inclui o Sphan como parte do projeto de nacionalização implementado pelo Estado Novo, ao unificar uma escala hierárquica de valores patrimoniais a partir de um padrão de arte e arquitetura determinado pela produção mineira colonial. A autora demarca esse momento como o da gênese e da consagração da noção de “patrimônio nacional” no Brasil, considerando, dentre outros aspectos, que o Sphan, de 1937 a 1946, protegeu legalmente mais de 40% de todo o patrimônio tombado até o começo do século XXI.<sup>88</sup>

“as práticas de preservação cultural no Brasil devem ser consideradas como dispositivos de integração de segmentos de uma população contida no território delimitado como Nacional. Essa modalidade de integração cultural e territorial, que, acionada pelo exercício do poder de definição do patrimônio histórico e artístico nacional, instituiu-se a partir do Sphan, foi um dos meios de construção da nação, pela materialização no espaço de uma ‘história nacional’. Tratava-se, portanto, de se construir, associadamente ao processo de formação do Estado, uma ‘biografia’ da nação que lhe desse profundidade histórica. (...) **A amplitude do que viria a ser designado patrimônio histórico e artístico nacional abrangeria, sem dúvida, uma porção**

<sup>85</sup> Cf. VISCARDI, Cláudia Maria Ribeiro. *O Teatro das Oligarquias: uma revisão da política do café com leite*. Belo Horizonte: C/Arte, 2001.

<sup>86</sup> Cf. REIS, Elisa P. *O Estado Nacional como Ideologia: o caso brasileiro*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, 1988, p. 187-203 e Fonseca, Fonseca, Maria Cecília Londres. *O Patrimônio em processo...* ob. cit.

<sup>87</sup> Entre eles, podemos destacar o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE – que tinha como objetivo mapear o espaço territorial e fornecer estatísticas ao governo, e foi responsável pelo primeiro censo do país; O DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda; entre outros.

<sup>88</sup> CHUVA, Márcia R. R.. *Os Arquitetos da Memória...* ob. cit., p. 31. Cf. RUBINO, Silvana. *Mapa do Brasil passado*. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 24. Rio de Janeiro: Iphan, 1996. Sobre a percentagem dos tombamentos trataremos no capítulo três.

ínfima do imenso território desconhecido e delimitado como nacional por linhas imaginárias, no qual o Sphan identificou a ‘porção edificada’ do Brasil, ajudando, assim, a ‘edificar’ o País”.<sup>89</sup>

### 1.4.3. Trajetória da proteção patrimonial no Brasil

Com base no exposto até aqui, temos que pensar a criação do Sphan com base em todo o contexto cultural e político que marcou as décadas de 1920 e 1930. Mais a fundo, temos que analisar a criação deste órgão à luz do projeto modernista que “venceu” as discussões sobre a representação da nação e a sua apropriação pelo Estado Novo para entendermos os caminhos que foram seguidos após a criação definitiva do serviço do património.

Segundo o próprio Sphan, numa publicação de 1980 que trata da trajetória da defesa do património cultural no Brasil, o primeiro documento referente à proteção de monumentos de valor histórico, em território brasileiro data de 1742. Numa carta, o vice-rei do Estado do Brasil, D. André de Melo e Castro, Conde das Galveias, instrui o governador de Pernambuco no sentido de proteger as construções ali deixadas pelos holandeses quando da ocupação do nordeste brasileiro.<sup>90</sup> A próxima tentativa ocorreu um século depois, em 1855, durante o período do Segundo Reinado (1840-1889), quando o ministro do Império, conselheiro Luiz Pedreira de Couto Ferraz, expede ordens aos presidentes de província e ao diretor de obras públicas da corte visando a proteção de monumentos considerados de importância para a história da pátria.

Já no século XX, as tentativas de proteção do património cultural brasileiro ocorreram de modo difuso e através de iniciativas individuais de alguns deputados que lançaram projetos no congresso federal, e que por diversas razões não surtiram efeito<sup>91</sup>, e através das iniciativas dos próprios estados, como Minas Gerais, Bahia e Pernambuco que criaram, em âmbito estadual, órgãos de defesa do património. Porém, sem uma legislação penal e civil referente à defesa do património cultural brasileiro que abrangesse todo o território nacional, as iniciativas estaduais ficaram sem respaldo jurídico e legislativo, nada podendo fazer contra casos de depredação e destruição de monumentos e edifícios.<sup>92</sup>

Em 1920, Alberto Childe, conservador de Antiguidades Clássicas do Museu Nacional foi encarregado pelo diretor, Bruno Lobo, de elaborar um anteprojeto de lei de defesa do património artístico nacional. Porém, Childe, arqueólogo de formação, fez uma série de sugestões que visavam mais a proteção dos bens arqueológicos do que dos históricos, além de atrelar a proteção à desapropriação. O projeto não seguiu adiante. Pouco tempo depois, em 1923, o deputado pernambucano Luiz Cedro lança o primeiro projeto referente ao assunto na Câmara dos Deputados. Ao contrário da ideia anterior, o projeto de Cedro pecava pela timidez

<sup>89</sup> CHUVA, Márcia R. R.. Os Arquitetos da Memória... ob. cit., p. 31-32

<sup>90</sup> As informações sobre os projetos que antecederam a criação do Sphan foram retiradas de uma publicação feita pelo próprio Sphan na década de 1980. Podemos perceber aqui a tentativa de se criar uma genealogia e uma ancestralidade da preservação do património no Brasil com a indicação de documentos do passado colonial que de alguma forma refletissem uma certa preocupação com o tema. Sphan/Pró-Memória. *Proteção e Revitalização do Património cultural no Brasil: uma trajetória*. Brasília: Mec/Sphan/Pró-Memória, 1980

<sup>91</sup> De entre estas razões podemos citar as questões referentes à propriedade privada do bem protegido e aos golpes de Estado ocorridos no período de 1930 a 1937, ambos efetuados por Getúlio Vargas.

<sup>92</sup> Vale ressaltar aqui que a noção de património cultural restringia-se, em alguns casos, a bens arqueológicos, artísticos e históricos, referindo-se assim, ao que convencionou-se chamar de património de “pedra-e-cal”.

e por não se preocupar com os monumentos arqueológicos. Como complemento ao projeto de Luiz Cedro, o poeta e deputado mineiro Augusto de Lima, em 1924, propôs proibir a saída para o exterior de obras de arte tradicional brasileira. Não foi levado adiante pois entrava em choque com a Constituição Federal e com o Código Civil vigente no que diz respeito ao direito de propriedade.

É a partir de 1924 que alguns estados tomam para si a iniciativa de proteção do patrimônio cultural. A primeira delas partiu de Minas Gerais, quando em 1925 se organizou uma comissão para estudar o assunto e sugerir medidas. Tinha como objetivo impedir que o patrimônio histórico e artístico das velhas cidades mineiras fosse dilapidado pelo efeito do comércio de antiguidades que já principiava a reduzir aquele acervo. Como consequência desses trabalhos foi proposto um anteprojeto de lei federal elaborado pelo jurista Jair Lins. O projeto não foi aproveitado pelo Congresso Nacional na época, mas serviu de modelo para o decreto-lei nº 25 de 1937 que criou o Sphan.

Segundo Rodrigo Melo Franco de Andrade, o jurista Jair Lins

“verificando que providências limitadas ao âmbito estadual seriam insuficientes e ineficazes para o fim pretendido, elaborou um projeto de lei destinado à proteção de todo o patrimônio histórico e artístico do Brasil, precedido de doura e convincente justificação. O teor desse projeto merece atenção muito especial, porque foi o texto em que se basearam as disposições principais do sistema atual de defesa e conservação dos bens culturais do nosso país, consubstanciado no Decreto-Lei nº 25, de 30 de novembro de 1937”.<sup>93</sup>

Posteriormente, a Bahia, em 1927, e Pernambuco, em 1928, criaram suas Inspetorias Estaduais de Monumentos Nacionais. Porém, as medidas adotadas pelos estados não se tornaram eficazes na medida em que não houve uma mudança na constituição no que diz respeito ao direito de propriedade nem a adequação do código civil e penal para a defesa do patrimônio.

O Congresso Federal voltou a tratar do assunto somente em 29 de agosto de 1930 quando o deputado baiano José Wanderley de Araújo Pinho propôs um novo projeto de lei. Porém, com a “Revolução de 30”, o golpe de estado efetuado por Getúlio Vargas, o congresso foi fechado e a Constituição de 1891 cancelada, tornando assim sem efeito o projeto de Wanderley Pinho. O mesmo projeto é reapresentado em 1935, não chegando porém a ser votado.

Somente em 1933 é que, efetivamente, se aprovou uma lei federal referindo-se à proteção do patrimônio cultural brasileiro. Através do decreto nº 22928, de 12 de julho, a cidade de Ouro Preto, antiga capital de Minas Gerais, é transformada em Monumento Nacional. O decreto não estabelece sanções para quem destruir o patrimônio, porém reconhece como dever do Estado “defender o patrimônio artístico da Nação e que fazem parte das tradições de um povo os lugares em que se realizam os grandes feitos de sua história”.<sup>94</sup> Além de ser a primeira lei federal que aborda a questão do patrimônio cultural, este decreto

<sup>93</sup> ANDRADE, Rodrigo M. F.. Panorama do Patrimônio Artístico e Histórico de Minas. In: \_\_\_\_\_. *Rodrigo e o Sphan*. Rio de Janeiro: Minc/Sphan/Pró-Memória, 1987, p. 80

<sup>94</sup> Cf. Brasil. Decreto nº 22928, de 12 de julho de 1933. In: Sphan/Pró-Memória. *Proteção e Revitalização... ob. cit.* p. 54.

representa a importância concedida à cidade de Ouro Preto como o primeiro “monumento nacional” da nova nação, iniciada em 1930.

Nesse caminho, um ano após Ouro Preto ser erigida em Monumento Nacional, em 1934 é criado um órgão para fiscalizar os monumentos nacionais. Através do decreto-lei nº 24735 o Museu Histórico Nacional é reformulado e passa a abrigar uma Inspeção de Monumentos Nacionais determinando que “os imóveis classificados como monumentos nacionais não poderão ser demolidos, reformados ou transformados sem a permissão e fiscalização do Museu Histórico Nacional”.<sup>95</sup> Dois dias após a reformulação do museu foi aprovada a nova constituição tornando a defesa do patrimônio cultural do país um princípio constitucional. Segundo a carta constitucional,

“Art. 10º - Compete concorrentemente à União e aos Estados (...) proteger as belezas naturais e os monumentos de valor histórico ou artístico, podendo impedir a evasão de obras de arte;

Art. 148º - Cabe à União, aos Estados e aos Municípios favorecer e animar o desenvolvimento das ciências, das artes, das letras e da cultura em geral, proteger os objetos de interesse histórico e o patrimônio artístico do País, bem como prestar assistência ao trabalhador intelectual”.<sup>96</sup>

Apesar da questão patrimonial estar presente na Constituição e da existência de um órgão responsável pelos monumentos nacionais, ainda era necessária a criação de leis que amparassem a defesa do patrimônio. É nesse sentido que o mineiro Gustavo Capanema ao assumir o Ministério da Educação e Saúde, em 1934, buscou formular um projeto de lei referente à matéria. A ideia só se concretizou em 1936 quando, de fato, ele iniciou a preparação de um anteprojeto para um serviço nacional de proteção do patrimônio. Mário de Andrade ficou responsável pela elaboração do anteprojeto, que em alguns pontos serviu de base para o projeto final.<sup>97</sup> Em depoimento, Capanema destaca o importante papel de Mário de Andrade na defesa do patrimônio cultural do país:

“A ideia inicial, deste modo, se transforma num programa maior que seria organizar um serviço nacional, para a defesa do nosso externo e valioso patrimônio artístico, então em perigo não só da danificação ou arruinamento mas ainda, em grande número de casos, de dispersão para fora do país. Como pôr mãos à obra de empreendimento tão difícil? Como transformar o pensamento que me seduzia num sistema de serviço público? Logo me ocorreu o caminho. Telefonei a Mário de Andrade, então Diretor do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo. Expus-lhe o

<sup>95</sup> “Art. 1. O Museu Histórico Nacional, dependente do Ministério da Educação e Saúde Pública, terá por fim: a) recolher, classificar e expôr ao público objectos de importância histórica e valor artístico, principalmente os relativos ao Brasil; b) concorrer por meio de cursos, conferencias, comemorações e publicações para o conhecimento da história pátria e o culta das nossas tradições; c) exercer a **inspeção dos Monumentos Nacionaes** e do commercio de objecto artísticos históricos. Paragrapho único. Para os fins da inspeção, organizará um catálogo dos edificios de assignalado valor o interesse artístico-histórico existentes no paiz, propondo ao Governo Federal os que se devam declarar em decreto Monumentos Nacionaes; entrará em entendimento com os governos dos Estados, no sentido de se uniformizar a legislação sobre a protecção e conservação dos Monumentos Nacionaes, guarda e fiscalização dos objectos histórico-artísticos, de maneira a caber aos Estados os encargos desse serviço nos respectivos territórios.

Art. 72. Os immoveis classificados como monumentos nacionaes não poderão ser demolidos, reformados ou transformados sem a permissão e fiscalização do Museu Histórico Nacional. Paragrapho único. Independem de licença e fiscalização os trabalhos de conservação e concertos urgentes que não impliquem modificação essencial do prédio”. BRASIL. Decreto-lei nº 24735, de 14 de julho de 1934.

<sup>96</sup> BRASIL. Constituição da República dos Estados Unidos do Brasil de 16 de julho de 1934.

<sup>97</sup> O anteprojeto de Mário de Andrade não foi todo utilizado por ter sido considerado muito conceitual. A preocupação maior de Gustavo Capanema seria com o aspecto normativo. Outro aspecto do anteprojeto que o desfavoreceu foi o fato de entrar em choque com algumas ideias e propostas do regime autoritário de Getúlio Vargas.

problema e lhe pedi que me organizasse o projeto. Mário de Andrade, com aquela sua alegria adorável, aquele seu fervor pelas grandes coisas, aquela sua disposição de servir, queria apenas duas semanas para o trabalho. Decorrido o prazo, eis Mário de Andrade no Rio de Janeiro, trazendo o projeto”.<sup>98</sup>

Ainda no início de 1936 o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, em caráter experimental, iniciou seus trabalhos. Por indicação de Mário de Andrade, Rodrigo Melo Franco de Andrade é indicado como diretor do novo órgão. O projeto de lei que versava sobre a proteção ao patrimônio e estabelecia a criação de um serviço federal para esse fim foi enviado para o Congresso Nacional em 15 de outubro de 1936. Escrito por Rodrigo Melo Franco de Andrade o projeto de regulamentação do Sphan tinha como base a legislação francesa e mexicana de preservação patrimonial e o anteprojeto de Mário de Andrade, o de Jair Lins e o de José Wanderley de Araújo Pinho. Antes que o projeto pudesse ser aprovado pelo congresso em novembro de 1937, Getúlio Vargas, através de outro golpe, inaugura no Brasil o chamado Estado Novo. Com o congresso fechado o projeto não foi votado.

A nova constituição outorgada pelo Estado Novo era mais incisiva em relação à defesa do patrimônio, definindo que “os monumentos históricos, artísticos e naturais, assim como as paisagens ou locais particularmente dotados pela natureza, gozam da proteção e dos cuidados especiais da Nação, dos Estados e dos Municípios. Os atentados contra ele cometidos serão equiparados aos cometidos contra o patrimônio nacional”.<sup>99</sup> Em apenas vinte dias após o golpe, em 30 de novembro de 1937, o projeto de Rodrigo Melo Franco de Andrade transformou-se em lei, através da promulgação do decreto-lei nº 25<sup>100</sup> que organizou e conferiu poderes ao novo órgão de defesa do patrimônio cultural do país.<sup>101</sup>

Assim, após aprovado, o Sphan estruturou-se da seguinte maneira: duas divisões técnicas, a Divisão de Estudos de Tombamento (DET), que era composta pela Seção de Arte, pela Seção de História e pelo Arquivo Central; e a Divisão de Conservação e Restauração (DCR), composta pela Seção de Obras e pela Seção de Projetos; além do Conselho Consultivo e das representações regionais. A direção geral, a seção técnica e o Conselho Consultivo estavam sediados no Rio de Janeiro.

Entre os primeiros funcionários do Sphan, tivemos Lúcio Costa como o responsável pela DET; Renato Soeiro à frente da DCR; Carlos Drummond de Andrade organizador do arquivo e chefe da Seção de História; Edgar Jacintho da Silva, José de Sousa Reis, Paulo Thedim Barreto, Alcides da Rocha Miranda como técnicos que aturam nas duas diretorias. Na diretoria regional responsável por Minas Gerais esta Sylvio de Vasconcellos. Desses, Drummond era o único que não era arquiteto. Entre colaboradores e consultores temos Afonso Arinos de Melo Franco, Prudente de Moraes Neto, Gilberto Freire, Sérgio Buarque de Holanda, Mário de Andrade entre outros.

<sup>98</sup> CAPANEMA, Gustavo *apud* Sphan/Pró-Memória. Proteção e Revitalização... ob. cit., p. 12-13

<sup>99</sup> BRASIL. Constituição dos Estados Unidos do Brasil, de 10 de novembro de 1937.

<sup>100</sup> Decreto-Lei nº 25, de 30 de Novembro de 1937. In: Sphan/Pró-Memória. Proteção e Revitalização... ob. cit.

<sup>101</sup> Após o golpe, Capanema envia uma carta ao Getúlio Vargas pedindo a aprovação do projeto de lei que estava no congresso e não foi aprovada devido ao golpe. Após a carta, foi aprovado o decreto-lei nº25. Cf. CAPANEMA, Gustavo. Exposição de motivos submetida pelo ministro Gustavo Capanema ao presidente Getúlio Vargas em novembro de 1937. In: Sphan/Pró-Memória. Proteção e Revitalização... ob. cit., p. 70

\*\*\*

Como vimos, o Sphan é fruto de um contexto político-cultural que possibilitou a união da proposta modernista de uma identidade nacional com o projeto nacionalista do governo autoritário de Vargas. O que permitiu ao Sphan e aos seus funcionários a condição de autoridades no momento de atribuir a determinados bens o valor de património nacional. No próximo capítulo, analisaremos como essa autoridade permitiu a defesa e a legitimação da arquitetura colonial e moderna em detrimento de outros estilos arquitetónicos.

## 2. Lúcio Costa e a busca de uma origem para a arte brasileira

A atuação de Lúcio Costa no Sphan é indissociável da sua condição de arquiteto, formado no contexto cultural da década de 1920 e defensor da arquitetura moderna. A sua ideia de património e daquilo que deveria ser considerado como património nacional, passível de protecção, está intimamente ligada à sua trajetória intelectual. Tendo iniciado seus estudos na Escola Nacional de Belas Artes, participou do movimento neocolonial até à década de 1930, período em que teve contato com a arquitetura colonial brasileira, efectuando várias viagens de estudo pelas cidades mineiras.

O ano de 1930, além de demarcar uma ruptura política com o período antecedente, através da “Revolução de 30”, é considerado por Lúcio Costa como o ano de sua conversão ao pensamento moderno. Esta conversão é marcada pelo fato do arquitecto ter elaborado dois projectos distintos para a mesma casa. Os dois projectos da Casa E. G. Fontes foram considerados pelo arquiteto como sendo sua “última manifestação de sentido eclético-acadêmico” e sua “primeira proposição de sentido contemporâneo”.<sup>102</sup>

Após sua conversão, atuou incisivamente na consolidação da arquitetura moderna como arquitetura oficial do Estado brasileiro, posição que era ocupado pela arquitetura neocolonial. Como exemplo disso podemos citar o empenho de Lúcio Costa em levar Le Corbusier ao Brasil para participar do projecto de construção do prédio do Ministério da Educação e Saúde, edifício que marcou o início da arquitetura moderna no Brasil. A equipe de projetistas teve entre seus membros o arquiteto suíço, Lúcio Costa, Oscar Niemeyer entre outros arquitetos. Após esse episódio, Lúcio Costa ocupou um dos cargos de diretor do recém-criado Serviço do Património Histórico e Artístico Nacional, sem deixar de lado, seu papel de defensor da arquitetura moderna.

Frente a esta trajetória e ao contexto político-cultural por que passou as décadas de 1920 e 1930 buscamos problematizar a figura do arquiteto modernista, considerado por muitos o génio introdutor da arquitetura moderna no Brasil, enquanto funcionário do Sphan, responsável por delimitar políticas de preservação do património cultural do país. É nesse sentido que tentaremos demonstrar que a participação de Lúcio Costa na escolha daquilo que foi considerado como património da nação e conseqüentemente, na criação de uma política de preservação, deveu-se em grande medida à sua condição de arquiteto imbuído de ideais modernistas.

Tarefa esta, um tanto quanto difícil já que constatamos a construção de uma espécie de barreira em volta do génio criador de Lúcio Costa que torna a sua figura imune a qualquer tipo de revisão. Mesmo após alguns trabalhos questionarem a visão tradicional, muitos ainda se referem a Lúcio Costa como o génio indiscutível que mesmo com um ou outro “deslize” (apontado geralmente pela participação no movimento neocolonial, ou no projeto de casas ecléticas) continua sendo o “Dr. Lúcio” ou o “mestre Lúcio Costa”.

<sup>102</sup> COSTA, Lúcio. Casa E G Fontes. In: \_\_\_\_\_. *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p. 55-60. Conferir Figura 10 e 11

O nosso propósito aqui é separar o arquiteto Lúcio Costa, funcionário do Sphan, do mítico Dr. Lúcio, criado por uma historiografia que nasceu no seio do movimento modernista nas artes. Após essa separação, queremos entender a criação das políticas de preservação e de tombamento como constituinte de uma justificativa teórica para a nova arquitetura que se queria implantar no Brasil. Tal ideia justifica-se, entre outros aspectos, pelo fato de o responsável pela Diretoria de Estudos de Tombamento, do Sphan, ter sido o mesmo homem que, imbuído de uma missão civilizadora, numa espécie de “guerra santa”<sup>103</sup>, lutou para a aceitação da arquitetura moderna no Brasil.

## 2.1. Do movimento neocolonial à sua conversão ao moderno

Para tanto, cabe-nos evidenciar alguns pontos importantes na trajetória de vida de Lúcio Costa. Graduou-se em arquitetura pela Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) em 1924 tendo como professores arquitetos voltados para o movimento neocolonial. Os debates em torno da criação de uma arte nacional e, conseqüentemente, da definição de uma nacionalidade do “brasileiro”, presentes no contexto cultural da década de 1920, permearam toda a sua formação.

Cabe destacar que, na década de 1920, após forte embate com a arquitetura eclética de início do século, o movimento neocolonial tornou-se preponderante na principal escola de arquitetura do país, além de ter sido escolhido como símbolo da arquitetura nacional. Prova disso, são as várias exposições nacionais e internacionais que utilizaram o estilo para representar o país. Carlos Kessel destaca que o estilo neocolonial ganhou visibilidade a partir da Exposição Comemorativa do Centenário da Independência<sup>104</sup>, realizada em 1922 no Rio de Janeiro, em que

“vários pavilhões foram erguidos de acordo com os cânones do estilo, que logo seria adaptado a igrejas, escolas e residências e conquistaria posições por meio de concursos públicos de projetos que buscavam, sob a inspiração de José Mariano, recuperar elementos presentes nas antigas casas senhoriais do Nordeste e nas igrejas barrocas de Minas”.<sup>105</sup>

Nesse mesmo sentido, Thais Rezende da Silva de Sant’Ana, destaca que ainda que o estilo neocolonial refletiu “a tentativa de representação do “nacional” – desejado, ao mesmo tempo, tradicional e moderno – no campo das artes/arquitetura”.<sup>106</sup> Dentre os catorze projetos efetuados pelos arquitetos nacionais,

“seis eram visivelmente neocoloniais e, outras quatro, misturavam referências barrocas com traços do ecletismo. Vinculadas ao neocolonial estavam a Porta Monumental da Avenida Beira-Mar, projetada por Morales de los Rios; o Pavilhão da Viação e Agricultura, da lavra de Adolpho Morales de los Rios Filho; o Pavilhão das Pequenas Indústrias, de Nestor de Figueiredo

<sup>103</sup> Lúcio Costa ao apresentar o texto Razões da nova Arquitetura em seu livro refere-se assim: “Transcrevo este longo texto como um documento de época que revela o clima de ‘guerra santa’ profissional que marcou aqui o início da revolução arquitetônica”. COSTA, Lúcio. Razões da Nova Arquitetura. In: \_\_\_\_\_. Registro de uma... ob. cit., p. 108

<sup>104</sup> Conferir **Anexo B**

<sup>105</sup> KESSEL, Carlos. *Estilo, Discurso, Poder: Arquitetura Neocolonial No Brasil*. História Social, Campinas, nº 6, pp. 65-94, 1999, p. 65-66

<sup>106</sup> SANT’ANA, Thais Rezende da Silva de. *A Exposição Internacional do Centenário da Independência: modernidade e política no Rio de Janeiro do início dos anos 1920*. Campinas, SP : Instituto de Filosofia e Ciências Humanas/Unicamp, 2008. Dissertação de Mestrado, p. 151

e Celestino San Juan; o Pavilhão de Caça e Pesca, projetado por Armando de Oliveira; a Porta Monumental Norte, de Edgard Vianna e Mário Fertin e o Palácio das Grandes Indústrias, de Archimedes Memória e Francisque Cuchet”.<sup>107</sup>

Formado nesse contexto, mesmo antes de concluir o curso de arquitetura, Lúcio Costa já se destacava no cenário neocolonial, tornando-se, logo após sua formatura, um arquiteto de renome no Rio de Janeiro tanto pelos projetos elaborados quanto pelas boas colocações nos concursos que participou.<sup>108</sup> No *Concurso para elementos de jardim: Portão e Banco*, realizado em finais de 1822, Lúcio Costa ficou com o primeiro prêmio no projeto para bancos e com o segundo prêmio no projeto destinado a portões.<sup>109</sup>



Figura 6 – Aquarela pertencente ao projeto de um portão. Lúcio Costa, 1922. Casa de Lúcio Costa



Figura 7 - Fragmento de aquarela pertencente ao projeto de um banco. Lúcio Costa. 1922. Casa de Lúcio Costa

Lúcio Costa também participou da segunda edição do *Prêmio Heitor de Mello* ou *Prêmio Casa Brasileira*, destinado a projetos residenciais pautados na arquitetura neocolonial. Também idealizado por José Mariano Filho, foi realizado em 1921<sup>110</sup> e reeditado em 1923.<sup>111</sup> Neste ano, apesar do segundo lugar, o projeto de Lúcio Costa ganhou destaque o que lhe rendeu uma entrevista ao jornal *A Noite*, publicada em 19 de março de 1924.<sup>112</sup> Venceu os concursos para construção do pavilhão brasileiro da exposição internacional da Filadélfia, em

<sup>107</sup> ANTIQUE, Fernando. Celebrando (com) “Tio Sam”: a Exposição do Centenário da Independência do Brasil e os Estados Unidos. Pterodáctilo: Revista de arte, literatura, linguística y cultura. Universidade do Texas, Austin, nº 10, 2011

<sup>108</sup> Alguns projetos de Lúcio Costa elaborados na década de 1920 estão reproduzidos no Anexo G

<sup>109</sup> Os prêmios do Concurso da sociedade brasileira de architectos. Jornal A noite, Rio de Janeiro, 27 de fevereiro de 1923, edição 4038. Maria Lúcia Bressan Pinheiro atribui a esse concurso o nome de “Concurso José Mariano Filho”. PINHEIRO, Maria Lúcia Bressan. *A História da Arquitetura...* ob. cit., p. 70. Conferir **Anexo C.2**

<sup>110</sup> Conferir **Anexo C.1**

<sup>111</sup> PINHEIRO, Maria Lúcia Bressan. *A História da Arquitetura Brasileira e a Preservação do Patrimônio Cultural*. Revista do CPC, São Paulo, v.1, n.1, p. 41-74, nov. 2005/ abr. 2006, p. 62. Com referência ao segundo Concurso encontramos a designação de Solar Brasileiro. Conferir **Anexo C.3**

<sup>112</sup> COSTA, Lúcio. *A Alma de nossos lares*. Jornal A noite, Rio de Janeiro, 19 de março de 1924, edição 4421. Conferir **Anexo D**

1925, e para a construção da Embaixada da Argentina no Rio de Janeiro, em 1928<sup>113</sup>, ambos de tendência neocolonial.

Em 1924, patrocinado pela Sociedade Brasileira de Belas Artes, que tinha Mariano Filho como presidente, Lúcio Costa foi para Diamantina e outras cidades mineiras. O objetivo da viagem era colher dados para a criação de um inventário de elementos da arquitetura colonial que pudesse ser utilizado pelos arquitetos nos seus projetos. A viagem é descrita num artigo publicado em 18 de junho de 1924 no jornal *A Noite* com o título de *Considerações sobre nosso gosto e estilo*.<sup>114</sup> Abaixo, algumas aquarelas feitas pelo arquiteto na ocasião.



Figura 8 - Interior da Igreja do Carmo, Diamantina. Lúcio Costa, 1924. Casa de Lúcio Costa



Figura 9 - Passadiço em Diamantina. Lúcio Costa, 1924. Casa de Lúcio Costa

A década de 1930 marca, para vários autores, o período de conversão de Lúcio Costa à arquitetura moderna, deixando para trás o movimento neocolonial. Essa visão procede do fato de esta década concentrar alguns eventos importantes para a arquitetura moderna. O mais emblemático foi o embate entre Lúcio Costa e José Mariano Filho pela direção da Escola Nacional de Belas Artes, que marcará definitivamente a ruptura do arquiteto com o antigo mestre.<sup>115</sup>

Lúcio Costa assumiu a direção da instituição em dezembro de 1930 por indicação de Rodrigo Melo Franco de Andrade, então chefe de gabinete do Ministro da Educação e Saúde Pública, Francisco Campos. Como o mais jovem diretor, demitiu e contratou professores, alterou o currículo e promoveu várias mudanças que redirecionaram a orientação arquitetônica da escola, do neocolonial para uma concepção moderna pautada nas vanguardas europeias. Nesse âmbito, implantou dois cursos didaticamente autônomos, um de arquitetura e outro de pintura e escultura. No curso de arquitetura convidou Gregori Warchavchik,<sup>116</sup> responsável

<sup>113</sup> Neste concurso, Lúcio Costa fica com o primeiro e quarto prêmios. Os outros premiados foram: Archimedes Memória, em segundo, e Adolfo Morales de los Rios em terceiro. Cf.: Jornal O Correio da Manhã. O futuro palácio da Embaixada Argentina no Rio: Como estão classificados os architectos cujos projectos foram premiados. Rio de Janeiro, 22 de agosto de 1928, edição 10314. Nesta ocasião concede uma entrevista ao *O Jornal*, em 28 de abril de 1928, intitulada *O palácio da embaixada Argentina*. Conferir **Anexo F**.

<sup>114</sup> COSTA, Lúcio. Considerações sobre nosso gosto e estilo. Jornal A noite, Rio de Janeiro, 18 de junho de 1924, edição 4512. Conferir **Anexo E**.

<sup>115</sup> Porém, muitas ideias de Mariano Filho ainda permearão os escritos de Lúcio Costa, como veremos.

<sup>116</sup> Gregori Warchavchik foi um arquiteto russo, nascido em 1897, que emigrou para o Brasil em 1923. Lançou, na imprensa de São Paulo, em 1925 seu *Manifesto Acerca da Arquitetura Moderna* “que trazia, dentre suas concepções básicas, a imensa valorização do ser contemporâneo, representado pela racionalidade na utilização dos recursos tecnológicos de seu tempo, pela funcionalidade dos espaços, adequados aos novos usos e necessidades, e

pela primeira casa modernista no Brasil, para lecionar *Composição de Arquitetura*. Já para o curso de Pintura e Escultura, criou o “Salão Livre”, conhecido como Salão de 31, que reuniu artistas não consagrados pelas exposições oficiais. Mas o apoio de Rodrigo Mello Franco de Andrade, não foi suficiente para mantê-lo na direção. Uma articulação de José Mariano com aqueles que eram contrários à reforma, obteve a demissão de Lúcio Costa menos de um ano depois da sua tomada de posse.

Data de 1930, também, a elaboração de dois projetos para a mesma casa. Um deles seguindo os padrões academicistas do estilo neocolonial, o outro, moderno, tributário dos princípios de Le Corbusier.<sup>117</sup> Trata-se da casa E. G. Fontes. Segundo Costa, a sua última manifestação de sentido eclético-acadêmico e a sua primeira proposta de sentido contemporâneo. Passaria desse momento em diante a referir-se ao neocolonial como pseudocolonial – segundo ele, um equívoco.<sup>118</sup>

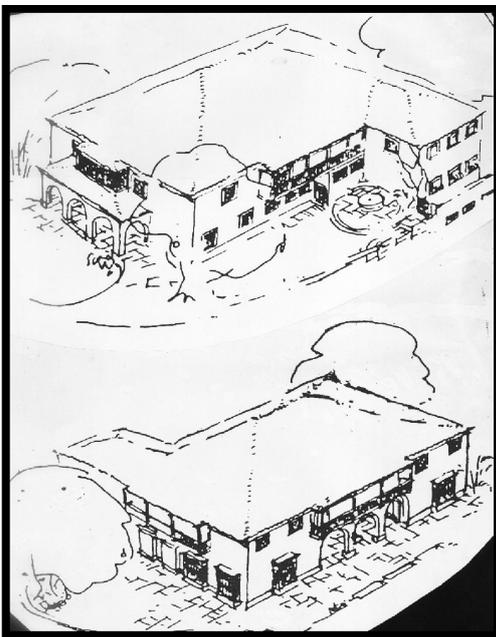


Figura 10 - Casa E. G. Fontes: sua última manifestação eclético-acadêmica, segundo Lúcio Costa. 1930. Casa de Lúcio Costa

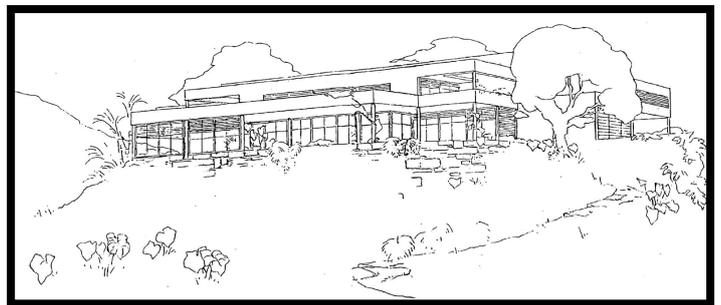
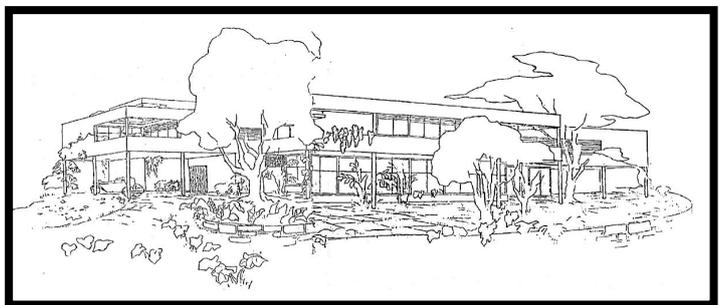


Figura 11 - Casa E. G. Fontes: sua primeira proposição de sentido contemporâneo, segundo Lúcio Costa. 1930. Casa de Lúcio Costa

Ainda na década de 1930, mais especificamente em 35, Lúcio Costa lança um artigo intitulado *Razões da Nova Arquitetura* em que defende abertamente a arquitetura moderna com matriz no pensamento de Le Corbusier. Em 36, Lúcio Costa constituiu a equipe que, juntamente com Oscar Niemeyer, Le Corbusier e outros arquitetos, projetaram o novo prédio

pelo combate à aplicação de acessórios inúteis pelos arquitetos”. A sua residência projetada segundo esses preceitos, em 1927, foi tombada na década de 1980 (Processo de Tombamento nº 1154-T-85, localizado no Arquivo Central do IPHAN no Rio de Janeiro). CHUVA, Márcia R. R.. *Os Arquitetos da Memória: sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil (anos 1930-1940)*. Rio de Janeiro: Editora Ufrj, 2009, p. 98; Cf. também CHUVA, Márcia R. R.. *Fundando a nação: a representação de um Brasil barroco, moderno e civilizado*. Topoi, v. 4, n. 7, jul-dez, 2003, p. 313-333.

<sup>117</sup> Cf. COSTA, Lúcio. Casa E G Fontes... ob. cit., p. 55-60

<sup>118</sup> Nessa ocasião, Lúcio Costa e Gregori Warchavchik tornaram-se sócios e entre os seus trabalhos está o projeto da “Vila Operária da Gamboa”, no Rio de Janeiro. Entre 1933 a 1936, Lúcio Costa esteve associado ao arquiteto Carlos Leão, período em que estavam a aproximar-se dos “verdadeiros princípios corbuseanos”. COSTA, Lúcio. Gregori Warchavchik. In: \_\_\_\_\_. Registro de uma... ob. cit., p. 72

do MES,<sup>119</sup> após o concurso, cujo projeto vencedor – de vertente neocolonial –, veio a ser cancelado. Segundo Márcia Chuva, o prédio do Ministério tornou-se um dos marcos decisivos no reconhecimento oficial da arquitetura modernista no Brasil e no mundo”.<sup>120</sup> Após o projeto do edifício do MES, Lúcio Costa ocupou o cargo de Diretor do Sphan de 1937 a 1972, sendo o principal responsável pela política de preservação patrimonial no Brasil.



Figura 12 - Edifício do Ministério da Educação e Saúde. Fachada Norte. Nelson Kon

## 2.2. Lúcio Costa no Sphan

É nesse contexto que Lúcio Costa, assim como outros intelectuais da vertente universalista do modernismo, são convidados para integrarem o novo Serviço de Proteção do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, criado, de forma experimental, em 1936 e regulamentado em 1937 com o decreto-lei nº 25. É neste momento que, no meio dos trabalhos do Sphan, surge a chamada “Academia Sphan”, expressão cunhada por Mariza Veloso Motta Santos para evidenciar a produção de conhecimento levada a cabo por esta instituição. Segundo a autora, criou-se um permanente clima de discussão, de troca de informações, de leitura crítica dos textos então escritos, típico de uma academia.

“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, de passado, de estético, de nacional, de exemplar, tendo como eixo articulador a ideia de patrimônio”.<sup>121</sup>

Essa academia será composta pelos mesmos nomes que marcaram o cenário cultural do Brasil, nas décadas de 1920 e início dos anos 30, na defesa de uma arte brasileira que se

<sup>119</sup> Conferir **Anexo H**

<sup>120</sup> Com “apoio de Carlos Drummond de Andrade (então Chefe de Gabinete de Capanema), Mário de Andrade, Rodrigo Melo Franco de Andrade e Manuel Bandeira (já engajados no SPHAN), Lúcio Costa convenceu diretamente Vargas, sob os auspícios de Capanema, a convidar o ilustre arquiteto moderno para orientar a confecção de um novo projeto”. CHUVA, Márcia R. R.. *Fundando a nação...* ob. cit., p. 319

<sup>121</sup> SANTOS, Mariza Veloso Motta. *Nasce a Academia Sphan*. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, nº 24, 1996, p. 77

adequasse à história da arte universal. Este cenário e o fato do Sphan ser reconhecido como o primeiro órgão que, efetivamente, se encarregou da proteção do patrimônio cultural no Brasil, conferiram à atuação da instituição um caráter pioneiro, heróico e inaugural. Tal circunstância concedeu autoridade ao Sphan e aos seus funcionários para tratar dos assuntos referentes ao patrimônio nacional.

Nesse sentido, o Sphan e a sua academia passaram a ser considerados, se não pela população em geral, “desconhecedora da causa”, mas pela elite cultural do país, como “uma espécie de fonte sagrada, onde novas ideias eram gestadas e absorvidas”.<sup>122</sup> O *locus* desses debates era representado pelo sétimo<sup>123</sup> andar do Ministério da Educação e Saúde, símbolo do modernismo no Brasil após a década de 1930.

A autora destaca ainda que a “Academia Sphan”

“nasce ancorada numa ideia básica que é o *registro da nação*, cuja face era preciso tornar visível [...] através da identificação de uma tradição cultural que tivesse uma duração no tempo, cujo passado era preciso alcançar, e que tivesse uma visibilidade no espaço, cuja configuração e moldura era preciso estabelecer”.<sup>124</sup>

Para isso, os intelectuais em torno do Sphan, e da sua “academia”, empreendiam esforços para conceptualizar categorias como passado, cultura, civilização, histórico, estético, autêntico, tradicional e muitas outras. Nesse sentido, ao construir um discurso preservacionista – que na sua dinâmica simbólica é arbitrário e coercitivo – este grupo impõe e legitima as suas escolhas ao indicar patrimônios representativos da nacionalidade, excluindo outros.

“Esse ato mágico de nomear o mundo real, de dar-lhe substância simbólica, só adquire eficácia social se exercido por um sujeito (indivíduo/grupo) possuidor de autoridade reconhecida, o que faz sobrepor, por seu turno, uma nuance de sacralidade aos atos exercidos”.<sup>125</sup>

O pioneirismo permitiu ao Sphan acertos e equívocos. Mas, acima de tudo, possibilitou que, num contexto onde, muitas vezes, as suas atuações foram questionadas, a última palavra fosse sempre a da instituição.<sup>126</sup> Assim, as atitudes “heróicas” do Sphan, mesmo que não reconhecidas pela comunidade como tal, foram justificadas em nome de um bem maior.<sup>127</sup> Se olharmos para o contexto em que o órgão se insere, tal atuação está em total consonância com o regime político da época.

É nesse sentido que percebemos a figura de Lúcio Costa como peça-chave do discurso presente no Sphan. Silvana Rubino salienta que em diversas correspondências entre Mário de

<sup>122</sup> SANTOS, Mariza Veloso Motta. Nasce a Academia... ob. cit., p. 78

<sup>123</sup> Onde ficava instalada a direção do Sphan. Ainda hoje, esse andar é ocupado pelo atual Iphan. Além de setores administrativos, o arquivo e a biblioteca da instituição ocupam esse lugar.

<sup>124</sup> SANTOS, Mariza Veloso Motta. Nasce a Academia... ob. cit., p. 78

<sup>125</sup> SANTOS, Mariza Veloso Motta. Nasce a Academia... ob. cit., p. 78-79

<sup>126</sup> Houve poucos casos de pedidos de cancelamento de tombamentos, ou de interrupção de processo. Nos casos favoráveis à interrupção ou ao cancelamento, percebemos a atuação do ministro ou do próprio presidente. Sobre as relações entre o Sphan e os proprietários de bens tombados, assim como as três esferas de governos, municipal, estadual e federal, conferir os capítulos 4 e 6 do livro de Márcia Chuva. CHUVA, Márcia R. R.. Os Arquitetos da Memória... ob. cit.

<sup>127</sup> Tanto é assim que a fase inicial do Sphan ficou conhecida como a Fase Heróica por ter “lutado” contra várias adversidades, dentre elas a falta de dinheiro, na defesa do patrimônio. Um acontecimento que exemplifica esta ideia foi o conjunto de obras efetuadas em Ouro Preto na década de 1950 com verbas arrecadadas numa campanha em prol da cidade (esse assunto será tratado mais adiante).

Andrade, um dos representantes do Sphan em São Paulo, e Rodrigo Melo Franco de Andrade, diretor da instituição, percebe-se a necessidade de que além do diretor, outra pessoa validasse as propostas de trabalho do poeta paulista e de tantos outros funcionários do Sphan. Essa função cabia a Lúcio Costa, que segundo a autora foi “o homem do patrimônio, o arquiteto que ao lado de Rodrigo foi peça fundamental nas definições da política de salvaguarda da memória nacional”.<sup>128</sup>

Também sobre o papel central de Lúcio Costa no Sphan, Mariza Veloso Motta Santos destaca que o arquiteto

“ao lado de Niemeyer e de outros arquitetos e/ou intelectuais modernistas, sobressaindo-se Mário de Andrade, direcionados e orientados por Rodrigo M. F. de Andrade foi um dos principais articuladores dos princípios simbólicos sob os quais se armam as narrativas em torno do patrimônio. Os seus ensinamentos e suas propostas são tomados como padrões orientadores de conduta”.<sup>129</sup>

\*\*\*

Vários autores<sup>130</sup>, por nós utilizados, interpretam as práticas e os discursos adotados pelo Sphan como uma forma de se legitimar e se consolidar, tanto como instituição, dentro da estrutura governamental, quanto no que diz respeito às ideias de nação, passado e patrimônio, face à sociedade em geral e, principalmente, com relação aos grupos de intelectuais com propostas distintas. Podemos entender esse processo através de três instâncias adotadas pelo Sphan no momento de determinar se um bem seria ou não patrimônio nacional. São elas: o tombamento, as obras de restauro e preservação e a produção intelectual que justificasse tanto o primeiro quanto o segundo.

O tombamento é o momento em que se atribui um significado para determinado bem. No período que corresponde de 1937 a 1979 os bens tombados eram, principalmente, arquitetônicos.<sup>131</sup> O título de patrimônio nacional vem acompanhado de meios jurídicos que possibilitam a sua proteção, e limitam de certa forma a atuação dos proprietários sobre esse bem. Silvana Rubino destaca que o tombamento é “o momento em que um bem sai do contínuo indiferenciado em que se encontrava para fazer parte de uma coleção, um conjunto discreto que é também uma narrativa da nação”.<sup>132</sup>

As obras de restauro e preservação são o segundo momento em que o Sphan procurou expor as suas concepções, neste caso através de demolições, recomposições e diversas outras

<sup>128</sup> RUBINO, Silvana. *Lúcio Costa e o patrimônio histórico e artístico nacional*. Revista Usp, São Paulo, n. 53, p. 6-17, março/maio 2002, p. 8

<sup>129</sup> SANTOS, Mariza Veloso Motta. *Nasce a Academia...* ob. cit., p. 78

<sup>130</sup> RUBINO, Silvana. *Fachadas da História: os antecedentes, a criação e os trabalhos do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – 1938/1968*. Dissertação de Mestrado. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Departamento de Antropologia, Universidade Estadual de Campinas, 1992; CHUVA, Márcia R. R.. *Os Arquitetos da Memória...* ob. cit.; SANTOS, Mariza Veloso Motta. *Nasce a Academia...* ob. cit.; FONSECA, Maria Cecília Londres. *O Patrimônio em processo...* ob. cit.

<sup>131</sup> Nas quatro primeiras décadas do Sphan, marcadas pela direção de Rodrigo Melo Franco de Andrade (1936 a 1967), chamada de fase heroica, e de Renato Soeiro (1967 a 1979) foram privilegiados, principalmente, bens arquitetônicos. A ampliação da noção de patrimônio só se destaca no Brasil, por volta da década de 1980 na gestão de Aloísio Magalhães. Esses dois períodos, ficaram conhecidos por preservarem os bens de “pedra e cal” do período colonial brasileiro.

<sup>132</sup> RUBINO, Silvana. *Lúcio Costa e o patrimônio...* ob. cit., p. 8

intervenções sobre o património em questão. Mas além da atitude simbólica de conferir valor a determinado bem e do aspecto prático das intervenções, o Sphan e os seus técnicos e colaboradores justificavam as suas escolhas e construía teorias sobre elas por meio dos pareceres prévios aos tombamentos e às obras de intervenção, que poderiam ser contra ou a favor. Junto dos pareceres, que também compõem o “património intelectual da instituição”, temos os textos publicados em jornais e revistas especializadas (principalmente na revista da instituição) e as cartas e comunicações internas entre os funcionários do Sphan. A análise dessas três instâncias revela as concepções de património por detrás dos textos e das intervenções feitas pela instituição.

Como exemplo, temos a Revista do Sphan, lugar onde o clima “académico” se tornou mais evidente. Os artigos publicados na revista ajudaram a fundar uma historiografia da arte no Brasil, quase inexistente até àquele momento, e por isso mesmo a revista tornou-se paradigmática. Foi na Revista do Património que o debate sobre a nacionalidade, a tradição e a modernidade brasileira ganhou a dimensão escrita. Ela informou o que deveria ser tombado e explicou o que estava a ser preservado.<sup>133</sup>

Silvana Rubino destaca que Lúcio Costa participou destas “três instâncias de entesouramento do passado nacional” que, automaticamente, traziam embutidas instâncias de esquecimento. “Ele elegeu o que tombar, como cuidar da obra tombada e como explicar e situar a obra tombada, assim como aquela que não merecia tal inscrição”.<sup>134</sup> Nesse mesmo sentido, Mariza Veloso Motta Santos atribui ao arquiteto o

“carisma de um profeta, do conselheiro que, com suas orientações, ajuda[ou] a esclarecer as grandes dúvidas, a delinear o significado das categorias-chaves organizadoras do discurso sobre o património e, em última análise, a arbitrar sobre o que deveria ou não ser tombado”.<sup>135</sup>

### 2.3. Raízes do Pensamento de Lúcio Costa

Como já foi exposto, muitos trabalhos ainda tratam de Lúcio Costa de forma isolada de seu contexto, negligenciando, de certa forma, o ambiente cultural que formou o seu pensamento. Baseiam-se somente nos seus textos basilares, como se tivessem surgido de um “milagre”.<sup>136</sup> Em parte, esse enfoque foi dado pelo próprio Lúcio Costa que ao longo de sua carreira buscou construir um discurso coerente e coeso sobre a sua atuação enquanto arquiteto moderno e funcionário do Sphan. Fazia-se necessário um discurso em que “acontecimentos presentes se explicavam por eventos pretéritos específicos, e cujo significado, bem entendido,

<sup>133</sup> Entre os autores que publicaram artigos no primeiro número temos: Rodrigo Melo Franco de Andrade, Lúcio Costa, Gilberto Freyre, Mário de Andrade, entre outros. RUBINO, Silvana. *Fachadas da História...* ob. cit., p. 184. Para uma análise mais detalhada das publicações do Sphan conferir a dissertação de Silvana Rubino, citada acima, e CHUVA, Márcia R. R.. *Os Arquitetos da Memória...* ob. cit..

<sup>134</sup> RUBINO, Silvana. *Lúcio Costa e o património...* ob. cit., p. 9

<sup>135</sup> SANTOS, Mariza Veloso Motta. *Nasce a Academia...* ob. cit., p. 77-78

<sup>136</sup> Assim como, o milagre da arquitetura moderna no Brasil, como descreve o arquiteto em texto intitulado “Muita construção, alguma arquitetura e um milagre” conhecido também como “Depoimento de um arquiteto carioca”. Cf. COSTA, Lúcio. Depoimento de um arquiteto carioca. In: XAVIER, Alberto (org.). *Lúcio Costa: Sobre Arquitetura*. Porto Alegre: UniRitter Ed, 2007

era definido por ele próprio, Lúcio Costa”.<sup>137</sup>

Para entendermos a formação desse discurso coerente e coeso basta debruçarmo-nos sobre os textos da sua autoria publicados em revistas e jornais, desde 1924. Alguns desses textos foram reunidos por Lúcio Costa, anos antes da sua morte, no seu único livro publicado, com o título de *Lúcio Costa: Registro de uma vivência*.<sup>138</sup> Nem todos os seus textos foram inseridos na obra, assim como vários deles sofreram mudanças, se comparados com os originais. Otávio Leonídio<sup>139</sup> ressalta a importância, na análise da obra geral de Lúcio Costa, de se levar em conta o fato de que muitos textos escolhidos pelo arquiteto, para representarem sua memória, sofreram alterações, se comparados aos originais. Para além do mais, não eram aqueles que lhe causaram maiores críticas, nem aqueles publicados durante o seu período no movimento neocolonial. Este fato mostra-nos a tentativa de se criar uma trajetória discursiva coerente, em que somente os aspectos modernos de sua obra são reafirmados.

Otávio Leonídio salienta que nesta comparação das versões originais com os textos que foram reunidos por Lúcio Costa são perceptíveis várias supressões de trechos, alteração de palavras e frases, alteração de títulos etc. Como exemplo, cita o texto *Razões da nova arquitetura*, publicado em 1936, que estabelece as bases do que seria a “arquitetura moderna brasileira”: “a versão publicada em *Registro* perdeu nada menos do que 4 parágrafos inteiros (108 linhas!), além de outras correções por assim dizer estratégicas, sem que nada disso fosse sinalizado ao leitor”.<sup>140</sup>

Outro exemplo é o texto sobre Aleijadinho, publicado em 1929, em que ele desqualifica o artífice mineiro ao adjetivá-lo como: “espírito de decorador, não de arquiteto”; “nunca esteve de acordo com o verdadeiro espírito geral de nossa arquitetura”; “esculpia em delírio, desabafando tôda a sua dor imensa e os seus ódios mesquinhos no seu trabalho”.<sup>141</sup> Esse texto ficou fora da sua coletânea. Porém, em outros textos, em especial o denominado *Carta-Depoimento*, publicado em 1948, volta a requalificar Aleijadinho, comparando o gênio criador de Oscar Niemeyer ao gênio criador do artífice mineiro.

“[...] foi o nosso próprio gênio nacional que se expressou através da personalidade eleita dêsse artista [Oscar Niemeyer], da mesma forma como já se expressara no século XVIII, em circunstâncias, aliás, muito semelhantes, através da personalidade de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho”.<sup>142</sup>

Nesse sentido, vale a pena situarmos algumas raízes do pensamento de Lúcio Costa, para além do que já foi exposto no primeiro capítulo. Na verdade, é necessário perceber que a conversão de Lúcio Costa ao ideário moderno, na arquitetura, não rompe, definitivamente, com todas as ideias propostas pelo movimento neocolonial, em especial, com as de José Mariano

<sup>137</sup> LEONÍDIO, Otávio. *Em busca da palavra do mestre*. Novos estudos. CEBRAP, São Paulo, n. 79, Nov. 2007, p. 241

<sup>138</sup> COSTA, Lúcio. *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995

<sup>139</sup> LEONÍDIO, Otávio. *Em busca da palavra...* ob. cit.

<sup>140</sup> LEONÍDIO, Otávio. *Em busca da palavra...* ob. cit., p. 241

<sup>141</sup> COSTA, Lúcio. O Aleijadinho e a arquitetura tradicional. In: XAVIER, Alberto (org.). *Lúcio Costa...* ob. cit., p. 14

<sup>142</sup> COSTA, Lúcio. Depoimento. In: \_\_\_\_\_. *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p. 198. Conferir também: COSTA, Lúcio. Carta-Depoimento In: XAVIER, Alberto (org.). *Lúcio Costa...* ob. cit., p.125

Filho.<sup>143</sup>

Segundo Flávia Brito do Nascimento poucos trabalhos atentam de fato na participação de Lúcio Costa no movimento neocolonial ao longo da sua carreira, sendo esse momento comumente visto com distanciamento e ressalva impostos pelo próprio arquiteto, que como vimos, procurou construir uma memória coesa e coerente da sua atuação frente à arquitetura moderna. Quando se trata do movimento, a discussão assume um aspecto maniqueísta em que as concepções modernas representadas pelo edifício do Ministério de Educação e Saúde, do Grande Hotel de Ouro Preto e do conjunto da Pampulha assumem o aspecto de verdadeiro, de melhor uso da técnica e, principalmente, de melhor representação de uma arte/arquitetura nacional.<sup>144</sup> Por outro lado, o neocolonial é visto como o falso, o “equivocado”, aquele cujas técnicas eram ultrapassadas e não conseguiam representar a nacionalidade.<sup>145</sup>

“De forma recorrente, quando se fala em neocolonial remete-se àquele conjunto de formas e ideais contra os quais o modernismo brasileiro pôs-se a lutar na busca por um espaço de produção arquitetônica. Fala-se, portanto, de um momento específico do movimento, já nos anos 30, que de modo caricatural é ilustrado pelas desavenças de José Mariano com Lúcio Costa pelo cargo de diretor na ENBA. [...] Algumas vezes, de uma forma mais conciliadora, e sobretudo numa tentativa de se justificar a mudança, o neocolonial aparece como o elo perdido entre o ‘verdadeiro’ colonial, portador da tradição, e a nova arquitetura”.<sup>146</sup>

O movimento neocolonial não era homogêneo. Existiam várias vertentes e várias concepções do que seria a constituição da arquitetura nacional pautada pela tradição colonial. Como vimos, foi com Ricardo Severo que a ideia de uma arquitetura nacional com raízes no período colonial se tornou presente no Brasil em meados da década de 1910. Para Ricardo Severo, a raça e o meio fundavam e justificavam a nacionalidade mas esta não poderia ser plenamente compreendida se não levasse em conta também a “essência moral”, a “alma”, a “força anímica de coesão”, a “síntese” de nacionalidade, ou em uma palavra, a tradição. Assim, “etnia, meio e tradição marcavam indelevelmente o berço da nacionalidade, sua origem e definiam sua evolução, desde que garantida sua homogeneidade e persistência racial”.<sup>147</sup>

O outro nome do neocolonial no Brasil, como vimos, foi José Mariano Filho, que a partir da década de 1920 passa a propor uma nova forma de pensar o movimento neocolonial. Para Flávia Brito do Nascimento, o discurso pretensamente inovador de Mariano Filho buscava uma nova arquitetura que não estaria enquadrada nos inúmeros ecletismos vigentes na época – como as várias apropriações de elementos de estilos passados, como neogótico, neo-românico,

<sup>143</sup> Cf.: NASCIMENTO, Flávia Brito do. Bases da tradição: Lúcio Costa e o movimento neocolonial. In: NOBRE, Ana Luísa (org.). *Um modo de ser moderno: Lúcio Costa e a crítica contemporânea*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004; PINHEIRO, Maria Lúcia Bressan. *Origens da noção de preservação do Patrimônio Cultural no Brasil*. Risco: revista de pesquisa em arquitetura e urbanismo, São Paulo, v. 3 n. 2, p. 4-14, 2006; MACEDO, Danilo Matoso. *A matéria da invenção: criação e construção das obras de Oscar Niemeyer em Minas Gerais – 1938-1954*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2002.

<sup>144</sup> Conferir **Anexo G** – Projetos arquitetônicos feitos por Lúcio Costa durante os anos 20; **Anexo H** – MES; **Anexo I** – Igreja da Pampulha; **Anexo V** – Grande Hotel de Ouro Preto.

<sup>145</sup> Geralmente um dos únicos aspectos positivos destacados do neocolonial é o fato de ter proposto um retorno à tradição como forma de constituir uma arte nacional.

<sup>146</sup> NASCIMENTO, Flávia Brito do. Bases da tradição... ob. cit., p. 293

<sup>147</sup> MELLO, Joana. *Ricardo Severo: da arqueologia portuguesa à arquitetura brasileira*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2007, p. 93

*chalets*, etc., inclusive o próprio neocolonial seguido até então.<sup>148</sup> A revisão que Mariano propunha aplicava-se sobretudo a elementos decorativos inspirados nos antigos valores luso-brasileiros, mas excluía desta visão outros modos de reapropriação deste vocabulário que não aqueles rigidamente prescritos por ele.<sup>149</sup> Propunha um estilo que não se limitasse somente à apropriação das formas do século XVII ou XVIII, mas que fosse a expressão de novas formas, fiéis, ao mesmo tempo, ao espírito do passado e ao do presente.<sup>150</sup> Esta nova arquitetura seria a verdadeira portadora da tradição, uma arquitetura com a cara do Brasil baseada no passado colonial.

Para José Mariano Filho, a “brasilidade da arquitetura tradicional está mais na nossa alma brasileira do que nela própria”.<sup>151</sup> Dessa maneira, procurando criar as bases teóricas do movimento neocolonial, o médico pernambucano e crítico de arte lançou em 1923, na revista *Architectura no Brasil*, os *Dez Mandamentos do Estylo Neo-Colonial* dedicado aos *Jovens Architectos* que transcrevemos integralmente:

“I – A VERDADE. Todo elemento deve ser representado *em matéria* na sua estrutura natural, sem simulação nem embuste, porque a mentira é incompatível com o espírito da arquitetura. Empregar o ferro, ou a madeira se não dispuserdes do ferro, mas não simular a matéria de nenhum deles.

II – A FORÇA. Imprimi às vossas casas aquele caracter de força que nos é tradicional. Porque nos havemos de extasiar diante das redondilhas de ornato do Luiz XV, se esse estilo não condiz com a nossa alma? O cenário ciclópico de nossa natureza tropical, exuberante e violento, **exige as formas serenas e fortes dos nossos antepassados**, que recortam a paisagem ‘em massa’, calmamente, sem contorções ou contrastes inesperados.

III – O ESPÍRITO CLÁSSICO. A ordem implantada pelos jesuítas entre nós, a ‘toscana’, é a única que convém às composições do estilo neo-colonial. Os seus elementos eminentemente latinos são, a um tempo, fortes, simples e decorativos.

IV – A COR. Conservai nas vossas casas exclusivamente as cores brancas, amarelo-camurça (oca desmaiada) ou rosa. Toda esquadria externa deve só ser verde oliveira claro, ou azul de Delft. Com esses simples elementos de cor obtereis partidos de oposição discretamente entoados, de suave efeito decorativo.

V – A SOBRIEDADE. Sede sóbrios nos atavios exteriores, usai da maior discrição no emprego dos elementos chamados decorativos, a fim de evitar um partido excessivo que seria sempre deplorável.

VI – A CATEGORIA. Dai aos elementos arquitetônicos a mesma categoria que lhes era atribuída no estilo colonial. Os azulejos que substituem nos países quentes as tapeçarias e panos de parede, têm também a sua aplicação limitada. O mesmo se pode dizer de certos detalhes, como a fresta, o banco de jardim, o óculo (olho de boi), o coruchéu, etc.

VII – A NOBREZA. A nobreza depende, antes de tudo, da proporção e da propriedade dos elementos utilizados. Mas não esquecei nunca que essa *propriedade* não precisa vestir-se de aparatosa riqueza para atingir o efeito artístico almejado. Uma casa nobre pode não ser rica, no

<sup>148</sup> Segundo a autora, Mariano Filho defendia o neocolonial como um movimento próprio, com características próprias e não uma forma de ecletismo, à maneira de Ricardo Severo e de outros arquitetos. O que o arquiteto português fazia, na visão de José Mariano Filho, “era a manipulação de formas lusitanas, e não brasileiras, à revelia de qualquer comprometimento com a nacionalidade”. Não cabe aqui analisarmos a existência ou não de diferenças entre as várias propostas do movimento neocolonial, porém a autora atribui essas supostas diferenças ao plano retórico, e não propriamente à prática arquitetônica. Cf. NASCIMENTO, Flávia Brito do. Bases da tradição... ob. cit., p. 295

<sup>149</sup> MACEDO, Danilo Matoso. A matéria da invenção...ob. cit., p. 16

<sup>150</sup> BRUAND, Ives. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002, p. 55

<sup>151</sup> MARIANO FILHO, José. Debates sobre estética e urbanismo, *apud* NASCIMENTO, Flávia Brito do. Bases da tradição... ob. cit., p. 294

sentido material da palavra Mas será sempre uma obra de arte, enquanto que uma que é rica, apenas rica, não é uma obra de arte, mas de mau gosto. A riqueza ostensiva dos elementos é sempre um indício de falta de cultura ou de exibicionismo vulgar. Não há nobreza sem discrição, nem discrição sem recato. Não esquecei que uma casa anuncia a uma cidade inteira o nome do cidadão que a possui. O arquiteto, ou melhor, o artista não deve ser cúmplice de uma apresentação indiscreta.

VIII – O CONFORTO. A noção do conforto interior varia evidentemente com o século. Em pleno século XX, no tumulto de uma vida febril, paralelamente com o aeroplano e o automóvel, não poderíamos pensar numa casa à moda daquelas que faziam a felicidade tartigada dos nossos avós. Nós só podemos reviver um estilo arquitetônico se esse estilo puder representar e atender às exigências prementes da vida moderna do instante, por assim dizer, universal que vivemos. Isso não impede, entretanto, que procuremos educar o público no sentido de fazê-lo compreender que a casa não é um hotel com uma sala de banho e um quarto de três metros. A casa, *o home*, é o refúgio de todas as fadigas, o agasalho de todos os dissabores. Essa é a noção tradicional. *Porque não voltarmos a ela?* A casa antiga era feita para ser habitada. Era atraente, acolhedora na sua largueza, discreta no seu aspecto de bonomia burguesa. A casa moderna... não é feita para ser habitada, apesar do *habite-se* legal da edilidade. Procurar acomodar o interesse da vida social de hoje á noção clássica do conforto brasileiro. Combatei no espírito dos vossos clientes o preconceito ridículo dos bairros aristocráticos, em cujas ruas barulhentas os milionários menos exigentes já se contentam com uma espécie de arquitetura de corredores intermináveis, á moda do sistema Pullmann, de vagões ferroviários.

IX – O CARÁTER. O caráter reside na força estática da ‘massa’ arquitetônica; na compreensão, no sentido dos elementos que lhe são essenciais; no uso das praxes tradicionais, no partido que os elementos oferecem entre si ao artista, e por fim, o **caráter também se afirma pelo grau íntimo de inteligência do estilo arquitetônico com a alma nacional do povo.**

X – A NACIONALIDADE. **A casa é, logicamente, um expoente da raça, mero fenômeno social na geografia humana. Assim, um povo por maior que seja sua cultura universal, só pode possuir a arquitetura que lhe coube por fatalismo histórico, que se não improvisa. Um povo não muda de casa nem de língua; e se ainda não possuímos a nossa casa, é simplesmente porque ainda não somos um povo, mas havemos de sê-lo inevitavelmente. O retorno às formas lógicas do estilo colonial dos nossos antepassados é o prelúdio de nossa emancipação social e artística”.**<sup>152</sup>

Através destes “mandamentos” e de outros textos de José Mariano Filho podemos destacar alguns elementos-chave nas suas propostas para o movimento neocolonial. Entre eles temos a noção da casa como sendo o expoente da raça. Isso levá-lo-á a uma defesa da arquitetura civil, de origem popular, e não só da arquitetura religiosa. Assim, para Mariano Filho, “a arquitetura popular, mais numerosa do que a erudita, veio a constituir o verdadeiro estilo da terra brasileira. Desse estilo se afastam apenas os templos e algumas casas nobres concebidas e executadas à moda de Portugal”.<sup>153</sup> Como veremos adiante, Lúcio Costa continua este raciocínio ao atribuir também, maior importância à arquitetura popular. Segundo ele, é na arquitetura popular de origem portuguesa que os principais elementos da raça podem ser percebidos e que foram levados para o Brasil pelas mãos de pedreiros ou mestres-de-obras incultos.<sup>154</sup>

Para José Mariano Filho a arquitetura popular, por ser reflexo da “raça brasileira”,

<sup>152</sup> MARIANNO FILHO, José. Os dez mandamentos do estylo neo-colonial. Revista Architectura no Brasil: revista illustrada de assumptos technicos e artisticos, ano 2, vol. 4, nº 24, setembro de 1923, p. 161. Os grifos em *itálico* são originais, os **negritos** são nossos.

<sup>153</sup> MARIANNO FILHO, José. Expressões regionais da arquitetura tradicional brasileira *apud* Nascimento, Flávia Brito do. Bases da tradição... ob. cit., p. 296

<sup>154</sup> Cf. COSTA, Lúcio. Documentação Necessária. In: XAVIER, Alberto (org). Lúcio Costa... ob. cit.

constituiria assim a essência e o caráter genuíno da arquitetura que se queria instituir como nacional. Flávia Brito do Nascimento destaca esse aspecto ao propor que Mariano Filho valorizava a figura de Aleijadinho por este ter supostamente abasileirado a arte lusa e porque pertencia a uma escola anónima e popular, libertadora dos compromissos portugueses.<sup>155</sup> Além desses elementos, o crítico de arte propunha uma arquitetura assente na tradição de simplicidade construtiva dos antepassados brasileiros, adaptando-a ao clima e às paisagens locais pelo fato de no Brasil o “cenário ciclópico de nossa natureza tropical” ser exuberante e violento. Alerta também para o uso excessivo de elementos decorativos, pregando sobriedade e discrição nos “atavios exteriores”.

Assim, José Mariano Filho procurava desenvolver uma arte/arquitetura nacional, pois considerava que um povo sem a sua própria casa não seria um povo. Como exposto no décimo mandamento do estilo neocolonial: “e se ainda não possuimos a nossa casa, é simplesmente porque ainda não somos um povo”. Por isso, o movimento neocolonial seria capaz de construir a verdadeira casa do brasileiro unindo a “inteligência do estilo arquitetónico com a alma nacional do povo”. Estava nessa direção até surgir o grupo de intelectuais ligados ao MES e ao Sphan que preferiram esta “casa brasileira” por outra baseada nas ideias de Lúcio Costa, que, apesar de romperem com o movimento neocolonial, mantêm certo vínculo com várias dessas ideias. A noção de casa como expoente da raça, a ênfase no estudo da arquitetura civil, de origem popular, e não só na arquitetura religiosa, a busca por uma arquitetura nacional pautada pela tradição colonial e pela própria ideia de que a arquitetura materializava a nacionalidade permearão assim, os escritos de Lúcio Costa.

\*\*\*

Como vimos, o contexto cultural da década de 1920, em que a ênfase na criação de uma identidade nacional se somou à valorização da autonomia da arte nacional, incidiu sobre o campo da arquitetura no sentido de criação de uma arquitetura nacional, de uma “casa brasileira” que, por sua vez, estaria adaptada ao clima, aos materiais, ao programa, enfim, estaria em harmonia com o caráter tropical do Brasil. Esta ideia esteve presente, já na década de 1930, na obra de Gilberto Freyre<sup>156</sup>, que manteve intensa interlocução com Lúcio Costa.

Esta aproximação entre os dois autores e, posteriormente, de Freyre com o Sphan<sup>157</sup> por meio do apeço à arquitetura que restou do período colonial, com as suas supostas marcas de abasileiramento, permite-nos entender a política patrimonial do Sphan<sup>158</sup>. Contudo, para entendermos a vinculação da arquitetura colonial com a moderna e com isso, as políticas do Sphan que buscaram preservar basicamente o património do século XVIII, segundo Silvana Rubino, temos que reconstituir o olhar que Gilberto Freyre e Lúcio Costa lançaram sobre o século XIX. A autora esclarece que tanto Freyre quanto Costa lançaram um olhar para o

<sup>155</sup> NASCIMENTO, Flávia Brito do. Bases da tradição... ob. cit., p. 297

<sup>156</sup> Principalmente Casa Grande & Senzala, Sobrados e Mucambos e Mucambos do Nordeste

<sup>157</sup> Gilberto Freyre escreveu no primeiro número da Revista do Sphan, já em 1937, e o primeiro livro publicado pelo Sphan foi de sua autoria: “Mucambos do Nordeste: algumas notas sobre o tipo de casa popular mais primitivo do Nordeste do Brasil.”

<sup>158</sup> RUBINO, Silvana. Entre o CIAM e o SPHAN: Diálogos entre Lúcio Costa e Gilberto Freyre. In: KOMINSKY, Ethel Volfzon; LÉPINE, Claude; PEIXOTO, Fernanda Arêas (org). *Gilberto Freyre em quatro tempos*. Bauru: Edusc, 2003, p. 269

passado que convergia com o modernismo internacional em três aspectos: o higiênico, o espacial e o de estilo. Para eles,

“a casa colonial, assim como a moderna, não era uma questão de estilo. A primeira era quase um fenômeno social total, enquanto a segunda era um projeto social e arquitetônico, que consistia em superar a ideia neocolonial, e em acertar o relógio com as chamadas nações cultas”.<sup>159</sup>

Gilberto Freyre destaca o caráter impróprio da arquitetura do século XIX, principalmente, com relação à higiene. Estas casas, provenientes de uma arquitetura “importada”, não estavam em harmonia com as condições tropicais. Segundo Freyre, em meados do século XIX ocorreu uma revolução na “técnica e estilos de habitação” no Brasil. Esta “revolução” substituiu as antigas casas de tradição luso-brasileira por prédios à moda francesa e alemã.

“O elegante *chalet* alastrou-se, aliás, como nenhum, por quase todo o Brasil suburbano e mesmo rural. Em nossos dias seria substituído por estilo ainda mais impróprio para o clima brasileiro: o normando, tão do gosto dos novos-ricos das praias elegantes”.<sup>160</sup>

Mais adiante, ele ressalta que somente Salvador conservou casas baseadas na tradição luso-brasileira.

“Salvador conservaria, com efeito, até os nossos dias, parte da doçura meio árabe e um pouco do mistério meio oriental das **tradições luso-brasileiras** de construção chamada desdenhosamente pelos afrancesados de *feia e forte*; mas de uma **autenticidade** e de uma **harmonia com o trópico** que lhe dá ainda hoje direito a ser considerada ecologicamente superior a vários dos seus substitutos mal adaptados à paisagem brasileira: o gótico e o *chalet* suíço, por exemplo; o normando e mesmo o tal *modesto toscano*”.<sup>161</sup>

Silvana Rubino ao estudar a influência do modernismo na obra de Gilberto Freyre, assim como sua tradução da arquitetura para o mundo da cultura escrita, destaca que Freyre “admirava [Lúcio] Costa naquilo em que ele escapava ao modernismo internacional e afirmava o caráter nacional atuando em defesa do patrimônio passado – que não é qualquer passado – e onde ele abraçava a arquitetura de matriz corbuseana”.<sup>162</sup> O autor de *Casa-Grande & Senzala* assume grande importância para o Sphan e, principalmente, para Lúcio Costa e os arquitetos que estavam ao seu redor, ao ponto de os seus textos assumirem um tom normativo para a arquitetura.<sup>163</sup>

Com o que vimos até aqui, percebemos muitos aspectos presentes nas ideias de Lúcio Costa sobre a formação de uma arquitetura nacional tiveram as suas raízes na década de 1920. Não cabe aqui ressaltarmos as qualidades de uma ou outra arquitetura, mas sim, entender que as várias ideias propostas por Lúcio Costa, percebidas hoje como pioneiras, foram gestadas num contexto anterior a 1930. Esse mesmo período passou por um processo de esquecimento

<sup>159</sup> RUBINO, Silvana. Entre o CIAM e o... ob. cit., p. 272-273

<sup>160</sup> FREYRE, Gilberto. *Casas de residência no Brasil*. Revista do Iphan, n. 26, Rio de Janeiro, 1997, p. 229

<sup>161</sup> FREYRE, Gilberto. *Casas de residência...* ob. cit., p. 229 (grifos nossos)

<sup>162</sup> RUBINO, Silvana. Entre o CIAM e o SPHAN: Diálogos entre Lúcio Costa e Gilberto Freyre. ob. cit., p. 268

<sup>163</sup> Silvana Rubino chega a essa conclusão através do depoimento de Henrique Mindlin que participou da chamada “escola carioca de arquitetura moderna” tendo Lúcio Costa como companheiro. “Pela proximidade construída desde os dias de *Casa-Grande & Senzala*, da criação do Sphan e da construção do campo da arquitetura moderna, ele [Gilberto Freyre] se tornou o sociólogo dos arquitetos. Por outro lado, o grupo de Costa passava a ser sinônimo da arquitetura moderna brasileira, tão original como haviam sido o sistema casa-grande e as sóbrias residências coloniais.” RUBINO, Silvana. Entre o CIAM e o... ob. cit., p. 278

empreendido pelo próprio Lúcio Costa e, posteriormente, pela historiografia da arte.

É intrigante pensar que os mesmos intelectuais que lançaram as bases da historiografia da arte no Brasil, foram os mesmos modernistas do Sphan, responsáveis pelas políticas de preservação patrimonial. É emblemática a afirmação de Lúcio Costa a esse respeito:

“No Brasil, tanto em 22 como em 36, os empenhados na renovação foram os mesmos empenhados na ‘preservação’, quando alhures, na época, eram pessoas de formação antagônica e se contrapunham. Em 22, Mário, Tarsila, Oswald e Cia., enquanto atualizavam internacionalmente a nossa defasada cultura, também percorriam as cidades antigas de Minas e do norte, na busca ‘antropofágica’ das nossas raízes; em 1936, os arquitetos que lutaram pela adequação arquitetônica às novas tecnologias construtivas, foram os mesmos que se empenharam com Rodrigo M F de Andrade no estudo e salvaguarda do permanente testemunho do nosso passado autêntico”.<sup>164</sup>

## 2.4. O pensamento de Lúcio Costa

Analisamos agora alguns dos principais textos escritos por Lúcio Costa que evidenciam a relação entre a arquitetura colonial e a arquitetura moderna. Este pensamento, como veremos, teve grande influência nas políticas de preservação do patrimônio cultural do Brasil. Para isso precisamos olhar para os textos escritos por Lúcio Costa não como paradigmas ou verdades inquestionáveis, frutos de um gênio criador, que possibilitou o milagre da arquitetura moderna no Brasil<sup>165</sup>, como ainda se faz, mas como um discurso que é fruto de seu tempo e que como todo o discurso tem um objetivo: defender e legitimar as suas ideias. Para isso, o arquiteto carioca utilizará vários meios a fim de justificar a sua arquitetura. Assim, convém apresentarmos a sua definição de arquitetura assim como os critérios propostos por ele para análise das obras arquitetônicas.

### 2.4.1. Definição de Arquitetura

Nos seus textos, Lúcio Costa entende a arquitetura como parte integrante do processo de criação artística como manifestação da vida humana e, conseqüentemente, pertencente ao conjunto da arte universal. Segundo ele, a arquitetura revela-se como “arte plástica” no processo de organizar, ordenar e expressar a obra arquitetônica de acordo com o período em que se encontra inserida. O arquiteto assume a função de artista ao deparar-se com os inumeráveis problemas que encontra desde a germinação do projeto até a conclusão efetiva da obra. Para Lúcio Costa,

“há sempre, para cada caso específico, certa margem final de opção entre os limites – máximo e

<sup>164</sup> COSTA, Lúcio. Sphan. In: \_\_\_\_\_. Registro de uma... ob. cit., p. 437

<sup>165</sup> No artigo “Depoimento de um arquiteto carioca ou Muita Construção, Alguma Arquitetura e um Milagre”, publicado em 15 de junho de 1951 no *Correio da Manhã*, Lúcio Costa refere-se ao surgimento da arquitetura moderna no Brasil a um milagre. Segundo ele: “Mas como explicar um tal milagre? Milagre, por assim dizer, “double-face”: como explicar que, de um lado, a proverbial ineficiência do nosso operariado, a falta de tirocínio técnico dos nossos engenheiros, o atraso da nossa indústria e o horror generalizado pela habitação coletiva, se pudessem transformar a ponto de tornar possível, num tão curto prazo, tamanha revolução nos “usos e costumes” da população, na aptidão das oficinas e na proficiência dos profissionais; e que, por outro lado, uma fração mínima dessa massa edificada, no geral de aspecto vulgar e inexpressivo, pudesse alcançar o apuro arquitetônico necessário para sobressair em primeiro plano no mercado da reputação internacional, passando assim o arquiteto brasileiro, da noite para o dia e por consenso unânime da crítica estrangeira idônea, a encabeçar o período de renovação que vem atravessando a arquitetura contemporânea, quando ainda ontem era dos últimos a merecer consideração?” COSTA, Lúcio. Depoimento de um... ob. cit., p. 173

mínimo – determinados pelo cálculo, preconizados pela técnica, condicionados pelo meio, reclamados pela função ou impostos pelo programa, cabendo então ao *sentimento* individual do arquiteto – como *artista*, portanto – escolher, na escala dos valores contidos entre tais limites extremos, a forma plástica apropriada a cada pormenor em função da unidade última da obra idealizada”.<sup>166</sup>

Assim, arquitetura, para ele, define-se como “**construção concebida com o propósito de organizar e ordenar plasticamente o espaço e os volumes decorrentes em função de uma determinada época, de um determinado meio, de uma determinada técnica, de um determinado programa e de uma determinada intenção**”.<sup>167</sup>

#### 2.4.2. Critérios de análise

Ao definir arquitetura, Lúcio Costa estabelece critérios de análise da obra arquitetônica. Ao debruçarmo-nos sobre uma obra de arquitetura temos que levar em consideração, pelo menos, cinco aspectos que compreendem: as imposições do meio físico e social, o programa utilizado, a técnica, o partido seguido, a co-modulação e a modenatura. Em artigo intitulado *Arquitetura dos jesuítas no Brasil* ele descreve esses critérios detalhadamente, apesar de os ter prenunciado em textos anteriores.

“Quando se estuda qualquer obra de arquitetura, importa ter primeiro em vista, além das **imposições do meio físico e social**, consideradas no seu sentido mais amplo, o ‘**programa**’, isto é, quais as finalidades dela e as necessidades de natureza funcional a satisfazer; em seguida, a ‘**técnica**’, quer dizer, os materiais e o sistema de construção adotados; depois, o ‘**partido**’, ou seja, de que maneira, com a utilização desta técnica, foram traduzidas, em termos de arquitetura, as determinações daquele programa; finalmente, a ‘**comodulação**’ e a ‘**modenatura**’, entendendo-se por isto as qualidades plásticas do monumento”.<sup>168</sup>

A partir desses critérios, Lúcio Costa debruçou-se sobre o estudo da arquitetura civil e religiosa do Brasil, publicando dois textos paradigmáticos para a história da arte e para a atuação do Sphan frente ao imenso patrimônio arquitetônico a ser protegido e restaurado.<sup>169</sup> Esses textos, *Documentação Necessária* e *Arquitetura dos jesuítas no Brasil*, respectivamente, de 1937 e 1941, foram publicados na revista do Sphan. Cabe destacar aqui, a sua ênfase no estudo da arquitetura civil e principalmente da casa, pois é na arquitetura popular, em detrimento da erudita, que as qualidades da raça, segundo o arquiteto, se mostram melhor.<sup>170</sup>

#### 2.4.3. Padrão de raciocínio

Outro aspecto importante que pudemos perceber na leitura dos textos citados acima e de

<sup>166</sup> COSTA, Lúcio. Conceituação. In: \_\_\_\_\_. *Arquitetura*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002, p. 20 (grifo do autor)

<sup>167</sup> COSTA, Lúcio. Conceituação... ob. cit., p. 21 (grifo do autor)

<sup>168</sup> COSTA, Lúcio. *Arquitetura dos jesuítas no Brasil*. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Rio de Janeiro: Iphan, n. 26, 1997, p. 107 (grifo nosso)

<sup>169</sup> Esses mesmos critérios utilizados para a análise dos monumentos arquitetônicos foram utilizados nos tombamentos. Um documento referente à elaboração de um catálogo sobre arquitetura civil do Brasil para uso da DET, de autoria de Lúcio Costa, previa a classificação da arquitetura civil em sete categorias: “I – Classificação por sistema de construção; II – Classificação por época; III – Classificação por finalidade e função; IV – Classificação por elementos construtivos do programa; V – Classificação por elementos estruturais e de acabamentos; VI – Classificação por características regionais; VII – Classificação por particularidades de estilo, comodulação e modenatura”. Cada item desse subdivide-se em vários outros. Cf. COSTA, Lúcio. *Arquitetura Civil*. In: PESSÔA, José (coord.). *Lúcio Costa: Documentos de trabalho*. Rio de Janeiro: Iphan, 1999, p. 70

<sup>170</sup> Esta ideia está expressa em: COSTA, Lúcio. *Documentação Necessária*... ob. cit., p. 86, e em COSTA, Lúcio. *Tradição Local*. In: \_\_\_\_\_. *Arquitetura*... ob. cit., p. 34

outros, publicados entre a década de 1930 e 1960<sup>171</sup>, foi a existência de um certo padrão na linha de raciocínio de Lúcio Costa ao desenvolver os seus textos. Este padrão repete-se, em maior ou menor grau, sempre no sentido de vincular a arquitetura moderna brasileira a um processo evolutivo que teve como origem a arquitetura colonial.

É interessante destacarmos isso porque mesmo quando o assunto central é somente a arquitetura colonial ou a defesa da arquitetura moderna<sup>172</sup>, o argumento baseia-se nesse processo evolutivo, considerado pelo arquiteto como algo “fisiológico”.<sup>173</sup> Esse processo é percebido através de características semelhantes da produção arquitetônica de todo o território brasileiro, que é capaz de expressar, segundo Lúcio Costa, o “verdadeiro espírito de nossa gente” que “formou essa espécie de nacionalidade que é a nossa”.<sup>174</sup>

“Quem viaja pelo interior de Minas percorrendo as suas velhas cidades, Sabará, Ouro Preto, S. João dei Rei, Mariana e tantas mais, não pode deixar de ter a impressão triste que tive, a pena infinita que senti vendo completamente esquecidos **aquêles vestígios tão expressivos do passado**, de um **caráter tão marcado, tão nosso**. Vendo aquelas casas, aquelas igrejas, de surpresa em surpresa, a gente como que *se encontra*, fica contente, feliz, e se lembra de coisas esquecidas, de coisas que a gente nunca soube, mas que estavam lá dentro de nós, não sei. (...) E quando já se conhece Bahia, Pernambuco e os outros, e que se observa que afora pequenos detalhes próprios a cada região, **o espírito, a linha geral, a maneira de fazer** é sempre a mesma, seja no Caraça ou seja em Olinda (...)”.<sup>175</sup>

Em outro texto ele denomina esta característica norteadora da arquitetura de “gênio nacional” que se expressou através da personalidade eleita de Oscar Niemeyer da mesma maneira que já se expressara através da personalidade do Aleijadinho.<sup>176</sup>

O processo evolutivo, assim como o espírito norteador da arquitetura luso-brasileira, segundo Lúcio Costa, têm origens na arquitetura portuguesa, que foi levada para o Brasil através dos “antigos mestres e pedreiros ‘incultos’”.<sup>177</sup> Na colônia a arquitetura passa por um processo de adaptação durante dois séculos, assumindo um caráter autenticamente nacional somente no século XVIII, em Minas Gerais. Porém, esse processo é rompido em finais do século XIX e inícios do XX com a arquitetura, considerada por Lúcio Costa, de “estilo bastardo”<sup>178</sup> de cunho eclético-acadêmico, sendo reatado somente a partir da década de 1930

<sup>171</sup> Nomeadamente o texto *Aleijadinho e a arquitetura Tradicional*, de 1929; *Razões da Nova Arquitetura*, de 1934; *Carta-Depoimento*, de 1948; *Depoimento de um arquiteto carioca*, de 1951; reunidos no livro, organizado por Alberto XAVIER, intitulado *Lúcio Costa: Sobre Arquitetura. E, Conceituação; Tradição ocidental; Tradição Local; Anotações ao correr da lembrança*, reunidos num pequeno livro, intitulado *Arquitetura – parte de uma coleção de dez obras – destinado a professores da década de 1980, porém, só foi publicado após sua morte. Vários desses textos também estão reunidos no único livro publicado, em vida, pelo arquiteto com o título *Lúcio Costa: Registro de uma vivência*. Cf. XAVIER, Alberto (org). *Lúcio Costa: Sobre Arquitetura*. Porto Alegre: UniRitter Ed, 2007; COSTA, Lúcio. *Arquitetura*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002; COSTA, Lúcio. *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.*

<sup>172</sup> No caso da arquitetura colonial são os seguintes artigos: *Aleijadinho e a Arquitetura tradicional, Documentação Necessária, Arquitetura dos jesuítas no Brasil*. Sobre a arquitetura moderna são: *Razões da Nova Arquitetura, Depoimento de um arquiteto carioca*, além do livro *Arquitetura*, publicado somente após a morte de Lúcio Costa, em 2002

<sup>173</sup> COSTA, Lúcio. *Arquitetura dos jesuítas...* ob. cit., p. 105

<sup>174</sup> COSTA, Lúcio. *O Aleijadinho e a...* ob. cit., p. 15

<sup>175</sup> COSTA, Lúcio. *O Aleijadinho e a...* ob. cit., p. 15 (grifo nosso)

<sup>176</sup> COSTA, Lúcio. *Carta-Depoimento...* ob. cit., p. 125

<sup>177</sup> COSTA, Lúcio. *Documentação Necessária...* ob. cit., p. 86

<sup>178</sup> COSTA, Lúcio. *Depoimento de um arquiteto carioca...* ob. cit., p. 180

com a arquitetura moderna.

Estes assuntos compõem o pano de fundo dos textos que dão suporte ao desenvolvimento da ideia central, algumas vezes baseados na arquitetura civil ou religiosa da colônia ou na defesa da arquitetura moderna. Dependendo do texto, alguns assuntos prevalecem sobre outros. Por exemplo, o elemento do “espírito nacional” assume papel de destaque em *Aleijadinho e a arquitetura tradicional*. Por outro lado, *Razões da Nova Arquitetura* centra a sua argumentação em torno da ruptura do processo evolutivo da arquitetura brasileira para justificar a retomada deste processo por meio da arquitetura moderna. O mesmo acontece com *Depoimento de um arquiteto carioca*, em que através de uma história da arquitetura no Brasil, Lúcio Costa credita a um milagre a retomada do processo evolutivo pela arquitetura moderna, já que o contexto da época era totalmente desfavorável ao reconhecimento da “verdadeira arquitetura”.<sup>179</sup> Já *Documentação Necessária e Arquitetura dos jesuítas no Brasil* centram as suas análises na origem portuguesa da arquitetura e no processo de adaptação sofrido na colônia, o que possibilitou a formação de uma arte autêntica, verdadeira expressão da nacionalidade.

#### 2.4.4. Arquitetura Civil Popular: a expressão da raça e da nacionalidade

Em *Documentação Necessária*, como já evidenciamos, Lúcio Costa apresenta a sua preocupação com o estudo da arquitetura civil do período colonial e demonstra as raízes da arquitetura brasileira na arquitetura popular portuguesa já que, segundo o autor, é nessa arquitetura de aspecto viril, rude e ao mesmo tempo acolhedora, com um ar desprezioso e puro, que percebemos a justeza de proporções e as qualidades da raça.<sup>180</sup>

“Ora, a arquitetura popular apresenta em Portugal, a nosso ver, interêsse 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”.<sup>181</sup>

Tanto é assim, que Lúcio Costa sugere que o estudo da arquitetura civil do Brasil não se limite apenas à casa de aparência mais amável da primeira metade do século XIX como até então se tinha feito, segundo o arquiteto. Ele propõe voltar-se para as casas do século XVIII e mesmo os possíveis vestígios das casas do XVII, “quando, sendo a vida ainda áspera, eram mais marcados os contrastes e, como arquitetura propriamente, ela apresentava interêsse maior”.<sup>182</sup> Ressalta ainda, que não se deve esquecer das casas menores, mais simples, que geralmente são preteridas em função dos casarões e sobrados coloniais. Destaca ele:

“e também as pequenas casas térreas, de pouca frente, muito fundo e duas águas apenas, alinhadas ao longo das ruas; sem esquecer, por fim, a casa “mínima”, como dizemos agora, a do colono e – detalhe importante êste – de tôdas elas a única que ainda continua “viva” em todo o país, apesar do seu aspecto tão frágil”.<sup>183</sup>

Esta casa mínima, assim como toda arquitetura da colônia, feita de pau-a-pique,

<sup>179</sup> Cf. COSTA, Lúcio. *Depoimento de um arquiteto carioca*... ob. cit.

<sup>180</sup> Sobre as características da arquitetura popular, Cf. COSTA, Lúcio. *Documentação Necessária*... ob. cit.; COSTA, Lúcio. *Tradição Local*... ob. cit.

<sup>181</sup> COSTA, Lúcio. *Documentação Necessária*... ob. cit., p. 86

<sup>182</sup> COSTA, Lúcio. *Documentação Necessária*... ob. cit., p. 88

<sup>183</sup> COSTA, Lúcio. *Documentação Necessária*... ob. cit., p. 88

transforma-se na essência da arquitetura nacional. A casa é o “chão que continua”, é o caráter do povo expresso através do barro, da pedra e do tijolo. Lúcio Costa deixa isso evidente ao referir-se à técnica do pau-a-pique e à sua utilização na forma mais rudimentar, e por isso autêntica, na chamada “casa mínima”:

“Feitas de ‘pau’ do mato próximo e da terra do chão, como casas de bicho, servem de abrigo para toda a família – crianças de colo, garotos, meninas maiores, os velhos –, tudo se mistura e com aquele ar doente e parado, esperando... (...) e ninguém liga de tão habituado que está, pois ‘aquilo’ faz mesmo parte da terra como formigueiro, figueira-brava e pé de milho – é o chão que continua... **Mas, justamente por isto, por ser coisa legítima da terra, tem para nós, arquitetos, uma significação respeitável e digna; enquanto que o “pseudomissões, normando ou colonial” (...) não passa de um arremêdo sem compostura**”.<sup>184</sup>

Esse grande destaque dado à produção artística popular como reflexo da raça e da nacionalidade brasileira também pode ser percebido no texto *A arte dos jesuítas no Brasil*. Ao descrever dois retábulos do século XVII que se encontram em São Paulo, Lúcio Costa ressalta o grande valor das obras de “sabor popular” em comparação com a arte luso-brasileira, ou como ele se refere, “portuguesa no Brasil”. Aquelas obras, mesmo fora de determinados padrões estéticos, são mais espontâneas e com um valor plástico maior que as obras que seguem as regras acadêmicas.

“Convém, no entanto, desde logo reconhecer que não são sempre as obras academicamente perfeitas, dentro dos cânones greco-romanos, as que, de fato, maior valor plástico possuem. **As obras de sabor popular, desfigurando a seu modo as relações modulares dos padrões eruditos, criam, muitas vezes, relações plásticas novas e imprevistas, cheias de espontaneidade e de espírito de invenção, o que eventualmente as coloca em plano artisticamente superior ao das obras muito bem comportadas, dentro das regras de “estilo” e do *bom tom*, mas vazias de seiva criadora e de sentido plástico real**”.<sup>185</sup>

E ainda referindo-se aos retábulos paulistas, “únicos exemplares do gênero existente no país” Lúcio Costa conclui:

“Não são, pois, estes retábulos paulistas simples cópias inábeis mas, muito pelo contrário, legítimas ‘recriações’, podendo ser consideradas, (...) como uma das mais antigas e autênticas expressões conhecidas de arte ‘brasileira’, em contraposição à maior parte das obras luso-brasileiras dessa época, que se deveriam melhor dizer – ‘portuguesas do Brasil’”.<sup>186</sup>

#### 2.4.5. A evolução da arte brasileira: da matriz portuguesa à sua emancipação

Toda essa tradição construtiva, em sintonia com o seu tempo, segundo Lúcio Costa, foi levada para o Brasil pelos mestres, oficiais e aprendizes que partiam de Portugal rumo à “grande aventura inconsciente de começar a fazer um novo país”.<sup>187</sup> Assim, levavam com eles, tradições marcadas em seu próprio espírito nacional que no Brasil dariam origem à arte luso-brasileira.

<sup>184</sup> Através desta citação podemos perceber como a defesa da arquitetura moderna perpassa quase todos os seus textos. O autor, sempre que possível, busca um elo entre os dois grandes períodos da arquitetura brasileira que foram separados por um “arremedo” representado pelo ecletismo e pelo neocolonial. COSTA, Lúcio. Documentação Necessária... ob. cit., p. 89 (grifo nosso)

<sup>185</sup> COSTA, Lúcio. Arquitetura dos jesuítas... ob. cit., p. 135 (grifo nosso)

<sup>186</sup> COSTA, Lúcio. Arquitetura dos jesuítas... ob. cit., p. 137

<sup>187</sup> COSTA, Lúcio. Tradição Local... ob. cit., p. 36

“Cada mestre, oficial ou aprendiz – pedreiro, taapeiro, carpinteiro, alvanéu – trazia consigo a lembrança da sua província e a experiência do seu ofício, daí a simultânea adoção, logo de início, das diferenciadas feições arquitetônicas próprias de cada modo de construir: a taipa de pilão, a taipa de sebe, ou de mão – pau-a-pique –, o adobe, a alvenaria de tijolo, a pedra e cal”.<sup>188</sup>

No Brasil, a arquitetura portuguesa passou por um processo de adaptação, e ao longo de dois séculos assumiu novas características que a diferenciavam da sua matriz. Nas palavras de Lúcio Costa, no Brasil “a arquitetura veio já pronta e, embora beneficiada pela experiência anterior africana e oriental do colonizador, teve de ser adaptada como roupa feita, ou de meia-confecção, ao corpo da nova terra”.<sup>189</sup>

#### 2.4.6. A influência do meio, da técnica, do material e da mão-de-obra

Lúcio Costa, utilizando-se da expressão cunhada por Gilberto Freyre, indica que a arquitetura portuguesa sofreu um “amolecimento” ao chegar ao Brasil. Amolecimento causado no processo de adaptação da arquitetura ao meio, aos materiais e às condições físicas e sociais da colônia.

“Sem dúvida, neste particular também se observa o “amolecimento” notado por Gilberto Freyre, perdendo-se, nos compromissos de adaptação ao meio, um pouco daquela ‘carrure’ tipicamente portuguesa; mas, em compensação, devido aos costumes mais simples e à largueza maior da vida colonial, e por influência também, talvez, da própria grandiosidade do cenário americano, - certos maneirismos preciosos e um tanto arrebitados que lá se encontram, jamais se viram aqui”.<sup>190</sup>

Entre os elementos que contribuíram para a diferenciação da arquitetura da colônia em relação à metrópole, Lúcio Costa ressalta: os costumes mais simples e a liberdade da vida na colônia; os materiais; a mão-de-obra; a distância da metrópole; o “desinteresse por toda sorte de inovações”; e necessidades de natureza diversa.

Lúcio Costa destaca que a mão-de-obra negra e indígena, “a princípio bisonha”<sup>191</sup>, auxiliaram, de certa forma, na formação das características definidoras da arte brasileira. Porém, no que concerne à arquitetura, o arquiteto considera a atuação do negro mais decisiva no processo de “amolecimento” da arquitetura portuguesa enquanto que a influência indígena se restringiu somente aos abrigos dos tempos iniciais<sup>192</sup>. Assim,

<sup>188</sup> COSTA, Lúcio. *Tradição Local...* ob. cit., p. 36. Sobre as técnicas construtivas utilizadas no período colonial, Lúcio Costa destaca: a **taipa de pilão**, barro socado entre taipais de madeira, foi utilizada, principalmente, em São Paulo; o **pau-a-pique**, também chamada de taipa de sebe ou de mão, trama de madeira barreada a mão, aplicado sobre baldrames de pedra foi mais comum em Minas Gerais, onde os caminhos acompanhavam as cumeadas, com as casas despencando pelas encostas; a **alvenaria de tijolo** que floresceu mais em Pernambuco e na Bahia; o **adobe** mais comum em Mato Grosso e Goiás; e a **alvenaria de pedra e cal** mais frequente no Rio de Janeiro e outras regiões. Cf. *Anotações ao correr da lembrança e Tradição local* em COSTA, Lúcio. *Arquitetura...* ob. cit.; e COSTA, Lúcio. *Registro de uma...* ob. cit.

<sup>189</sup> COSTA, Lúcio. *Tradição Local...* ob. cit., p. 33

<sup>190</sup> COSTA, Lúcio. *Documentação Necessária...* ob. cit., p. 87. *Carrure*: largura de ombros; forma quadrada; força; envergadura; estatura. In: *Infopedia: Dicionários Porto Editora*. <http://www.infopedia.pt/frances-portugues/carrure>

<sup>191</sup> COSTA, Lúcio. *Documentação Necessária...* ob. cit., p. 87

<sup>192</sup> Vale ressaltar a “curiosa coincidência”, entre a tradição portuguesa e a indígena, encontrada por Lúcio Costa no modo de se manter a casa aquecida. “É que houve uma curiosa coincidência gerada pela presença do foco de calor, o fogo – o *foyer*. O transmontano e o indígena procediam de modo semelhante para manter a casa toda

“A identificação com o indígena restringiu-se ao ‘programa’ dos abrigos iniciais à guisa de casas – grandes espaços cobertos nas feitorias ou ranchos, como nos ‘montes’ do Alentejo – onde acolher as levas de colonos trazidos pelas frotas. Por seu tamanho, esses telhadões pouco afastados do chão, como nos próprios engenhos, rompiam com a tradição metropolitana – que consistia em decompor a cobertura das edificações de maior porte em telhados menores –, aproximando assim tais estruturas, por sua pureza formal e proporções, das ocas monumentais dos nativos, tanto mais que eram implantadas em clareiras, como o terreiro das malocas, uma vez que o inimigo – bicho ou índio – vinha da mata”.<sup>193</sup>

Por outro lado, o negro foi o responsável pela graça e delicadeza da arquitetura brasileira que possibilitou a perda daquela rigidez típica da arquitetura portuguesa. Lúcio Costa destaca então que “este caráter próprio e inconfundível, embora ainda acentuadamente lusitano, foi aos poucos se diluindo (...). Assim, passo a passo, aquela solidez, aquela carrure foi se perdendo e a graça e o dengue crioulo se foram insinuando na feição arquitetônica das casas”.<sup>194</sup>

Se na arquitetura a influência negra prevaleceu sobre a indígena, na talha e na escultura assumem a mesma importância aos olhos do arquiteto. Para ele, a falta de jeito inicial desaparece com o apuro da técnica, ficando, posteriormente, só a intenção plástica dos dois elementos.<sup>195</sup> Ao descrever um dos altares laterais da igreja do colégio Jesuíta de Campos, no Rio de Janeiro, Lúcio Costa confirma a manifestação do elemento indígena na arte brasileira.

“é num dos altares laterais da igreja do antigo Colégio de Campos que a presença do nosso índio se manifesta, não apenas na maneira mais ou menos tosca de fazer ou de interpretar os modelos europeus usuais(...), mas no próprio risco e na invenção do pormenor, senão mesmo até na técnica da talha. **Essa obra brasileira**, infelizmente mutilada em alguns trechos (...) data também do século XVIII, mas da segunda metade”.<sup>196</sup>

O negro, por sua vez,

“conquanto se tenha revelado com o tempo, nos diferentes ofícios, habilíssimo artista, mostrando mesmo uma certa virtuosidade um tanto “acadêmica”, muito do gosto europeu, - nos trabalhos mais antigos, quando ainda interpreta desajeitadamente a novidade das fôlhas de acanto, lembra o louro bárbaro e bonito do norte em seus primeiros contatos com a civilização latina, ou, mais tarde, pretendendo traduzir, com o sotaque ainda áspero e gótico, os motivos

aquecida com o aproveitamento do próprio fogo da cozinha e da defumadura, deixando simplesmente a fumaça escapar pela telha-vã ou por engenhoso dispositivo na cumeeira das ocas. Daí a paradoxal contradição observada em Portugal da ausência de chaminés nas áreas frias do norte e a presença ostensiva delas no sul, onde o calor concentra-se apenas na lareira para que não se espraie pelo resto da casa.” Partindo dessa ideia ele faz uma analogia entre os “telhados fumegantes”, ao redor de Bragança, em Portugal, com as casas paulista do século XVII, em que se encontra “a ausência de puxados ou cozinhas nos exemplares mais puros (...), cuja planta retangular e simétrica dispõe de um salão central de chão de terra batida e telha-vã e de duas varandas embutidas no corpo da casa como as *loggias* paladianas; a dos fundos, caseira e de serviço, a da frente, social e de receber, tendo num extremo a capela e no outro uma camarinha, sem acesso ao corpo da casa, para pouso eventual de viajantes. No alto salão ficava a comprida mesa de pranchões com seus bancos; é aí, nesse grande *hall* medieval, com fogo sempre aceso no inverno, que armavam as trempes e assavam a rês ou a caça do dia.” Como o próprio Lúcio Costa destacou, tais casas, chamadas casas bandeirantes, ficavam bem afastadas do centro da cidade, e tinham como função servir de abrigo para as expedições em busca de índios e ouro que partiam de São Paulo para o interior do país. Neste sentido, ele reúne todos esses elementos para criar o embrião da casa rural brasileira. Assim, conclui ele que “**de certo modo, tudo se entrosa - a oca indígena, a casa transmontana, a casa chamada do bandeirante, a casa de fazenda, a casa de arrabalde, a casa urbana de bairro.**” COSTA, Lúcio. *Tradição Local...* ob. cit., p. 38, 40 (grifo nosso)

<sup>193</sup> COSTA, Lúcio. *Tradição Local...* ob. cit., p. 37-38

<sup>194</sup> COSTA, Lúcio. *Anotações ao correr da lembrança.* In: \_\_\_\_\_. *Arquitetura...* ob. cit., p. 51

<sup>195</sup> COSTA, Lúcio. *Documentação Necessária...* ob. cit., p. 87

<sup>196</sup> COSTA, Lúcio. *Arquitetura dos jesuítas...* ob. cit., p. 138 (grifo nosso)

greco-romanos renascidos”.<sup>197</sup>

#### 2.4.7. A arte brasileira em formação

Em *A arte dos jesuítas no Brasil*, o caráter evolutivo da arquitetura, presente em quase todos os seus textos, ganha destaque ao focar-se no início dessa evolução, ou seja, nas origens da arquitetura e da arte brasileira. A arte herdada dos jesuítas representa essa origem<sup>198</sup> que, por sua vez, ligada aos elementos renovadores do barroco, incorporados pelos portugueses e levados para o Brasil, originaram a verdadeira arte brasileira, na visão de Lúcio Costa.

É desse modo que a produção artística brasileira é inserida no contexto universal. Lúcio Costa propõe um caminho lógico percorrido pela história da arte, em que o barroco assume papel renovador frente ao renascimento, da mesma forma que o neoclássico suplantará o barroco em finais do século XVIII.<sup>199</sup>

“as transformações por que passou a arquitetura religiosa, juntamente com a civil, durante esse longo período, obedeceram a um processo evolutivo normal, de natureza, por assim dizer, fisiológica: uma vez quebrado o tabu das fórmulas neoclássicas renascentistas, gastas de tanto se repetirem, ela teria mesmo de percorrer - independentemente da existência ou não da Companhia de Jesus - o caminho que efetivamente percorreu, até quando o barroco, por sua vez impossibilitado de renovação, teve de ceder o lugar à nova atitude classicista e já o seu tanto acadêmica de fins do século XVIII e começo do XIX”.<sup>200</sup>

Assim, os jesuítas foram os responsáveis por levar para o Brasil o “espírito moderno pós-renascentista” responsável pela renovação artística do barroco. Lúcio Costa justifica-se considerando que a ordem jesuítica, por ser nova e diferente, estava em situação favorável para se deixar impregnar pelas novas ideias em voga.

“Tratando-se de uma ordem nova e “diferente”, livre de compromissos com as tradições monásticas medievais, e, por conseguinte, em situação particularmente favorável para se deixar impregnar, logo de início, do espírito moderno, pós-renascentista e barroco, é natural que tenha sido mesmo assim”.<sup>201</sup>

O barroco assume, para Lúcio Costa, uma nova concepção plástica, liberta dos preconceitos anteriores e fundada em princípios lógicos e sãos.<sup>202</sup> Estes princípios procuram tratar os antigos elementos das ordens gregas – colunas, entablamento, frontões – como simples formas plásticas, já que perderam as suas características funcionais primitivas, ou seja, deixaram de constituir a própria estrutura do edifício. Por isso, não havia nenhuma razão que justificasse o apego intransigente às fórmulas convencionais e vazias que estavam em vigor, até então.<sup>203</sup>

“Se o frontão já não era mais tão-somente uma empena, a coluna um apoio, a arquitrave uma viga, mas simples formas plásticas de que os arquitetos se serviam para dar expressão e caráter às construções - por que não encarar de frente a questão e tratar cada um desses elementos com o

<sup>197</sup> COSTA, Lúcio. Documentação Necessária... ob. cit., p. 87

<sup>198</sup> Segundo Lúcio Costa “as obras dos jesuítas, ou pelo menos grande parte delas, representam o que temos de mais "antigo". COSTA, Lúcio. Arquitetura dos jesuítas... ob. cit., p. 106

<sup>199</sup> Porém, como veremos, Lúcio Costa destaca que esse processo renovador da arquitetura brasileira não continuou com a “nova atitude neoclássica”, tendo sido rompido em meados do século XIX.

<sup>200</sup> COSTA, Lúcio. Arquitetura dos jesuítas... ob. cit., p. 105

<sup>201</sup> COSTA, Lúcio. Arquitetura dos jesuítas... ob. cit., p. 105

<sup>202</sup> COSTA, Lúcio. Arquitetura dos jesuítas... ob. cit., p. 106

<sup>203</sup> COSTA, Lúcio. Arquitetura dos jesuítas... ob. cit., p. 106

formas plásticas autônomas, criando-se com elas relações espaciais diferentes e garantindo-se assim novo alento de vida ao velho receituário greco-romano *à bout de forces*?”<sup>204</sup>

Situando as origens da arte luso-brasileira dentro desse período renovador do barroco, que compreende a maior parte das manifestações de arte entre a última fase do Renascimento e o “novo surto classicista” de fins do século XVIII – no Brasil, princípios do XIX –, Lúcio Costa cria uma classificação dos tipos de manifestações de arte barroca no Brasil que procura englobar a variedade de estilos, peculiar à arte barroca, segundo o arquiteto. Ao englobar vários estilos dentro do barroco, Lúcio Costa define-o como uma “confederação de estilos” ou “uma *commonwealth* barroca”.<sup>205</sup> No Brasil, essa peculiaridade do barroco poderia ser percebida na composição e talha dos retábulos do período colonial.

Sendo assim, a classificação proposta por Lúcio Costa estabelece quatro períodos para as manifestações artísticas no Brasil.<sup>206</sup> São eles: o “Classicismo Barroco” que compreende fins do século XVI e primeira metade do século XVII e representa

“a nossa ‘antigüidade’ - retábulos que, conquanto ainda não sejam propriamente barrocos, também já não são mais exclusivamente obras do Renascimento. Pertencem à fase de transição em que os traços renascentistas e barrocos se justapõem e confundem;”<sup>207</sup>

o “Romanicismo Barroco”, de meados e segunda metade do século XVII até princípios do século XVIII, que tem como representantes os retábulos paulistas de “sabor popular”<sup>208</sup>; o “Goticismo Barroco”, da primeira metade e meados do século XVIII; e o “Renascimento Barroco”, última fase e que compreende a segunda metade do século XVIII e princípios do XIX.

“Do exposto, resulta que se pode razoavelmente falar de um “classicismo barroco”, de um “romanicismo” e de um “goticismo” barrocos e, finalmente, de um “renascentismo barroco”, sem pretender significar com essas expressões semelhança formal, - embora ela de fato exista, algumas vezes, nas linhas gerais ou num ou noutro pormenor, - **senão uma concordância no processo evolutivo muito curiosa e, principalmente, muito útil para permitir às pessoas menos familiarizadas com o assunto apreenderem mais facilmente o que há de fundamental nessa evolução**”.<sup>209</sup>

O quarto período, que teve como palco principal as cidades mineradoras de Minas Gerais, foi considerado, por Lúcio Costa, o momento em que o “gênio nacional” finalmente se expressou através da personalidade de António Francisco Lisboa, o Aleijadinho.<sup>210</sup> Filho de Manoel Francisco da Costa Lisboa, “distinto arquiteto português”<sup>211</sup>, e da sua escrava, segundo

<sup>204</sup> COSTA, Lúcio. Arquitetura dos jesuítas... ob. cit., p. 106. *À bout de forces*: estar no limite das forças, estar exausto. In: In: Infopedia: Dicionários Porto Editora. <http://www.infopedia.pt/frances-portugues/bout?homografia=0>

<sup>205</sup> “A expressão “arte barroca” não significa, assim, apenas um estilo. Ela abrange todo um sistema, verdadeira confederação de estilos – uma *commonwealth* barroca, poder-se-ia dizer. Estilos perfeitamente diferenciados entre si, mas que mantêm uma norma comum de conduta em relação aos preceitos e módulos renascentistas.” COSTA, Lúcio. Arquitetura dos jesuítas... ob. cit., p. 106

<sup>206</sup> As figuras 13, 14, 15 e 16 que representam cada um dos quatro períodos. Elas também estão reproduzidas em maior tamanho no **Anexo J.1**.

<sup>207</sup> COSTA, Lúcio. Arquitetura dos jesuítas... ob. cit., p. 128 (grifo nosso)

<sup>208</sup> COSTA, Lúcio. Arquitetura dos jesuítas... ob. cit., p. 134

<sup>209</sup> COSTA, Lúcio. Arquitetura dos jesuítas... ob. cit., p. 131 (grifo nosso)

<sup>210</sup> COSTA, Lúcio. Carta-Depoimento... ob. cit., p. 125

<sup>211</sup> BRETAS, Rodrigo José Ferreira. Traços Biográficos Relativos ao Finado António Francisco Lisboa. In: \_\_\_\_\_. António Francisco Lisboa, o Aleijadinho. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2002, p. 35

conta tradição, o artífice mineiro sintetizou e simbolizou a incorporação da tradição artística portuguesa e a sua renovação, dois séculos depois.<sup>212</sup> Referindo-se aos artífices deste último período como a “nova geração modernista da segunda metade daquele século”<sup>213</sup>, Lúcio Costa destaca que o “novo estilo” correspondeu a um “verdadeiro renascimento” da arte universal<sup>214</sup>, assim como ao nascimento da arte autenticamente brasileira. Em suas palavras, “esse novo estilo, “moderno”, como então se dizia, data da segunda metade do século dezoito (...). Corresponde a um verdadeiro renascimento, com a volta às composições mais claras e arrumadas da primeira época”.<sup>215</sup>

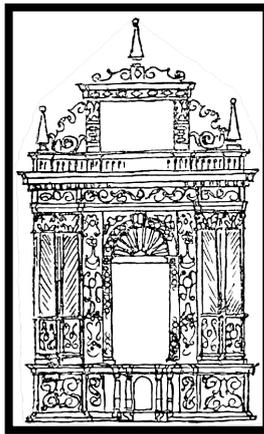


Figura 13 - Classicismo barroco

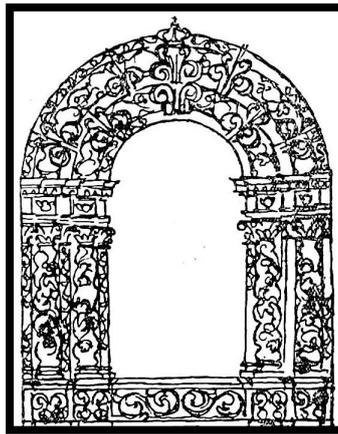


Figura 14 - Romanicismo barroco

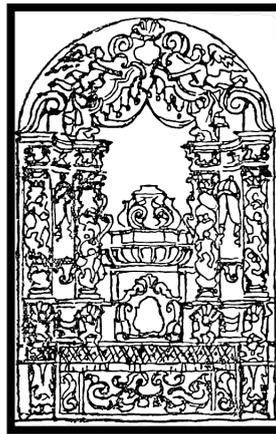


Figura 15 - Goticismo barroco

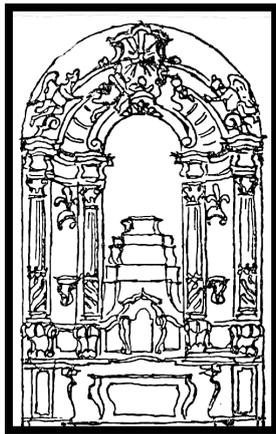


Figura 16 - Renascimento barroco

Nesta classificação, Lúcio Costa resume as fases do processo civilizatório do mundo ocidental compreendendo a antiguidade clássica, o período medieval e o renascimento, em menos de três séculos. Como se vinte e cinco séculos de história da arte ocidental fossem catalisadas na arte luso-brasileira, em menos de três séculos. As mesmas transformações ocorridas na arte ocidental, “curiosamente” repetiram-se no Brasil, culminando com expressão máxima da nacionalidade brasileira: a igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis<sup>216</sup>, em Ouro Preto, cuja autoria é atribuída ao Aleijadinho.

“Do primeiro estilo - o mais caracterizadamente jesuítico - até ao estilo mineiro da última fase, cuja obra-prima é a capela-mor da igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto, (...), as transformações sucessivas repetem, curiosamente e na mesma cadência, as várias etapas que percorreu o conjunto da arte europeia, na sua evolução da Idade Clássica à Renascença, através

<sup>212</sup> Ideia que como vimos permeia todo o ideário dos intelectuais modernistas que participaram do Sphan

<sup>213</sup> No mesmo parágrafo, ao referir-se ao estilo do terceiro período, Lúcio Costa acentua o caráter modernizador do último período. Ele destaca que: “Estilo também das grandes matrizes mineiras, e já tratado **pela nova geração modernista da segunda metade daquele século**, isto é, dos artistas que ergueram as igrejas de irmandades – como “antigo” e de “gosto gótico”, conforme se vê, entre tantos outros documentos, na importante memória feita pelo 2º vereador da Câmara de Mariana, em 1790, e que, transcrita na sempre citada biografia de Antônio Francisco Lisboa, de Rodrigo Bretas, passou muito tempo despercebida, tendo mesmo confundido certos críticos.” COSTA, Lúcio. *Arquitetura dos jesuítas...* ob. cit., p. 131 (grifo nosso)

<sup>214</sup> Nesse aspecto, torna-se interessante a passagem de outro texto em que Lúcio Costa valida um suposto parecer (que o autor infelizmente não refere onde se encontra) de Germain Bazin sobre o Aleijadinho. A passagem é a seguinte: “A obra de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, foi, no parecer de Germain Bazin, antigo conservador-chefe do Museu do Louvre – parecer que subscrevo integralmente –, a última manifestação válida de arquitetura e escultura cristãs, no âmbito mundial da história da arte, antes do longo hiato que precedeu à legítima reformulação arquitetônica contemporânea.” COSTA, Lúcio. *Anotações ao correr...* ob. cit., p. 83

<sup>215</sup> COSTA, Lúcio. *Arquitetura dos jesuítas...* ob. cit., p. 131

<sup>216</sup> Conferir **Anexo K**

dos estilos medievais - românico e gótico”.<sup>217</sup>



Figura 17 - Igreja São Francisco de Assis, Ouro Preto. Rodrigo Almeida Bastos<sup>218</sup>

A ideia de universalidade da arte brasileira, da qual tratamos no primeiro capítulo, pregada pelos intelectuais modernistas ligados ao Sphan, buscava um meio de inserir a arte produzida no Brasil na classificação tradicional da história da arte ocidental, com o objetivo de “acertar os ponteiros do relógio” com as nações civilizadas, ao mesmo tempo que procurava diferenciá-la a partir de elementos próprios, ou seja, nacionais. Estes elementos não poderiam ser qualquer um, era necessário que contivessem certa nobreza e, no discurso de Lúcio Costa, apresentassem também as suas características renovadoras. Assim, além de dar origem à arte brasileira, serviram, no caso de Lúcio Costa, como justificativa para a aceitação da arquitetura moderna como expressão autenticamente nacional, pois, ao mesmo tempo que esta se dizia renovadora, se auto-intitulava fruto da terra, expressão da nacionalidade.

Neste caso, torna-se esclarecedor um pequeno trecho de *A arquitetura jesuítica no Brasil* em que o autor discute a classificação das primeiras manifestações artísticas ocorridas no Brasil. Pergunta ele se estas obras seriam de fins do renascimento, proto-barrocas ou barrocas? A resposta para esta indagação fica mais clara quando abordamos diretamente o trecho em questão em que ele argumenta:

“Pós-renascentistas ou protobarrocas, as obras dessa fase formam, entre os dois movimentos, uma espécie de ‘terra de ninguém’. Pareceu-nos assim mais razoável, uma vez que a nossa arte colonial se enquadra dentro do ciclo barroco, considerarmos aqui tais obras como um começo desse ciclo, **de preferência a classificá-las como sobras ou resto de ‘renascença’**”.<sup>219</sup>

A solução encontrada, como vimos, foi classificá-las como pertencentes ao

<sup>217</sup> COSTA, Lúcio. *Arquitetura dos jesuítas...* ob. cit., p. 128

<sup>218</sup> BASTOS, Rodrigo Almeida. *A maravilhosa fábrica de virtudes: o decoro na arquitetura religiosa de Vila Rica, Minas Gerais (1711-1822)*. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2009.

<sup>219</sup> COSTA, Lúcio. *Arquitetura dos jesuítas...* ob. cit., p. 128 (grifo nosso)

“classicismo barroco”. Nomenclatura bem mais pomposa e nobre<sup>220</sup> para o período seminal da arte luso-brasileira do que algo relacionado com as sobras e os restos de um período já ultrapassado. Com esse termo inicial, e dos outros três períodos, Lúcio Costa atribuiu à arte luso-brasileira somente as características renovadoras dos movimentos artísticos da civilização ocidental. O que lhe permitiu, na função de arquiteto – defensor da arquitetura moderna – e chefe da Diretoria de Estudo e Tombamentos, do Sphan, sempre que necessário, evocar essas características renovadoras da tradição artística nacional. Fosse nos embates para consolidação da arquitetura moderna, também renovadora, segundo ele, ou na escolha daquilo que seria considerado, ou não, monumento nacional, descartando, nesse sentido, o que não condizia com o processo evolutivo da arquitetura brasileira.<sup>221</sup> Trataremos detidamente desse aspecto mais adiante; porém, para fechar esse raciocínio convém citarmos um trecho em que Lúcio Costa ressalta o caráter tradicional e renovador da arquitetura moderna.

“arquitetura brasileira de agora, como então as europeias, já se distingue no conjunto geral da produção contemporânea e se identifica aos olhos do forasteiro como manifestação de caráter local, e isto, não somente porque renova uns tantos recursos superficiais peculiares à nossa tradição, mas fundamentalmente porque é a própria personalidade nacional que se expressa, utilizando os materiais e a técnica do tempo, **através de determinadas individualidades do gênio artístico nativo**. Conquanto se antecipasse ao desenvolvimento cultural ambiente, ela se ajusta e integra facilmente ao meio, porque foi conscientemente concebida com tal propósito”.<sup>222</sup>

#### 2.4.8. A ruptura e a retoma do processo evolutivo

Até aqui vimos um cenário em que a arquitetura e a arte luso-brasileira estão inseridas dentro do processo evolutivo da arte ocidental. Porém, a partir do século XIX percebemos um lapso temporal no que se refere ao desenvolvimento da arquitetura em território brasileiro. Lúcio Costa sugere que o processo evolutivo da arquitetura fora rompido, acarretando a perda das verdadeiras raízes nacionais.

Em *Aleijadinho e a Arquitetura tradicional* afirmou que aquele “verdadeiro espírito da nossa gente” que norteou, desde o início, a arquitetura luso-brasileira no sentido da “boa tradição” se perdera há mais de um século ou dois.

“Entretanto há mais de um século, quase dois, que isso tudo acabou, parou. Vinha andando, tão bem; de repente parou, desandou, e a gente fica sem compreender nada (...) Tudo desapareceu de repente, sumiu. Custa acreditar que seja a mesma gente, o mesmo povo”.<sup>223</sup>

Nesse mesmo sentido, no texto *Documentação Necessária* em que ele salienta a importância de se estudar a arquitetura civil do passado brasileiro, o mais próximo que ele chega no século XIX é até à primeira metade.<sup>224</sup> Lúcio Costa não faz nenhuma outra referência ao estudo da arquitetura civil construída posteriormente a este período. Para o arquiteto é nesse

<sup>220</sup> Pelo menos para o período ao qual Lúcio Costa tinha como interlocutor que era a sociedade brasileira das décadas de 1920 a 1950. Como vimos no primeiro capítulo, este período estava permeado pela valorização, por exemplo, das manifestações de arte barroca ocorridas no período colonial.

<sup>221</sup> Para José Pessoa nem todas as sugestões e opiniões de Lúcio Costa foram acatadas pelo diretor do Sphan no caso dos tombamentos, mas como veremos mais adiante, Lúcio Costa exerceu forte influência nas decisões tomadas pelo Sphan. Cf.: PESSÔA, José. Introdução: O que convém preservar. In: PESSÔA, José (coord.). *Lúcio Costa: Documentos de trabalho*. Rio de Janeiro: Iphan, 1999.

<sup>222</sup> COSTA, Lúcio. Depoimento de um arquiteto carioca... ob. cit., p. 198 (grifo nosso)

<sup>223</sup> COSTA, Lúcio. O Aleijadinho e a arquitetura tradicional... ob. cit., p. 16

<sup>224</sup> COSTA, Lúcio. Documentação Necessária... ob. cit., p. 88

momento que ocorre uma ruptura do processo evolutivo da arquitetura brasileira, onde as construções baseadas na tradição da “boa arquitetura” de origem portuguesa, foram substituídas pelas construções de “estilo bastardo”, de finais do século XIX e início do século XX.

Da mesma maneira, em *Arquitetura dos jesuítas no Brasil* quando estabelece a periodização das manifestações artísticas no Brasil, avança somente até princípios do século XIX. Neste texto, Lúcio Costa faz uma referência às construções de meados do XIX somente para justificar a utilização da arquitetura moderna nas construções religiosas contemporâneas a ele. Por esse motivo, sugere que a Igreja, como instituição, deveria fazer o que sempre fez, “acertar os passos com o passado”. Deveria, portanto, utilizar das técnicas e materiais contemporâneos para construir os seus templos, assim como fizeram os jesuítas. E não construir as “casas de Deus” com estilos do passado, como o neogótico.

“Porque o “estilo” das igrejas nunca foi uma coisa à parte, divorciada do estilo das construções contemporâneas comuns. (...) E se a Igreja pretende, como sempre fez no passado, acertar o passo com os tempos - rumo a essa Nova Idade que deverá surgir da “*débaçle*” atual - terá de construir as casas de Deus do mesmo jeito que se faziam, já desde 1854, os chamados ‘palácios de cristal’ e como se fazem as fábricas hoje em dia, (...) simplesmente, porque foi naquelas estruturas de exposição e nestas de caráter industrial que a nova técnica de construir e o estilo *decorrente* dela puderam desenvolver-se sem compromissos, em toda a sua pureza, pela primeira vez”.<sup>225</sup>

Assim, o período correspondente a esta ruptura compreende os meados do século XIX até, aproximadamente, à década de 1930. Lúcio Costa atribui duas causas importantes que levaram ao “abandono da boa tradição” e à “desarrumação” da arquitetura da sua época. A primeira, de âmbito internacional, foi o surgimento da máquina e a revolução tecnológica que se processou a seguir. As modernas técnicas construtivas não foram empregues corretamente nas construções do período, o que gerou uma arquitetura de “estilo bastardo” que não correspondia à sua época.<sup>226</sup>

A segunda, de ordem doméstica, diz respeito ao mau ensino da arquitetura, que proporcionava aos jovens arquitetos “toda uma confusa bagagem técnico-decorativa” sem lhes explicar corretamente as razões que determinaram o aparecimento de cada elemento construtivo.<sup>227</sup> Curiosamente, a culpa pela ruptura recai também, sobre o cinematógrafo, responsável pela difusão para o “grande público, até então despreocupado ‘dessas coisas’ e

<sup>225</sup> COSTA, Lúcio. *Arquitetura dos jesuítas...* ob. cit., p. 164 (grifo do autor)

<sup>226</sup> Lúcio Costa cita o caso dos Estados Unidos onde os engenheiros americanos erguem prédios de metais a alturas nunca antes imaginadas enquanto os arquitetos recobrem esta estrutura com estilizações modernas. “Eles não percebem as inovações técnicas ocorridas em seu país e voltam-se para a Europa atrás de restos arqueológicos para ‘grudar’ em seus edifícios. E, neste particular, o exemplo dos E.U.A. – onde, num respeitoso tributo à Arte, as estruturas mais puras deste mundo são religiosamente recobertas, de cima abaixo, de todos os detritos do passado - é típico. Enquanto os engenheiros americanos elevam a uma altura nunca dantes atingida, as impressionantes afirmações metálicas da nova técnica - os arquitetos americanos, vestindo as mesmas roupas, usando os mesmos cabelos, sorrisos e chapéus, porém desgostosos com o passado pouco monumental que os antepassados legaram e sem nada compreender do instante excepcional que estamos vivendo – embarcam, tranquilamente, para a Europa, onde se abastecem das mais falsas e incríveis estilizações modernas, dos mais variados e estranhos documentos arqueológicos, para grudá-los - com o melhor cimento – aos arcabouços impassíveis, conferindo-lhes assim a desejada percentagem de ‘dignidade’.” COSTA, Lúcio. *Razões da Nova arquitetura*. In: XAVIER, Alberto (org.). *Lúcio Costa...* ob. cit., p. 26

<sup>227</sup> COSTA, Lúcio. *Documentação Necessária...* ob. cit., p. 93

habitado às casas simplórias, mas honestas, dos mestres-de-obras”,<sup>228</sup> de novas perspectivas construtivas, como bangalôs, *chalets*, entre vários outros. Assim, conclui:

“Do encontro dêsses dois indivíduos – o proprietário, saído do cinema a sonhar com a casa vista em tal fita, e o arquiteto, saído da escola a sonhar com a ocasião de mostrar as suas habilidades – , o resultado não se fêz esperar: em dois tempos transferiram da tela para as ruas da cidade – desfigurados, pois haviam de fazer ‘barato’ – o bangalô, a casa espanhola americanizada e o castelinho”.<sup>229</sup>

Neste sentido, na visão de Lúcio Costa os estilos surgidos desde meados do século XIX até à década de 1930 são o reflexo desta desarrumação geral da arquitetura brasileira. Denominadas de ecletismos<sup>230</sup>, estas manifestações arquitetônicas são desconsideradas por Lúcio Costa como representantes da arquitetura brasileira, sendo tratadas, como já evidenciado, através de termos como arquitetura bastarda, pseudo-arquitetura, arquitetura de cenários improvisados, etc.

Assim, rompido o processo evolutivo da arquitetura pelos “vários ecletismos” do século XIX e início do XX, Lúcio Costa encontrou resquícios da “boa tradição” na atuação dos mestres-de-obras que em 1910 ainda estavam no “bom caminho”. Caminho este que levava à arquitetura moderna, tanto por utilizar materiais e técnicas contemporâneas como no aspecto plástico dos edifícios. O único meio de recuperar o tempo perdido, segundo Lúcio Costa, era estender a mão ao “mestres-de-obras sempre tão achincalhado, ao velho ‘portuga’ de 1910, porque – digam o que quiserem – foi êle quem guardou, sozinho, a boa tradição”.<sup>231</sup>

**“Fiéis à boa tradição portuguesa de não mentir, êles vinham aplicando, naturalmente, às suas construções meio feiosas tôdas as novas possibilidades da técnica moderna, como, além das fachadas quase completamente abertas, as colunas finíssimas de ferro, os pisos de varanda armados com duplo T e abobadilhas, as escadas também de ferro, sôltas e bem lançadas - ora direitas, ora curvas em S, outras vêzes em caracol e, ainda, várias outras características, além da procura, não intencional, de um equilíbrio plástico diferente”.**<sup>232</sup>

Dessa forma, após um período de completa “desarrumação” da arquitetura brasileira, Lúcio Costa encontrou nesse mestre-de-obras o elo que o permitiu ligar sua arquitetura moderna à tradição arquitetônica luso-brasileira. Porém, ao mesmo tempo que questionava as falsas arquiteturas da época, Lúcio Costa sentia dificuldades em vencer sua “guerra-santa”<sup>233</sup> para consolidação da arquitetura moderna, pois, segundo ele, a sociedade de seu tempo não enxergava a realidade das verdadeiras propostas.

<sup>228</sup> COSTA, Lúcio. Documentação Necessária... ob. cit., p. 93

<sup>229</sup> COSTA, Lúcio. Documentação Necessária... ob. cit., p. 94

<sup>230</sup> Esses ecletismos englobariam o *art nouveau*, chalés alpinos, ecletismo historicista, neogótico ou neo-românico, sobretudo em igrejas e também em residências mouriscas, neo-egípcias, neo-assírias, o estilo das missões, e o neocolonial ou colonial. Cf. NASCIMENTO, Flávia Brito do. Bases da tradição... ob. cit.

<sup>231</sup> COSTA, Lúcio. Documentação Necessária... ob. cit., p. 94

<sup>232</sup> COSTA, Lúcio. Documentação Necessária... ob. cit., p. 92 (grifo nosso)

<sup>233</sup> A “guerra-santa” de Lúcio Costa pela implementação da arquitetura moderna no Brasil abrandou, a partir da construção do edifício do Ministério da Educação e Saúde, em 1936, quando de fato conseguiu implementar um projeto arquitetônico baseado nos preceitos que pregava; e, posteriormente, em 1937, com a criação do Sphan e a presença maioritária dos arquitetos modernistas na instituição. Não estendemos a nossa análise até à construção de Brasília, porém pensamos que a “guerra” tenha terminado com a construção da capital do país e, conseqüentemente, com a vitória do projeto moderno que conseguiu associar definitivamente a arquitetura moderna à representação da nacionalidade brasileira.

### 2.4.9. A arquitetura moderna como herdeira da boa tradição

Até aqui pudemos perceber como Lúcio Costa desenvolveu a ideia de que a arquitetura contemporânea a ele perdeu as raízes evolutivas da arquitetura luso-brasileira. No mesmo sentido, percebemos como o processo de adaptação da arquitetura às imposições técnicas e sociais de seu tempo – adaptação que desde o século XVI forjou a nacionalidade –, também se perdeu.

O caminho encontrado pelo arquiteto, foi inserir esse período de “desarrumação” entre dois outros períodos mais importantes da história da arte no Brasil. Um antigo, pautado no passado colonial e outro completamente novo, advindo da Revolução de 30. O primeiro vinculava-se a toda a tradição artística do período colonial e o segundo, por ser muito recente, ainda era incompreendido em muitos aspectos, inclusive a nova arquitetura, e, por isso, muitas vezes recusado.

Assim, Lúcio Costa enxergou essa incompreensão da sociedade para com a arquitetura moderna como algo comum ao processo evolutivo da própria arquitetura. Segundo ele, era normal que as pessoas não entendessem suas propostas, pois eram inovadoras para aquele momento. Essa incompreensão era sinal de que a arquitetura moderna estava no caminho certo. Para ele,

“NA EVOLUÇÃO da arquitetura, ou seja, nas transformações sucessivas por que tem passado a sociedade, **os períodos de transição se têm feito notar pela incapacidade dos contemporâneos no julgar do vulto e alcance da nova realidade, cuja marcha pretendem, sistematicamente, deter**”.<sup>234</sup>

Nesses períodos de transição, a verdade arquitetônica – o uso das inovações tecnológicas de cada época na arquitetura –, representada pela “luz”, “cega os contemporâneos” gerando tumulto e confusão que só serão sanados, aos poucos, com a redescoberta do “velho espírito” e das verdades que sempre estiveram presentes na arquitetura moderna mas que eram negadas pelos contemporâneos.

“**Nessa fase de adaptação a luz tonteia e cega os contemporâneos** - há tumulto, incompreensão: demolição sumária de tudo que precedeu; negação intransigente do pouco que vai surgindo - iconoclastas e iconólatras se digladiam. Mas, apesar do ambiente confuso, o novo ritmo vai, **aos poucos, marcando e acentuando a sua cadência, e o velho espírito – transfigurado – descobre na mesma natureza e nas verdades de sempre, encanto imprevisito, desconhecido sabor – resultando daí formas novas de expressão**. Mais um horizonte então surge, claro, na caminhada sem fim”.<sup>235</sup>

Com esse discurso Lúcio Costa sugere que desde meados do século XIX a sociedade não teria sido capaz de reconhecer o processo evolutivo e revolucionário que estavam a atravessar, por isso fechara-se para as concepções modernas da arquitetura voltando-se para falsos estilos. Este cenário só começou a mudar quando se reconheceu que a verdadeira tradição da arquitetura luso-brasileira ainda estava presente na arquitetura “meio feiosa”, de 1910, porém verdadeira, do mestre-de-obras. Deste período até à década de 1930 a nova

<sup>234</sup> COSTA, Lúcio. Razões da Nova arquitetura. In: XAVIER, Alberto (org.). Lúcio Costa... ob. cit., p. 17 (grifo nosso)

<sup>235</sup> COSTA, Lúcio. Razões da Nova arquitetura. In: XAVIER, Alberto (org.). Lúcio Costa... ob. cit., p. 17 (grifo nosso)

arquitetura, ciente da sua autenticidade enquanto herdeira da tradição e contemporânea do seu tempo, estabeleceu-se progressivamente.

A importância que Lúcio Costa atribui a este período ultrapassa a de todos aqueles que o precederam, o que faz a “aventura humanística do Renascimento”, segundo o arquiteto, parecer “um simples jogo pueril de intelectuais requintados”. Destaca ele:

“Estamos vivendo, precisamente, **um desses períodos de transição, cuja importância, porém, ultrapassa** - pelas possibilidades de ordem social que encerra - **a de todos aqueles que o precederam. As transformações se processam tão profundas e radicais que a própria aventura humanística do Renascimento**, sem embargo do seu extraordinário alcance, talvez venha a parecer à posteridade, diante delas, **um simples jogo pueril de intelectuais requintados**”.<sup>236</sup>

Assim, segundo Lúcio Costa, foi a arquitetura proposta por ele que, tendo como base os ensinamentos de Walter Gropius, Mies van der Rohe e, principalmente, de Le Corbusier, soube “enxergar a luz” e reatar a “boa tradição” luso-brasileira de não mentir, ao unir as técnicas construtivas do momento às imposições do meio social e físico.<sup>237</sup> Seria essa arquitetura portanto, a única capaz de expressar a nacionalidade brasileira.

Reatado o processo evolutivo da arquitetura brasileira, Lúcio Costa elegeu as obras-primas de cada época assim como os seus gênios criadores. Assim, o mesmo gênio nacional que se expressou em Aleijadinho em meados do século XVIII, expressou-se em Oscar Niemeyer nos meados do século XX. Lúcio Costa, defendendo o pioneirismo de Niemeyer, escreve:

“No mais, foi o nosso próprio gênio nacional que se expressou através da personalidade eleita desse artista [Oscar Niemeyer] da mesma forma como já se expressara no século XVIII, em circunstâncias, aliás, muito semelhantes, através da personalidade de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho”.<sup>238</sup>

A comparação de Oscar Niemeyer ao Aleijadinho, figura considerada por quase todas as vertentes artísticas como símbolo da nacionalidade e da cultura brasileira, não seria alheia ao fato de as obras-primas desses dois arquitetos se situarem em Minas Gerais e possuírem o mesmo “programa”. Trata-se da Igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto, de Aleijadinho, e da Igreja de São Francisco de Assis do conjunto da Pampulha, em Belo Horizonte.<sup>239</sup> Segundo Lúcio Costa,

“Ambos encontraram o novo vocabulário plástico fundamental já pronto, mas de tal maneira se houveram casando, de modo tão desenvolvido e com tamanho engenho a graça e a força, o refinamento e a rudeza, a medida e a paixão que, na sua respectiva obra, os conhecidos elementos e as formas consagradas se transfiguraram, adquirindo um estilo pessoal inconfundível, a ponto de poder se afirmar (...) as afinidades entre a **obra de Oscar**, tal como se apresenta no admirável **conjunto da Pampulha** e a **obra do Aleijadinho**, tal como se manifesta na sua **obra-prima que é a igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto**”.<sup>240</sup>

<sup>236</sup> COSTA, Lúcio. Razões da Nova arquitetura. In: XAVIER, Alberto (org.). Lúcio Costa... ob. cit., p. 17 (grifo nosso)

<sup>237</sup> COSTA, Lúcio. Razões da Nova arquitetura. In: XAVIER, Alberto (org.). Lúcio Costa... ob. cit., p. 21

<sup>238</sup> COSTA, Lúcio. Carta-Depoimento... ob. cit., p. 125 (grifo nosso)

<sup>239</sup> Conferir **Anexo I e Anexo K**

<sup>240</sup> COSTA, Lúcio. Carta-Depoimento... ob. cit., p. 125 (grifo nosso)



Figura 18 - Igreja de São Francisco de Assis, Pampulha. Bernardo Gouvea. Wikimedia Commons



Figura 19 - Igreja de São Francisco de Assis, Ouro Preto. Rodrigo Almeida Bastos<sup>241</sup>

Assim, podemos perceber como Lúcio Costa construiu, ao longo do tempo, o seu discurso de legitimação da arquitetura moderna que influenciou também a sua atuação como funcionário do Sphan. Um ano antes da publicação do depoimento acima, Lúcio Costa envia o primeiro pedido de tombamento de um edifício representante da arquitetura moderna. Em parecer datado de outubro de 1947, o diretor da DET encaminha o pedido de tombamento da Igreja São Francisco de Assis da Pampulha, em Belo Horizonte, Minas Gerais, para o diretor do Sphan.<sup>242</sup> Lúcio Costa justifica o tombamento da seguinte forma:

“Considerando o estado de ruína precoce em que se encontra a Igreja de São Francisco de Assis, da Pampulha, em Belo Horizonte, devido a certos defeitos de construção e ao abandono a que foi relegado êsse edifício pelas autoridades municipais e eclesiásticas; (...)

Considerando o **louvor unânime despertado** por essa obra nos centros de maior responsabilidade artística e cultural do mundo inteiro, **particularmente da Europa e dos Estados Unidos**;

Considerando, enfim, **que o valor excepcional desse monumento o destina a ser inscrito, mais cedo ou mais tarde, nos Livros do Tombo, como monumento nacional**, e que portanto seria criminoso vê-lo arruinar-se por falta de medidas oportunas de preservação, para se haver de intervir mais tarde no sentido de uma restauração difícil e onerosa, tenho a honra de propor (...) o **tombamento preventivo** da Igreja de São Francisco de Assis, da Pampulha”.<sup>243</sup>

Retomando a dupla<sup>244</sup> função de Lúcio Costa no cenário cultural do Brasil, a partir da década de 1930, é de grande importância o *post-scriptum* escrito pelo arquiteto/funcionário, em 1991, ao artigo *Razões da Nova Arquitetura*:

“Depois de uma coisa, vem *outra*; ser moderno é – conhecendo o passado – ser atual e prospectivo. Assim, cabe distinguir entre *moderno* e ‘modernista’, a fim de evitar designações inadequadas.

A arquitetura dita moderna, tanto aqui como alhures, resultou de um processo com raízes

<sup>241</sup> BASTOS, Rodrigo Almeida. A maravilhosa fábrica... ob. cit.

<sup>242</sup> Conferir **Anexo I.2**

<sup>243</sup> Processo de Tombamento 0373-T-47 – Igreja de São Francisco de Assis, Pampulha, Belo Horizonte. – ACI/RJ. (grifo nosso)

<sup>244</sup> Márcia Chuva atribui uma tripla função exercida pelo arquiteto. Segundo a autora, ele reúne, a um só tempo, três papéis: o de mentor da arquitetura moderna, o de formulador das noções que nortearam as atividades do Sphan, e o papel na consolidação da profissão de arquiteto no Brasil, enquanto um campo autônomo. Cf. CHUVA, Márcia R. R.. Os Arquitetos da Memória... ob. cit.

profundas, legítimas e, portanto, nada tem a ver com certas obras de feição afetada e equívoca – estas sim, ‘modernistas’.

Ao contrário do que ocorreu na maioria dos países, **no Brasil foram justamente aqueles poucos que lutaram pela abertura para o mundo moderno, os que mergulharam no país a procura das suas raízes, da sua tradição**, tanto em São Paulo, nos anos 20, como no Rio, em Minas, sul e nordeste nos 30, **propugnando pela defesa e preservação de nosso passado válido (SPHAN)**.<sup>245</sup>

Este pequeno *post-scriptum*, escrito a aproximadamente sessenta anos depois do texto que o acompanha, sintetiza o que foi explorado até agora. O arquiteto moderno e funcionário do Sphan deixa claro a existência da ideia de um passado válido e de outro não válido. Assim como nos mostra que tal pensamento, defendido pelo grupo de intelectuais ligados a Mário de Andrade, Gilberto Freyre, Rodrigo Melo Franco de Andrade, entre outros, norteou as políticas de preservação do Sphan. Por sua vez, este raciocínio indica a existência de um outro passado não válido, passível de esquecimento, demolição e ruína.

Ao depararmo-nos com isso validamos nossa hipótese de que a atuação de Lúcio Costa enquanto funcionário do Sphan, responsável pela seleção de determinado “passado válido”, esteve indissociada da sua “guerra santa” pela implantação da arquitetura moderna no Brasil. Através dos textos que analisamos neste capítulo pudemos perceber qual passado Lúcio Costa elegeu como válido, raiz e base de tradições para a arquitetura que queria implantar. Entre o passado colonial – herdeiro da “boa tradição portuguesa de não mentir”, de finais do século XVI até inícios do XIX – e o período pós 1930 – da arquitetura moderna – existiu um passado inválido, passível de esquecimento, por ser “bastardo”, “falso”, uma “imitação” – situado entre meados do século XIX e a década de 1930. Nos capítulos seguintes, veremos como Lúcio Costa e o Sphan aplicaram essa ideia ao “tombar” determinados bens como monumentos nacionais e ao empreenderem reformas, remodelações e demolições no conjunto urbano de Ouro Preto.

<sup>245</sup> COSTA, Lúcio. Razões da Nova Arquitetura. In: \_\_\_\_\_. Registro de uma... ob. cit., p. 116 (grifo nosso)

### 3. Minas é o Brasil: o barroco como símbolo da nação

A partir do exposto até agora pudemos perceber que Lúcio Costa sintetizou as várias ideias surgidas ao longo da década de 1920 em torno da busca de uma identidade cultural brasileira que fosse, ao mesmo tempo, autêntica e pudesse incluir o Brasil na história da arte da civilização ocidental, ou melhor, europeia. Em outras palavras, o arquiteto e funcionário do Sphan conciliou a ideia de identidade brasileira – pautada pela recuperação e pela manutenção de características imutáveis da cultura colonial portuguesa, adaptada ao século XX, proposta pelos arquitetos do movimento neocolonial –, com o desejo “antropofágico” dos modernistas de 22 – em que o cerne da cultura brasileira consistia na capacidade de adaptação e reformulação de elementos nacionais e estrangeiros.<sup>246</sup>

Assim, os anseios nacionalistas, “antropofágicos” e universalistas dos vários intelectuais ligados ao Sphan confluíram para a escolha do barroco como o elo capaz de ligar o Brasil à cultura universal. Tal vinculação não se deu de forma automática, foi necessário criar todo um arcabouço teórico sobre a formação da cultura brasileira, e torná-la hegemônica, neutralizando, assim, outras interpretações do nacional. É assim que Márcia Chuva descreve a inserção do Brasil no mundo civilizado por meio da arte, como algo conquistado através da invenção de um “patrimônio nacional” composto pelo período colonial e pelo período contemporâneo ao Sphan.<sup>247</sup>

É nesse mesmo momento que são construídos os cânones da arte brasileira por meio das publicações, tombamentos e restauros efetuados pelo Sphan. Tais cânones foram consagrados a ponto de serem reproduzidos e reconhecidos, ainda hoje, através das várias gerações de arquitetos que passaram pela instituição, mantendo-se, desde então, a inédita associação, também criada, entre as formas e os princípios renovadores do barroco, e a produção arquitetônica moderna no Brasil. Ocorreu assim, segundo a autora, a união dos dois tempos sagrados da arte nacional.<sup>248</sup>

“Ao mesmo tempo em que o Sphan lutou pela consagração do barroco brasileiro, conseguindo tornar a produção artística brasileira - por ser “barroca” - parte integrante da produção universal da arte, investiu também em encontrar as especificidades do nacional nela contidas. Reafirmando nossa arquitetura como nacional e universal, porque inserida num processo civilizatório europeu percebido como universal, traço marcante do projeto modernista da década de 1920, os modernistas do Sphan conquistaram a inserção do Brasil - e de sua própria produção artística que se tornou hegemônica - no mundo civilizado com o efetivo ‘ajuste dos relógios’. Os tempos do sagrado se uniam”.<sup>249</sup>

A comunicação com que Afonso Ávila, um dos maiores especialistas no Brasil, do chamado “barroco mineiro”, abriu o “Congresso do Barroco no Brasil”, ocorrido em 1981 em Ouro Preto, nos mostra como as ideias formuladas pelo Sphan mantiveram-se dominantes nas

<sup>246</sup> MACEDO, Danilo Matoso. *A matéria da invenção: criação e construção das obras de Oscar Niemeyer em Minas Gerais – 1938-1954*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2002, p. 21

<sup>247</sup> Cf. CHUVA, Márcia R. R.. *Fundando a nação: a representação de um Brasil barroco, moderno e civilizado*. Topoi, v. 4, n. 7, jul-dez, 2003; CHUVA, Márcia R. R.. *Os Arquitetos da Memória: sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil (anos 1930-1940)*. Rio de Janeiro: Editora Ufrj, 2009

<sup>248</sup> CHUVA, Márcia R. R.. *Os Arquitetos da Memória...* ob. cit., p. 358

<sup>249</sup> CHUVA, Márcia R. R.. *Os Arquitetos da Memória...* ob. cit., p. 361

últimas décadas.<sup>250</sup> Na ocasião Ávila reafirmou a ideia modernista do “barroco brasileiro” e sua associação com a produção arquitetônica moderna como o vínculo de civilização que irmanava o Brasil aos povos do Ocidente. Segundo suas próprias palavras,

“Uma das matrizes mais autênticas da formação brasileira, o barroco foi e continua sendo também um vínculo de civilização que nos irmana aos povos do Ocidente, vínculo que as formas da modernidade criativa antes mais acentuam do que desfiguram ou enfraquecem. Ouro Preto e Brasília, o Aleijadinho e Niemeyer podem muito bem ser algumas das grandes pontes que, ligando passado e presente, igualmente comunicam ao mundo, sem perda da individualidade nacional, uma perene universalidade de nossa arte, de nossa cultura”.<sup>251</sup>

A manutenção desse discurso não se encerra somente ao campo das artes. As características renovadoras atribuídas ao barroco e à arquitetura moderna foram também constantemente reapropriadas pelo discurso estatal, desde Getúlio Vargas, com o prédio do MES, passando por Brasília, até os dias atuais. Da mesma forma que Afonso Ávila, a exposição *Brésil baroque: entre ciel et terre* comemorativa aos 500 anos do Brasil, realizada no *Petit Palais* em Paris, em 2000, reafirmava o vínculo do Brasil com a Europa justamente através do barroco. A exposição merece destaque em nossa discussão, pois mesmo não tendo sido levada ao Brasil, apesar de ter entre seus organizadores e financiadores o governo brasileiro, assumiu um tom de discurso de Estado, ao associar o barroco como a primeira forma de integração do Brasil no mundo civilizado. As palavras de Fernando Henrique Cardoso, presidente da República na época, no prefácio do catálogo da exposição, salientam que “o barroco brasileiro, muito bem representado no *Petit Palais* de Paris, foi o nosso primeiro ensaio de assimilação cultural”.<sup>252</sup>

Tal discurso permitiu também, apesar de trabalhos acadêmicos que procuram questionar e relativizar estas ideias<sup>253</sup>, a consolidação de uma imagem sacralizada do barroco e do seu “gênio maior”, a ponto de ter sido proibida a distribuição de um livro que questionava a autoria de algumas obras atribuídas ao Aleijadinho. Foi o caso do livro “*O Aleijadinho e sua oficina*”:

<sup>250</sup> Principalmente nas décadas de 1980, 1990 e 2000.

<sup>251</sup> Afonso Ávila apud CHUVA, Márcia R. R.. Os Arquitetos da Memória... ob. cit., p. 356.

<sup>252</sup> Esta exposição apesar de ter sido financiada pelo estado brasileiro não foi levada ao Brasil, permaneceu somente em Paris. Ela é interessante por mostrar a necessidade da constante reafirmação da universalidade da arte brasileira, proposta pelos modernistas na década de 1920 e teorizada e reatualizada por Lúcio Costa a partir de 1930. Percebemos isso também nas várias matérias jornalísticas sobre o evento. A mais interessante foi a do historiador Luís Felipe de Alencastro. Na matéria ele concorda com a afirmação do presidente da república e ressalta que a exposição não conseguiu mostrar o aspecto mais genuíno da arte brasileira que se evidencia, segundo o historiador, através da Igreja de São Francisco de Assis em Ouro Preto. “Decerto, assinalou-se o que é impossível avaliar em Paris e, talvez, constitua o aspecto mais genuinamente criativo dessa nossa arte. Ou seja – na opinião quase unânime dos entendidos –, a arquitetura barroca brasileira, cuja obra-prima é a Igreja de São Francisco de Assis (Ouro Preto), concebida por Aleijadinho”. ALENCASTRO, Luís Felipe. Lições do barroco. Revista Veja, São Paulo, 24/11/1999, Ed. 1625. Para outras reportagens sobre a exposição, cf.: GIGLIOTTI, Fátima. Paris se transforma na capital do barroco brasileiro. Folha de São Paulo, São Paulo, 30/10/1999, Caderno Ilustrada; NEPOMUCENO, Eric. Um privilégio francês: A mais importante coleção de arte barroca do Brasil poderá ser vista apenas em Paris. Revista Época, 08/11/99, Edição 77. Para uma discussão crítica sobre a exposição, cf.: HANSEN, João A. Barroco brasileiro, Petit Palais & Ruína. In: Maria Lígia Coelho Prado; Diana Gonçalves Vidal. (Org.). *À Margem dos 500 Anos. Reflexões Irreverentes*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002, v. 7, p. 235-238.

<sup>253</sup> Cf.: GRAMONT, Guiomar de. *Aleijadinho e o Aeroplano: O paraíso barroco e a construção do herói nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008; e os vários trabalhos de João Adolfo Hansen, entre eles: HANSEN, João A. Barroco brasileiro... ob. cit.; HANSEN, João A. *Teatro da memória: monumento barroco e retórica*. Revista do IFAC, Ouro Preto, (2): 40-52, dez. 1995

*catálogo das esculturas devocionais*” que tem entre seus autores Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira.<sup>254</sup>

Lia Motta e Márcia Chuva atribuem a manutenção deste discurso modernista em torno do Barroco e de Aleijadinho, em grande medida, à presença maciça de arquitetos no quadro de funcionários do Sphan. Lia Motta ressalta a responsabilidade dos arquitetos na insistência em considerar os bens tombados unicamente através de critérios estéticos, tratando cidades como Ouro Preto, por exemplo, “como obra arquitetônica para arquiteto ver”.<sup>255</sup>

“É este profissional um dos grandes responsáveis pela insistência nos critérios que se orientaram pelo sentido estético dos conjuntos, tratando-os como obra arquitetônica para arquiteto ver. (...) Com o tempo, e o estabelecimento da rotina de trabalho, um número cada vez maior de arquitetos se ligou à instituição, ocupando via de regra os cargos de confiança e dando impulso sempre maior às normas estéticas e de estilo e às obras — estas sempre justificadas pela urgência em razão do precário estado de conservação dos imóveis. **Os estudos, necessariamente multi e interdisciplinares, para explicitação dos valores preservados, seu sentido e seus objetivos, e aplicáveis nas ações de preservação, eram sempre preteridos, ou apenas desenvolvidos sob o aspecto tecnológico, perpetuando-se assim um processo compulsivo de conservação de um objeto irreal e idealizado**”.<sup>256</sup>

\*\*\*

Esse quadro geral permitiu a consolidação, pelo menos nos trinta anos iniciais do Sphan, da ideia de preservação de um passado válido, para retomar a afirmação de Lúcio Costa. Nesse sentido, partilhamos da ideia de Silvana Rubino que percebe no grupo de intelectuais ligados ao Sphan a “necessidade premente de se excluir as marcas de um passado recente e indesejável”.<sup>257</sup> Mesmo que apresentasse semelhanças, o período imediatamente anterior à década de 1930, representado pelo avanço do neocolonial<sup>258</sup>, era negado e combatido, assim como os diversos ecletismos, segundo periodização de Lúcio Costa, pertencentes ao início do século XX e finais do século XIX, que não souberam acompanhar as características inovadoras proporcionadas pelo movimento neoclássico, de inícios do século XIX.

Essa ruptura com um passado recente e, conseqüentemente, sua negação, força esses intelectuais a voltarem-se para um passado mais distante, situado no período colonial. Vale

<sup>254</sup> O livro foi apreendido devido a um processo judicial movido por um colecionador que se sentiu lesado por não ter algumas obras de sua coleção incluídas no rol de obras do “gênio brasileiro”. Cf.: OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de, SANTOS FILHO, Olinto Rodrigues dos e SANTOS, Antônio Fernando Batista dos. *O Aleijadinho e sua oficina. Catálogo de esculturas devocionais*. São Paulo: Capivara, 2002; e JORNAL O ESTADO DE SÃO PAULO. A proibição do Aleijadinho. O Estado de São Paulo, São Paulo, 8/5/2003, Caderno 2.

<sup>255</sup> MOTTA, Lia. *A Sphan em Ouro Preto: uma história de conceitos e critérios*. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Iphan, nº 22, 1987, p. 120

<sup>256</sup> MOTTA, Lia. *A Sphan em Ouro Preto...* ob. cit., p. 120

<sup>257</sup> RUBINO, Silvana. *Fachadas da História: os antecedentes, a criação e os trabalhos do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – 1938/1968*. Dissertação de Mestrado. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Departamento de Antropologia, Universidade Estadual de Campinas, 1992, p. 115

<sup>258</sup> O movimento neocolonial disputou com a arquitetura moderna, por muito tempo, o papel de arquitetura oficial do Estado, tendo construído vários pavilhões em exposições universais e, também, edifícios do governo Vargas. Cf. CAVALCANTI, Lauro. *As preocupações do belo*. Rio de Janeiro: Taurus Editora, 1995. Sobre os pavilhões da Exposição Internacional do Centenário da Independência, em 1822, consultar o **Anexo B**

reiterar que além das características estéticas desse passado recente, o que se procurava negar, como vimos no primeiro capítulo, era toda a estrutura política anterior a 1930, a ponto de nenhuma construção da primeira República (1889-1930) ter sido tombada até à década de 1970.<sup>259</sup>

“A ruptura é com o universo cultural que permitiu e gerou o ‘moderno’, o que no contexto do modernismo brasileiro significou a construção de um elo com um passado mais remoto. Não se trata, aqui, de manifestações modernas independentes do passado, mas que, no esforço de se demarcar do passado que a gerou, constroem outro. Contra o passado recente, um salto para trás, para o passado mais legítimo, onde se pode descobrir e inventar inclusive uma modernidade *avant la lettre*”.<sup>260</sup>

Foi o que evidenciamos no segundo capítulo a respeito da periodização da arquitetura proposta por Lúcio Costa que mostra a evolução da arquitetura colonial em direção ao barroco mineiro do século XVIII. O arquiteto procura romper com o seu passado recente permeado pelas manifestações “ecletico-acadêmicas” e encontra numa arquitetura “meio feiosa”, do início do século XX, de cunho popular feita pelos mestres-de-obras – o “velho portuga” – a ligação com o passado mais distante, colonial.

Ponto de chegada da arquitetura luso-brasileira, o barroco mineiro setecentista foi também o ponto de partida, a origem da arquitetura brasileira. Momento em que realmente o génio nacional pôde se expressar.

“a arquitetura colonial foi privilegiada não somente pela sua ancianidade (valor comumente partilhado no âmbito da preservação cultural no mundo ocidental), mas porque lhe foram atribuídas características que, segundo as concepções modernistas, distinguiam-na como primeiro momento de uma produção autenticamente nacional. Foi diferenciada, dessa forma, do que veio depois, considerado como importado (produção relativa ao final do século XIX e começo do século XX)”.<sup>261</sup>

Negando um passado próximo por ter uma arquitetura não autêntica segundo a estética modernista, Lúcio Costa e os arquitetos do Sphan construíram um elo de ligação entre o presente e um passado mais distante através do que eles chamaram de “boa tradição”, representada pela funcionalidade da arquitetura, pelas estruturas aparentes e sem disfarces, pela utilização das técnicas contemporâneas à cada época, e pela harmonia de estilo entre os elementos arquitetónicos do próprio prédio, que não deveria conter elementos supérfluos e meramente decorativos. Estes atributos caracterizavam a “boa arquitetura” conferindo “pureza” e “verdade” às obras. Assim, a “boa arquitetura” poderia ser diferenciada das outras pela harmonia de estilo, beleza, autenticidade, simplicidade, singeleza, graça e sobriedade.<sup>262</sup>

Eles procuravam destacar, não as características de um “estilo barroco”, mas sim daquilo que seria a “boa arquitetura”. Através de uma estética modernista construiu-se então, uma genealogia da “boa arquitetura”, conferindo dois momentos autenticamente nacionais para

<sup>259</sup> RUBINO, Silvana. Mapa do Brasil passado. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 24. Rio de Janeiro: Iphan, 1996

<sup>260</sup> RUBINO, Silvana. *Fachadas da História...* ob. cit., p. 115

<sup>261</sup> CHUVA, Márcia R. R.. *Os Arquitetos da Memória: sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil (anos 1930-1940)*. Rio de Janeiro: Editora Ufjf, 2009, p. 361

<sup>262</sup> CHUVA, Márcia R. R.. *Os Arquitetos da Memória...* ob. cit., p. 360-366

a produção arquitetônica brasileira: o colonial e o moderno. Sendo nacionais, ambos teriam lugares reservados no rol dos patrimônios nacionais. Nesse sentido, vale a pena retomarmos a ligação estabelecida por Lúcio Costa entre a arquitetura moderna e a colonial através dos prédios da Igreja de São Francisco de Assis, na Pampulha, em Belo Horizonte, do edifício do Ministério da Educação e Saúde, antiga sede do Sphan, no Rio de Janeiro, e do Grande Hotel, em Ouro Preto.<sup>263</sup>

O posicionamento de Lúcio Costa sobre estes três bens ressalta a influência que o arquiteto teve na consolidação das políticas de preservação do patrimônio no Brasil. O caso da já citada igreja projetada por Niemeyer e do prédio do Ministério da Educação e Saúde, ambos tombados na década de 1940, quando ainda nenhuma construção anterior à década de 1930 havia sido tombada, destaca a posição assumida pelos arquitetos cariocas, funcionários do Sphan, diante do que eles consideravam como uma arquitetura “falsa”.

A igreja da Pampulha terminada em 1944 e o edifício do MES em 1945, já nasceram tombados, segundo Silvana Rubino.<sup>264</sup> A primeira, tombada a pedido de Lúcio Costa em 1947<sup>265</sup>, demorou em torno de 20 dias para que todo o processo se concluísse. Rápido também, foi o caso do edifício-marco da arquitetura moderna no Brasil, tombado em 1948<sup>266</sup> a pedido de Alcides Rocha Miranda, valendo-se das mesmas justificativas apresentadas por Lúcio Costa. Impossibilitado de comparecer à cerimônia de inauguração do novo edifício, Lúcio Costa escreve uma carta ao ministro Gustavo Capanema, justificando-se e salientando o significado do novo edifício:

“Não se trata, na verdade, da simples inauguração de mais um edifício como tantos outros que se inauguram, a cada passo, por todo o país, mas da inauguração de uma obra destinada a figurar, daqui por diante, na história geral das Belas Artes como marco definitivo de um novo e fecundo ciclo da arte imemorial de construir. Foi, efetivamente, neste edifício onde pela primeira vez se conseguiu dar corpo, em obra de tamanho vulto, levada a cabo com esmero de acabamento e pureza integral de concepção, às ideias mestras por que, já faz um quarto de século, o gênio criador de Le Corbusier se vem batendo com a paixão, o destemor e a fé de um verdadeiro cruzado./ De todas as sementes por ele generosamente lançadas aos quatro cantos do mundo – de Moscou a Nova Iorque, de Estocolmo ao Prata foi esta, deixada aqui neste pequeno canteiro da esplanada do Castelo, no coração mesmo onde a cidade nasceu, a única, afinal, que de fato vingou./ Eis por que, neste oásis circundados de pesados casarões de aspecto uniforme e enfadonho, viceja agora, irreal na sua limpidez cristalina, tão linda e pura flor – flor do espírito, prenúncio certo de que o mundo para o qual caminhamos inelutavelmente, poderá vir a ser, apesar das previsões agourentas do saudosismo reacionário, não somente mais humano e socialmente mais justo, senão, também, mais belo. (...) A presença entre nós desse homem genial foi decisiva para o atual surto da arquitetura brasileira./ Foi graças a esse convívio de apenas três meses que o excepcional talento do arquiteto Oscar Niemeyer – Oscar de Almeida Soares, conforme, no meu apego à tradição lusitana, preferia vê-lo chamar, que é este o seu legítimo nome – até então inexplicavelmente incubado, revelou-se em toda a sua plenitude: não somente na elaboração do projeto deste edifício e no do nosso pavilhão na exposição de Nova York, ainda com a minha participação; mas, sobretudo nas suas incomparáveis construções da

<sup>263</sup> Conferir **Anexo I, Anexo H, Anexo V**, respectivamente.

<sup>264</sup> RUBINO, Silvana. Mapa do Brasil passado... ob. cit., p. 104

<sup>265</sup> Processo de Tombamento 0373-T-47 – Igreja de São Francisco de Assis, Pampulha, Belo Horizonte – ACI/RJ. Conferir **Anexo I.2**

<sup>266</sup> Processo de Tombamento 0375-T-48 – Palácio Gustavo Capanema, Rio de Janeiro – ACI/RJ.

Pampulha e em outras obras espalhadas pelo país, nas quais se revela não só o nosso maior arquiteto, senão, também, um dos maiores mestres da arquitetura contemporânea”.<sup>267</sup>

Se o edifício do MES e a igreja da Pampulha determinaram o início e a sacralização da arquitetura moderna no Brasil, o Grande Hotel de Ouro Preto, de 1938, definiu uma relação de igualdade entre a arquitetura moderna, situada em conjuntos urbanos coloniais, e a arquitetura tradicional. Ambas, por serem “boa arquitetura”, herdeiras da “boa tradição”, podem perfeitamente conviver em harmonia, pois são expressões do mesmo “gênio nacional”. Essa foi a justificativa para Lúcio Costa intervir e impedir a construção de um hotel em Ouro Preto em estilo neocolonial, indicando a arquitetura moderna como a solução mais verdadeira, em oposição ao “pastiche neocolonial”.

Nesse sentido, o ato do tombamento enquanto definidor do patrimônio nacional e o próprio Sphan foram utilizados como forma de consagração de determinados períodos da história do Brasil e exclusão e esquecimento de outros. O período da primeira República será contemplado somente na década de 1970 com o tombamento, num único processo de 1973, do Teatro Municipal e o do Museu de Belas Artes, no Rio de Janeiro, edifícios construídos em estilo eclético.<sup>268</sup>

Não só bens representativos de grupos contrários ou vertentes estéticas diferentes do modernismo foram “esquecidos”. Silvana Rubino cita prédios construídos com base em outras vertentes da arquitetura moderna, que não a defendida por Lúcio Costa, que só figuraram nos livros do tombo na década de 1980. Este foi o caso da primeira “casa modernista” do Brasil de autoria de Gregori Warchavchik.<sup>269</sup> Assim, a autora evidencia que a “modernidade eleita foi sobretudo a modernidade da chamada escola carioca, que tem como marco inaugural o edifício do Ministério, apesar da anterioridade da Casa Modernista”.<sup>270</sup>

“Tombaram, é indiscutível, obras significativas das décadas de 1930 e 1940. Contudo, mais do que isso, fizeram do tombamento uma instância de auto-consagração – pois este é sempre uma medida de proteção e consagração – ao inscrever suas próprias obras. E ao inscrever os marcos modernos criados por eles, deixaram de lado obras do mesmo período ou do período imediatamente anterior”.<sup>271</sup>

A autora afirma ainda que, ao retirar igrejas, casas e pontes do anonimato, através do tombamento, o Sphan conferiu ao país não apenas um passado, mas sobretudo o *seu* passado.<sup>272</sup> Mais do que o patrimônio histórico e artístico da nação brasileira, as obras tombadas formaram o patrimônio histórico e artístico do Sphan e daqueles que eram responsáveis por delimitar as políticas de preservação. Ao eleger o barroco e o colonial como o passado válido, destinado a ser preservado, o Sphan, na pessoa de Lúcio Costa, Rodrigo Melo

<sup>267</sup> COSTA, Lúcio. Carta a Gustavo Capanema, 3/outubro/1945 (cópia). Fundo Personalidades/Lúcio Costa/Cx.0148,0149/ P.0013;0014 – ACI/RJ. Conferir **Anexo H.1**

<sup>268</sup> RUBINO, Silvana. Mapa do Brasil passado... ob. cit., p, 105. Conferir também: Processo de Tombamento 0860-T-72 – Caixa de Amortização, Biblioteca Nacional, Museu Nacional de Belas Artes, Teatro Municipal, Rio de Janeiro – ACI/RJ.

<sup>269</sup> Outros arquitetos que utilizaram princípios da arquitetura moderna mas que não eram os mesmos adotados por Lúcio Costa foram: Rino Levi e Flávio de Carvalho.

<sup>270</sup> RUBINO, Silvana. Mapa do Brasil passado... ob. cit., p, 105

<sup>271</sup> RUBINO, Silvana. Mapa do Brasil passado... ob. cit., p, 104-105

<sup>272</sup> RUBINO, Silvana. Mapa do Brasil passado... ob. cit., p, 105

Franco de Andrade e de seus funcionários, elegeu um Brasil antepassado que excluiu vários atores contemporâneos ao delimitar claramente quem eram e de onde provinham os ancestrais do povo brasileiro.<sup>273</sup>

Silvana Rubino destaca que não se tratava de um discurso da superioridade branca, lusitana e cristã conferida pela detração do outro mas sim pela sua exclusão, por meio da construção de um elo de ligação com o passado que remete a bisavós, antepassados e ancestrais mais dignificados. Segundo a classificação da arquitetura no período colonial, Lúcio Costa remete-se a uma ancestralidade que abarca as características principais dos movimentos artísticos da história da arte europeia desde a Grécia antiga ao Renascimento, todos eles ligados pelas características renovadoras do barroco.

“O passado proposto pelo Sphan, através dos tombamentos, não trouxe à luz conflitos ou contrastes. Pelo contrário, estabeleceu uma continuidade, ainda que na direção de um tempo que já passou. Esse olhar para trás inscreve e escreve um breve tempo para o adjetivo “histórico” do património artístico.”<sup>274</sup>

Foi nesse contexto que Minas Gerais e, principalmente, a antiga capital da província, Ouro Preto, foi escolhida como *locus* da nacionalidade brasileira. O Sphan confirmou essa escolha, mas outros grupos, cujas concepções de nação, de passado e de património, eram distintas dos modernistas em volta de Rodrigo Melo Franco de Andrade, também buscaram na antiga Vila Rica de Ouro Preto as raízes do Brasil.

### 3.1. Ouro Preto como *locus* da nacionalidade

A busca da identidade nacional que ocorria desde o século XIX e ganhou fôlego na década de 1920, contou também com a participação de vários grupos de intelectuais, entre eles alguns ligados ao movimento neocolonial, e outros a Gustavo Barroso, diretor do Museu Histórico Nacional, autodenominados de “Conservadores”.<sup>275</sup> Para Gustavo Barroso e para o Sphan, Ouro Preto tornou-se o berço da nação brasileira e solo sagrado da brasilidade, lugar onde puseram em prática suas ideias preservacionistas, pois foram os primeiros responsáveis, a nível federal, pela salvaguarda do património brasileiro.

Para a Inspetoria de Monumentos Nacionais<sup>276</sup> Ouro Preto foi a única experiência ao longo de sua curta atuação como órgão responsável pela salvaguarda do património brasileiro. A única intervenção feita pela Inspetoria na cidade ocorreu entre 1935 e 1937.<sup>277</sup> Já para o

<sup>273</sup> Cf.: RUBINO, Silvana. Mapa do Brasil passado... ob. cit.; CHUVA, Márcia R. R.. Os arquitetos da memória... ob. cit..

<sup>274</sup> RUBINO, Silvana. Mapa do Brasil passado... ob. cit., p. 103

<sup>275</sup> O termo “conservador” é utilizado no sentido daquele que é responsável pela conservação de bens dentro dos museus, e não no sentido daquele que é contrário a mudanças.

<sup>276</sup> Como exposto no primeiro capítulo, ela foi criada em 1934, um ano após Ouro Preto ter sido considerada Monumento Nacional, estando subordinada ao Museu Histórico Nacional. Ela foi extinta em 1937 com o decreto-lei 25 que estabelecia as bases de funcionamento do Sphan, que estava em operação desde 1936 a nível experimental.

<sup>277</sup> O volume V dos Anais do Museu Histórico Nacional referente ao ano de 1944, porém só publicado em 1955, é dedicado à atuação de Gustavo Barroso frente ao Museu e à Inspetoria de Monumentos Nacionais. O próprio autor reuniu relatórios, planos de restauro e reportagens sobre a atuação da Inspetoria em Ouro Preto com objetivo de marcar seu empenho na defesa do património nacional e de criticar algumas atitudes tomadas pelo Sphan. O plano de obras efetuadas entre 1935 e 1937, sob os cuidados de Epaminondas Macedo, está nesse volume.

Sphan, Ouro Preto tornou-se a cidade paradigma e referência na gestão do patrimônio cultural no Brasil, sendo alvo de diversos restauros e de campanhas, oficiais e extra-oficiais, para arrecadação de fundos para seu restauro.<sup>278</sup> Lia Motta ressalta que

“é possível dizer que a identificação de problemas e a formulação de conceitos e métodos relativos à preservação urbana – elementos formadores do campo da preservação no Brasil a partir da década de 1930 – tiveram Ouro Preto como laboratório. Foi o lugar das experimentações do Iphan, constantemente em evidência”.<sup>279</sup>

### 3.1.1. A Inspetoria de Monumentos Nacionais e Ouro Preto

A atuação da Inspetoria de Monumentos Nacionais foi marcada por uma perspectiva museológica, que segundo o próprio diretor do museu seria pautada pelo “Culto da Saudade”.<sup>280</sup> O Culto da Saudade seria a forma mais eficaz de se preservar a memória tradicional, já que para Barroso a tradição seria a “alma da pátria”, e tratava-se de assegurar sua manutenção, dando ao passado o seu merecido valor. Passado que para o “conservador”,

“(…) é a essência das coisas humanas. É o saber acumulado, é a experiência ganha, é o caminho feito, é o que há de verdadeiramente conquistado. O presente escapa à relatividade do nosso conhecimento. Ainda bem não é e já deixa de ser. E o futuro resulta dos materiais que nós e todos os que nos antecederam reuniram. O desprezo do passado seria mais do que ingratidão, porque seria inconsciência. Por ele é que, na premissa positivista, os mortos governam os vivos. E por isso um luminoso espírito francês aconselha guardar carinhosamente as tradições, porquanto elas, parece, nos prolongam a nós mesmos, como que nos ligando mais intimamente, tanto aos homens que morreram como aos homens que ainda hão-de vir”.<sup>281</sup>

Ana Cristina A. R. de Oliveira interpreta o Culto da Saudade como uma atitude para com o passado na qual o apelo ao aspecto emotivo e sensitivo era considerado como algo legítimo. A relação do presente com o passado nacional seria sobretudo evocativa, pautada pelo memorial da nação. Sob essa ótica, a Inspetoria de Monumentos Nacionais e o Museu Histórico Nacional, ao qual era subordinada, cumpririam a função pedagógica de ensinar o povo a amar o seu passado, despertando-o para a importância do culto das tradições.<sup>282</sup> Percebemos então que as relíquias e fragmentos do passado eram entendidos como documentos autênticos capazes de recontar a história do país, que poderia ser revivida, evocada e cultuada,

<sup>278</sup> Na década de 1940 foi iniciada uma campanha nacional para angariar fundos para o restauro do casario de Ouro Preto. Este fato é revelador da importância que a cidade assumiu enquanto guardiã da tradição artística genuinamente brasileira. Iniciativa individual de Rodrigo Melo Franco de Andrade e sua esposa, a campanha foi assumida pelo Sphan e por outros órgãos do governo federal, ganhando grande destaque em todo o Brasil. Cf.: SORGINE, Juliana. *Salvemos Ouro Preto: A campanha em Benefício de Ouro Preto – 1949-1950*. Rio de Janeiro: IPHAN, COPEDOC, 2008

<sup>279</sup> MOTTA, Lia. *Ouro Preto: de Monumento Nacional a Patrimônio Mundial*. In: SORGINE, Juliana. *Salvemos Ouro Preto: A campanha em Benefício de Ouro Preto – 1949-1950*. Rio de Janeiro: IPHAN, COPEDOC, 2008, p. 12

<sup>280</sup> BARROSO, Gustavo. *O Culto da Saudade*. Anais do Museu Histórico Nacional, vol. 29, 1997, pp: 42-45. Para melhor discussão sobre o assunto conferir: MAGALHÃES, Aline Montenegro. *Colecionando relíquias... Um estudo sobre a Inspetoria dos Monumentos Nacionais (1934-1937)*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2004; MAGALHÃES, Aline Montenegro. *A curta trajetória de uma política de preservação patrimonial*. Anais do Museu Histórico Nacional, v. 36, 2004. p. 9-18

<sup>281</sup> BARROSO, Gustavo. *A Cidade Sagrada*. Anais do Museu Histórico Nacional, vol. V, 1944, p.10.

<sup>282</sup> OLIVERIA, Ana Cristina A. R.. *O conservadorismo a serviço da memória: tradição, museu e patrimônio no pensamento de Gustavo Barroso*. Dissertação de Mestrado. Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003, p. 91

tanto nas salas de exposição do Museu como *in locu*, nos próprios lugares produtores desses fragmentos do passado. Como no caso de Ouro Preto que nas palavras de Gustavo Barroso é “Cidade Sagrada pela história, pela arte, pela tradição e pela lenda. É um nobre património que se não pode perder”.<sup>283</sup>

Ainda sobre a cidade, Barroso declara:

“Sou um velho amigo de Ouro Preto. Antes de pisar o **solo sagrado daquela velha metrópole das Minas**, sonhava com o prestígio de sua história e o mistério de sua lenda. E, quando, ao organizar o Museu Histórico, olhava o mostruário sob cuja tampa de cristal luziam as dobras e dobrões de ouro de lei do reinado do faustoso D. João V, meu espírito se perdia nas brumas dos tempos idos e diante dele desfilavam as legiões de ásperos, destemidos bandeirantes, garimpeiros e faiscadores, que, rompendo os sertões invios, caçando o indígena, escravizando o negro, sequiosos de aventura e de riqueza, fundaram nas covoadas da serra do Itacolomy a celebrada Vila Rica de Albuquerque”.<sup>284</sup>

Assim, a Inspetoria imbuída dessa necessidade de se fazer o culto do passado e sua tradição focou suas atividades em vários bens que pudessem materializar um passado heróico e glorioso de Ouro Preto, *locus* da nacionalidade. Dentre os bens que comporiam o “Património Histórico, Artístico e Tradicional” da nação, se enquadravam as belas igrejas setecentistas, as construções oficiais, as pontes e os chafarizes, além é claro de um ou outro bem relacionado com os grandes fatos históricos da nação, como as casas em que viveram os inconfidentes, por exemplo.

Por essa razão, uma análise crítica ou uma desnaturalização da tradição, pelo próprio autor, torna-se inviável. Ao associar a noção de património à noção de tradição, Gustavo Barroso justifica a necessidade de preservação do passado por si mesmo já que, por estar enraizado na memória nacional e por isso mesmo pertencente à tradição, merece ser preservado e cultuado. Contrapondo conservadores e modernistas Ana Cristina A. R. de Oliveira destaca que esta atitude era chamada pelos modernistas de passadismo.<sup>285</sup>

### 3.1.2. Os modernistas e Ouro Preto

Em contraponto a esta visão temos a atuação dos modernistas que compuseram o Sphan, criado quando a Inspetoria ainda efetuava obras de restauro em Ouro Preto. Porém, o interesse do grupo modernista sobre a cidade já vinha desde a década de 1920 quando Mário e Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral e outros modernistas fizeram viagens ao interior do Brasil com o objetivo de conhecer as raízes brasileiras. Em uma delas, em 1924, estavam acompanhados do poeta Blaise Cendrars. Guiomar de Grammont enxerga nessa “redescoberta” do país a invenção de um Brasil modernista cuja redescoberta das raízes culturais – inclusive o barroco – era fundamental.<sup>286</sup>

Ouro Preto, cidade considerada arcaica, cujo traçado provinha de um passado tido como irracional e inescrupuloso que vivia sob o signo do caos, da desordem, da irracionalidade e que

<sup>283</sup> BARROSO, Gustavo. A Cidade Sagrada... ob. cit., p.14

<sup>284</sup> BARROSO, Gustavo. A Cidade Sagrada... ob. cit., p.10 (grifo nosso)

<sup>285</sup> OLIVERIA, Ana Cristina A. R.. O conservadorismo a serviço... ob. cit., p. 103

<sup>286</sup> GRAMONT, Guiomar de. *Aleijadinho e o Aeroplano: O paraíso barroco e a construção do herói nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008, p. 40

simbolizava a herança de um passado repugnante que deveria ser abolido<sup>287</sup> passou a ser o solo sagrado em que a memória – não mais da região mineradora, mas sim do Brasil – se monumentaliza, assumindo o papel de *locus* da expressão estética da identidade do país e representando a projeção do autenticamente brasileiro.<sup>288</sup> Ao contrário de outras cidades como Rio de Janeiro, Olinda e Salvador que sofreram grandes transformações em nome do progresso, e estavam mais próximas das influências europeias, Ouro Preto permaneceu intocada durante séculos, escondida por detrás das montanhas do interior brasileiro. E por isso mesmo, segundo os modernistas, preservou a essência da brasilidade.

Guiomar de Grammont destaca que os modernistas eram jovens da elite que tiveram maior ou menor contato com a cultura europeia e, num fenômeno comum a esse tipo de experiência, o confronto com essa cultura os fez indagar sobre sua própria identidade.

“Era preciso inventar o Brasil, criar uma origem para o país, um mundo que pudessem chamar de seu, enfim, uma ‘pátria’ à qual pudessem ter orgulho de pertencer e, por isso mesmo, eles a esculpam com cuidado. Contudo, essa invenção guarda ainda muitos traços do “exotismo” e do “primitivismo” com que os europeus viam a arte brasileira, principalmente os viajantes do século XIX”.<sup>289</sup>

É neste âmbito que a figura de António Francisco Lisboa, um escultor de Minas setecentista, conhecido como Aleijadinho “é reinventado como um herói alquímico que teria vindo para realizar a unidade impossível das raças brasileiras”.<sup>290</sup> Roger Chartier, na apresentação do livro de Guiomar de Grammont, nos esclarece como se deu a construção de Aleijadinho como mito brasileiro:

“Uma construção que atua como um silogismo: Aleijadinho é o escultor barroco por excelência; o barroco é a expressão mais completa da identidade brasileira; portanto, o barroco é a nação brasileira em sua essência, e Aleijadinho, seu profeta, reconhecido como tal pelo Estado e por suas instituições”.<sup>291</sup>

É importante destacar que somente a partir do modernismo é que se constitui um interesse em repensar a identidade cultural brasileira como resultado da mistura das diferentes raças que formaram o Brasil. Para a autora, “a novidade modernista virá, sobretudo, nesse aspecto: a inclusão, nas raças formadoras da ‘cultura brasileira’, não apenas dos idílicos indígenas, mas também da contribuição negra”<sup>292</sup>, já que António Francisco Lisboa era filho de

<sup>287</sup> cf.: NATAL, Caion Meneguello. *Imagens de Ouro Preto: a construção de uma cidade histórica, 1891-1933*. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 23., 2005, Londrina. Anais do XXIII Simpósio Nacional de História – História: guerra e paz. Londrina: ANPUH, 2005.

<sup>288</sup> OLIVERIA, Ana Cristina A. R.. *O conservadorismo a serviço...* ob. cit., p. 101

<sup>289</sup> GRAMONT, Guiomar de. *Aleijadinho e o Aeroplano...* ob. cit., p. 156

<sup>290</sup> GRAMONT, Guiomar de. *Aleijadinho e o Aeroplano...* ob. cit., p. 40

<sup>291</sup> CHARTIER, Roger. Apresentação. In: GRAMONT, Guiomar de. *Aleijadinho e o Aeroplano...* ob. cit., p. 15

<sup>292</sup> GRAMONT, Guiomar de. *Aleijadinho e o Aeroplano...* ob. cit., p. 154. Sobre a inclusão do elemento indígena e do português na formação do brasileiro, os romances oitocentistas, como *O Guarani*, de José de Alencar, nos mostram como se deu essa fusão. José de Alencar retrata a formação da nacionalidade através da união do índio Peri e da portuguesa, filha de bandeirantes, Ceci. Únicos sobreviventes de uma dura batalha entre portugueses e indígenas, o indígena e a portuguesa dão origem a um novo elemento, o brasileiro. Fora da literatura, o trabalho “Como se deve escrever a história do Brasil” de Carl Friedrich Philipp von Martius, escrito para um concurso de mesmo nome promovido pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro em 1845, apesar de propor a nacionalidade brasileira com base na “mescla das três raças”, “a cor de cobre ou americana, a branca ou caucasiana, e por fim a preta ou etiópica”, deixa clara a preponderância do elemento português: “Disso se segue

um fidalgo português e de uma negra. Assim, Minas Gerais, o ‘barroco mineiro’ e seu sincretismo cultural se encaixaram perfeitamente no projeto modernista.

Não é por acaso que Minas Gerais assumiu grande importância na atuação do Sphan, concentrando a grande maioria dos tombamentos em relação a outros estados do Brasil. Rodrigo Melo Franco de Andrade em artigo de 1936 no jornal *Diário da Noite* escreve sobre o desejo do ministro Capanema de que se iniciassem os tombamentos pelo “Distrito Federal e Minas Gerais, particularmente, em Ouro Preto”.<sup>293</sup> Apesar de mais adiante declarar que a escolha de se iniciar por Ouro Preto foi devido “apenas uma questão de tempo e método”<sup>294</sup> uma análise do número de tombamentos ocorridos em Minas, ao longo dos trinta primeiros anos do Sphan, como veremos mais adiante, refuta essa ideia.

Não é inoportuno destacar que Gustavo Capanema, Rodrigo Melo Franco de Andrade e vários outros intelectuais do Sphan eram mineiros. Porém não só mineiros, como também pertenciam às famílias tradicionais de Minas Gerais. O diretor do Sphan, por exemplo, era sobrinho de Afonso Arinos, citado no primeiro capítulo, e neto de Rodrigo José Ferreira Bretas, o primeiro biógrafo de Aleijadinho. E mantendo uma espécie de tradição familiar, Rodrigo Melo Franco de Andrade através do Sphan e de seus técnicos, vasculharam os arquivos de Minas em busca de provas documentais que comprovassem as lendas em torno do artífice mineiro.<sup>295</sup>

\*\*\*

Percebemos assim, que os dois órgãos federais destinados à preservação do patrimônio nacional debruçaram-se sobre Ouro Preto com visões distintas de patrimônio que diziam respeito às diferenças na concepção de passado entre os dois grupos. A ideia, dos “conservadores” de “culto ao passado” que pretendia salvar o passado do esquecimento, livrando-o da destruição e do abandono para revivê-lo no presente, como uma espécie de herança de família, diferia da proposta modernista. Para o grupo majoritário do Sphan, a preservação do passado seria referência para a constituição da identidade nacional que se

---

necessariamente o português, que, como descobridor, conquistador e senhor, poderosamente influenciou aquele desenvolvimento. O português se apresenta como o motor essencial. Mas seria um erro desprezar as forças dos indígenas e dos negros. Jamais nos será permitido duvidar que a vontade da providência predestinou ao Brasil esta mescla. O sangue português como um poderoso rio deverá absorver os pequenos afluentes das raças índia e negra”. Cf.: MARTIUS, Carlos Frederico Von. *Como se deve escrever a história do Brasil*. In: *Jornal do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. N. 24, janeiro de 1845

<sup>293</sup> ANDRADE, Rodrigo M. F. A defesa do patrimônio histórico e artístico dos brasileiros. In: \_\_\_\_\_. *Rodrigo e o Sphan*. Rio de Janeiro: Minc/Sphan/Pro-Memória, 1987, p. 25

<sup>294</sup> ANDRADE, Rodrigo M. F. A defesa do patrimônio... ob. cit., p. 25

<sup>295</sup> Guiomar de Grammont destaca que: “O esforço do Sphan, conduzido por Rodrigo Melo Franco, foi o de encontrar provas que dessem consistência a esse primeiro texto [primeira biografia de Aleijadinho feita, no século XIX, por Rodrigo José Ferreira Bretas], como peças de um quebra-cabeça, cujas lacunas e vazios foram preenchidos, inicialmente, pela própria biografia de Bretas, e, em seguida, por análises estilísticas de especialistas que, com sua autoridade, corroboram as afirmações que não tem comprovação, fundando as verdades que faltam” GRAMONT, Guiomar de. *Aleijadinho e o Aeroplano...* ob. cit., p. 36; Filho de Rodrigo Melo Franco de Andrade, o cineasta Joaquim Pedro de Andrade foi o responsável por um documentário sobre Aleijadinho que contou com o roteiro de Lúcio Costa. Este roteiro foi publicado no número 17 da Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, em 1969. Está publicado também, em Registro de uma Vivência. Cf.: COSTA, Lúcio. Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho. In: \_\_\_\_\_. *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p. 521; COSTA, Lúcio. *Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho*. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Rio de Janeiro: Iphan, n. 18, 1978.

projetava para o futuro. O passado assumia dupla função, integrar o Brasil à matriz da civilização europeia, por meio do barroco, e possibilitar a reatualização da identidade nacional. No caso da arquitetura, por exemplo, Lúcio Costa reatualiza a identidade brasileira através da arquitetura moderna, que não é “arremedo” do passado, mas sim, segundo o arquiteto, expressão da identidade nacional no seu tempo. É através dela que, depois do “barroco mineiro”, o Brasil será reconhecido internacionalmente, por suas características próprias.

### 3.2. Os tombamentos: a definição do património nacional

Silvana Rubino sugere que os tombamentos feitos pelo Sphan, principalmente na gestão de Rodrigo Melo Franco de Andrade (1936-1967) definiram uma geografia do passado brasileiro – cidades que possuem patrimónios nacionais – e desenharam para este passado um mapa temporal.<sup>296</sup> Nesse mapa destaca-se o barroco mineiro, que, de anteriormente considerado como algo “feito”, “com excesso de detalhes”, “sem beleza”, “uma cópia mal feita”, passa a ser a expressão artística genuinamente brasileira. Isso se torna mais evidente ao analisarmos os dados referentes aos tombamentos feitos no período inicial do Sphan, comumente chamado de “heróico”.<sup>297</sup> Foi nesse período que o barroco foi consolidado como património nacional e Ouro Preto o lugar em que ele se manifestou em toda a sua autenticidade.

Os tombamentos realizados nesse período apontam Minas Gerais, Ouro Preto e o barroco como o *locus* do património brasileiro. Uma simples análise sobre o número de bens tombados desde o início das atividades do Sphan nos revela isso. Até 2009 haviam sido tombados 1047 bens móveis e imóveis em todo o território nacional. Como podemos observar na tabela 1, a maioria desses bens estão situados no Rio de Janeiro, Minas Gerais e Bahia. Os três estados juntos equivalem a mais da metade do número de bens tombados em todo o Brasil. Para ser mais exato, enquanto os outros estados somam, juntos, 41,5% dos bens tombados, os três primeiros estados concentram aproximadamente 58,5%, ou seja, 612 bens.<sup>298</sup>

Mas só através desses números não percebemos a real importância concedida pelo Sphan e pela geração de Rodrigo Melo Franco de Andrade e Lúcio Costa, ao barroco e a Minas Gerais enquanto símbolos da nacionalidade. Se dividirmos o número de tombamentos por décadas, perceberemos que a maior parte dos tombamentos ocorreram entre 1938 e toda década de 1960, período que compreende a gestão de Rodrigo Melo Franco de Andrade e a atuação de Lúcio Costa no Sphan.

<sup>296</sup> RUBINO, Silvana. *Fachadas da História...* ob. cit., 136

<sup>297</sup> Expressão cunhada pelo arquiteto e funcionário do Sphan, Luís Saia.

<sup>298</sup> Conferir Tabela 1

Tombamentos entre 1938 e 2009			
Estados	Total de Municípios	Total de Bens Inscritos	%
Rio De Janeiro	24	224	21,39
Minas Gerais	48	204	19,48
Bahia	26	184	17,57
Pernambuco	15	80	7,64
São Paulo	38	77	7,35
Rio Grande do Sul	21	38	3,63
Para	3	25	2,39
Sergipe	9	25	2,39
Goiás	8	23	2,20
Paraíba	8	23	2,20
Santa Catarina	8	22**	2,10
Ceara	11	21	2,01
Maranhão	3	20	1,91
Paraná	5	15	1,43
Espírito Santo	6	14	1,34
Rio Grande do Norte	9	14	1,34
Alagoas	6	11	1,05
Piauí	8	7*	0,67
Mato Grosso	4	5	0,48
Amazonas	1	4	0,38
Distrito Federal	1	4	0,38
Mato Grosso Do Sul	2	3	0,29
Rondônia	2	2	0,19
Amapá	1	1	0,10
Tocantins	1	1	0,10
<b>Total</b>	<b>268</b>	<b>1047</b>	<b>100</b>

Tabela 1 - Tombamentos entre 1938 e 2009<sup>299</sup>

Entre 1938, ano de início dos tombamentos, até final da década de 1960 foram tombados 787 bens. Isso representa cerca de 75% de todos os tombamentos ocorridos até 2009, pois de 1970 em diante, foram tombados 260 bens. Tais números mostram a importância que a atuação do Sphan, em seu período inicial, teve na delimitação daquilo que seria considerado o patrimônio Nacional. Mais do que isso, mostra também, os limites geográficos assumidos pelo patrimônio nacional e seu mapa temporal, como apontado por Silvana Rubino.<sup>300</sup> Limites esses, que se materializam no nordeste brasileiro, foco inicial da colonização, com destaque para Bahia e Pernambuco, e no sudeste, região desenvolvida a partir do século XVIII com a

<sup>299</sup> Tabela produzida com base na obra “*Bens móveis e imóveis inscritos nos Livros do Tombo do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional: 1938-2009*”. Constatamos, porém, que os dados referentes aos municípios listados na obra não conferem com a tabela apresentada no mesmo livro. Rio de Janeiro e Minas Gerais, aparecem com 23 e 49 municípios, respectivamente, quando, encontramos os números 24 e 48 municípios para os estados do Rio de Janeiro e de Minas Gerais, respectivamente. Cf.: LIMA, Francisca H. B.; MELHEM, Mônica M.; POPE, Zulmira Canário (org.). *Bens móveis e imóveis inscritos nos Livros do Tombo do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional: 1938-2009*. Rio de Janeiro: IPHAN/COPEDOC, 2009

\* O Parque Nacional da Serra da Capivara ocupa grande extensão, incluindo quatro municípios do Estado do Piauí e todos foram contabilizados na contagem de municípios. Entretanto, na contagem de bens, considerou-se apenas 01 (um) bem; \*\* Em Florianópolis/SC, localiza-se a parte principal da Coleção Arqueológica do Padre Rohr, que tem ainda duas partes em outros locais, sendo uma em Camboriú/SC, e outra em Brasília/DF. Como se trata do mesmo bem, com apenas uma inscrição, a coleção foi contabilizada como bem inscrito apenas no estado de Santa Catarina, mas, na contagem de municípios, Camboriú/SC e Brasília/DF foram contabilizados.

<sup>300</sup> RUBINO, Silvana. Mapa do Brasil passado... ob. cit..

descoberta de ouro em Minas Gerais. Assim, o período característico do patrimônio nacional se inscreve entre os séculos XVI e XVIII, com preponderância para este último.

Bens tombados por estado por Período			
Estados	1938 a 1969	1970 a 2009	Total
<i>Rio de Janeiro</i>	160	64	224
<i>Minas Gerais</i>	174	30	204
<i>Bahia</i>	155	29	184
<i>Pernambuco</i>	63	17	80
<i>São Paulo</i>	52	25	77
Rio Grande do Sul	24	1	25
Para	19	4	23
Sergipe	19	19	38
Goiás	18	7	25
Paraíba	17	6	23
Santa Catarina	14	0	14
Ceara	13	1	14
Maranhão	13	7	20
Paraná	11	4	15
Espírito Santo	11	11	22
Rio Grande do Norte	7	4	11
Alagoas	6	1	7
Piauí	5	16	21
Mato Grosso	2	2	4
Amazonas	1	0	1
Distrito Federal	1	3	4
Mato Grosso Do Sul	1	4	5
Rondônia	1	1	2
Amapá	0	3	3
Tocantins	0	1	1
<b>Total</b>	<b>787</b>	<b>260</b>	<b>1047</b>

Tabela 2 - Bens tombados por estado por Período

Na tabela anterior, destacam-se Rio de Janeiro e Bahia, estados que abrigaram as duas capitais do período colonial, Salvador e a cidade do Rio de Janeiro. Esta última também foi capital do período imperial e do período republicano até a inauguração de Brasília. Se os dois últimos estados sediaram as capitais do país e, também por isso, possuem vários bens tombados, Minas Gerais abrigou oficialmente, após os tombamentos, a própria nacionalidade do Brasil tanto em termos artísticos como políticos.<sup>301</sup> Neste mesmo sentido, não pode ser mera coincidência o fato da nova e moderna<sup>302</sup> capital do Brasil ter sido inaugurada, por Juscelino Kubitschek<sup>303</sup>, em 21 de abril de 1960,<sup>304</sup> data esta que marca a morte de “Tiradentes”, o

<sup>301</sup> Ouro Preto e Minas Gerais atuam como ícones da nacionalidade tanto por meio do barroco, como pela política, já que se atribui aos inconfidentes setecentistas, cujo mártir foi Tiradentes, os primeiros anseios “libertários” e nacionalistas. Ainda hoje, é comum encontrarmos em trabalhos acadêmicos e, com mais frequência, em discursos políticos a ideia de Minas Gerais como da liberdade do Brasil, que só se concretizaria no século XIX.

<sup>302</sup> Como moderna me refiro a dois sentidos: de obra recente, e de obra construída sob os princípios da arquitetura moderna.

<sup>303</sup> Presidente do Brasil entre 1956 a 1961, também foi prefeito de Belo Horizonte na década de 1940, período em que construiu o parque da Pampulha, projetado por Oscar Niemeyer, onde se encontra a Igreja de São Francisco de Assis, várias vezes referidas neste trabalho.

alferes mineiro que, segundo a tradição, foi enforcado e esquartejado por querer libertar o Brasil do domínio português, durante o século XVIII.<sup>305</sup>

Dos 787 bens tombados entre 1938 e a década de 1960, Minas Gerais surge como o estado que contém o maior número dos tombamentos, com 174 bens tombados, sendo seguido pelo Rio de Janeiro com 160 e pela Bahia com 155. Em termos percentuais, significa dizer que aproximadamente 47% de todos os bens considerados patrimônios nacionais até 2009, estão restritos a três estados da nação. Entre esses três estados, Minas Gerais apresenta aproximadamente 17% de bens tombados.

É interessante salientar ainda que 282 bens, cerca de 35% dos bens tombados nesse período (1938 a 1969), foram inscritos nos livros do tomo nos dois primeiros anos após terem início os tombamentos, em 1938 e 1939. Somente em 1938 foram 234 bens, sendo que 83 no Rio de Janeiro, 55 na Bahia, 38 em Pernambuco, 23 em Minas Gerais e 35 nos outros estados. Uma análise apressada pode desfavorecer nossa hipótese sobre a prevalência de Minas sobre os outros estados. Porém ao percebemos que em Minas temos o tombamento de conjuntos urbanos, que figuram como uma única entrada nos livros do tomo, nossa hipótese se sustenta. Foram tombadas 6 cidades mineiras. São elas: Ouro Preto, Mariana, Diamantina, São João Del Rei, Serro e Tiradentes. Cada conjunto apesar de conter inúmeros outros bens, como igrejas, casas, imaginária religiosa, etc., conta com somente uma única entrada nos livros do tomo, sendo que aos poucos, algumas destas cidades tiveram seus bens “mais relevantes” tombados de forma individual.<sup>306</sup>

Bens tombados entre 1938 e 1969							
Estados	1938	1939	Dec. 1940	Dec. 1950	Dec. 1960	Total por estado	%
Minas Gerais	23	34	37	56	24	174	22,1
Rio de Janeiro	83	2	15	28	32	160	20,3
Bahia	55	6	58	20	16	155	19,7
Pernambuco	38	2	5	5	13	63	8,0
São Paulo	4	1	14	13	20	52	6,6
Demais estados	31	3	57	43	49	183	23,3
<b>Totais</b>	<b>234</b>	<b>48</b>	<b>186</b>	<b>165</b>	<b>154</b>	<b>787</b>	<b>100,0</b>

Tabela 3 - Bens tombados entre 1938 e 1969

<sup>304</sup> Único feriado nacional dedicado a um personagem civil. Instituído pela lei nº 1.266, de 8 de dezembro de 1950, no artigo terceiro em que se lê: “É feriado nacional o dia 21 de abril, consagrado à glorificação de Tiradentes e anseios de independência do País e liberdade individual”. In: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/L1266.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L1266.htm)

<sup>305</sup> Para uma discussão sobre a constituição do mito libertário em torno da inconfidência mineira e de Tiradentes conferir: FURTADO, João P. *O manto de Penélope: História, mito e memória da Inconfidência Mineira de 1788-9*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002 e CARVALHO, José Murilo. *A Formação das Almas: O Imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

<sup>306</sup> Em 1938 foram tombados 23 bens em Minas Gerais constantes em 16 processos: **0031-T-38** – Fábrica de Ferro Patriótica, São Julião, Ouro Preto, MG; **0067-T-38** – Bens localizados em Sabará, Raposos e Caeté, MG; **0071-T-38** – Igreja de Nossa Senhora das Mercês, Mariana; **0072-T-38** – Igreja São Francisco de Assis de Mariana; **0110-T-38** – Igreja de Nossa Senhora do Monte do Carmo, Ouro Preto; **0111-T-38** – Igreja São Francisco de Assis, Ouro Preto (conferir **Anexo N**); **0167-T-38** – Casa na Rua Borba Gato, 7, Sabará; **0168-T-38** – Igreja Matriz de Santo Antônio, Santa Bárbara; **0171-T-38** – Igreja de São Francisco de Assis, São João Del Rei; **0172-T-38** – Igreja do Carmo, São João Del Rei; Conjuntos urbanos: **0064-T-38** – Conjunto arquitetônico e urbanístico de Diamantina; **0065-T-38** – Conjunto arquitetônico e urbanístico da cidade do Serro; **0066-T-38** – Conjunto arquitetônico e urbanístico da cidade de Tiradentes; **0068-T-38** – Conjunto arquitetônico e urbanístico de São João Del Rei; **0069-T-38** – Conjunto arquitetônico e urbanístico de Mariana; **0070-T-38** – Conjunto arquitetônico e urbanístico da cidade de Ouro Preto

A presença marcante de Minas no rol dos patrimônios nacionais está claramente vinculada, a partir do exposto, ao fato de que sua produção artística, entendendo por isso arquitetura civil e religiosa, e os vários componentes desta última, como imaginária, talha, pintura, etc., provém basicamente do século XVIII. Século que compreende, segundo Lúcio Costa, as manifestações artísticas pertencentes ao “goticismo barroco” e ao “renascentismo barroco”. Esta, última fase da evolução da arte brasileira. Fase da “nova geração modernista”<sup>307</sup> de Aleijadinho, da Igreja de São Francisco de Assis, e dos profetas em pedra sabão do Santuário de Nosso Senhor Bom Jesus do Matosinhos.<sup>308</sup>

Silvana Rubino constata, entre os bens tombados de 1938 a 1967, a preferência pelo período colonial em detrimento do período imperial e republicano com marcado predomínio do século XVIII. Segundo a autora, somados os três primeiros séculos representantes do período colonial temos, aproximadamente, 75% dos bens tombados, com quase 55% deles situados no século XVIII.<sup>309</sup> Para Silvana Rubino, a presença atenuada do século XIX é compensada pelo porte monumental de alguns edifícios imperiais no Rio de Janeiro, como a antiga Alfândega<sup>310</sup>, o solar de Grandjean de Montigny<sup>311</sup>, a Casa da Moeda<sup>312</sup> e o Paço de São Cristóvão<sup>313</sup>, entre outros. Além dos palácios neoclássicos do Catete<sup>314</sup>, Guanabara<sup>315</sup> e Itamarati<sup>316</sup>, propriedades dos governos estadual e federal. Com relação ao período republicano, durante a gestão de Rodrigo Melo Franco de Andrade, não vemos nenhuma inscrição de bens pertencentes à primeira República (1889 - 1930). O século XX só é incluído nos livros do tomo na década de 1940 com a Igreja da Pampulha e com o prédio do MES, obras como já destacamos, pertencentes à arquitetura moderna.<sup>317</sup>

Detendo-nos somente sobre Minas Gerais temos que dos 204 bens inscritos nos livros tomo, 174 foram tombados nos primeiros 32 anos do Sphan, e os 30 bens restantes, foram tombados entre 1970 e 2009. Do total de bens tombados em Minas, 135 concentra-se em apenas 9 cidades, como podemos perceber na tabela abaixo. Dentre elas, somente Belo Horizonte e Sabará<sup>318</sup>, não foram tombadas em seu todo. A cidade de Congonhas foi incluída

<sup>307</sup> COSTA, Lúcio. *Arquitetura dos jesuítas no Brasil. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro: Iphan, n. 26, 1997

<sup>308</sup> Tombado em 08/09/1939 através do processo 0075-T-38 – Santuário de Bom Jesus do Matosinhos, Congonhas, MG – ACI/RJ.

<sup>309</sup> A autora apresenta os seguintes percentuais: para o século para o XVI, cerca 6,5%; XVII, 14,7%; XVIII, 54,7; XIX, 18%; XX, 0,9%; sem data precisa, 5,2%. Cf.: RUBINO, Silvana. *Mapa do Brasil passado...* ob. cit., p. 102

<sup>310</sup> Tombado em 24/05/1938 pelo processo 0101-T-38

<sup>311</sup> Tombado em 10/08/1938 pelo processo 0092-T-38

<sup>312</sup> Tombado em 24/05/1938 pelo processo 0156-T-38

<sup>313</sup> Tombado em 11/05/1938 pelo processo 0101-T-38

<sup>314</sup> Tombado em 06/04/1938 pelo processo 0153-T-38

<sup>315</sup> Tombado em 06/04/1938 pelo processo 0101-T-38

<sup>316</sup> Tombado em 20/07/1938 pelo processo 0158-T-38

<sup>317</sup> RUBINO, Silvana. *Mapa do Brasil passado...* ob. cit., p. 103

<sup>318</sup> Sabará teve o tombamento do conjunto arquitetônico da Rua Direita em 1965, através do processo 0485-T-53. Já Belo Horizonte teve todo o conjunto urbanístico da Pampulha, projetado por Oscar Niemeyer, tombado em 1997. O conjunto é composto, além da Igreja de São Francisco de Assis, tombada em 1947, pelos prédios do Cassino (Museu de Arte de Belo Horizonte), Iate Clube, Casa do Baile, Golfe Clube (Sede da Fundação Zoológica), Casa de Campo de Juscelino Kubitschek (residência de Juracy Brasileiro Guerra, na época do tombamento) e do Monumento a Yemanjá. Processo de tombamento 1341-T-94 – Conjunto arquitetônico e Paisagístico da Pampulha, Belo Horizonte, Minas Gerais – ACI/RJ.

nos livros do tomo somente em 1941.<sup>319</sup>

Cidades com Bens tombados em Minas Gerais - 1938 a 2009										
Cidades	1938	1939	Década de 1940	Década de 1950	Década de 1960	Década de 1970	Década de 1980	Década de 1990	Década de 2000	Total
Ouro Preto	4	22	2	15	3	0	1	0	0	47
Mariana	3	5	10	3	1	0	0	0	0	22
Sabará	7	0	0	9	3	0	0	0	0	19
Diamantina	1	0	6	7	0	0	0	0	0	14
Tiradentes	1	0	3	2	5	0	0	0	0	11
São João Del Rei	3	0	3	0	0	1	0	0	0	7
Belo Horizonte	0	0	1	1	2	0	1	1	0	6
Serro	1	0	3	1	0	0	0	0	0	5
Congonhas	0	1	1	1	0	0	1		0	4
Demais cidades <sup>320</sup>	3	6	8	17	10	7	9	4	5	69
<b>Total</b>	<b>24</b>	<b>33</b>	<b>37</b>	<b>56</b>	<b>24</b>	<b>8</b>	<b>12</b>	<b>5</b>	<b>5</b>	<b>204</b>

Tabela 4 - Cidades com Bens tombados em Minas Gerais - 1938 a 2009

Reduzindo mais nosso campo de análise, temos que dos 48 municípios mineiros que tiveram bens tombados pelo Sphan até 2009, Ouro Preto destaca-se como sendo aquele que teve o maior número de bens inscritos nos livros tomo, com 47 bens. Desses, 46 bens foram tombados no período de 1938 até 1969, o que representa quase a totalidade dos bens tombados na cidade. O único tombamento posterior a esse período foi o de uma imagem sacra atribuída a Aleijadinho e tombada em 1987. Os bens tombados em Ouro Preto são tratados por 14 processos de tombamentos, como podemos ver na tabela 5.<sup>321</sup>

Mais do que significar o desejo do ministro Capanema de se iniciar os trabalhos por Minas e pelo Distrito Federal (Rio de Janeiro), a concentração dos tombamentos nessas três primeiras décadas, principalmente em Minas Gerais e em Ouro Preto, evidencia o forte interesse dos intelectuais e arquitetos do Sphan em consolidar o “barroco mineiro” como expressão da arte nacional. Fato que também pode ser comprovado quando comparamos os bens tombados e sua respectiva inscrição nos livros do tomo.<sup>322</sup>

<sup>319</sup> Processo de Tombamento 0238-T-41 – Cidade de Congonhas do Campo, Minas Gerais

<sup>320</sup> São 39 cidades. O total de cidades mineiras com bens tombados é de 48. O Guia de bens tombados do Iphan apresenta 49 municípios em Minas Gerais. Porém, na relação desses municípios consta um distrito de Ouro Preto, que por ser distrito, considerei pertencente ao município de Ouro Preto, por isso em minha relação apresentam-se 48 municípios.

<sup>321</sup> Pode ocorrer de um único processo tratar do tombamento de bens em várias outras cidades, como no caso do processo 0075-T-38 que tombou 32 bens entre Congonhas, Ouro Preto, Mariana, Barão de Cocais e Santa Bárbara. Outro exemplo é do processo nº 0155-T-38 que agrupa vários fortes brasileiros, em diversos municípios e estados, tombados em 1938. “Deve-se aqui ressaltar que um processo nem sempre contém um bem apenas, sendo comum o agrupamento de bens de tipo semelhante num só processo, não importando se os bens pertencem a um mesmo estado ou município. (...) Quando um processo agrupa vários bens, cada bem individual que tem seu tombamento aprovado possui uma inscrição individual no Livro do Tombo. Assim, pode-se ter o mesmo número de processo para vários bens, mas nunca o mesmo número de inscrição para bens diferentes”. cf.: LIMA, Francisca H. B.; MELHEM, Mônica M.; POPE, Zulmira Canário (org.). Bens móveis e imóveis... ob. cit., p. V

<sup>322</sup> São quatro os livros do tomo: Livro do Tombo Histórico, Livro do Tombo das Belas Artes, Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico e Livro do Tombo das Artes Aplicadas. Segundo o decreto-lei nº 25 de 1937: “ Art. 4º) O Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional possuirá quatro Livros do Tombo, nos quais serão inscritas as obras a que se refere o art. 1º desta lei, a saber: 1) no Livro do Tombo Arqueológico,

Número de Bens tombados por processo de tombamento em Ouro Preto – 1938 a 1987			
Processo	Descrição	Nº de bens Tombados	Ano do tombamento
0031-T-38	Fábrica de Ferro Patriótica São Julião	1	1938
0070-T-38	Conjunto arquitetônico e urbanístico da cidade de Ouro Preto	1	1938
0075-T-38	Igrejas em Congonhas, Ouro Preto, Mariana, Barão de Cocais e Santa Bárbara	22	1939
0110-T-38	Igreja de Nossa Senhora do Monte do Carmo	1	1938
0111-T-38	Igreja São Francisco de Assis	1	1938
0403-T-49	Igreja Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, Cachoeira do Campo, Ouro Preto	1	1949
0410-T-49	Tombamento de Casas, Pontes, Fontes, Passo e Igreja em Mariana; Igreja de Sant’Ana em Ouro Preto; Passo em São João Del Rei; Igreja em Tiradentes	1	1949
0415-T	Escola de Minas ou Palácio do Governadores e Casa dos Contos	2	1950
0430-T	Chafarizes, Pontes e Passos	12	1950
0465-T	Igreja Matriz de Santo António, Glaura, Ouro Preto	1	1962
0472-T	Casa em Amarantina, Ouro Preto	1	1963
0512-T-54	Casa de Câmara e Cadeia – Museu da Inconfidência	1	1954
0604-T-60	Igreja de São Bartolomeu, Ouro Preto, MG	1	1960
1162-T-85	Imagem de Santana, atribuída a Aleijadinho, no distrito de Chapada, Ouro Preto	1	1987

Tabela 5 - Número de Bens tombados por processo de tombamento em Ouro Preto – 1938 a 1987

Com base na tabela 6 podemos perceber que o patrimônio nacional situado em Minas Gerais é considerado pelo Sphan e por seus funcionários como pertencentes, quase que exclusivamente, ao campo das Belas Artes com 142 bens inscritos nesse livro desde 1938 até 2009. Enquanto que, para o mesmo período, no Rio de Janeiro somente 52 bens pertencem, unicamente ao Livro do Tombo das Belas Artes. Pode ocorrer de um bem ser inscrito em mais de um livro tombo, mas mesmo assim, Minas ainda mantém seu posto de “guardião” das Belas Artes. Se somarmos os outros bens que foram inscritos em mais de um livro tombo juntamente com o de Belas Artes teremos em Minas Gerais 166 bens inscritos no livro de Belas Artes contra 142 do Rio de Janeiro. As cidades mineiras, mais que cidades históricas, como são conhecidas hoje, são cidades que abrigam a mais pura expressão das Belas Artes nacional.

A tabela 7 nos mostra que dos 47 bens tombados em Ouro Preto 41 figuram, unicamente, no livro das Belas Artes e 3 no livro Histórico, sendo que 2 bens foram inscritos, concomitantemente, no livro Histórico e no das Belas Artes. O conjunto urbano da cidade tombado em 1938 foi, primeiramente, inscrito no livro de Belas Artes, e só em 1986 passou a figurar em mais dois livros, no Histórico e no Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico.<sup>323</sup>

Etnográfico e Paisagístico, as coisas pertencentes às categorias de arte arqueológica, etnográfica, ameríndia e popular, e bem assim as mencionadas no § 2º do citado art. 1º; 2) no Livro do Tombo Histórico, as coisas de interesse histórico e as obras de arte histórica; 3) no Livro do Tombo das Belas Artes, as coisas de arte erudita, nacional ou estrangeira; 4) no Livro do Tombo das Artes Aplicadas, as obras que se incluírem na categoria das artes aplicadas, nacionais ou estrangeiras”. Cf.: SPHAN/PRÓ-MEMÓRIA. *Proteção e Revitalização do patrimônio cultural no Brasil: uma trajetória*. Brasília: Mec/Sphan/Pró-Memória, 1980

<sup>323</sup> Os três bens inscritos no livro Histórico são: uma casa setecentista, o palácio dos governadores e a primeira fábrica de ferro do Brasil. A casa dos Contos, antiga residência do contratador, e a antiga casa de Câmara e

Bens tombados em Minas Gerais e Rio de Janeiro por livro tomo – 1938 a 2009 <sup>324</sup>		
Livros do Tombo	Minas Gerais	Rio de Janeiro
Histórico	30	56
Belas Artes	142	52
Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico	5	22
Artes Aplicadas	0	0
BA, Hist	19	81
Hist, Arq/Etn/Psg	3	4
BA, Arq/Etn/Psg	1	7
BA, Hist, Arq/Etn/Psg	4	2
<b>Total</b>	<b>204</b>	<b>224</b>

Tabela 6 - Bens tombados em Minas Gerais e Rio de Janeiro por livro tomo – 1938 a 2009

Bens tombados em Minas Gerais por Livro Tombo								
Cidades	Histórico	Belas Artes	Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico	BA, Hist	Hist, Arq/Etn/Psg	BA, Arq/Etn/Psg	BA, Hist, Arq/Etn/Psg	Total
Ouro Preto	3	41	0	2	0	0	1	47
Mariana	1	19	0	2	0	0	0	22
Sabará	2	15	0	1	1	0	0	19
Diamantina	1	12	0	1	0	0	0	14
Tiradentes		10	0	1	0	0	0	11
São João Del Rei	3	3	0	1	0	0	0	7
Belo Horizonte	1	2	2	0	0	0	1	6
Serro	2	2	0	1	0	0	0	5
Congonhas		2	1	1	0	0	0	4
Demais cidades <sup>325</sup>	17	36	2	9	2	1	2	69
<b>Total</b>	<b>30</b>	<b>142</b>	<b>5</b>	<b>19</b>	<b>3</b>	<b>1</b>	<b>4</b>	<b>204</b>

Tabela 7 - Bens tombados em Minas Gerais por Livro Tombo

Assim, com base nos autores que trabalhamos e com os dados obtidos da análise dos processos de tombamento realizados em Minas Gerais e em outros estados brasileiros, pudemos confirmar a ideia de Minas como o lugar que abriga a principal característica definidora da nacionalidade brasileira: o barroco. Percebemos também que tal ideia não se processou por acaso, foi fruto de um discurso encabeçado pelos intelectuais que fundaram o Sphan e tinham como objetivo inserir o Brasil no cenário cultural do mundo ocidental, tanto

Cadeia, hoje Museu da Inconfidência, foram inscritos no ato do tombamento nos livros Histórico e das Belas Artes. Os demais bens, Igrejas, pontes, passos, chafarizes e capelas foram inscritos todos no livro das Belas Artes.<sup>324</sup> Um bem pode ser inscrito em mais de um livro. Isso pode ocorrer no mesmo período do tombamento ou posteriormente como no caso de Ouro Preto que no momento de seu tombamento, em 1938, foi inscrito somente no livro do tomo das Belas Artes. Só em 1986 é que foi inscrito no livro Histórico e no Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico. Por isso, preferimos usar somente as inscrições feitas no mesmo período do tombamento. Quando o bem é inscrito desde o início de seu tombamento em mais de um livro criamos uma categoria específica para ele. Quando ele foi inscrito em mais de dois livros os reunimos nas seguintes categorias: **BA, Hist**: Belas Artes e Histórico; **Hist, Arq/Etn/Psg**: Histórico e Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico; **BA, Arq/Etn/Psg**: Belas Artes e Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico; e em 3 livros: **BA, Hist, Arq/Etn/Psg**: Belas Artes, Histórico e Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico

<sup>325</sup> 39 cidades

por meio do barroco mineiro como pela arquitetura moderna, no caso de Lúcio Costa.

A prevalência dos bens considerados como Belas Artes sobre os históricos também pode ser visto como uma das consequências causadas pela presença maciça de arquitetos no interior do Sphan, como apontou Lia Motta, que buscavam a manutenção de padrões estéticos nas cidades tombadas desvinculados do seu contexto político, económico e social. Como citado no início do capítulo “é este profissional um dos grandes responsáveis pela insistência nos critérios que se orientaram pelo sentido estético dos conjuntos, tratando-os como obra arquitetónica para arquiteto ver”.<sup>326</sup>

---

<sup>326</sup> MOTTA, Lia. A Sphan em Ouro Preto... ob. cit., p. 120

## 4. Lúcio Costa em Ouro Preto

Como evidenciamos nos capítulos anteriores, a eleição de Ouro Preto e sua consolidação como símbolo da arte brasileira deu-se, dentre outros fatores, devido ao grupo de intelectuais que formou o Sphan: os modernistas, representados por Rodrigo de Melo Franco de Andrade, de um lado, e os arquitetos defensores da arquitetura moderna, representados por Lúcio Costa, de outro. A análise do número total de tombamentos ocorridos no Brasil, nos trinta primeiros anos do Sphan, mostrou-nos que Minas Gerais e Ouro Preto ocuparam o lugar de símbolo da nacionalidade brasileira.

Este capítulo pretende discutir e comprovar, através de uma análise mais aprofundada dos processos de tombamento e do conjunto de documentos referentes às obras executadas em Ouro Preto, a centralidade de Lúcio Costa nas práticas adotadas pelo Sphan na cidade. Da mesma forma, que pretende confirmar que as ações do Sphan norteadas pelas ideias de Lúcio Costa contribuíram para reafirmar a cidade de Ouro Preto e o “barroco mineiro” como gênese da cultura brasileira assim como, permitiu à arquitetura moderna justificar-se como herdeira direta da arquitetura colonial. Através do esquecimento, da remodelação e da demolição de prédios pertencentes a outros estilos arquitetônicos Ouro Preto foi transformado numa cidade essencialmente barroca.

Assim, num primeiro momento abordamos a atuação de Lúcio Costa ou evidências de seu pensamento nos processos de tombamento de bens situados em Ouro Preto. Posteriormente, discutimos o conjunto de obras ocorridas na cidade, de 1937 a 1970, que tiveram a intervenção direta ou indireta do arquiteto, seja por meio de projetos feitos por ele ou através de conselhos e opiniões que emitia.

### 4.1. Os processos de tombamento

Sendo Lúcio Costa chefe da Diretoria de Estudos de Tombamento, iniciamos nosso estudo através dos processos de tombamento abertos no período em que o arquiteto esteve à frente da diretoria (1937 - 1972). Dessa forma, procuramos pareceres emitidos por Lúcio Costa que evidenciassem a influência de suas ideias nos trabalhos do Sphan. Nesse período, foram abertos 23 processos de tombamento sendo que 13 tiveram os bens de que tratavam inscritos nos livros tombo e os outros 10 tiveram seus bens arquivados, ou seja, não foram tombados.<sup>327</sup>

Percebemos então, que a presença do arquiteto nestes processos se deu a partir de 1949, com o processo de tombamento 0403-T, referente à Igreja Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, em Cachoeira do Campo, distrito de Ouro Preto. Após esse, encontramos outros 8 processos com algum tipo de parecer do arquiteto e diretor da DET, sendo cinco deles concluídos (cujos bens foram tombados)<sup>328</sup> e três arquivados.<sup>329</sup> No total, encontramos 9 processos de

<sup>327</sup> Conferir **Erro! A origem da referência não foi encontrada.**

<sup>328</sup> Processos n°: **0410-T-49** - Tombamento de Casas, Pontes, Fontes, Passo e Igreja em Mariana; Igreja de Sant'Ana em Ouro Preto; Passo em São João Del Rei, MG; Igreja em Tiradentes, MG; **0415-T-50** - Escola de Minas ou Palácio do Governadores e Casa dos Contos, Ouro Preto, MG; **0430-T-50** - Chafarizes, Pontes e Passos, Ouro Preto, MG; **0472-T** - Casa em Amarantina, Ouro Preto, MG; **0604-T-60** - Igreja de São Bartolomeu, Ouro Preto, MG

tombamento que evidenciam a participação direta de Lúcio Costa.

Porém, a maioria dos pareceres emitidos pelo arquiteto nestes processos não trazem uma discussão mais aprofundada sobre os motivos que justificaram, ou não, o tombamento de determinado bem. Pelo contrário, na maioria das vezes, limitaram-se a um simples “De Acordo” escrito a lápis logo abaixo dos pareceres dos responsáveis pela seção de arte e de história, subordinados à DET.<sup>330</sup>

Processos de tombamento em Ouro Preto – 1937 a 1972				
	Processo	Descrição	Situação	Ano de tombamento
1.	0031-T-38	Fábrica de Ferro Patriótica São Julião	Tombado	1938
2.	0070-T-38	Conjunto arquitetônico e urbanístico da cidade de Ouro Preto	Tombado	1938
3.	0073-T-38	Igreja de São Francisco de Assis de Antônio Pereira, Ouro Preto	<i>Arquivado</i>	
4.	0075-T-38	Igrejas em Congonhas, Ouro Preto, Mariana, Barão de Cocais e Santa Bárbara	Tombado	1939
5.	0110-T-38	Igreja de Nossa Senhora do Monte do Carmo	Tombado	1938
6.	0111-T-38	Igreja São Francisco de Assis	Tombado	1938
7.	0403-T-49*	Igreja Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, Cachoeira do Campo, Ouro Preto	Tombado	1949
8.	0410-T-49*	Tombamento de Casas, Pontes, Fontes, Passo e Igreja em Mariana; Igreja de Sant’Ana em Ouro Preto; Passo em São João Del Rei; Igreja em Tiradentes	Tombado	1949
9.	0415-T*	Escola de Minas ou Palácio do Governadores e Casa dos Contos	Tombado	1950
10.	0430-T*	Chafarizes, Pontes e Passos	Tombado	1950
11.	0465-T	Igreja Matriz de Santo Antônio, Glaura, Ouro Preto	Tombado	1962
12.	0472-T*	Casa em Amarantina, Ouro Preto	Tombado	1963
13.	0495-T*	Casa à Praça Tiradentes, 19, Ouro Preto, MG	<i>Arquivado</i>	
14.	0497-T	Casa na Água Limpa, Ouro Preto	<i>Arquivado</i>	
15.	0498-T*	Casa à Rua Conde de Bobadela, 7, Ouro Preto, MG	<i>Arquivado</i>	
16.	0499-T*	Casa à Rua Alvarenga Peixoto, 96, Ouro Preto, MG	<i>Arquivado</i>	
17.	0512-T-54	Casa de Câmara e Cadeia – Museu da Inconfidência	Tombado	1954
18.	0546-T-56	Casa à Rua Conselheiro Quintiliano, nº9, Ouro Preto, MG	<i>Arquivado</i>	
19.	0554-T-56	Casa em Cachoeira do Campo	<i>Arquivado</i>	
20.	0604-T-60*	Igreja de São Bartolomeu, Ouro Preto, MG	Tombado	1960
21.	0654-T-62	Igreja da Lapa, Antônio Pereira, Ouro Preto, MG	<i>Arquivado</i>	
22.	0682-T-62	Palácio Chico Rei, Ouro Preto, MG	<i>Arquivado</i>	
23.	0700-T-63	Casa da Ópera	<i>Arquivado</i>	

Tabela 8 - Processos de tombamento em Ouro Preto – 1937 a 1972<sup>331</sup>

No caso dos processos 0403-T, 0410-T e 0415-T, os pareceres de Lúcio Costa (datados,

<sup>329</sup> Processos nº: **0495-T** – Casa à Praça Tiradentes, 19, Ouro Preto, MG; **0498-T** – Casa à Rua Conde de Bobadela, 7, Ouro Preto, MG; **0499-T** – Casa à Rua Alvarenga Peixoto, 96, Ouro Preto, MG

<sup>330</sup> Conferir **Anexo S.2** e **Anexo T**. Conferir também **Anexo O**, **Anexo P**, **Anexo Q**, **Anexo R.2**.

<sup>331</sup> Os processos marcados com asterisco apresentam algum tipo de parecer de Lúcio Costa. Os seguintes processos não foram encontrados no arquivo central do Iphan: **0497-T** – Casa na Água Limpa, Ouro Preto; **0700-T-63** – Casa da Ópera. Para efeito de informação, outros três processos referentes a Ouro Preto, abertos entre a década de 1980 e 1990, foram arquivados. São eles: **1157-T-85** – Gruta: Nossa Senhora da Lapa, Ouro Preto; **1247-T-87** – Gruta: Igreja (da), Ouro Preto; **1395-T-97** – Coleções do Museu da Inconfidência, Ouro Preto.

respectivamente, de 18, 25 e 30 de novembro de 1949) limitaram-se a acordar com a proposta de tombamento efetuada por Sylvio de Vasconcellos – chefe do 3º Distrito, responsável por Minas Gerais. Esta proposta, efetuada através de ofício, de 10 de novembro de 1949, traz uma lista de cidades com bens que poderiam ser tombados pelo Sphan, sugerindo que as igrejas matrizes de Cachoeira do Campo e de Ouro Branco fossem tombadas imediatamente.<sup>332</sup> Aprovada a proposta do chefe do 3º Distrito, por Lúcio Costa e, posteriormente, por Rodrigo Melo Franco de Andrade, esses dois bens foram os primeiros a serem tombados através dos processos 0403-T e 0402-T, respectivamente. O mesmo ofício gerou 19 outros processos que propuseram o tombamento de 40 bens espalhados por treze cidades mineiras.<sup>333</sup> Em Ouro Preto, além da matriz de Cachoeira do Campo, foram tombadas a igreja de Santana (Processo 0410-T), a Casa dos Contos e o Palácio dos Governadores – Escola de Minas – (Processo 0415-T).

O mesmo ocorreu com o processo 0430-T referente ao tombamento de chafarizes, pontes e passos em Ouro Preto que se originou da proposta do chefe da Seção de Arte, Edgar Jacinto da Silva.<sup>334</sup> Em junho de 1950, Lúcio Costa emitiu parecer favorável<sup>335</sup> ao tombamento dos bens listados nesse processo. Além de Ouro Preto, sua proposta incluía bens em outros estados brasileiros, assim como indicava o Livro do Tombo em que cada bem deveria ser inscrito. Num intervalo de mais de dez anos, todos os bens propostos pelo chefe da Seção de Arte foram tombados.

Os processos citados até agora não continham estudos mais aprofundados sobre os bens de que tratavam. Como vimos, os tombamentos foram feitos através de listas indicativas enviadas pelo chefe do 3º Distrito e pelo chefe da seção de Artes. Porém, a partir da década de 1950, percebemos uma mudança na forma de se propor e de se aceitar, por parte da direção central, novos tombamentos em Ouro Preto.

Estas mudanças podem estar relacionadas com a reestruturação administrativa do Sphan<sup>336</sup>, ocorrida na década de 1940. Nesta ocasião, Lúcio Costa escreveu um Plano de Trabalho para a Divisão de Estudos e Tombamento, em que define os campos de atuação da diretoria dentro do Sphan. Neste plano, ele descreve como deveriam ser os estudos de

<sup>332</sup> VASCONCELLOS, Sylvio. Ofício 246, de 10 de novembro de 1949. Processo de Tombamento 0403-T – ACI/RJ. Conferir **Anexo O.1**

<sup>333</sup> Todos esses bens foram tombados através dos processos: Caeté (0408—T); Diamantina (0412-T, 0413-T, 0409-T); Mariana (0414-T, 0410-T); Ouro Preto (0403-T, 0410-T, 0415-T, 0430-T); Ouro Branco (0402-T); Resende Costa (0417-T); Sabará (0408-T, 0418-T); Santa Bárbara (0407-T); Santa Luzia (0419-T, 0420-T), Santos Dummont (0421-T); São João del Rei (0404-T, 0410-T); Tiradentes (0405-T, 0406-T, 0410-T)

<sup>334</sup> Em Informação ao diretor da DET, datada de 12 de abril de 1950, Edgar Jacintho da Silva, chefe da seção de arte, propõe o tombamento de 24 bens distribuídos em Goiás (processo 0427-T-50); Maranhão (processo 0428-T-50); Minas Gerais (processos 0379-T-48 – Bem em Conceição do Mato Dentro; 0429-T- Bens em Belo Horizonte, Caeté, Diamantina, Nova Lima e Sabará; 0430-T- Bens em Ouro Preto; 0431-T- Bens em Tiradentes); Pernambuco (0359-T-45 – Bens em Igarassu, processo aberto em 1945, porém com bens que ao poucos foram sendo inscritos nos livros tomo); Rio de Janeiro (0432-T-50 – Bens em Angra dos Reis) e São Paulo (0433-T-50 – Bens em Cotia). Cf.: SILVA, Edgar Jacinto da. Ofício s/n, de 12 de abril de 1950. Processo de Tombamento 0430-T – ACI/RJ. Conferir **Anexo R.1**

<sup>335</sup> “De acordo com a proposta da Seção de Arte. À consideração do Sr. Diretor. Em 2.VI.1950. Lúcio Costa”. COSTA, Lúcio. Parecer, 2 de junho de 1950. Processo de tombamento 0430-T – ACI/RJ. Conferir **Anexo R.2**

<sup>336</sup> Nesta reestruturação o Sphan adota outra nomenclatura e passa a se chamar Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, DPHAN.

tombamento:

“O estudo e a conseqüente classificação do acervo histórico-monumental de interesse artístico que nos incumbe preservar, baseia-se nos dados colhidos em duas fontes distintas de informações. (...) de natureza técnico-artística, como as constantes do inventário fotográfico, (...) acompanhado de plantas se for o caso, das obras e alfaias dignas de exame, bem como as decorrentes da observação direta dos principais monumentos e peças assim inventariadas (...). De outra parte de informações de natureza histórico-elucidativa que, em última análise, se resumem na compilação de dados (...) sobre a história da construção desses monumentos e da execução dessas obras e alfaias, e sobre os artistas e artífices – mestres e oficiais – que os conceberam e construíram”.<sup>337</sup>

Porém, no caso de Ouro Preto, as mudanças começaram a surgir a partir de 1954. Neste ano, Rodrigo Melo Franco de Andrade passou a solicitar que fossem enviados dados mais completos sobre o bem proposto para o tombamento. Segundo o diretor, os estudos deveriam conter: a descrição do edifício “do ponto de vista arquitetônico”, os dados históricos sobre sua construção, plantas e dados relativos à sua dimensão, como o número de pavimentos, altura, fachada, largura das paredes, assim como uma justificativa para sua inclusão no livro do tomo histórico ou de Belas Artes.<sup>338</sup>

Essa medida passou a ser adotada após reiterados ofícios de Rodrigo Melo Franco de Andrade, enviados ao chefe do 3º distrito, reafirmando a necessidade de se reunir tais dados para que as propostas sejam melhores analisadas pelos técnicos da DET. Em ofício de 30 de março de 1954 o diretor justifica seu pedido: “solicito que nas futuras propostas seja observado o modelo de levantamento fornecido em tempo a esse Distrito e que é usado pelo *Office of National Parks, Buildings and Reservations*, de Washington, com as adaptações introduzidas por este distrito”.<sup>339</sup> As mudanças na forma de propor e de aceitação das propostas de tombamento podem ser percebidas nos processos 0495-T, 0497-T, 0498-T, 0499-T e 0604-T-54<sup>340</sup> em que Sylvio de Vasconcellos propôs<sup>341</sup> o tombamento individual de quatro edifícios, representantes da arquitetura civil, situados no núcleo urbano de Ouro Preto, e de uma igreja situada num distrito, em 1954.

Em relação aos prédios situados dentro da área urbana de Ouro Preto, tombada em 1938, pelo processo 0070-T-38, encontramos quatro pareceres<sup>342</sup> de Lúcio Costa, que assim como os

<sup>337</sup> COSTA, Lúcio. Plano de trabalho pra a divisão de estudos e tombamento da Dphan. In: PESSÔA, José (coord). Lúcio Costa: Documentos de trabalho. Rio de Janeiro: Iphan, 1999 p. 83

<sup>338</sup> ANDRADE, Rodrigo M. F.. Ofício 315, de 30 de março de 1954. Processo de Tombamento 0495-T – ACI/RJ.

<sup>339</sup> O Diretor reafirma esta medida em ofícios de número 316, de 30 de março de 1954, referente ao processo de tombamento 0498-T, e 350, de 6 de abril de 1954, referente ao processo de tombamento 0499-T. Cf.: ANDRADE, Rodrigo M. F.. Ofício 315, de 30 de março de 1954. Processo de Tombamento 0495-T – ACI/RJ; ANDRADE, Rodrigo M. F.. Ofício 316, de 30 de março de 1954. Processo de Tombamento 0498-T – ACI/RJ; ANDRADE, Rodrigo M. F.. Ofício 350, de 6 de abril de 1954. Processo de Tombamento 0499-T – ACI/RJ.

<sup>340</sup> Estes edifícios são: Casa à Praça Tiradentes, Casa na Água Limpa, Casa à Rua Conde de Bobadela, Casa à Rua Alvarenga Peixoto e Igreja matriz de São Bartolomeu, respectivamente.

<sup>341</sup> VASCONCELLOS, Sylvio. Ofício 224, de 24 de março de 1954. Processo de Tombamento 0498-T – ACI/RJ.

<sup>342</sup> Não tivemos acesso ao processo 0497-T referente a uma Casa na Água limpa, em Ouro Preto, na qual residiu Diogo de Vasconcellos (personagem “ilustre de Ouro Preto”). Porém, como a proposta de tombamento deste edifício consta no mesmo ofício enviado por Sylvio de Vasconcellos, nº 224 de 24/3/54, do bem ao qual se refere o processo 0498-T, e pelo fato de não ter sido tombado, acreditamos que a mesma justificativa dos processos 0495-T, 0498-T e 0499-T, foi utilizada nesse caso, em que o tombamento individual não se justificava pelo fato do bem já estar protegido pelo tombamento da cidade. Cf.: COSTA, Lúcio. Parecer, 26 de maio de 1954. Processo

anteriores, curtos e escritos a lápis, concordavam com os pareceres escritos pelos chefes da seção de arte e de história que não aconselhavam o tombamento de edifícios individuais visto que já estavam protegidos pelo tombamento da cidade.

No caso do processo 0495-T<sup>343</sup>, após parecer favorável ao tombamento emitido por José Wash Rodrigues<sup>344</sup>, Carlos Drummond de Andrade escreve o seguinte:

“Sem embargo do interesse histórico que oferece o pormenor da inscrição e coroa as grades do balcão, entendo que não seria necessária a inscrição do imóvel nos livros do tomo, uma vez que todo o conjunto arquitetônico e paisagístico de Ouro Preto já se acha expressamente tombado. A consideração superior. 26/V/54”.<sup>345</sup>

No mesmo dia Lúcio Costa concorda com a decisão do chefe da Seção de História e emite opinião desfavorável ao tombamento através do seguinte parecer: “Concordo com parecer do chefe da SH”.<sup>346</sup> O mesmo ocorre com Rodrigo Melo Franco de Andrade, que manda arquivar o processo tendo em vista o pronunciamento da DET e “atendendo a conveniência de não ser ampliado senão em caso de manifesta necessidade o número de edificações tombadas isoladamente no conjunto arquitetônico de Ouro Preto”.<sup>347</sup>

Esse mesmo argumento foi referido por Carlos Drummond de Andrade no processo 0499-T, ao não sugerir o tombamento da casa onde morou o poeta mineiro Bernardo de Vasconcellos por já estar “assegurada pelo tombamento de toda a cidade, declarada monumento nacional”.<sup>348</sup> Assim como no parecer anterior, Lúcio Costa concorda e pede que seja enviado um pedido de agradecimento ao chefe do 3º distrito pelos dados complementares enviados.<sup>349</sup>

Com relação ao processo 0498-T, após parecer favorável ao tombamento, acompanhando a proposta de Sylvio de Vasconcellos, emitido pelo chefe da seção de arte que considerou o “sobrado de interesse artístico pela sua predominância no conjunto em que se

de Tombamento 0495-T – ACI/RJ, Conferir **Anexo S.2**; COSTA, Lúcio. Parecer, sem data. Processo de Tombamento 0498-T – ACI/RJ; COSTA, Lúcio. Parecer, junho de 1954. Processo de Tombamento 0499-T – ACI/RJ, Conferir **Anexo T.1**

<sup>343</sup> Processo iniciado a pedido de Sylvio de Vasconcelos com base na importância histórica das grades que compunham o balcão da fachada do edifício. VASCONCELLOS, Sylvio. Proposta de tombamento, residência à Praça Tiradentes, 19. Sem data. Processo de Tombamento 0495-T – ACI/RJ. José Wash Rodrigues incluiu em seu “Documentário Arquitetônico” as grades do balcão deste sobrado. Cf.: RODRIGUES, José Wash. *Documentário Arquitetônico relativo à antiga construção civil no Brasil*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1979, p, 100. Conferir também, **Anexo S.3**.

<sup>344</sup> RODRIGUES, José Wash. Parecer. 30 de abril de 1954. Processo de Tombamento 0495-T – ACI/RJ. Conferir **Anexo S.1**

<sup>345</sup> ANDRADE, Carlos Drummond. Parecer, 26 de maio de 1954. Processo de Tombamento 0495-T – ACI/RJ. Conferir **Anexo S.2**

<sup>346</sup> COSTA, Lúcio. Parecer, 26 de maio de 1954. Processo de Tombamento 0495-T – ACI/RJ. Conferir **Anexo S.2**

<sup>347</sup> ANDRADE, Rodrigo M. F. Parecer, 26 de maio de 1954. Processo de Tombamento 0495-T – ACI/RJ.

Conferir **Anexo S.2**

<sup>348</sup> ANDRADE, Carlos Drummond. Parecer, 4 de junho de 1954. Processo de Tombamento 0499-T – ACI/RJ. Conferir **Anexo T.1**. O parecer de Edgar Jacinto da Silva, chefe da seção de arte, também é contrário ao tombamento: “dentro do conjunto da cidade, esta casa não tem interesse artístico específico para tombamento individualizado”. SILVA, Edgar Jacinto da. Parecer, abril de 1954. Processo de Tombamento 0499-T – ACI/RJ.

<sup>349</sup> Parecer de Lúcio Costa: “De acordo. Mas cumpre agradecer ao Sylvio os dados complementares (?) que forneceu a meu(?) pedido(?)”. COSTA, Lúcio. Parecer, junho de 1954. Processo de Tombamento 0499-T – ACI/RJ. Conferir **Anexo T.1**

situa; além de constituir exemplar típico de residência nobre da região”<sup>350</sup>, os pareceres de Drummond e Lúcio Costa foram contrários. Para Drummond, “do ponto de vista histórico, a circunstância de haver o imóvel pertencido ao tenente-coronel Francisco de Paula Freire de Andrade não é suficiente, (...), para justificar sua inscrição no Livro do Tombo respectivo”.<sup>351</sup> Logo abaixo, Lúcio Costa conclui no mesmo sentido: “O tombamento conjunto é garantia suficiente, no caso. 3/V/54”.<sup>352</sup>

A partir do momento em que as propostas de tombamento passaram a conter mais dados sobre os bens com o objetivo de justificar a inscrição nos livros do tomo, pudemos perceber que estava presente a ideia de formação de um conjunto de patrimônios, “de excepcional valor histórico e artístico”.<sup>353</sup> No caso de Ouro Preto, o conjunto de patrimônios nacionais formado até 1954, serviu de padrão para as futuras propostas de tombamento. Isto é, os bens propostos deveriam conter, em maior ou menos grau, as características desses bens, já tombados. Tais características acompanhavam a cronologia proposta por Lúcio Costa, em “Arquitetura dos jesuítas no Brasil”, e são citadas de modo a aproximar o edifício em causa daquilo que era considerado como modelo específico de cada época. Notamos isso, em Ouro Preto, nas justificativas de tombamentos feitas após 1954, que procuravam comparar os bens propostos com aqueles já tombados.



Figura 20 - Casa de Câmara e Cadeia, Museu da Inconfidência. Ferber, 1965. APM



Figura 21 - Casa dos Contos. s/a, s/d. APM

Com relação às obras arquitetônicas situadas no núcleo urbano de Ouro Preto, os tombamentos individuais das “principais edificações civis e religiosas” ocorreram até o início da década de 1950 quando ocorreram o tombamento dos únicos edifícios civis: Casa dos Contos, Palácio dos Governadores<sup>354</sup> e Casa de Câmara e Cadeia. Na verdade, esta última foi inscrita nos livros tomo no final 1954 já que Carlos Drummond de Andrade não via motivos para não se inscrever o prédio nos livros do tomo “achando-se tombadas especificamente as

<sup>350</sup> SILVA, Edgar Jacinto da. Parecer, 6 de abril de 1954. Processo de Tombamento 0498-T – ACI/RJ.

<sup>351</sup> ANDRADE, Carlos Drummond. Parecer, 28 de abril de 1954. Processo de Tombamento 0498-T – ACI/RJ.

<sup>352</sup> COSTA, Lúcio. Parecer, 3 de maio de 1954. Processo de Tombamento 0498-T – ACI/RJ. Esse processo recomenda o tombamento de um sobrado em Ouro Preto que pertenceu a um tenente-coronel participante da Inconfidência mineira. Os pareceres de Edgar Jacintho da Silva, chefe da Seção de Arte, Carlos Drummond de Andrade, chefe da Seção de História, e de Lúcio Costa encontram-se na mesma folha.

<sup>353</sup> ANDRADE, Rodrigo M. F. Carta a João Brandão Costa, em 17 de setembro de 1941. Processo de Tombamento 0064-T-38 – ACI/RJ.

<sup>354</sup> Conferir **Anexo U**

principais edificações civis e religiosas de Ouro Preto”.<sup>355</sup> No mesmo dia Rodrigo Melo Franco de Andrade acatou seu pedido e expediu ordem para inscrevê-lo nos livros do tomo histórico e de Belas Artes.

A partir de então, como vimos, outros edifícios tiveram sua inscrição no livro do tomo negadas. As justificativas para os tombamentos posteriores a essa data, passaram a conter diversas comparações entre os bens tombados e os propostos, com o objetivo de legitimá-los. A justificativa apresentada por Sylvio de Vasconcellos para o tombamento de um edifício situado na praça Tiradentes revela-nos isso. O chefe do 3º distrito utilizou a Casa dos Contos como parâmetro para validar as características do edifício que propunha.

“Por semelhança de vergas com as da Casa dos Contos poder-se-ia, por outro lado atribuir esta construção a Souza Calheiros, responsável por este último, segundo Diogo de Vasconcellos, ou Arouca (...) Todavia, a simples semelhança de solução pode decorrer apenas do gosto da época, introduzido por um ou outro profissional (...) Os detalhes da construção, diferem do apuro das soluções de Alpoim; por exemplo: a curvatura das vergas já em continuidade ou as ombreiras sem o gracioso alteamento das extremidades. Esta solução, a nosso ver tendendo para o arco pleno aparece pela primeira vez em Ouro Preto na Casa dos Contos. Por este detalhe poderíamos situar a construção no final do século XVIII, ou princípio do XIX”.<sup>356</sup>

O mesmo ocorre com a igreja matriz de Cachoeira do Campo<sup>357</sup> que é citada no processo de tombamento da igreja matriz de São Bartolomeu<sup>358</sup> como modelo de talha das primeiras igrejas do século XVIII, em Ouro Preto. Em relação ao primitivo altar-mor desta última igreja, localizada num distrito de mesmo nome, Sylvio de Vasconcellos, ao propor seu tombamento, escreve: “Altar-mor: o primitivo, presumivelmente, é o que se encontra na capela do SS., composto de arquivoltas tôrças e concêntricas, de feição semelhante a dos retábulos da Matriz de Cachoeira do Campo”.<sup>359</sup>

A proposta de tombamento da igreja é aprovada em 3 de fevereiro de 1960, quando o “de acordo” de Lúcio Costa aprovou o parecer do chefe da seção de arte<sup>360</sup> que, por sua vez, acompanhava a proposta inicial de tombamento feita por Sylvio de Vasconcellos. Além da talha, Vasconcellos justifica o tombamento da igreja pelo fato de ser uma

“construção típica dos meados do século XVIII (...) obedecendo ao partido rotineiro das matrizes mineiras, com duas tôrres cobertas com telhas, empena reta singela, três janelas de côro e uma porta central. As proporções da obra, de baixa altura, e os vão[sic] abertos nas laterais, de vêrgas retas de nível, **lembram construções das primeira metade do século XVIII**, à qual se acrescentaram depois a capela lateral do SS. e, provavelmente, todo o frontispício, inclusive as Tôrres como hoje existem. (...) O atual altar-mor, mais novo, apresenta-se como do final do século XVIII ou mesmo princípio do XIX. É de menor interesse. (...) Púlpito: de madeira

<sup>355</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. Parecer, 23 de novembro de 1954. Processo 0512-T-54 – ACI/RJ.

<sup>356</sup> VASCONCELLOS, Sylvio. Proposta de tombamento, residência à Praça Tiradentes, 19. Sem data. Processo de Tombamento 0495-T – ACI/RJ.

<sup>357</sup> Tombada em 1949. Processo de tombamento 0403-T – ACI/RJ. (Conferir **Anexo O**)

<sup>358</sup> Processo de tombamento 0604-T-60 – ACI/RJ.

<sup>359</sup> VASCONCELLOS, Sylvio. Ofício 942, de 30 de novembro de 1959. Processo de Tombamento 0604-T-60 – ACI/RJ.

<sup>360</sup> BARRETO, Paulo Thedim. Informação s/n, 1 de fevereiro de 1960. Processo de Tombamento 0604-T-60 (com anotação de Lúcio Costa) – ACI/RJ. Parecer aprovado por Lúcio Costa em 3 de fevereiro de 1960.

entalhada, em composição que **lembra também o princípio do século XVIII**".<sup>361</sup>

Diferentemente dos bens inseridos no conjunto urbano de Ouro Preto, que não foram tombados individualmente, a casa em Amarantina, constante no processo de tombamento 0472-T aberto, a pedido de Sylvio de Vasconcellos, em 1952 foi inscrita no livro tomo histórico. Após parecer favorável ao tombamento do chefe da seção de Arte, em 5 de janeiro de 1953, esse processo somente foi retomado em 4 de outubro de 1962 com uma carta de Judith Martins ao diretor explicando a situação do processo. Em 3 de julho de 1963, a pedido de Judith Martins, Lúcio Costa escreve seu parecer anuindo com o tombamento. "Concordo com o chefe do 3º Distrito. Interessa a preservação da casa como documento arquitetônico da penetração bandeirante".<sup>362</sup>

Interessante é a descrição contida no inventário feito em 1948, que compõe este processo, ao qual, o chefe da seção de arte e Lúcio Costa se referem. Segundo o inventário sobre a casa, "o interesse aqui, prende-se à comodulação do conjunto e ao sistema misto de alvenaria de pedra com estruturas dos vãos de madeira. (...) Os cheios prevalecem sobre os vazios nas paredes, porém a criação da varanda dá um sentido mais vazado à composição".<sup>363</sup> Esta passagem nos remete ao texto de Lúcio Costa em que ele explica comodulação como qualidade plástica do monumento<sup>364</sup> e como sendo "o confronto harmônico das partes entre si e com relação ao todo"<sup>365</sup>. Remete-nos também, ao texto "Documentação necessária", quando ele se refere à evolução da relação dos vãos com as paredes, indicando uma evolução no sentido da arquitetura moderna.

"Nas casas mais antigas, presumivelmente nas dos fins do século XVI e durante todo o século XVII, os cheios teriam predominado (...) à medida que a vida se tornava mais policiada, o número de janelas ia aumentando; já no século XVIII, os cheios e vazios se equilibram, e no começo do século XIX, predominam francamente os vãos. (...) O que se observa, portanto, é a tendência para abrir sempre cada vez mais. (...) e que é varanda, afinal, senão uma sala completamente aberta? Entretanto quando nós arquitetos modernos, pretendemos deixar todo aberto o lado bem orientado das salas: **aquí del Rey**".<sup>366</sup>

Relacionando o pequeno excerto do inventário com a citação de Lúcio Costa, podemos perceber aquilo que salientamos mais acima, isto é, que a "boa arquitetura" dos modernistas era procurada nas obras arquitetônicas do período colonial. Segundo Márcia Chuva, ao destacar a beleza, autenticidade, harmonia, simplicidade, singeleza, graça e sobriedade da arquitetura colonial, os arquitetos do Sphan "não pretendiam destacar características de um 'estilo

<sup>361</sup> VASCONCELLOS, Sylvio. Ofício 942, de 30 de novembro de 1959. Processo de Tombamento 0604-T-60 – ACI/RJ. (grifo nosso)

<sup>362</sup> Este parecer encontra-se num bilhete de Judith Martins pedindo a opinião de Lúcio Costa sobre o tombamento. COSTA, Lúcio. Parecer, 3 julho de 1963. Processo de Tombamento 0472-T – ACI/RJ; MARTINS, Judith. Bilhete para Lúcio Costa. 2 de julho de 1963. Processo de Tombamento 0472-T – ACI/RJ. Esse documento foi transcrito em: PESSOA, José. Lúcio Costa: Documentos de trabalho. Rio de Janeiro: Iphan, 1999.

<sup>363</sup> Inventário nº 2-48: Casa de negócio e residência em Amarantina. 28 de maio de 1948. Processo de Tombamento 0472-T – ACI/RJ.

<sup>364</sup> COSTA, Lúcio. *Arquitetura dos jesuítas...* ob. cit., p. 107

<sup>365</sup> COSTA, Lúcio. Interessa ao estudante. In: \_\_\_\_\_. *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p. 117

<sup>366</sup> COSTA, Lúcio. Documentação Necessária. In: XAVIER, Alberto (org). *Lúcio Costa: Sobre Arquitetura*. Porto Alegre: Uniritter Ed, 2007, p. 92. A esse respeito conferir no **Anexo J.2** os desenhos de Lúcio Costa que mostram essa evolução.

barroco’, mas sim, da ‘boa arquitetura’.<sup>367</sup>

\*\*\*

No que diz respeito aos processos de tombamento referentes a Ouro Preto, não encontramos pareceres de Lúcio Costa que exemplificassem as ideias expostas em seus textos. Podemos pensar que o motivo por não termos pareceres mais extensos e com justificativas mais elaboradas, por parte de Lúcio Costa e de outros arquitetos da DET, é que consideravam Ouro Preto como uma cidade que já nasceu com o título de Belas Artes. Por isso, não houve necessidade de justificar os tombamentos iniciais. Valendo-se da ideia de Roger Chartier<sup>368</sup> citada no início do capítulo anterior, podemos dizer que se o barroco é a expressão mais completa da identidade brasileira<sup>369</sup> e Ouro Preto foi o local onde esta expressão se manifestou e se materializou com maior força – possibilitando o surgimento de um “gênio” como Aleijadinho –, conclui-se, então, que Ouro Preto *locus* da identidade cultural brasileira não necessitaria de maiores justificativas para inscrever seus bens nos livros do tomo. Sendo do século XVIII, barroco e em Ouro Preto, seria inevitavelmente, Belas Artes.

Um caso interessante que comprova a constatação acima é do processo de tombamento 0073-T-38 que propunha o tombamento da Igreja de São Francisco de Assis de António Pereira, distrito de Ouro Preto. Após várias notificações enviadas desde 1938<sup>370</sup> ao responsável pela Igreja avisando sobre o tombamento, Rodrigo Melo Franco de Andrade, em setembro de 1943, escreve uma carta ao Cônego Trindade responsável pela Cúria de Mariana.<sup>371</sup> O cônego responde em seguida dizendo não haver em António Pereira nenhuma Igreja com esse nome. Segundo o cônego, “não há em António Pereira igreja de São Francisco: há uma igreja das Mercês, cuja irmandade não existe há anos. E há as ruínas da matriz incendiada em 1829”.<sup>372</sup>

O não tombamento individual de algumas casas situadas no núcleo urbano<sup>373</sup> não enfraquece a ideia anterior pois o próprio conjunto arquitetônico é visto como monumento e Belas Artes. O tombamento de todo o núcleo urbano de Ouro Preto e sua inscrição no livro do tomo das Belas Artes<sup>374</sup> protege todo o casario da cidade. Assim, os bens que não foram contemplados com o tombamento individual mantêm a função de resguardar a “atmosfera colonial da cidade”. Mais tarde, em carta, Rodrigo Melo Franco de Andrade esclarece melhor esta noção do conjunto urbano como monumento:

<sup>367</sup> CHUVA, Márcia R. R.. *Os Arquitetos da Memória: sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil (anos 1930-1940)*. Rio de Janeiro: Editora Ufrj, 2009, p. 363

<sup>368</sup> CHARTIER, Roger. Apresentação. In: GRAMONT, Guiomar de. *Aleijadinho e o Aeroplano: O paraíso barroco e a construção do herói nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008, p. 15

<sup>369</sup> Como vimos através dos textos de Lúcio Costa e dos dados referentes aos tombamentos, vistos até agora, que privilegiaram o século XVIII e Minas Gerais.

<sup>370</sup> Como todos os tombamentos dos anos iniciais do Sphan, os processos eram abertos com uma notificação ao responsável sobre o tombamento do bem.

<sup>371</sup> ANDRADE, Rodrigo M. F.. Carta ao Cônego Trindade. Setembro de 1943. Processo de tombamento 0073-T-38 – ACI/RJ.

<sup>372</sup> TRINDADE, Cônego R. Carta a Rodrigo Melo Franco de Andrade. 30 de setembro de 1943. Processo de Tombamento 0073-T-38 – ACI/RJ. As ruínas desta mesma igreja foram tema de outro processo de tombamento iniciado por iniciativa popular na década de 1960. Trata-se do processo de tombamento 0654-T-62 – Igreja da Lapa em António Pereira que foi arquivado em 2004.

<sup>373</sup> Processos 0495-T; 0497-T; 0498-T; 0499-T; 0546-T-56; 0554-T-56; 0654-T-62; 0700-T-62;

<sup>374</sup> Ocorrido em 1938, pelo processo 0070-T-38.

“o que constitui **monumento**, pelo seu excepcional valor histórico e artístico, nos aludidos casos, não é nenhum dos edifícios considerados em si mesmo, isoladamente, a sua coexistência, a sua conservação em conjunto, formando um todo que, por isso mesmo, assume feição urbanística e arquitetônica de valor inestimável, tanto do ponto de vista puramente histórico, como do histórico artístico. É esse conjunto que importa preservar, no seu todo, pois empresta às cidades, que ainda apresentam essa documentação viva da sua formação e desenvolvimento originários, a sua fisionomia peculiar. É portanto, esse conjunto (bem imaterial, que é de toda a cidade sem pertencer particularmente a quem quer que seja) o objeto do tombamento, o monumento incorporado ao patrimônio histórico e artístico nacional. Não é isso o mesmo que uma série de tombamentos especiais, de bens individualizados, cada um isoladamente considerados”.<sup>375</sup>

Essa mesma ideia está presente no parecer do arquiteto Augusto da Silva Teles que ao opinar sobre o pedido de revisão do tombamento do conjunto urbano da cidade do Sêro, feito pelo prefeito municipal, justifica sua decisão remetendo-se a Lúcio Costa. Segundo ele,

“o que se pretendeu conservar, principalmente, quando foi tombado o núcleo urbano da cidade do Sêro, não foram, tanto, as edificações religiosas e as casas residenciais de maior porte, mas, sim o casario **despretensioso**, edificações térreas e assobradadas que se encostam, umas às outras, ao longo de ruas e ladeiras, envoltas na vegetação de jardins e pomares”.<sup>376</sup>

Mais adiante, com o objetivo de reforçar sua opinião, ele cita o artigo Documentação Necessária na parte em que Lúcio Costa afirma que a arquitetura popular apresenta maior interesse do que a erudita, sendo que as qualidades da raça se apresentam melhor nela do que na última. Essa arquitetura, que apresenta em sua “justeza de proporções” uma “saúde plástica perfeita”, foi transferida para o Brasil pelos mestres e pedreiros incultos que conferiram à arquitetura portuguesa na colônia “um ar despretensioso e puro”.<sup>377</sup> Assim, Silva Teles justifica a manutenção dos tombamentos pelo fato de

“Além deste interesse primordial que apresentam, justamente, esses conjuntos de edificações despretensiosas que compõem fundamentalmente à cidade do Sêro como de resto os demais núcleos urbanos que conservam o caráter das antigas cidades brasileiras, (...), o que mais interessa, em núcleo com caráter antigo, como o Sêro é, (...), [a] **atmosfera**, a ambientação, exatamente, o conjunto urbano autêntico com arruamento, calçamento, edificações e tudo mais o que o compõe”.<sup>378</sup>

Tanto a carta de Rodrigo Melo Franco de Andrade, que faz parte do pedido de suspensão do tombamento de edifícios em Diamantina, quanto o parecer de Silva Teles, referente ao Sêro, estão permeados pelas ideias de Lúcio Costa. Este por sua vez, concorda com as ideias propostas, ao emitir dois pareceres, datados, respectivamente, de agosto de 1959<sup>379</sup> e de abril de 1968<sup>380</sup>, que propunham a manutenção do tombamento nas duas cidades.

<sup>375</sup> ANDRADE, Rodrigo M. F. Carta a João Brandão Costa, em 17 de setembro de 1941. Processo de tombamento 0064-T-38 – ACI/RJ (grifo do autor).

<sup>376</sup> TELES, Augusto da Silva. Informação nº 110, de 29 de março de 1968. Processo de Tombamento 0065-T-38 – ACI/RJ (grifo nosso). Conferir **Anexo M.1**

<sup>377</sup> TELES, Augusto da Silva. Informação nº 110, de 29 de março de 1968. Processo de Tombamento 0065-T-38 – ACI/RJ. Conferir **Anexo M.1**. Cf.: COSTA, Lúcio. Documentação Necessária... ob. cit., p. 86

<sup>378</sup> TELES, Augusto da Silva. Informação nº 110, de 29 de março de 1968. Processo de Tombamento 0065-T-38 – ACI/RJ (grifo nosso). Conferir **Anexo M.1**

<sup>379</sup> Paulo Thedim Barreto, chefe da seção de artes, cita trechos da carta de Rodrigo Melo Franco de Andrade à João Brandão Costa (ANDRADE, Rodrigo M. F. Carta a João Brandão Costa, em 17 de setembro de 1941).

Podemos perceber com isso a existência de um certo consenso entre os funcionários do Sphan em torno de Lúcio Costa e de suas ideias.

#### 4.2. As Obras<sup>381</sup>

Com o objetivo de manter a harmonia, e a “atmosfera colonial” do conjunto urbano das cidades mineiras, principalmente, de Ouro Preto, o Sphan, desde sua criação, procurou controlar a construção de novos edifícios na cidade, assim como as reformas nos prédios já existentes. Outra forma de manter harmonia do conjunto urbano foi a prática de demolições e reconstruções de fachadas daqueles prédios que não pertenciam ao “estilo arquitetônico” do século XVIII, ou não se adequavam aos critérios estilísticos do Sphan.

Toda a obra executada na cidade teria que ser aprovada pelo chefe do terceiro distrito e pela seção técnica, no Rio de Janeiro.<sup>382</sup> Tal fato gerou uma grande troca de correspondência entre o Rio de Janeiro, Belo Horizonte e Ouro Preto, composta por projetos de obras, ofícios, recomendações e orientações. Se nos pareceres contidos nos processos de tombamento não percebemos a atuação direta e incisiva de Lúcio Ouro Preto, é no conjunto de documentos relativos às obras efetuadas na cidade que podemos percebê-la. A princípio, as obras efetuadas pelo Sphan em todo o território brasileiro eram de responsabilidade da Diretoria de Conservação e Restauro, que teve como diretor Renato Soeiro. Porém, a aprovação de várias delas dependiam de pareceres, estudos, ou do simples “de acordo” de Lúcio Costa.

Nesse sentido, estudar a atuação de Lúcio Costa nas atividades do Sphan torna-se algo passível de algumas omissões, pois muitos de seus pareceres, sugestões, apontamentos ou conselhos foram escritos a lápis em pequenos bilhetes ou na mesma folha de um projeto ou parecer. Alguns desses apontamentos eram datilografados e utilizados pelo diretor geral ou pelo diretor da DCR em seus próprios ofícios e pareceres. E em alguns casos, não indicavam que tal ideia pertencia a Lúcio Costa. Como exemplo, podemos citar um ofício, de 28 de agosto de 1944, de Rodrigo Melo Franco de Andrade em resposta ao orçamento enviado pelo restaurador responsável pelas obras na igreja do Padre Faria. Elaborado com base nas anotações feitas por Lúcio Costa nas margens do próprio orçamento, o ofício não fazia nenhuma menção ao arquiteto.<sup>383</sup>

Assim, através da análise dos documentos referentes a algumas obras efetuadas em

---

Processo de tombamento 0064-T-38 – ACI/RJ) para justificar a não suspensão do tombamento de edifícios em Diamantina. BARRETO, Paulo Thedin. Informação sobre pedido para ser levantado o tombamento de quatro prédios (...) de Diamantina, de 27 de julho de 1959. Processo de Tombamento 0064-T-38 – ACI/RJ. Lúcio Costa concorda com este parecer em 27 de agosto de 1959. COSTA, Lúcio. Parecer, 27 de agosto de 1959. Processo de tombamento 0064-T-38 – ACI/RJ. Conferir **Anexo L.1**

<sup>380</sup> COSTA, Lúcio. Parecer, 1968. Processo de Tombamento 0065-T-38 – ACI/RJ. Conferir **Anexo M.2**

<sup>381</sup> Este item está subdividido em vários outros itens. Adotamos essa solução para facilitar o encadeamento das ideias e a exposição do conjunto de obras realizadas em Ouro Preto.

<sup>382</sup> Cf.: MOTTA, Lia. A Sphan em Ouro Preto: uma história de conceitos e critérios. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Iphan, nº 22, 1987

<sup>383</sup> PORTELLA, Benjamin. Orçamento detalhado, esclarecimentos e apreciação sobre os trabalhos de restauração a serem executados na capela do Padre Faria em Ouro Preto. 18 de agosto de 1944. Igreja do Rosário (Padre Faria). Série Obras/Cx.0263/P.1116 – ACI/RJ. Conferir **Anexo DD.1**; e ANDRADE, Rodrigo M. F. Ofício nº 732. 28 de agosto de 1944. Igreja do Rosário (Padre Faria). Série Obras/Cx. 0263/P.1116 – ACI/RJ. Conferir **Anexo DD.2**

Ouro Preto buscamos destacar a importância de Lúcio Costa na manutenção da “atmosfera colonial” preconizada por ele e pelos funcionários do Sphan. Foi nesse processo que Ouro Preto foi aos poucos perdendo sua historicidade, para se transformar numa cidade setecentista no século XX.

Podemos agrupar estas obras em dois grupos. Num primeiro momento, destacamos o caráter normativo que a construção do Grande Hotel de Ouro Preto adquiriu dentro do Sphan ao nortear as decisões a respeito das novas construções na cidade. Como exemplo apresentamos o episódio da construção do prédio da Igreja Metodista e a reforma de um sobrado na praça Antônio Dias. Posteriormente, tratamos dos casos de demolições, recomposições e restaurações efetuadas pelo Sphan nos prédios que não se adequavam à sua boa arquitetura como no caso do Cinema de Ouro Preto, do Mercado, do Fórum, entre outros.

#### 4.2.1. Grande Hotel<sup>384</sup>

Dentre as anotações e escritos que identificamos como pareceres de Lúcio Costa, e de acordo com Lia Motta, o que demarca o início da atuação do arquiteto em Ouro Preto é o caso da construção do Grande Hotel de Ouro Preto. Este episódio foi a primeira grande atuação do Sphan num conjunto urbano tombado que, além de confirmar a ideia de Ouro Preto como obra de arte, instituiu os critérios a serem adotados com relação às novas construções que seriam feitas nesses conjuntos. Segundo a autora, as discussões em torno do grande hotel abordaram o “problema da arquitetura nova nos centros antigos segundo um ponto de vista modernista e dogmático que visava a manutenção da cidade como objeto idealizado”<sup>385</sup>.

Em 1938 o governo de Minas Gerais, em parceria com a prefeitura municipal, decidiu construir um hotel em Ouro Preto com o objetivo de incentivar o turismo. Para esse efeito o Sphan foi consultado de modo a propor um projeto que fosse capaz de integrar e harmonizar a nova construção ao conjunto urbano tombado. Rodrigo Melo Franco de Andrade confiou, inicialmente, o projeto do hotel a Carlos Leão, arquiteto do Sphan. Preocupado em seguir as “linhas tipológicas da arquitetura local de modo a obter o mínimo de contraste e o máximo de integração”<sup>386</sup> este arquiteto apresentou um projeto com feições neocoloniais.<sup>387</sup>

Lúcio Costa, que estava nos EUA por motivo da construção do pavilhão brasileiro na exposição internacional de Nova Iorque, ao ficar sabendo do projeto de Carlos Leão convenceu Rodrigo Melo Franco de Andrade a efetuar novo projeto sob os cuidados de Oscar Niemeyer. Este novo projeto, pautado nos princípios da arquitetura moderna<sup>388</sup>, ainda sofreu modificações, efetuadas pelo próprio Lúcio Costa, antes de ser aprovado em definitivo. Ao todo, o projeto de Niemeyer teve três versões.<sup>389</sup>

<sup>384</sup> Conferir documentos, plantas e imagens no **Anexo V**

<sup>385</sup> MOTTA, Lia. *A Sphan em Ouro Preto...* ob. cit., p. 109

<sup>386</sup> CAVALCANTI, Lauro. *As preocupações do belo*. Rio de Janeiro: Taurus Editora, 1995, p. 155

<sup>387</sup> Apesar de figurar entre os autores do projeto do MES e de ter sido sócio de Lúcio Costa. Conferir **Anexo V.1**

<sup>388</sup> Utilização de materiais contemporâneos, fachada livre, teto-jardim, entre outros.

<sup>389</sup> Conferir as três versões do projeto de Oscar Niemeyer para o Grande Hotel de Ouro Preto no **Anexo V.2**, **Anexo V.3** e **Anexo V.4**.

Em carta<sup>390</sup> pessoal a Rodrigo Melo Franco de Andrade, sobre o projeto de Niemeyer, Lúcio Costa expôs os critérios que nortearam a política do Sphan no tratamento dado às novas construções empreendidas em Ouro Preto. Logo de início, o arquiteto salienta o peso de sua opinião ao destacar sua dupla função enquanto arquiteto-membro dos CIAM e funcionário do Sphan. Percebemos também, os aspectos da “guerra-santa” travada por Lúcio Costa contra o neocolonial para afirmação da arquitetura moderna.

“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 em Ouro Preto do hotel projetado pelo O.N.S. (Oscar Niemeyer Soares), o seguinte: Sei, por experiência própria, que a reprodução do estilo 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 tais 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 principais monumentos da cidade uma **contrafação**, ou então, fracassada a tentativa, teríamos um **arremedo ‘neocolonial’** sem nada de comum com o verdadeiro espírito das velhas construções”.

Utilizando a sua posição dentro do Sphan e em concordância com os seus escritos, o arquiteto justifica o edifício moderno dentro de uma cidade antiga, conferindo ao primeiro o mesmo estatuto do segundo, ou seja, de Belas Artes. Contra a imitação neocolonial que procura enganar o espectador, Lúcio Costa sugere a inserção de mais uma obra de arte num meio que é permeado por outras. Mesmo com estilos distintos, tal obra de arte não provocará estranheza porque ambas as obras, leia-se arquiteturas, são herdeiras da “boa tradição”.

“Ora, o projeto do O.N.S. tem pelo menos duas coisas e comum com elas: beleza e verdade. (...) 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 arquitetura de um determinado período vai sempre bem com a de qualquer período anterior – o que não combina com coisa nenhuma **é a falta de arquitetura**. (...) da mesma forma que o automóvel de ultimo modelo trafega pelas ladeiras da cidade monumento sem causar dano visual a ninguém, concorrendo mesmo, talvez, para tornar a sensação de “passado” ainda mais viva, assim, também, a construção de um hotel moderno, *de boa arquitetura*, em nada prejudicará Ouro Preto nem mesmo sob o aspecto turístico-sentimental, porque, ao lado de uma estrutura como essa tão leve e nítida, tão moça, se é que posso dizer assim, os telhados velhos se despencando uns sobre os outros, os rendilhados belíssimos das portadas de S. Francisco e do Carmo, a casa dos Contos, pesadona, com cunhais de pedra do Itacolomy, tudo isto que faz parte desse pequeno passado para nós já tão espesso, como você falou, parecerá muito mais distante, ganhará mais um século, pelo menos, em vetustez. E as duas grandes sombras<sup>391</sup>, cuja presença o Manuel sentiu tão bem, avultarão – lendárias, quase irreais”.

Após justificar a necessidade de se escolher o projeto de Oscar Niemeyer Soares, afirma que tal iniciativa não constituirá um precedente perigoso à manutenção da “harmonia de

<sup>390</sup> COSTA, Lúcio. Carta a Rodrigo Melo Franco de Andrade, sem data. Grande Hotel de Ouro Preto. Série Obras/Cx.226/P.0980 – ACI/RJ. Conferir **Anexo V.5**. Transcrita em: MOTTA, Lia. A Sphan em Ouro Preto... ob. cit.

<sup>391</sup> As “sombras” a que Lúcio Costa se remete referem-se a uma passagem do livro de Manuel Bandeira, escrito a pedido de Rodrigo Melo Franco de Andrade, intitulado “Guia de Ouro Preto”. “As duas grandes sombras de Ouro Preto, aquelas em que pensamos invencivelmente a cada volta de rua são o Tiradentes e o Aleijadinho”. Cf.: BANDEIRA, Manuel. *Guia de Ouro Preto*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

estilo” ou da “atmosfera colonial” da cidade porque Ouro Preto já se encontrava como obra de arte acabada, pronta. Além do mais, o Sphan controlaria as futuras obras. Pensava-se então, que não ocorreria grande crescimento demográfico, sendo necessário apenas conservar a harmonia do conjunto restaurando possíveis “equivocos” cometidos antes da criação do Sphan.<sup>392</sup>

“E não constituirá um precedente perigoso – possível de ser imitado depois com má arquitetura – porquanto Ouro Preto é uma cidade já pronta e as construções novas que, uma ou outra vez, lá se fizerem, serão obrigatoriamente controladas pelo SPHAN que terá mesmo de qualquer forma, mais cedo ou mais tarde, de proibir em Ouro Preto os fingimentos ‘coloniais’”.<sup>393</sup>

Num segundo momento da carta, Lúcio Costa adiciona mais uma componente que confere autoridade à suas palavras. Além de arquiteto dos CIAM e de técnico-especialista do Sphan, ele se remete a Rodrigo Melo Franco de Andrade na qualidade de amigo e como tal, sente-se obrigado escrever mais algumas palavras.

“Agora, na qualidade não só de arquiteto filiado aos CIAM e de técnico especialista do SPHAN, mas, de seu amigo, sinto-me na obrigação de dizer também o seguinte:  
(...) E já que você, ontem, me comunicou haver solicitado do O.N.S. o estudo de uma variante que procurasse atender mais de perto às características locais ouro-pretanas – solicitação esta feita por você espontaneamente, sem, nem de leve, qualquer sugestão ou interferência minha –, me pergunto também, e ainda aqui sem perder de vista nem os CIAM nem o SPHAN, se, em casos assim tão especiais, **e dadas as semelhanças tantas vezes observadas entre 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 adotado e respeitando a verdade construtiva atual e os princípios da boa arquitetura, se ajustasse melhor ao quadro** e, sem pretender de forma nenhuma reproduzir as velhas construções nem se confundir com elas, acentuasse menos ao vivo o contraste entre passado e presente, procurando, apesar do tamanho, aparecer o menos possível, não contar, melhor ainda, não dizer nada (assim como certas pessoas grandes e gordas mas de cuja presença a gente acaba esquecendo), **para que Ouro Preto continue à vontade, sozinho lá no seu canto, a reviver a própria história**”.

O “amigo Lúcio Costa” deixa de empregar rigidamente todos os dogmas modernistas (como o uso do terraço jardim, do primeiro projeto de Oscar Niemeyer por exemplo) para aproximar a expressão formal do novo edifício, por semelhança, à arquitetura tradicional. Para ajustar melhor a arquitetura nova à antiga cidade, diminuindo o contraste entre o passado e o presente sem reproduzir a aparência das velhas construções coloniais, como o primeiro projeto, de gosto neocolonial, foi indicado o uso de linhas e elementos típicos da arquitetura colonial.<sup>394</sup>

<sup>392</sup> Cf.: MOTTA, Lia. A Sphan em Ouro Preto... ob. cit.

<sup>393</sup> COSTA, Lúcio. Carta a Rodrigo Melo Franco de Andrade, sem data. Grande Hotel de Ouro Preto. Série Obras/Cx.226/P.0980 – ACI/RJ. Conferir **Anexo V.5**.

<sup>394</sup> Entre as modificações, temos a adoção do telhado inclinado em telhas de barro, de “uma água”, ao invés do teto plano forrado por grama, e o uso de painéis treliçados na fachada que substituíram as venezianas que cobriam toda a fachada, envidraçada, do hotel. Conferir **Anexo V.4.1**. A esse respeito, Cf.: CAVALCANTI, Lauro. As preocupações do belo... ob. cit., COMAS, Carlos Eduardo Dias. *O passado mora ao lado: Lúcio Costa e o projeto do Grande Hotel de Ouro Preto, 1938/40*. Arqtexto, n. 2, Porto Alegre, 2002



Figura 22 - Vista de Ouro Preto com o Grande Hotel à esquerda. s/a, 1956. IBGE

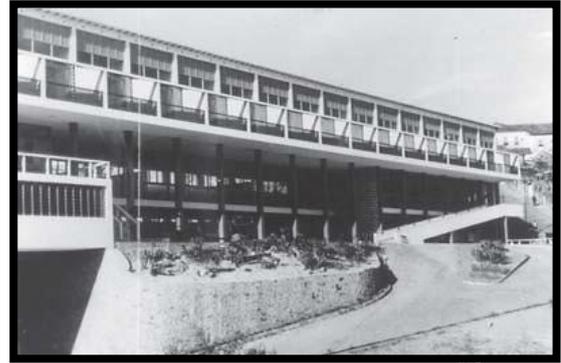


Figura 23 – Fachada do Grande Hotel<sup>395</sup>

Em depoimento, José de Souza Reis cita a principal mudança feita por Lúcio Costa ao projeto de Oscar Niemeyer:

“Escrevera uma carta a Rodrigo, na qual declarava que, apesar de não desejar interferir no assunto, por razões particulares, reprovava, entretanto, a solução do terraço-jardim e recomendava, expressamente, a adoção da cobertura de telhas que deveria, a seu ver, atingir a área dos pequenos terraços dos apartamentos, com treliças de madeira na fachada”.<sup>396</sup>

Nesse sentido, Lia Motta confere ao debate ocorrido em torno da construção do hotel e, principalmente, à carta de Lúcio Costa, um caráter normativo dentro da prática institucional do Sphan. Este episódio norteou as decisões a respeito das novas construções no sentido de se manter a harmonia com o meio ao qual estavam inseridas, assim como, permitir a boa convivência entre o novo e o preexistente.<sup>397</sup>

“Para ele [Lúcio Costa], no tratamento do conjunto da cidade, as casas populares menores e novas deveriam se neutralizar na paisagem da cidade, enquanto que a arquitetura excepcional nova deveria ser moderna e de ‘boa qualidade’, bem ao gosto das orientações dos congressos internacionais de arquitetura moderna, que frequentava então”.<sup>398</sup>

Nesse sentido, a construção do prédio da Igreja Metodista e a reforma de uma pousada na praça Antônio Dias considerados, de acordo com a citação acima, edifícios que de certa forma, se “destacariam” harmonicamente, no conjunto urbano de Ouro Preto, nos mostram como as novas construções foram tratadas após o episódio do grande hotel de Ouro Preto que inaugurou a atuação do Sphan na cidade.

#### 4.2.2. Igreja Metodista<sup>399</sup>

O projeto da Igreja Metodista teve início em 1946 quando o arquiteto José de Souza Reis, chefe da seção de projetos da DCR, emitiu parecer contrário ao projeto inicial<sup>400</sup>, de orientação “neocolonial”, proposto pelos representantes da igreja. A justificativa foi de que o

<sup>395</sup> COMAS, Carlos Eduardo Dias. *O passado mora ao lado: Lúcio Costa e o projeto do Grande Hotel de Ouro Preto, 1938/40*. Arqtexto, n. 2, Porto Alegre, 2002

<sup>396</sup> REIS, José de Souza, apud CAVALCANTI, Lauro. As preocupações do belo... ob. cit., p. 164

<sup>397</sup> MOTTA, Lia. A Sphan em Ouro Preto... ob. cit., p. 111.

<sup>398</sup> MOTTA, Lia. Ouro Preto: de Monumento Nacional a Patrimônio Mundial. In: SORGINE, Juliana. *Salvemos Ouro Preto: A campanha em Benefício de Ouro Preto – 1949-1950*. Rio de Janeiro: IPHAN, COPEDOC, 2008, p. 14

<sup>399</sup> Conferir documentos, plantas e croquis no **Anexo W**

<sup>400</sup> Conferir **Anexo W.1**

projeto afastava-se “completamente dos princípios fundamentais da arquitetura”.<sup>401</sup> O novo projeto elaborado segundo a boa arquitetura, de autoria do mesmo arquiteto, teve suas obras iniciadas e acabadas durante 1947.<sup>402</sup>

Apesar de nesse caso, Lúcio Costa não atuar diretamente, percebemos que o projeto da igreja tem forte influência de suas ideias, principalmente, dos elementos destacados por ele no projeto final do grande hotel. Nesse sentido, os elementos utilizados no projeto final do hotel serviram de base para o projeto da igreja Metodista, como o uso do painel de treliças de madeira para esconder a parte aberta do prédio. Vale destacar que Souza Reis foi um dos arquitetos que apoiaram a versão final do projeto de Oscar Niemeyer quando ainda não havia sido decidido qual seria a solução final para o hotel.<sup>403</sup>

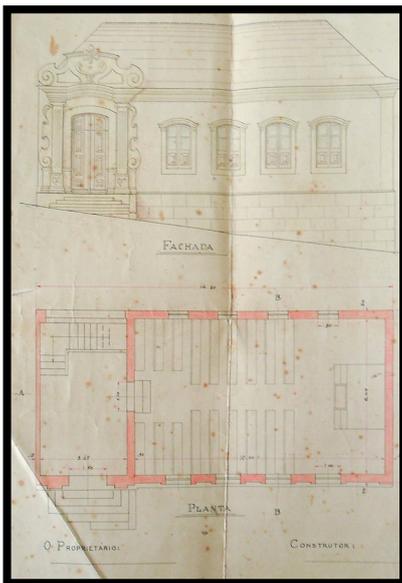


Figura 24 - Primeiro projeto para a Igreja Metodista. Arquivo Central do Iphan/RJ<sup>404</sup>

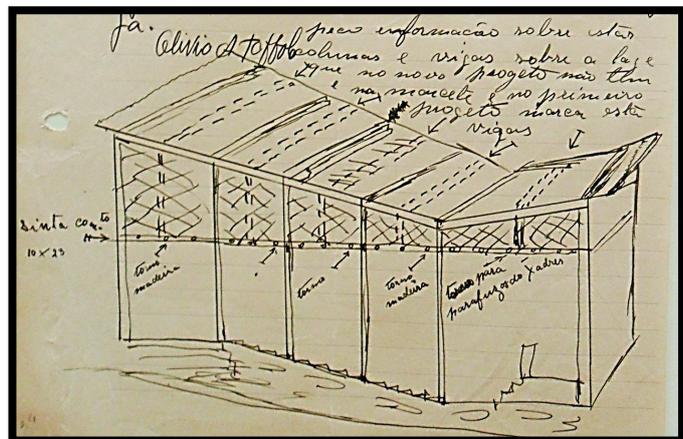


Figura 25 - Pormenor de um croqui da igreja feito em uma carta enviada por Olívio Toffolo, responsável pela Igreja Metodista em Ouro Preto. Arquivo Central do Iphan/RJ<sup>405</sup>

#### 4.2.3. Pousada em Antônio Dias<sup>406</sup>

Já a pousada situada na praça Antônio Dias, ao lado da igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, revela a prática do Sphan com relação às reformas e ampliações de edifícios preexistentes, ou mesmo para a construção de novas casas dentro do conjunto urbano tombado. Com o objetivo de não imitar o colonial, as novas construções utilizavam alguns elementos da arquitetura tradicional que permitissem a sua inserção no conjunto urbano sem que destoassem dele. Segundo Lia Motta, essa prática gerou um “estilo” denominado de “colonial

<sup>401</sup> REIS, José de Souza. Parecer. 10 de maio de 1946. Capela Metodista. Série Obras/Cx.0261/P.1109.4 – ACI/RJ. Conferir **Anexo W.2**

<sup>402</sup> Conferir plantas e croquis em: **Anexo W.3, Anexo W.4 e Anexo W.5**

<sup>403</sup> A discussão em torno do projeto do Grande Hotel sofreu uma disputa interna no Sphan. Após a intervenção de Lúcio Costa, os únicos que ainda apoiavam o projeto inicial foram Carlos Leão e Paulo Thedim Barreto. Após descartado o projeto neocolonial, travou-se outra disputa entre aqueles que defendiam a adaptação de prédios já existentes para o hotel – Renato Soeiro e Paulo Thedim Barreto –, e entre aqueles que defendiam a proposta moderna – Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, José de Souza Reis e Alcides da Rocha Miranda. Cf.: CAVALCANTI, Lauro. As preocupações do belo... ob. cit.

<sup>404</sup> Conferir **Anexo W.1**

<sup>405</sup> Conferir **Anexo W.3**

<sup>406</sup> Conferir **Anexo X**

simplificado” ou “estilo patrimônio”, termo amplamente utilizado pela população do período, segunda a autora. Este “novo estilo” compreendia a utilização dos elementos estruturais da fachada em madeira como “beirais de cachorro”, vãos em caixões externos e janelas com rótulas, calhas, ou guilhotinas.<sup>407</sup>

“Quando eram apresentados nos projetos vergas curvas e outros elementos que pudessem caracterizar uma intenção de imitação da arquitetura colonial, eram eles substituídos, em projetos alternativos de arquitetos do Patrimônio, por vergas retas buscando as proporções e linhas principais de um colonial simplificado”.<sup>408</sup>

O projeto de ampliação de um sobrado, com objetivo de transformá-lo numa pousada é assunto do parecer de José de Souza Reis, que em 11 de maio de 1964 escreve ao diretor da DCR: “O presente projeto foi objeto de prolongados entendimentos dos interessados com o arquiteto Lúcio Costa que orientou os respectivos estudos. Assim, sugiro que lhe seja submetido”. Alguns dias depois, na mesma folha, Lúcio Costa escreve seu “confere”.<sup>409</sup>

Quase três anos depois, o projeto inicial, alterado pelo proprietário que resolveu diminuir o número de quartos, passou por nova análise dos arquitetos do Sphan. Em informação nº 5 de 1967, Augusto Carlos da Silva Telles escreve ao diretor da DCR informando que em “reunião com os arquitetos Lúcio Costa e Renato Soeiro, julgaram eles, com pequenas sugestões, boa a nova solução alvitrada”.<sup>410</sup> Nessa ocasião, o proprietário responsabilizou-se em refazer o projeto de acordo com as sugestões dos arquitetos que seria, novamente remetido para a seção central para que fosse aprovado. Porém, isso não aconteceu e as obras ocorreram sem a aprovação final do projeto, o que gerou um certo impasse entre o Sphan e o proprietário.<sup>411</sup>

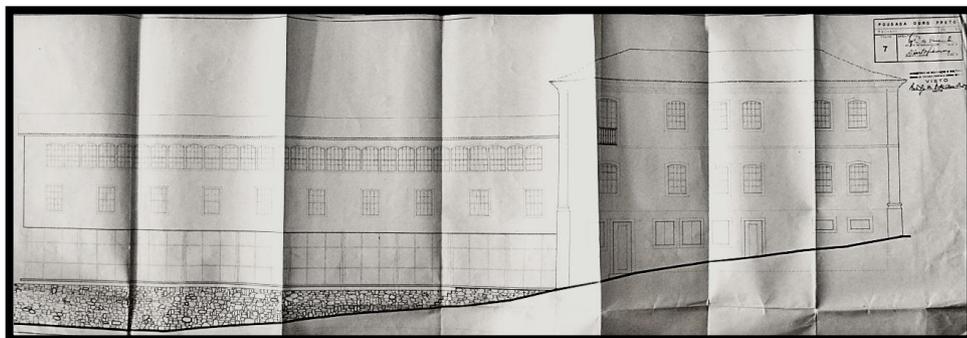


Figura 26 - Primeiro projeto de ampliação da pousada. Sylvio de Vasconcellos e Roberto Lacerda. Arquivo Central do Sphan/RJ. A parte a ser construída é a que está diferenciada pelo telhado rebaixado.<sup>412</sup>

<sup>407</sup> MOTTA, Lia. A Sphan em Ouro Preto... ob. cit.

<sup>408</sup> Cf.: MOTTA, Lia. A Sphan em Ouro Preto... ob. cit., p. 112

<sup>409</sup> LEAL, Fernandes Machado. Informação ao arquiteto José de Souza Reis. 11 de maio de 1964. Praça Antônio Dias. Série Obras/Cx.0208/ P.0909.4 – ACI/RJ (com anotações de Lúcio Costa). Conferir **Anexo X.1**

<sup>410</sup> TELLES, Augusto Carlos da Silva. Informação nº 5. 4 de janeiro de 1967. Praça Antônio Dias. Série Obras/Cx.0208/ P.0909.4 – ACI/RJ. Conferir **Anexo X.2**

<sup>411</sup> Os documentos terminam com um ofício de Renato Soeiro, pedindo para que Sylvio de Vasconcellos solicitasse a paralisação da obra. SOEIRO, Renato. Ofício 861. 7 de junho de 1967. Praça Antônio Dias. Série Obras/Cx.0208/ P.0909.4 – ACI/RJ. Conferir as fotos da pousada no **Anexo X.4**.

<sup>412</sup> Conferir **Anexo X.3**

#### 4.2.4. Demolições, Recomposições e Restauros

Se com relação às novas construções foi adotado o “colonial simplificado” ou o “estilo patrimônio”, com relação às construções existentes que sofreram modificações nas suas fachadas ou foram construídas, ao longo do século XIX e XX, a atitude do Sphan, buscando a harmonização da cidade com o espírito barroco, foi mais agressiva. Elementos representantes de uma “arquitetura bastarda”, como frontões, platibandas, entre outros, e até mesmo prédios inteiros, que não pertenciam à “boa tradição” da arquitetura foram demolidos parcial ou integralmente, e reconstruídos com base nos elementos tradicionais que pudessem harmonizar o conjunto.<sup>413</sup>

Nesse sentido, os restauros empreendidos pelo Sphan buscaram deixar Ouro Preto com o aspecto de um determinado período histórico. Como vimos, esse tempo é o período do século XVIII que compreende as duas últimas fases evolutivas da arte brasileira, segundo a cronologia proposta por Lúcio Costa. Não sendo possível restaurar a fachada dos prédios segundo esses critérios, algumas vezes a solução encontrada foi a demolição destes exemplares. Dentre os vários casos, o episódio do cinema de Ouro Preto, do Banco do Comércio, prédio situado ao lado do chafariz dos contos e próximo da Casa dos Contos, e do mercado em frente à Igreja São Francisco de Assis e do Fórum, na Praça Tiradentes, são exemplares dessa política de atuação do Sphan.<sup>414</sup>

Este pensamento, apesar de existir desde a criação da instituição e de permear os vários pareceres de Lúcio Costa e dos outros arquitetos, é tratado de forma explícita em 1958. Na Informação 46 referente ao Plano Especial de Ouro Preto, Lúcio Costa expõe as suas opiniões com relação às demolições, recomposições, restauro e transferências de bens para outros locais, exemplificando cada caso:

“sou de parecer que – em seguida à etapa inicial proposta pelo chefe do 3º distrito (pontes, chafarizes, etc.), e das indispensáveis providências no sentido de se corrigirem umas tantas deficiências facilmente localizáveis e particularmente chocantes para o turista qualificado –, deveriam ser atacadas obras de maior vulto relacionadas com a restauração da cidade propriamente dita. Obras de natureza diversa tais como: 1º demolição; 2º recomposição; 3º restauro; 4º remoção ou transferência”.<sup>415</sup>

<sup>413</sup> Ouro Preto sofre um pequeno surto modernizador no correr do século XIX quando se propõe mudar a capital do estado para Belo Horizonte, já que a velha cidade não era compatível com os novos tempos. Nesse sentido, Ouro Preto passa por um processo de “modernização” que englobou desde reformas no casario que assumiram feições neoclássicas até projetos de maior vulto que previam o alargamento das ruas, construções de avenidas, de uma linha de bondes e a supressão de um morro no centro da cidade. Cf.: NATAL, Caion Meneguello. *Ouro Preto: a construção de uma cidade histórica, 1891-1933*. Dissertação de Mestrado. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Departamento de Antropologia, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2007; e LIMA, Kleverson Teodoro de. Reconstrução identitária de ouro preto após a mudança da capital. In: *Nossas letras na história da educação: anais do II Encontro Memorial do Instituto de Ciências Humanas e Sociais/UFOP*. Mariana: ICHS/UFOP, 2009

<sup>414</sup> Conferir o **Anexo Z**, **Anexo AA**, **Anexo BB**, **Anexo CC**, respectivamente.

<sup>415</sup> COSTA, Lúcio. Informação nº 46. 27 de março de 1958. Plano Especial de Ouro Preto. Série Obras/Cx.0203/P.0885.2 – ACI/RJ. Conferir o manuscrito no **Anexo Y.2** e a cópia datilografada no **Anexo Y.1** Esse documento foi transcrito em: PESSOA, José. Lúcio Costa: Documentos de trabalho. Rio de Janeiro: Iphan, 1999; e XAVIER, Alberto (org). Lúcio Costa: Sobre Arquitetura. Porto Alegre: UniRitter Ed, 2007

No primeiro caso de demolição, cita o Banco<sup>416</sup> situado ao lado do chafariz dos Contos que segundo ele, “avulta a necessidade de ser desapropriado e demolido” para dar lugar a uma “arborização adequada”. Já como sugestão de recomposição, Lúcio Costa refere-se ao cinema<sup>417</sup> recém-construído num antigo prédio de feições neoclássicas, situado do lado oposto do Banco e próximo à Casa dos Contos, e a um prédio escolar, “por pretender ser de estilo colonial”. Em ambos sugere a eliminação dos elementos neoclássicos, e com relação ao cinema sugere um meio de esconder o volume avantajado da nova construção.

“Como exemplo do segundo item, urge recompor de algum modo o cinema recentemente construído a fim de amortecer o impacto insólito do extenso oitão e de cobertura metálica na paisagem. Assim, além da supressão prevista da platibanda e criação de um beiral sobre a cornija do prédio aproveitado, convirá revestir o oitão da parte nova com telhas à moda tradicional. (...) Outro caso necessário é o do grupo escolar visível da ponde de António Dias e do chafariz do largo de Dirceu, vizinhança aquela tanto mais grotesca por pretender ser de ‘estilo colonial’. Bastará para esse efeito, suprimir os frontões e prolongar a água do telhado além da frente atual, criando-se um alpendrado ao longo de toda a fachada. Também o gradil deverá ser substituído por muro corrido ou cerca viva”<sup>418</sup>.



Figura 27 - Prédio fronteiro ao cinema antes da intervenção do Sphan. Luís Fontana, 1923-1950. Arquivo Fotográfico Goes - IFAC/UFOP



Figura 28 - Vista externa do Liceu de artes e ofícios de Ouro Preto antes da intervenção do Sphan. J. Brandi, 1898. APM

Nesse mesmo parecer também podemos compreender melhor a ideia de restauro de Lúcio Costa quando ele situa a demolição de acréscimos feitos ao antigo Palácio dos Governadores na terceira categoria, citada no início do parecer, como restauro. O antigo palácio, uma construção abaluartada em meio à praça central da cidade, foi ocupado pela Escola de Minas, sofrendo um aumento considerável com relação à sua antiga estrutura, descaracterizando-o.<sup>419</sup> Nas palavras de Lúcio Costa:

“Na categoria **restauro** impõe-se como providência urgente (...) a supressão dos corpos avançados indevidamente construídos sobre os baluartes, uma vez que tais acréscimos, afogando a fachada e abolindo o escalonamento natural dos terraplanos que lhe antecedem, desfiguraram lamentavelmente a elegância do risco original, dantes apenas comprometidos pela capela

<sup>416</sup> Conferir imagens do edifício no **Anexo AA**

<sup>417</sup> Conferir imagens do cinema no **Anexo Z.15**

<sup>418</sup> COSTA, Lúcio. Informação nº 46. 27 de março de 1958. Plano Especial de Ouro Preto. Série Obras/Cx.0203/P.0885.2 – ACI/RJ. Conferir **Anexo Y.1** e **Anexo Y.2**.

<sup>419</sup> Conferir fotos e planta do prédio no **Anexo U**

construída em fins do século XVIII em que será evidentemente preservada, repondo-se-lhe o antigo retábulo removido se não me engano em 1927”.<sup>420</sup>

É interessante destacar que a capela<sup>421</sup> mesmo não constando do risco original, como mostra Lúcio Costa, deverá ser preservada. O fato de ter sido construída em finais do século XVIII, talvez credenciasse sua manutenção, em detrimento dos outros prédios.



Figura 29 - Aspecto primitivo e com acréscimos do Palácio dos Governadores, conhecido também como Escola de Minas. José Wasth Rodrigues<sup>422</sup>

Este parecer faz parte de um plano de obras especial destinado ao restauro dos principais monumentos, civis e religiosos, de Ouro Preto, assim como do seu casario. Através de lei federal, foi concedido um crédito especial para a reforma da cidade em comemoração aos seus 250 anos. Por isso fazia-se necessário que o conselho consultivo aprovasse o plano de obras que seria implantado. Assim, como de praxe, foi escolhido um relator entre os conselheiros que ficou incumbido de estudar o plano. O relator escolhido foi o arquiteto Paulo Santos que em seu parecer não fez nenhuma objeção às propostas de Lúcio Costa. Aliás, considerou-as “tão corajosa quando acertada”. Da mesma forma, por unanimidade, os conselheiros aprovaram o parecer do relator, deixando somente a questão da Escola de Minas para outra ocasião.<sup>423</sup>

Estas ideias descritas no parecer não surgiram na mesma época do plano especial. Como nos referimos acima, desde a criação do Sphan percebemos, nos pareceres de Lúcio Costa, a noção de restauro como tentativa de “congelar” determinado bem num período específico da história. Para isso, convém aprofundarmos um pouco mais esta questão em alguns bens citados por ele nesse parecer, em especial, o do cinema.

#### 4.2.5. Cinema de Ouro Preto<sup>424</sup>

Com relação ao cinema de Ouro Preto, as discussões que tiveram início em 1941 terminaram, com a construção do prédio, somente no final da década de 1950 com o projeto em desacordo com as decisões da seção técnica do Sphan. Vários foram projetos estudados. Alguns referiam-se à instalação do cinema nos prédios de nº 29 e 30, e posteriormente, 31 da

<sup>420</sup> COSTA, Lúcio. Informação nº 46. 27 de março de 1958. Plano Especial de Ouro Preto. Série Obras/Cx.0203/P.0885.2 – ACI/RJ (grifo do autor). Conferir **Anexo Y.1** e **Anexo Y.2**.

<sup>421</sup> Conferir **Anexo U**

<sup>422</sup> RODRIGUES, José Wasth. Documentário Arquitetónico... ob. cit..

<sup>423</sup> SANTOS, Paulo. Parecer: Plano de Obras Extraordinárias para Ouro Preto. 30 de junho de 1958. Plano Especial de Ouro Preto. Série Obras/Cx.0203/P.0886.1 – ACI/RJ.

<sup>424</sup> Conferir **Anexo Z**

rua Tiradentes (atual São José); outros, no terreno próximo à Casa do Contos, ao lado do Liceu; outro ainda, num prédio situado na praça Tiradentes; e por último, o projeto que adaptava e ampliava o Liceu para receber o cinema.<sup>425</sup> O principal motivo pela demora foi a necessidade de aprovação de qualquer mudança no projeto pela seção técnica no Rio de Janeiro, além do investimento necessário para adequar o projeto às especificações do Sphan. Segundo o proprietário era mais barato demolir tudo e reconstruir o prédio do alicerce do que seguir as orientações técnicas do Sphan.

Em todos esses projetos, Lúcio Costa é citado como autor de críticas, sugestões, propostas e croquis, que sempre foram acatadas<sup>426</sup>. De entre as preocupações do arquiteto (e que se concretizaram), desde o primeiro projeto na rua Tiradentes, destacam-se: o impacto que o novo volume construído causaria no meio da “paisagem tradicional dos fundos das casas”<sup>427</sup>; a preocupação com sua ambientação no conjunto urbano, principalmente, frente à presença da Casa dos Contos, cuja “aparência citadina e erudita” desaconselhava qualquer tratamento “alpendrado de sugestão rural”<sup>428</sup> no prédio do cinema; a “necessidade de aumento do ponto do telhado (afim de escondê-lo melhor)”<sup>429</sup>; e sobre a aparência que a fachada assumiria. No caso do Liceu foi sugerida a eliminação dos elementos neoclássicos.

A solução de se construir o cinema no prédio do Liceu ocorreu em meados de 1953 e a primeira opinião de Lúcio Costa sobre o novo projeto foi uma anotação feita no próprio parecer de José Souza Reis em que discordava do fato de o autor do parecer considerar que o prédio do Liceu, “apesar de sua arquitetura diferente (...) já se encontra[va] integrado no ambiente local e não seria conveniente alterá-lo”<sup>430</sup>. A opinião é reforçada em parecer seguinte em que sugere aproveitar a ocasião para demolir o prédio.

“Acho muito conveniente a demolição ou completa reforma do edifício do Lyceu. A construção ali do cinema, com o aproveitamento do acentuado declive do terreno, daria ensejo a que se

<sup>425</sup> Durante esses quase dez anos de discussão, vários foram os projetos que mudavam constantemente, não obedecendo à ordem acima.

<sup>426</sup> Com referência a um dos projetos feitos em 1945, o ofício 1578/45 de Rodrigo Melo Franco de Andrade faz menção à croquis elaborados por Lúcio Costa que foram enviado para Sylvio de Vasconcellos. Em ofício 171/45 o chefe do 3º Distrito envia ao diretor geral um “estudo feito de acordo com a solução do Dr. Lúcio Costa para o cinema de Ouro Preto”. Não encontramos os croquis referentes no primeiro ofício, nem o estudo de Sylvio de Vasconcellos. Cf.: ANDRADE, Rodrigo M. F. Ofício 1578. 10 de novembro de 1945. Cinema de Ouro Preto. Série Obras/Cx.0217/P.0944 – ACI/RJ, Conferir **Anexo Z.1**; VASCONCELLOS, Sylvio. Ofício 171. 19 de novembro de 1945. Cinema de Ouro Preto. Série Obras/Cx.0217/P.0944 – ACI/RJ.

<sup>427</sup> Lúcio Costa fez essas observações no próprio parecer de José de Soza Reis, cf.: REIS, José de Souza. Parecer. 19 de janeiro de 1951. Cinema de Ouro Preto. Série Obras/Cx.0218/P.0945 – ACI/RJ (com anotações de Lúcio Costa). Conferir **Anexo Z.4**. Esta observação gerou o parecer de José de Souza Reis: REIS, José de Souza. Informação nº 34. 22 de fevereiro de 1951. Cinema de Ouro Preto. Série Obras/Cx.0218/P.0945 – ACI/RJ; e o parecer de Renato Soeiro: SOEIRO, Renato. Informação nº 37. 27 de fevereiro de 1951. Cinema de Ouro Preto. Série Obras/Cx.0218/P.0945 – ACI/RJ.

<sup>428</sup> COSTA, Lúcio. Carta a Sylvio de Vasconcellos. 12 de julho de 1946. Cinema de Ouro Preto. Série Obras/Cx.0217/P.0944.1 – ACI/RJ. Conferir **Anexo Z.2** e o manuscrito no **Anexo Z.3**

<sup>429</sup> COSTA, Lúcio. Carta a Sylvio de Vasconcellos. 12 de julho de 1946. Cinema de Ouro Preto. Série Obras/Cx.0217/P.0944.1 – ACI/RJ.

<sup>430</sup> Este trecho está grifado a lápis e ao lado está escrito “Pelo contrário”. REIS, José de Souza. Informação nº 150. 19 de junho de 1953. Cinema de Ouro Preto. Série Obras/Cx.0218/P.0945 – ACI/RJ (com anotações de Lúcio Costa). Conferir **Anexo Z.5**

eliminasse a arquitetura bastarda desse edifício”.<sup>431</sup>

Um ano depois, Lúcio Costa volta a referir-se ao projeto do cinema e aponta a discordância entre o parecer de José de Sousa Reis e o dele. Remete-se ainda, para o edifício à frente do Liceu, o do Banco do Comércio. Segundo ele,

“Enquanto o arquiteto Sousa Reis desaconselha qualquer alteração no prédio do Lyceu eu recomendo a sua demolição ou completa reforma pois ainda não se apagou da minha lembrança a impressão penosa que o edifício me causou, juntamente com o do Banco, quando conheci Ouro Preto em 1923”.<sup>432</sup>

Em maio de 1956, após outros projetos<sup>433</sup>, Lúcio Costa emite mais um parecer em que apresenta um croqui de como deveria ficar a fachada do prédio.

“concordo em que não se deve permitir reforma da fachada do edifício do antigo Liceu que implique no tal despojamento amaneirado e contrafeito, mas entendo que, feita obra no prédio, **se deve procurar atenuar o seu aspecto bastardo eliminando-se os frontões e a platibanda e uniformizando-se os arcos** (salvo o do meio, que é menor), mas conservando-se tais quais o entablamento e as pilastras e repondo-se o beiral, pois se não me engano o telhado ainda é de telha antiga. (...) Seja como for, porém, a autorização para o desenvolvimento do projeto e a respectiva aprovação devem ficar condicionados à previsão do efeito da obra acabada, observada daqueles pontos da cidade de onde será visível (...)”.<sup>434</sup>

O cinema, iniciado em meados de 1956, já estava na fase de acabamento no final desse

<sup>431</sup> COSTA, Lúcio. Informação s/n. 10 de maio de 1954. Cinema de Ouro Preto. Série Obras/Cx.0218/P.0945 – ACI/RJ. Conferir **Anexo Z.6** e o manuscrito no **Anexo Z.7**.

<sup>432</sup> Essas indicações são confirmadas pelo Diretor da DCR, responsável pelas obras, que emite o seguinte parecer: “Creio que a informação de 10.5.54 do arquiteto Lúcio Costa não foi transmitida ao chefe do Distrito. À vista das recomendações contidas nesta informação, sugeria fôsse o Dr. Sílvio Vasconcelos incumbido de estudar o caso pessoalmente, visando uma solução definitiva para a questão. Deveriam ser observadas não só as recomendações do dr. Lúcio Costa quanto ao tratamento da fachada mas também quanto ao partido a ser adotado, com melhor aproveitamento do declive natural do terreno (...). 30.12.54. Renato Soeiro”. COSTA, Lúcio. Informação nº 247. 29 de dezembro de 1954. Cinema de Ouro Preto. Série Obras/Cx.0218/P.0945 – ACI/RJ; SOEIRO, Renato. Informação nº 247. 29 de dezembro de 1954. Cinema de Ouro Preto. Série Obras/Cx.0218/P.0945 – ACI/RJ. Conferir **Anexo Z.8**

<sup>433</sup> Em 1955, os proprietários desistem da ideia anterior e voltam a atenção para os prédios da rua Tiradentes, que incluía agora três casas, o que permitiria a disposição da plateia de forma horizontal e não alteraria demasiadamente a relação dos volumes dos fundos da casa. Nesse período, Lúcio Costa emite dois pareceres contendo questões técnicas que deveriam nortear os projetos.

COSTA, Lúcio. Informação nº 215. 23 de agosto de 1955. Cinema de Ouro Preto. Série Obras/Cx.0218/P.0945 – ACI/RJ. Conferir **Anexo Z.9** e o manuscrito no **Anexo Z.10**; COSTA, Lúcio. Recomendações do arquiteto Lúcio Costa para o estudo apresentado para o Cinema de Ouro Preto. 30 de setembro de 1955. Cinema de Ouro Preto. Série Obras/Cx.0218/P.0945 – ACI/RJ. Conferir **Anexo Z.11**

<sup>434</sup> COSTA, Lúcio. Informação nº 84. 29 de maio e 1956. Cinema de Ouro Preto. Série Obras/Cx.0218/P.0946 – ACI/RJ (grifo nosso). Conferir **Anexo Z.12** e o manuscrito no **Anexo Z.13**. José de Souza Reis ao escrever seu parecer sobre o assunto utilizando praticamente as mesmas palavras de Lúcio Costa evidencia o peso que as opiniões do arquiteto exerciam nos funcionários do Sphan. Souza Reis quase transcreve o parecer de Lúcio Costa e enfatiza o que condicionaria a aprovação do projeto. “O projeto ora submetido à DPHAN é o mesmo que aqui foi entregue pessoalmente pelo Sr. Tropa. Sobre este já houve informação favorável em princípio, porém com recomendações do Dr. Lúcio Costa quanto à reforma do prédio do Liceu, acompanhadas de um ‘croquis’ elucidativo bem como para um possível rebaixamento do piso do salão. Além disto o Dr. Lúcio Costa condicionou a autorização para o desenvolvimento do projeto e a aprovação definitiva à previsão do ‘efeito da obra acabada, observada daqueles pontos da cidade de onde será visível, bem como do parecer do Dr. Sílvio de Vasconcelos. Em vista dos termos do ofício nº 315, do Dr. Sílvio, parece-nos que este não teve conhecimento do parecer do Dr. Lúcio Costa”. REIS, José de Souza. Informação nº 106. 27 de junho de 1956. Cinema de Ouro Preto. Série Obras/Cx.0218/P.0946 – ACI/RJ. Conferir **Anexo Z.14**

mesmo ano. Porém, como relata Sylvio de Vasconcellos em carta de 26 de junho de 1958, não foram seguidas as indicações propostas e o telhado assumiu proporções muito volumosas, além de a fachada não ter sido modificada segundo os critérios de Lúcio Costa, mantendo-se os frontões e a platibanda. Procurando resolver o problema, o chefe do 3º Distrito sugeriu “esconder a construção, seja com eucaliptos ou com o levantamento do segundo andar de uma casa vizinha”.<sup>435</sup> Lúcio Costa sugeriu camuflar a cobertura da nova parte construída com “pintura verde-sujo – verde musgo”, além de indicar o plantio de hera nas laterais do cinema e da necessidade de se arborizar a área contígua do prédio, no intuito de se confundir à distância com a paisagem.<sup>436</sup>

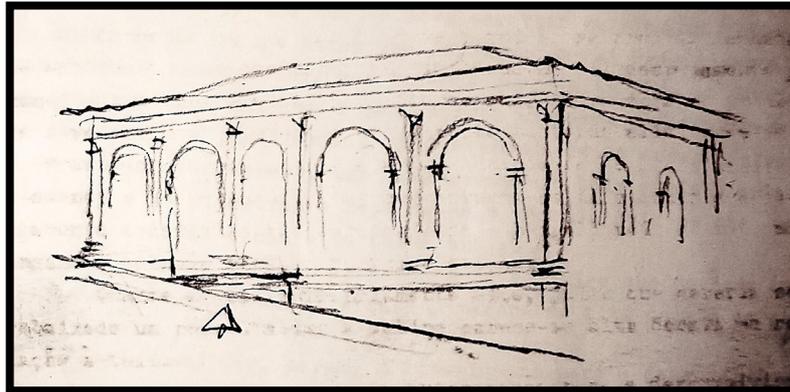


Figura 30 - Desenho de Lúcio Costa para a fachada do cinema. Lúcio Costa, 1956. Arquivo Central do Iphan/RJ<sup>437</sup>

A reforma completa da fachada com a substituição da platibanda pelos beirais e a construção do segundo pavimento do prédio vizinho, para esconder o volume do cinema, ocorreram entre dezembro de 1958 e Janeiro de 1959, dentro das obras do Plano Especial de Ouro Preto<sup>438</sup>, como sugerido por Lúcio Costa no parecer de 1958, citado anteriormente.<sup>439</sup> O mesmo aconteceu com o edifício do Banco do Comércio que teve sua fachada totalmente remodelada.<sup>440</sup>

<sup>435</sup> VASCONCELLOS, Sylvio. Ofício nº 500. 26 de junho de 1958. Cinema de Ouro Preto. Série Obras/Cx.0218/P.0946 – ACI/RJ.

<sup>436</sup> COSTA, Lúcio. Informação nº 46. 27 de março de 1958. Plano Especial de Ouro Preto. Série Obras/Cx.0203/P.0885.2 – ACI/RJ. Conferir **Anexo Y.1**, **Anexo Y.2** e **Anexo Z.15** (Fotos Z.15-14, Z.15-15, Z.15-16)

<sup>437</sup> COSTA, Lúcio. Informação nº 84 (manuscrito). 29 de maio e 1956. Cinema de Ouro Preto. Série Obras/Cx.0218/P.0946 – ACI/RJ. Conferir **Anexo Z.13**

<sup>438</sup> No boletim nº 1 na descrição dos serviços executados encontramos: “Construção dos beirais do corpo principal e elevação da casa vizinha para esconder o mau aspecto do copo posterior”. Boletim Mensal de Informações nº 1. Dezembro de 1958. Cinema de Ouro Preto. Série Obras/Cx.0218/P.0946 – ACI/RJ. Boletim Mensal de Informações nº 2. Janeiro de 1959. Cinema de Ouro Preto. Série Obras/Cx.0218/P.0946 – ACI/RJ.

<sup>439</sup> COSTA, Lúcio. Informação nº 46. 27 de março de 1958. Plano Especial de Ouro Preto. Série Obras/Cx.0203/P.0885.2 – ACI/RJ. Conferir **Anexo Y.1** e **Anexo Y.2**

<sup>440</sup> Conferir **Anexo AA**



Figura 31 - Resultado parcial das obras efetuadas na fachada do cinema e no prédio ao lado através do “Plano Especial de Ouro Preto. s/a, 1959. Arquivo Central do Iphan/RJ



Figura 32 - Edifício do Banco após a reforma. Heloísa Sérvulo, 1963. Acervo Particular

#### 4.2.6. Mercado<sup>441</sup>

Outro exemplo que também marcou a presença de Lúcio Costa e do Sphan em Ouro Preto foi o caso da demolição de um edifício situado numa área próxima da Igreja São Francisco de Assis. A área era ocupada por um rústico mercado de tropeiros em finais do século XIX que foi substituído, em inícios do século XX, por um edifício, em alvenaria, com características neoclássicas. Este edifício abrigou um mercado e um açougue até sua demolição pelo Sphan. Tendo este edifício as mesmas características de outros prédios, como o antigo liceu e o Banco (próximos à Casa dos Contos), referidos por Lúcio Costa como “arquitetura bastarda”, podemos imaginar a opinião do arquiteto sobre o seu destino.

Porém, não encontramos nenhuma referência direta de Lúcio Costa sobre a demolição de tal edifício, como fez o arquiteto em outros casos. Mas, pudemos perceber a atuação constante de Lúcio Costa desde a elaboração, juntamente com outros arquitetos, do anteprojeto para o reaproveitamento da antiga área do mercado, até às constantes indicações de como proceder com o ajardinamento e calçamento do local. As obras empreendidas na praça, desde outubro de 1944, iniciaram-se, conjuntamente com as obras de recuperação da Igreja de São Francisco de Assis, sob a supervisão do arquiteto Eduardo Tecles, responsável pela delegacia regional do Sphan em Ouro Preto.

As várias correspondências trocadas entre Tecles, a seção técnica e o chefe do 3º Distrito, apontam que as obras na praça São Francisco (hoje Largo do Coimbra), tiveram início entre outubro e novembro de 1944. Porém, referem-se somente às obras feitas na “área resultante da demolição do antigo mercado”<sup>442</sup> e mais a área ocupada pelo açougue. Isto é, não há referências de que toda a área (que compreende o mercado e o açougue), de propriedade da prefeitura, tenha sido demolida pelo Sphan. As referências feitas ao antigo mercado apontam que a sua demolição teria ocorrido antes de outubro de 1944<sup>443</sup>, restando somente a parte

<sup>441</sup> Conferir documentos, plantas e fotos no **Anexo BB**

<sup>442</sup> SOEIRO, Renato. Informação nº 98. 3 de novembro de 1944. Rua São Francisco de Assis. Série Obras/Cx.0226/P.0982.9 – ACI/RJ.

<sup>443</sup> O primeiro Boletim mensal de informações, referente a novembro de 1944 refere-se à retirada dos alicerces do antigo mercado, e não à sua demolição, como irá constar para o prédio do açougue, em outros boletins. Pode ser que a demolição deste edifício seja relatada noutra pasta do arquivo de obras que não pudemos analisar. Porém,

ocupada pelo açougue, que será totalmente demolida em agosto de 1946.<sup>444</sup>



Figura 33 - Antigo mercado. s/a. 1927. Arquivo Fotográfico Goes - IFAC/UFOP

A primeira referência às obras a serem executadas na praça consta de um ofício enviado por Rodrigo Melo Franco de Andrade, em outubro de 1944, ao responsável pelas obras, em que agradece as providências tomadas “para a oportuna execução das **obras projetadas pelo arquiteto Lúcio Costa** em benefício da praça fronteira à Igreja de São Francisco de Assis”.<sup>445</sup> Ao terminar o ofício o diretor pediu ao arquiteto que o informasse sobre a sua “ulterior comunicação acerca do entendimento que o Senhor Prefeito Municipal deverá ter com o proprietário do açougue a ser demolido na referida praça”.<sup>446</sup>

Nesta primeira referência, além da indicação de um anteprojeto para reaproveitamento daquela área, temos a referência ao prédio que ocupado pelo açougue. Em ofício de 6 novembro de 1944, o diretor-geral com base no parecer de Renato Soeiro<sup>447</sup>, envia cópia “do projeto ajustado, de acordo com toda a área resultante da demolição do antigo mercado e, bem assim, a ocupada pelo açougue atual, [que] deverão ser incorporados à futura praça que será limitada pela calçada existente e completada com o material que se encontra ali”.<sup>448</sup>

Em 1945, sem que o prédio ocupado pelo açougue fosse demolido, a direção central, por três ocasiões, enviou orientações de Lúcio Costa para as obras efetuadas na área livre da

---

nas pastas referentes às obras nas ruas que cercam a referida praça, assim como na pasta referente às obras efetuadas na igreja de São Francisco de Assis, não encontramos referências. Boletim Mensal de Informações nº 1. Praça São Francisco. Novembro de 1944. Rua São Francisco de Assis Série Obras/Cx.0226/P.0982.9 – ACI/RJ.

<sup>444</sup> Cf.: VASCONCELLOS, Sylvio. Telegrama nº 107. 4 de junho de 1946. Rua São Francisco de Assis Série Obras/Cx.0226/P.0982.9 – ACI/RJ; VASCONCELLOS, Sylvio. Telegrama nº 238, sem data. Rua São Francisco de Assis Série Obras/Cx.0226/P.0982.9 – ACI/RJ; Boletim Mensal de Informações nº 4, Agosto de 1945(46?). Igreja São Francisco de Assis. Série Obras/Cx.0259/P.1103 – ACI/RJ.

<sup>445</sup> ANDRADE, Rodrigo M. F. Ofício nº 8505. 5 de outubro de 1944. Rua São Francisco de Assis Série Obras/Cx.0226/P.0982.9 – ACI/RJ.

<sup>446</sup> ANDRADE, Rodrigo M. F. Ofício nº 8505. 5 de outubro de 1944. Rua São Francisco de Assis Série Obras/Cx.0226/P.0982.9 – ACI/RJ.

<sup>447</sup> SOEIRO, Renato. Informação nº 98. 3 de novembro de 1944. Rua São Francisco de Assis. Série Obras/Cx.0226/P.0982.9 – ACI/RJ.

<sup>448</sup> ANDRADE, Rodrigo M. F. Ofício nº 993. 6 de novembro de 1944. Rua São Francisco de Assis. Série Obras/Cx.0226/P.0982.9 – ACI/RJ.

praça. A primeira, em janeiro, refere-se a um esboço para o ajardinamento da praça;<sup>449</sup> a segunda, em fevereiro, reforçou as orientações anteriores e destacou a importância do arquiteto responsável seguir o anteprojeto, principalmente, com relação aos canteiros reservados para vegetação, orientou ainda, a correção de alguns erros cometidos no calçamento<sup>450</sup>; e a terceira, em março, esclareceu dúvidas do arquiteto Eduardo Tecles sobre o calçamento, o jardim e as muretas da praça.<sup>451</sup>

De acordo com o ofício de Sylvio de Vasconcellos, no início de julho de 1945 as obras estavam quase terminadas dependendo somente da retirada do açougue que ainda não havia sido feita devido à resistência dos proprietários do estabelecimento.<sup>452</sup> O açougue só foi retirado da praça, e o seu prédio demolido, em agosto de 1946. Em telegrama de 14 de agosto de 1946, o chefe do 3º distrito informa o término das demolições e pede o envio de plantas que orientassem o ajardinamento do local.

“Tenho o prazer informar foi completada demolição açougue S Francisco fotografia serão enviada fineza informar possibilidade remessa planta detalhes florais ajardinamento praça sauds Sylvio de Vasconcellos chefe do 3º distrito [sic]”.<sup>453</sup>

Através de fotografias pudemos perceber que os canteiros para o jardim inicialmente projetado foram construídos já em 1945, porém não temos indicação de o ajardinamento e a arborização do local, como projetado e orientado por Lúcio Costa, ter sido concluído após a demolição do açougue em 1946. Encontramos uma fotografia de 1956 em que vemos a praça totalmente calçada sem nenhum tipo de jardim.<sup>454</sup> Atualmente, o local é ocupado por uma feira de artesanato em pedra-sabão.

Assim como, por diversas vezes,<sup>455</sup> Lúcio Costa referiu-se aos prédios do Banco e do liceu como construções que destoavam do conjunto urbano justamente por ter uma vizinhança nobre como a Casa dos Contos, podemos pensar que diante da obra-prima do barroco mineiro,

<sup>449</sup> No ofício 53, de 15 de janeiro de 1945, J. A. Cavalcanti de Albuquerque escreve: “(...) tenho o prazer de remeter-vos inclusa cópia das indicações esboçadas pelo arquiteto Lúcio Costa para o ajardinamento da praça fronteira à Igreja de São Francisco de Assis.” ALBUQUERQUE, J. A. Cavalcanti. Ofício 53. 15 de janeiro de 1945. Rua São Francisco de Assis. Série Obras/Cx.0226/P.0982.9 – ACI/RJ; Plantas e croquis. Praça Fronteira à Igreja São Francisco de Assis. Rua São Francisco de Assis. Série Obras/Cx.0226/P.0982.10 – ACI/RJ. Conferir imagem BB.5-2 no **Anexo BB.5**

<sup>450</sup> COSTA, Lúcio. Praça Fronteira à Igreja São Francisco de Assis. 16 de fevereiro de 1945. Rua São Francisco de Assis. Série Obras/Cx.0226/P.0982.9 – ACI/RJ. Conferir **Anexo BB.3**. Estas recomendações foram enviadas pelo ofício 213 de 17 de fevereiro de 1945. ANDRADE, Rodrigo M. F. Ofício nº 213. 17 de fevereiro de 1945. Rua São Francisco de Assis. Série Obras/Cx.0226/P.0982.9 – ACI/RJ.

<sup>451</sup> ANDRADE, Rodrigo M. F. Ofício nº 259. 1 de março de 1945. Rua São Francisco de Assis. Série Obras/Cx.0226/P.0982.9 – ACI/RJ. (Conferir **Anexo BB.4**)

<sup>452</sup> VASCONCELLOS, Sylvio. Ofício 79. 4 de julho de 1945. Rua São Francisco de Assis. Série Obras/Cx.0226/P.0982.9 – ACI/RJ.

<sup>453</sup> VASCONCELLOS, Sylvio. Telegrama nº 238. 14 de agosto de 1946. Rua São Francisco de Assis. Série Obras/Cx.0226/P.0982.9 – ACI/RJ; Boletim Mensal de Informação nº 4. Agosto de 1945(46?). Igreja São Francisco de Assis. Série Obras/Cx.0259/P.1103 – ACI/RJ.

<sup>454</sup> Conferir **Anexo BB.6**

<sup>455</sup> Cf.: COSTA, Lúcio. Carta a Rodrigo Melo Franco de Andrade, sem data. Grande Hotel de Ouro Preto. Série Obras/Cx.226/P.0980 – ACI/RJ. Conferir **Anexo V.5**; COSTA, Lúcio. Informação nº 247. 29 de dezembro de 1954. Cinema de Ouro Preto. Série Obras/Cx.0218/P.0945 – ACI/RJ. Conferir **Anexo Z.8**; COSTA, Lúcio. Informação nº 84. 29 de maio de 1956. Cinema de Ouro Preto. Série Obras/Cx.0218/P.0946 – ACI/RJ. Conferir **Anexo Z.12** e o manuscrito no **Anexo Z.13**; COSTA, Lúcio. Informação nº 46. 27 de março de 1958. Plano Especial de Ouro Preto. Série Obras/Cx.0203/P.0885.2 – ACI/RJ. Conferir **Anexo Y.1** e **Anexo Y.2**

era impensável a presença de um edifício que além de ser ocupado por um mercado e um açougue, era um exemplar de “arquitetura bastarda”. Diante disto, esta construção tornou-se indigna de permanecer diante da igreja de São Francisco de Assis, obra que refletia a sombra do gênio mineiro, o Aleijadinho.<sup>456</sup>

#### 4.2.7. Fórum<sup>457</sup>

A reforma do Fórum de Ouro Preto também revela a atuação de Lúcio Costa na antiga capital de Minas. Segundo Rodrigo Melo Franco de Andrade, o prédio era

“uma das construções maiores e mais significativas de Ouro Preto, do ponto de vista histórico, sem embargo de ter sido reformada externamente durante o século XIX. Foi erigida, primitivamente para servir de sede ao hospital da Misericórdia em Vila Rica, sob o projeto do mestre das obras reais Manoel Francisco Lisboa, pai de Aleijadinho. Mais tarde, veio a ocupá-la a Assembleia Legislativa Provincial e, posteriormente, a Constituinte e a Câmara dos Deputados, estaduais, até a mudança da Capital (...)”<sup>458</sup>

Incendiado em março de 1949 teve sua reforma iniciada 1953 com verba extraordinária cedida pelos governos federais e estaduais, além de ter sido incluído no Plano Especial de obras de Ouro Preto. O prédio com elementos neoclássicos na fachada foi praticamente destruído, restando apenas as paredes laterais. Após a decisão de restaurar o edifício ter sido tomada, Lúcio Costa emitiu parecer contrário à manutenção das platibandas do Fórum, e tal como Rodrigo Melo Franco de Andrade, desqualificou o caráter artístico do edifício, classificando-o como “obra relativamente recente e destituída de maior significação”. Para o arquiteto, o importante era manter a unidade do conjunto urbano:

“Sugiro pois que, havendo dúvida quanto à refação ou não da platibanda do Fórum, seja adotado o seguinte critério: a unidade do conjunto urbanístico tombado deve prevalecer sobre a unidade estilística do prédio em apreço, obra relativamente recente e destituída de maior significação”<sup>459</sup>

<sup>456</sup> Para Manuel Bandeira, Ouro Preto possuía duas grandes sombras, a de Aleijadinho e a de Tiradentes. Esta passagem do Guia de Ouro Preto, é referida por Lúcio Costa em sua carta para Rodrigo Melo Franco de Andrade, na ocasião da construção do Grande Hotel. COSTA, Lúcio. Carta a Rodrigo Melo Franco de Andrade, sem data. Grande Hotel de Ouro Preto. Série Obras/Cx.226/P.0980 – ACI/RJ. Hoje, o lugar abriga um outro tipo mercado. A céu aberto, artesãos expõem e vendem seus trabalhos em pedra-sabão e diariamente uma multidão de turistas passam por ali. Para um estudo relacionado à continuidade da função de mercado a que o espaço assumiu, conferir: VIEIRA, Liliane Castro. Largo do Coimbra, Ouro Preto: a trajetória de um espaço frente ao pensamento moderno e à política de preservação da Sphan. In: PESSÔA, José, et. al. *Seminário Docomomo Brasil (6, 2005: Niterói). Anais do 6º Seminário Docomomo Brasil*. CD-ROM.

<sup>457</sup> Conferir documentos e fotos no **Anexo CC**

<sup>458</sup> ANDRADE, Rodrigo M. F. Informação. 21 de maio de 1951. Fórum de Ouro Preto. Série Obras/Cx. 0246/P.1057.2 – ACI/RJ.

<sup>459</sup> COSTA, Lúcio. Informação nº 134. 17 de agosto de 1956. Fórum de Ouro Preto. Série Obras/Cx. 0247/P.1059.2 – ACI/RJ. Conferir **Anexo CC.1** e o documento manuscrito no **Anexo CC.2**



Figura 34 - Antigo Fórum. Luís Fontana, 1923-1950. Arquivo Fotográfico Goes - IFAC/UFOP



Figura 35 - Antigo Fórum incendiado. Luís Fontana, 1923-1950. Arquivo Fotográfico Goes - IFAC/UFOP

Justificando a sua posição, Lúcio Costa, assim como em outros pareceres, destaca as sequências de beiras de telhas como uma das principais características do conjunto arquitetônico de Ouro Preto. Para o arquiteto, o conjunto era “caracterizado antes de mais nada pela sequência dos beirais de telha onde sempre destoam as poucas platibandas existentes (o antigo edifício da Câmara e Cadeia é por suas características monumentais e intenção um caso à parte)”.<sup>460</sup> Seguindo isso, nesse mesmo parecer, Lúcio Costa desenhou uma proposta de fachada, em que a platibanda e a varanda lateral seriam removidas, e o telhado seria prolongado, como podemos observar na imagem abaixo.

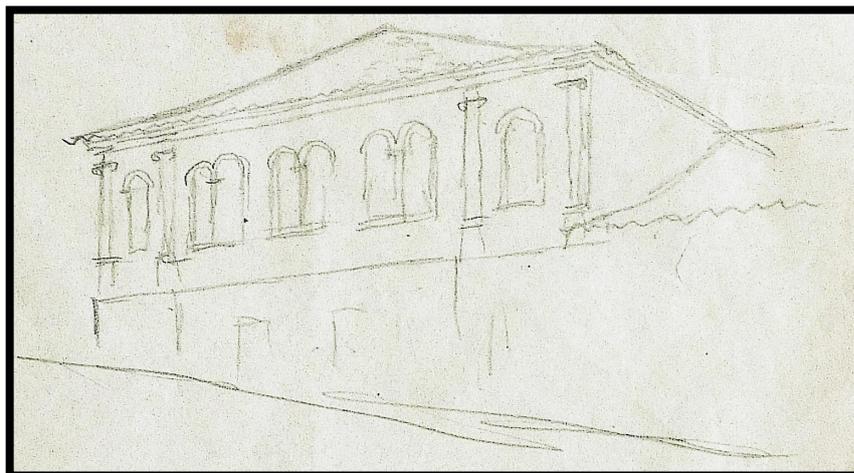


Figura 36 - Proposta para a fachada do Fórum de Ouro Preto. Lúcio Costa. 1956. Arquivo Central do Iphan/RJ<sup>461</sup>

Alguns dias depois de emitir o parecer citado, a pedido de Sylvio de Vasconcelos, Lúcio Costa desenhou com mais detalhes a solução proposta por ele para o telhado do Fórum.<sup>462</sup> Solução essa que Sylvio de Vasconcelos, ao enviar as fotos do telhado já terminado, quase um ano depois, enaltece a solução proposta por Lúcio Costa e sugere aplicá-la ao edifício

<sup>460</sup> COSTA, Lúcio. Informação nº 134. 17 de agosto de 1956. Fórum de Ouro Preto. Série Obras/Cx. 0247/P.1059.2 – ACI/RJ. Conferir também os desenhos em que Lúcio Costa demonstra a evolução dos beirais na arquitetura luso-brasileira. **Anexo J.2**

<sup>461</sup> COSTA, Lúcio. Informação nº 134 (manuscrito). 17 de agosto de 1956. Fórum de Ouro Preto. Série Obras/Cx. 0247/P.1059.2 – ACI/RJ. Conferir **Anexo CC.2**

<sup>462</sup> Cf.: COSTA, Lúcio. Desenho da solução proposta para o telhado. Fórum de Ouro Preto. Série Obras/Cx. 0247/P.1059.2 Conferir **Anexo CC.4**. Enviado através do ofício nº 1001 de Rodrigo Melo Franco de Andrade para Sylvio de Vasconcelos. ANDRADE, Rodrigo M. F. Ofício nº 1001. 29 de setembro de 1956. Fórum de Ouro Preto. Série Obras/Cx. 0247/P.1059.2 – ACI/RJ. Conferir **Anexo CC.3**

do Banco do Comércio.

“A solução alvitrada pelo arquiteto Lúcio Costa comprovou-se assim notável e, tendo em vista seus resultados, estamos tentando obter do Banco do Comércio que realize modificação idêntica no prédio de sua agência de Ouro Preto, atualmente de aspecto tão chocante”<sup>463</sup>

Em abril de 1958 Lúcio Costa expressa seu desânimo frente ao rumo tomado pelas obras. Em carta para Sylvio de Vasconcelos ele discorda da solução proposta pelo chefe do terceiro distrito no que se refere à pintura das paredes e dos elementos em relevo do prédio.

“Parece-me de todo contra indicado o partido de pintar as paredes de amarelo palha e de branco os relevados. A ênfase resultante observada por você é por demais sãojoanense ou bahiana para Ouro Preto. Convirá cair de branco as paredes e passar até água de cimento sobre o embasamento e os relevados (...) a fim de restabelecer o aspecto meio toscano do prédio que, conquanto diferente, se enquadra de certo modo no ambiente”<sup>464</sup>

Em outro parecer, Lúcio Costa indica a conveniência de se estudar a construção de um “ligeiro entablamento (com inscrição e data gravados em caracteres romanos no friso)” para a entrada do edifício, “no intuito de altear-lhe a proporção e fazer com que se integre melhor na modenatura das partes existentes”.<sup>465</sup> Atendendo ao pedido de Lúcio Costa, Sylvio de Vasconcelos encaminhou dois estudos para serem analisados.<sup>466</sup> No primeiro, Lúcio Costa respondeu ao chefe do 3º distrito enviando-lhe um croqui com vistas a “orientar o acabamento do pórtico (...) relativamente ao balanço da respectiva cornija”.<sup>467</sup> No segundo, o arquiteto demonstra sua desaprovação em uma anotação no próprio ofício enviado por Sylvio de Vasconcelos que dizia: “Os riscos não satisfazem; Cancele-se qualquer nova providência e faça-se cercadura simples nos moldes comuns a exclusivo critério do chefe do 3º Distrito”.<sup>468</sup>

O último documento que encontramos, referente ao pórtico, foi um ofício de Sylvio de Vasconcelos, enviado em abril de 1959, cinco meses depois de ter enviado os dois estudos. Ao que parece, ele não foi comunicado sobre a opinião de Lúcio Costa pois no ofício, o diretor do 3º distrito esclarece que até aquele momento não havia recebido o desenho da fachada do Fórum com o pórtico. Sendo assim, solicitava o envio de novas instruções.<sup>469</sup> As obras de restauro no edifício do antigo Fórum terminaram em 1959, com a adaptação do piso térreo para

<sup>463</sup> VASCONCELLOS, Sylvio. Ofício nº 497. 1 de agosto de 1957. Fórum de Ouro Preto. Série Obras/Cx. 0246/P.1057 – ACI/RJ.

<sup>464</sup> COSTA, Lúcio. Carta a Sylvio de Vasconcelos. 2 de abril de 1958. Fórum de Ouro Preto. Série Obras/Cx. 0247/P.1059.3 – ACI/RJ. Conferir **Anexo CC.7**

<sup>465</sup> COSTA, Lúcio. Informação nº 60. 11 de abril de 1958. Fórum de Ouro Preto. Série Obras/Cx. 0247/P.1060.1 – ACI/RJ. Conferir **Anexo CC.5** e o documento manuscrito no **Anexo CC.6**

<sup>466</sup> O primeiro estudo foi enviado no ofício nº 397: VASCONCELLOS, Sylvio. Ofício nº 397. 19 de maio de 1958. Fórum de Ouro Preto. Série Obras/Cx. 0247/P.1060.1 – ACI/RJ. Conferir **Anexo CC.8** e **Anexo CC.8.1**; já o segundo estudo foi enviado no Ofício nº 958: VASCONCELLOS, Sylvio. Ofício nº 958. 5 de novembro de 1958. Fórum de Ouro Preto. Série Obras/Cx. 0247/P.1060.1 – ACI/RJ. (com anotações de Lúcio Costa) Conferir **Anexo CC.10** e **Anexo CC.10.1**

<sup>467</sup> Este croqui foi enviado num ofício de Rodrigo Melo Franco de Andrade. ANDRADE, Rodrigo M. F. Ofício nº 1406. 27 de outubro de 1958. Fórum de Ouro Preto. Série Obras/Cx. 0247/P.1060.1 – ACI/RJ. Conferir **Anexo CC.9** e **Anexo CC.9.1**. Pode ter ocorrido de Lúcio Costa ter enviado mais desenhos para Sylvio de Vasconcelos sobre esse assunto, mas estes foram os únicos que encontramos no arquivo.

<sup>468</sup> VASCONCELLOS, Sylvio. Ofício nº 958. 5 de novembro de 1958. Fórum de Ouro Preto. Série Obras/Cx. 0247/P.1060.1 – ACI/RJ. (com anotações de Lúcio Costa) Conferir **Anexo CC.10**

<sup>469</sup> ANDRADE, Rodrigo M. F. Ofício nº 312. 20 de abril de 1959. Plano Especial de Ouro Preto. Cx.0203/P.0886.2 – ACI/RJ.

abrigar um restaurante Universitário, que ainda existe, sem a construção do pórtico.<sup>470</sup>

#### 4.2.8. Critérios de restauração

A análise dos documentos permitiu-nos evidenciar também, alguns critérios de restauração adotados pelo Sphan. Entre eles podemos encontrar a ideia de restituição do aspecto original do edifício, a manutenção da aparência antiga das edificações, a utilização de técnicas tradicionais no restauro e o reaproveitamento de materiais do próprio edifício, tanto com o objetivo de economia, como, para a preservação da autenticidade do edifício enquanto arquitetura colonial.<sup>471</sup>

O retorno ao aspecto primitivo dos edifícios pode ser percebido em ofício de 2 de junho de 1945<sup>472</sup> em que Rodrigo Melo Franco de Andrade repassa as orientações de Lúcio Costa para as obras na Igreja do Padre Faria<sup>473</sup>:

“(…) Estudar a restauração da fachada afim de **restabelecer o aspecto primitivo** de acordo com a fotografia antiga encontrada. Conquanto não se possa pensar em recuar a fachada para o alinhamento original (uma vez que a cantaria dos cunhais já foi mutilada e a do frontão não existe mais), deve-se, contudo, prever a **recomposição** da cornija da portada, o restabelecimento das vergas retas das janelas do coro e a refação (sic) do frontão emoldurado. Consultar o Sylvio sobre a possibilidade de se reconstruir o frontispício na posição primitiva, o que implicaria na redução do coro e na refação (sic) dos cunhais e do frontão em cantaria”.<sup>474</sup>

A questão de retornar a fachada da igreja ao seu estado original volta a ser assunto de um parecer de 1951. Nele, Lúcio Costa reforça a necessidade de restaurar o edifício de acordo com o seu estado primitivo e não com um estado anterior, ainda mais quando se supunha que esse estado anterior fora obra da Inspeção de Monumentos Nacionais.<sup>475</sup> Vale destacar que tanto Paulo Thedim Barreto e Renato Soeiro da Diretoria de Conservação e Restauro, concordaram com a ideia de Lúcio Costa.

“Não vejo vantagem no restabelecimento do antigo frontão, uma vez que **ele já não corresponde ao estilo original da capela**, mas à frontaria construída à frente com aproveitamento das primitivas janelas do coro, ainda de verga reta. Frontaria igualmente modificada em fins do século XIX, senão já mesmo no século atual, quando as vergas foram arqueadas, os peitoris emparedados, as esquadrias substituídas e a própria disposição da cornija da porta principal alterada. Foi desacertada a remodelação levada a cabo por iniciativa da antiga

<sup>470</sup> Conferir fotos no **Anexo CC.11**

<sup>471</sup> A esse respeito, sobre restauros em outras cidades e sobre os critérios utilizados conferir: CHUVA, Márcia R. Os Arquitetos da Memória... ob. cit.; MOTTA, Lia. A Sphan em Ouro Preto... ob. cit.; SANTOS, Mariza Veloso Motta. *Nasce a Academia Sphan*. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, nº 24. Rio de Janeiro: Iphan, 1996

<sup>472</sup> Neste ofício, Rodrigo Melo Franco de Andrade repassa as orientações de Lúcio Costa que constam no parecer do arquiteto. ANDRADE, Rodrigo M. F. Ofício nº 714. 2 de junho de 1945. Igreja do Rosário (Padre Faria). Série Obras/Cx. 0263/P.1116 – ACI/RJ, Conferir **Anexo DD.3**; Parecer de Lúcio Costa: COSTA, Lúcio. Parecer (manuscrito). Sem data. Igreja do Rosário (Padre Faria). Série Obras/Cx. 0263/P.1116 – ACI/RJ, Conferir **Anexo DD.4**

<sup>473</sup> Conferir fotos da fachada antes de depois da intervenção do Sphan no **Anexo DD.6**

<sup>474</sup> COSTA, Lúcio. Parecer (manuscrito). Sem data. Igreja do Rosário (Padre Faria). Série Obras/Cx.0263/P.1116 – ACI/RJ. (grifo nosso) Conferir **Anexo DD.4**

<sup>475</sup> Segundo o relatório de obras publicado por Gustavo Barroso nos Anais do Museu Histórico Nacional, a IMN não efetuou obras na fachada da Capela do Padre Faria. Cf.: BARROSO, Gustavo. *A Cidade Sagrada*. Anais do Museu Histórico Nacional, vol. V, 1944, p.10.

Inspetoria de Monumentos, mas também não parece compensadora a tarefa de repor a fachada no seu antigo estado porquanto também neste não era o original”.<sup>476</sup>

Em relação ao critério de manutenção do aspecto antigo e do reaproveitamento de materiais, Lúcio Costa destaca:

“(…) é desejável o aproveitamento de peitoris e soleiras de aparência meio gasta pela ação do uso ou do tempo. É também geralmente preferível ‘sangrar a parte interna apodrecida das pranchas molduradas, aplicando-se peças novas de reforço pela parte escondida, **afim de assim preservar a ‘vista’ antiga, original.** Só em caso de peças muito secundárias ou em casos extremos de deterioração, deverá ser substituída a peça estragada por outra nova de feição idêntico. **Em conclusão: a casa, depois de restaurada, não deverá parecer nova, mas conservar todos os indícios inconfundíveis de obra antiga**”.<sup>477</sup>

Da mesma forma, ele aconselha o uso das técnicas tradicionais na reforma dos edifícios:

“as paredes de pau-a-pique que ameacem ruir deverão ser apumadas, não me parecendo, entretanto, recomendável a substituição sistemática dos respectivos engradados barreados por alvenaria de tijolo, uma vez que o arcabouço geral de madeira da casa deverá ser, de qualquer forma, integralmente preservado. (...) Nos casos comuns bastará barrear de novo os pontos em que o barro se haja desagregado, alisando-se e caiando-se depois convenientemente a parede”.<sup>478</sup>

Estes critérios foram utilizados desde o início dos trabalhos do Sphan na cidade, em 1938. Porém as intervenções iniciais resumiam-se principalmente a monumentos que foram tombados individualmente, como as igrejas, chafarizes, pontes e outros edifícios civis, tendo uma ou outra casa sido alvo de reformas. Foi a partir de 1949 que o casario colonial, em condições de ruínas, passou a sofrer intervenções sistemáticas dos técnicos do Sphan.

Devido ao escasso orçamento reservado à instituição, Rodrigo Melo Franco de Andrade e a sua esposa iniciaram uma campanha de angariação de fundos em prol de Ouro Preto. Partindo de contatos próximos do casal, a campanha ganhou repercussão nacional sendo abraçada por outras repartições federais.<sup>479</sup> A campanha contou com doações de empresas e personalidades da época, além de um leilão de objetos de arte patrocinado pelos herdeiros da antiga família real brasileira. Ocorreram, também, outros eventos com o mesmo objetivo, como jogos esportivos ocorridos no Copacabana Palace e no Iate Clube do Rio de Janeiro, além da

<sup>476</sup> COSTA, Lúcio. Informação nº 229. 17 de dezembro de 1951. Igreja do Rosário (Padre Faria). Série Obras/Cx.0263/P.1116 – ACI/RJ. (grifo nosso) Conferir **Anexo DD.5**

<sup>477</sup> O grifo em “antiga” é do autor, o restante é nosso. COSTA, Lúcio. Instruções para orientação das obras a serem executadas em benefício da casa à rua Antônio de Albuquerque, nº 7, em Ouro Preto. 21 de maio de 1945. Rua Albuquerque. Série Obras/Cx.0208/P.0905 – ACI/RJ. Conferir **Anexo EE.2**. Lúcio Costa expressa a mesma ideia em: COSTA, Lúcio. Informação nº 74. 21 de junho de 1945. Rua Albuquerque. Série Obras/Cx.0208/P.0906 – ACI/RJ, Conferir **Anexo EE.3**; COSTA, Lúcio. Informação nº 78, Obras na Antiga Escola de Minas – Asilo Santo Antônio-Santa Isabel. 3 de julho de 1945. Asilo Santo Antônio e Santa Isabel. Série Obras/Cx.0253/P.1081.4 – ACI/RJ, Conferir **Anexo EE.4**

<sup>478</sup> COSTA, Lúcio. Informação nº 50. 14 de maio de 1945. Asilo Santo Antônio e Santa Isabel. Série Obras/Cx.0253/P.1081.4 – ACI/RJ. Conferir **Anexo EE.1**

<sup>479</sup> Como no caso da venda de vinhetas postais, confeccionadas pelo departamento de Correios e Telégrafos. SORGINE, Juliana. *Salvemos Ouro Preto: A campanha em Benefício de Ouro Preto – 1949-1950*. Rio de Janeiro: IPHAN, COPEDOC, 2008, p. 24

apresentação de peças teatrais.<sup>480</sup>

O dinheiro arrecadado na campanha possibilitou a intervenção do Sphan no casario de Ouro Preto. Após estudo inicial do chefe do 3º Distrito<sup>481</sup> sobre a situação do casario na cidade, Lúcio Costa propõe critérios na escolha das casas que seriam beneficiadas com dinheiro arrecadado. Dessa forma, inicia o seu parecer afirmando que

“o objetivo das doações foi contribuir para o socorro de urgência nos casos de risco iminente ou de estabilidade precária com tendência a agravar-se. Fixado esse critério inicial deve-se procurar as casas incluídas nessa classificação as que apresentem maior interesse do ponto de vista arquitetônico ou urbanístico; destas, então, selecionar as mais centrais, ou que se achem localizadas nas proximidades dos monumentos mais importantes; (...); feita a exclusão, escolher finalmente de novo, dentre as casas remanescentes, as que se afigurem mais valiosas quanto à arquitetura ou ao interesse urbanístico”.<sup>482</sup>

Mais adiante, propõe critérios para a pintura das casas.

“Não convirá pintar as casas sistematicamente de branco. Embora prevaleça logicamente esse critério de respeito ao gosto mais antigo, **sempre que se encontrar colorido agradável nas caiações do século passado**, deve-se reproduzir a mesma coloração. Também quanto aos beirais, esteios e enquadramento dos vãos”.<sup>483</sup>

As obras feitas com o dinheiro arrecadado beneficiaram 24 casas, entre novembro de 1949 e setembro de 1950, que foram indicadas principalmente por Sylvio de Vasconcellos e Lúcio Costa.<sup>484</sup> Este episódio tem grande importância pelo fato de ter possibilitado um estudo pormenorizado do conjunto urbano de Ouro Preto, algo que ainda não havia sido feito. Este estudo serviu de base para o plano de obras de 1949, para outras obras ocorridas durante a década de 1950, e para o “Plano Especial de Ouro Preto”,<sup>485</sup> iniciado em 1958 e finalizado no início da década de 1960, por conta do aniversário dos 250 anos da cidade.<sup>486</sup>

<sup>480</sup> Sobre a campanha, cf.: SORGINE, Juliana. *Salvemos Ouro Preto...* ob. cit.

<sup>481</sup> VASCONCELLOS, Sylvio. Ofício nº 231. 29 de setembro de 1949. Conjunto Arquitetônico. Série Obras/Cx.0196/P.0862.1 – ACI/RJ; também em SORGINE, Juliana. *Salvemos Ouro Preto...* ob. cit., p. 244-248

<sup>482</sup> COSTA, Lúcio. Parecer. 6 de outubro de 1949. Conjunto Arquitetônico. Série Obras/Cx.0195/P.0861.2 – ACI/RJ; também em SORGINE, Juliana. *Salvemos Ouro Preto...* ob. cit., p. 250-251. Conferir **Anexo FF.1**

<sup>483</sup> COSTA, Lúcio. Parecer. 6 de outubro de 1949. Conjunto Arquitetônico. Série Obras/Cx.0195/P.0861.2 – ACI/RJ (grifo nosso). Conferir **Anexo FF.1**

<sup>484</sup> GRIECO, Bettina Zellner; SORGINE, Juliana. O estudo da cidade de Ouro Preto e o inventário cadastral. In: SORGINE, Juliana. *Salvemos Ouro Preto: A campanha em Benefício de Ouro Preto – 1949-1950*. Rio de Janeiro: IPHAN, COPEDOC, 2008, p. 61. Em novembro de 1950 Lúcio Costa faz algumas observações sobre as obras efetuadas com o dinheiro da campanha que foram usadas por Rodrigo Melo Franco de Andrade no ofício 1405, de dezembro de 1950, enviado à Sylvio de Vasconcelos. Conferir COSTA, Lúcio. Pedido de esclarecimento sobre as obras executadas em Ouro Preto. 16 de novembro de 1950. Conjunto Arquitetônico. Série Obras/Cx.0196/P.086 – ACI/RJ, **Anexo FF.2**; e ANDRADE, Rodrigo M. F. Ofício nº 1405. 13 de dezembro de 1950. Conjunto Arquitetônico. Série Obras/Cx.0196/P.0862.1 – ACI/RJ, **Anexo FF.3**.

<sup>485</sup> O parecer de Lúcio Costa, de 1958, sobre esse plano, que inclui observações sobre o cinema, o banco, a Escola de Minas e escola Marília de Dirceu, foi citado anteriormente. Cf.: COSTA, Lúcio. Informação nº 46. 27 de março de 1958. Plano Especial de Ouro Preto. Série Obras/Cx.0203/P.0885.2 – ACI/RJ. Conferir **Anexo Y.1** e **Anexo Y.2**

<sup>486</sup> O Plano Especial de Ouro Preto, como foi chamado, ocorreu graças a um projeto de lei do deputado Afonso Arinos, conselheiro do Sphan e tio de Rodrigo Melo Franco de Andrade, que previa a concessão de verba especial destinada ao restauro de Ouro Preto devido os festejos de seu 250º aniversário. Os três primeiros parágrafos da lei nº 3184/57 estabelecem: “Art. 1º A União contribuirá, para a comemoração do 250º aniversário da criação da municipalidade de Ouro Preto, a transcorrer no dia 8 de julho de 1961, com o empreendimento de um plano

Percebemos que até à década de 1970<sup>487</sup> não houve, tanto por parte do Sphan como por parte da prefeitura e dos moradores, medidas concretas que objetivassem a efetiva conservação e manutenção dos prédios. De entre as várias intervenções feitas pelo Sphan, muitas dedicaram-se somente à fachada, outras, apesar de empreenderem reformas mais profundas, não eram mantidas pelos proprietários, que imputavam a responsabilidade pela conservação das casas ao Sphan. Desse modo, no decorrer das discussões de quem teria a responsabilidade de conservar o património histórico-cultural, Ouro Preto oscilou entre períodos em que se encontrava em ruínas e períodos em que havia sido amplamente restaurado.

Esse fato comprova o que expusemos anteriormente. A cidade teve seu aspecto social desconsiderado ao ser tratada unicamente como obra de arte.<sup>488</sup> As medidas tomadas destinavam-se sempre a preservar seu carácter estético. Tal medida, aliada ao pensamento de que o Sphan e os seus funcionários eram os únicos capazes de emitir pareceres condizentes com a condição artística da cidade, gerou um distanciamento da instituição para com os moradores.

Podemos comprovar esse fato através do já citado parecer de Lúcio Costa, emitido em 1958. Logo após falar da necessidade do restauro na Escola de Minas, o arquiteto propõe a remoção e a transferência para outro local, do monumento dedicado à Tiradentes situado na praça central da cidade, que leva o seu nome. No seu parecer, escreve:

“Impõe-se também, finalmente, a remoção e transferência de local (possivelmente para as vizinhanças da estação ferroviária) do monumento comemorativo da morte de Tiradentes, uma vez que, por sua falta de proporção e feição bastarda, constitui verdadeira almanjarra que não se concebe permaneça indefinidamente no logradouro principal da cidade tombada. (...) **o tombamento obriga a providências de carácter radical quando se trate de preservar ou repor a coisa no seu estado original**”.<sup>489</sup>

---

especial de obras em proveito da cidade erigida em Monumento Nacional (...); Art. 2º O plano (...) atenderá à conservação, reparação e restauração do acervo artístico, histórico e paisagístico de Ouro Preto, **tendo em vista o papel que compete à cidade como centro de civismo, de cultura e de atração turística**; Art. 3º (...) fica o Poder Executivo autorizado a abrir, no exercício financeiro de 1957, pelo Ministério da Educação e Cultura, o crédito especial de Cr\$6.000.000,00 (seis milhões de cruzeiros), incluindo-se nos exercícios subsequentes de 1958, 1959, 1960 e 1961 dotações de importância idêntica para o mesmo objetivo, no orçamento do referido Ministério”. (grifo nosso). Lei nº 3.184, de 24 de Junho de 1957. In:

<http://www2.camara.gov.br/legin/fed/lei/1950-1959/lei-3184-24-junho-1957-354755-publicacaooriginal-1-pl.html>

<sup>487</sup> Após esse período tentou-se aplicar dois planos de conservação da cidade, porém, como destaca Lia Motta, “os dois planos jamais foram aprovados pelo Município; não foram detalhados e muito menos implantados”.

MOTTA, Lia. A Sphan em Ouro Preto... ob. cit., p. 119

<sup>488</sup> Cf. MOTTA, Lia. A Sphan em Ouro Preto... ob. cit.

<sup>489</sup> COSTA, Lúcio. Informação nº 46. 27 de março de 1958. Plano Especial de Ouro Preto. Série Obras/Cx.0203/P.0885.2 – ACI/RJ (grifo nosso). Conferir **Anexo Y.1** e **Anexo Y.2**.



Figura 37 - Praça Tiradentes. Luis Fontana. s/d. Arquivo Fotográfico Goes - IFAC/UFOP. Percebemos a Escola de Minas, ao fundo; o Fórum antes do incêndio, do lado direito; e o monumento a Tiradentes ao centro.



Figura 38 - Aspecto da Praça Tiradentes, com a Casa de Câmara e Cadeia, ao fundo, e o monumento à Tiradentes ao centro. s/a, 1964. Acervo Particular

Porém, mais representativo da autoridade auto-atribuída aos funcionários do Sphan, foi o parecer de Paulo Santos em que concordava e sugeria a aprovação das medidas propostas por Lúcio Costa. Seu parecer, destinado ao conselho consultivo, continha a seguinte justificação:

“São de considerar, quanto a esta última tão corajosa quão acertada sugestão, dois pontos: 1º) que não deixará ela de provocar críticas, talvez prejudiciais ao prestígio da Diretoria do Património, ainda que levantadas **como certamente só poderiam ser, por pessoas que não tendo capacidade para considerar na sua justa significação as qualidades artísticas bastardas do monumento**, se limitassem à sua expressão cívica, esta de tão alta e justa ressonância no orgulho nacional”.<sup>490</sup>

Como a citação acima nos mostra, os técnicos do Sphan consideravam-se os únicos capazes de manter a cidade preservada enquanto grande parte da população era considerada incapaz de julgar as verdadeiras qualidades artísticas de cada monumento.

A necessidade da aprovação da maioria das obras feitas em Ouro Preto pela direção geral do Sphan, pelo menos inicialmente, provou-se vantajosa, visto a falta de experiência de praticamente todos os funcionários do Sphan no trato com o património histórico. Porém, ao mesmo tempo em que possibilitou correções nos projetos em andamento, gerou muitos desencontros, decisões mal interpretadas, aprovação de projetos errados e lentidão nos pedidos de reforma. Como resultado, além de construções fora dos padrões estabelecidos pela seção central, no Rio, gerou-se um atrito entre o Sphan e a população da cidade. Esta, ao invés de ver a repartição como uma aliada, passou a considerá-la um empecilho para o desenvolvimento da cidade.<sup>491</sup> Este cenário ainda pode ser presenciado em Ouro Preto ou em outras regiões do Brasil onde grande parte da população associou a preservação do património público com burocracia. A preservação patrimonial deixa de ser um ato de cidadania para ser um “problema”.

<sup>490</sup> SANTOS, Paulo. Parecer: Plano de Obras Extraordinárias para Ouro Preto. 3 de junho de 1958. Plano Especial de Ouro Preto. Série Obras/Cx.0203/P.0886.1 – ACI/RJ. (grifo nosso)

<sup>491</sup> Esta relação conflituosa entre o Sphan e a população gerou processos judiciais com diversas obras embargadas. A população por sua vez, ao invés de pedir autorização para o Sphan, passa a empreender as suas obras no período da noite ou em fins de semana e feriados, para evitar a fiscalização dos técnicos do Sphan.

## Considerações Finais

A partir do exposto pudemos entender que o Sphan, a atuação dos intelectuais na instituição e as políticas de preservação do património foram resultados de discussões que vinham ocorrendo desde inícios do século XX, se amplificaram a partir da década de 1920 e se consolidaram na década de 1930, com o governo de Getúlio Vargas. Entre outros assuntos, estas discussões abordavam a questão da representação da nacionalidade brasileira, a formação do Estado e da Nação, a entrada do país na modernidade, o retorno a um passado tradicional, o papel do Estado na sociedade e a busca de uma arquitetura nacional, autêntica.

No primeiro capítulo, discutimos a criação do Sphan como parte do projeto de nação implementado pelo governo Vargas, caracterizado pelo viés nacionalista, modernizador, homogeneizador e pelo forte controle social. O Ministério de Educação e Saúde, órgão ao qual o Sphan esteve subordinado, tinha como uma de suas funções promover uma cultura nacional homogênea que propiciasse a identificação de todos os cidadãos do vasto território brasileiro com a nova nação. Assim, responsável por determinar os bens que fossem capazes de materializar a nação, o Sphan criou um conjunto de patrimónios nacionais responsáveis pela “imagem” do país.

Os intelectuais que integraram o Sphan (Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Lúcio Costa entre outros), reunidos em torno de Rodrigo Melo Franco de Andrade partilhavam, como vimos no primeiro capítulo, de uma concepção universalista da arte brasileira. Por meio dela buscavam uma forma de inserir a arte produzida no Brasil na classificação tradicional da história da arte ocidental, com o objetivo de “acertar os ponteiros do relógio” com as nações civilizadas, ao mesmo tempo que procurava diferenciá-la a partir de elementos próprios, ou seja, nacionais.

Foi nesse contexto que o barroco mineiro e, posteriormente, a arquitetura moderna foram eleitos como expressões autênticas da nacionalidade brasileira. Com o objetivo de justificar as suas teorias, os intelectuais ligados ao Sphan construíram um elo de ligação entre um passado mais longínquo e o presente em que viviam. Tal atitude permitiu instituir uma origem para a cultura brasileira, situada no século XVIII, assim como sua continuidade no século XX. Da mesma forma, permitiu neutralizar as manifestações artísticas ocorridas num passado recente, o do século XIX. Além de explicar a gênese da arte brasileira tal concepção permitiu justificar a arquitetura moderna como expressão autenticamente nacional, pois, ao mesmo tempo que esta se dizia renovadora, se auto-intitulava fruto da terra, expressão da nacionalidade.<sup>492</sup>

Nesse sentido, no segundo capítulo pudemos perceber que durante a década de 1920 a ênfase na criação de uma identidade nacional e a valorização da autonomia da arte nacional, incidiu sobre o campo da arquitetura. Muitos movimentos arquitetónicos buscaram criar uma arquitetura nacional ou, para utilizar a expressão da época, uma casa que fosse brasileira e que expressasse a “alma” e a “raça” do brasileiro. Como foi o caso do movimento neocolonial, do qual Lúcio Costa participou. Apesar de minimizar a importância da década de 1920 na sua

<sup>492</sup> Vale lembrar que a justificação teórica da arquitetura moderna coube a Lúcio Costa.

formação teórica, percebemos que as ideias defendidas por Lúcio Costa a partir da década de 1930 – de uma arquitetura nacional e autêntica – surgiram nestes anos iniciais de sua carreira.

Em outras palavras, o arquiteto e funcionário do Sphan conciliou a ideia de identidade brasileira – pautada pela recuperação e pela manutenção de características imutáveis da cultura colonial portuguesa, adaptada ao século XX, proposta pelos arquitetos do movimento neocolonial –, com o desejo “antropofágico” dos modernistas de 22 – em que o cerne da cultura brasileira consistia na capacidade de adaptação e reformulação de elementos nacionais e estrangeiros<sup>493</sup> – para estabelecer uma justificação teórica para a arquitetura moderna.

Nesse sentido, a análise dos textos de Lúcio Costa nos evidenciou a construção de toda uma argumentação teórica que, posteriormente, permitiu ao Sphan definir quais os patrimônios que realmente representavam a nação, da mesma forma, qual passado deveria defender e qual passado seria passível de esquecimento. Por isso, entre o passado colonial (herdeiro da “boa tradição portuguesa de não mentir”, de finais do século XVI até inícios do XIX) e o período pós 1930 (período que retomou a “boa tradição” da arquitetura moderna) existiu um passado inválido, passível de esquecimento, por ser “bastardo”, “falso”, uma “imitação” que estava situado entre meados do século XIX e a inícios do século XX – neste período estavam os diversos ecletismos e o movimento neocolonial.

Através de uma estética modernista construiu-se então, uma genealogia da “boa arquitetura”, conferindo dois momentos autenticamente nacionais para a produção arquitetônica brasileira: o colonial e o moderno. Para representar esses dois momentos e reafirmar o vínculo entre eles, Lúcio Costa definiu as obras-primas de cada período assim como seus respectivos gênios criadores destacando que o mesmo “gênio nacional” que se expressou no primeiro, em meados do século XVIII, também guiou a criação artística do segundo, em meados do século XX: Aleijadinho com a Igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto, e Oscar Niemeyer com a Igreja de São Francisco de Assis, no conjunto da Pampulha em Belo Horizonte.<sup>494</sup>

No capítulo 3, ao analisarmos o número de tombamentos efetuados pelo Sphan, o período em que foram tombados, o período histórico a que pertenciam e os livros tomo em que foram inscritos pudemos comprovar através de números, a definição desses dois momentos autenticamente nacionais. Assim como Silvana Rubino, acreditamos que o ato de inscrever determinados bens arquitetônicos nos livros do tomo enquanto meio definidor do patrimônio nacional e o próprio Sphan foram utilizados como forma de consagração de determinados períodos da história do Brasil e exclusão e esquecimento de outros, como evidenciamos.<sup>495</sup>

Nesse sentido, os tombamentos realizados no período inicial do Sphan ressaltam a posição assumida pelos funcionários e arquitetos da instituição no processo de definição dos

<sup>493</sup> MACEDO, Danilo Matoso. *A matéria da invenção: criação e construção das obras de Oscar Niemeyer em Minas Gerais – 1938-1954*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2002, p. 21

<sup>494</sup> Conferir **Anexo I e Anexo K**

<sup>495</sup> RUBINO, Silvana. Mapa do Brasil passado... ob. cit., p. 105. Conferir também: Processo de Tombamento 0860-T-72 – Caixa de Amortização, Biblioteca Nacional, Museu Nacional de Belas Artes, Teatro Municipal, Rio de Janeiro – ACI/RJ.

patrimónios nacionais e na consolidação das políticas de preservação do património no Brasil. De um lado, o período colonial cujos tombamentos realizados pelo Sphan apontam Minas Gerais, Ouro Preto e o barroco como o *locus* do património brasileiro. Como indicamos nas tabelas do terceiro capítulo, Minas Gerais, através dos tombamentos, passou a ser considerada como a grande “guardiã” das Belas Artes brasileira já que quase todos os bens arquitetónicos tombados neste estado, entre 1938 até 2009, foram inscritos no Livro do Tombo das Belas Artes. As cidades mineiras, mais que cidades históricas, como são conhecidas hoje, transformaram-se nas cidades que abrigam a mais pura expressão das Belas Artes da nação.

Do outro lado, temos os tombamentos de edifícios recém-construídos ou ainda em fase de construção, representativos da arquitetura moderna, como a Igreja de São Francisco de Assis, na Pampulha, em Belo Horizonte, do edifício do Ministério da Educação e Saúde, antiga sede do Sphan, no Rio de Janeiro, do Grande Hotel, em Ouro Preto, entre outros.<sup>496</sup> Assim, ao tombar edifícios de arquitetura moderna, quando nenhum outro bem representante do século XX havia sido tombado, o Sphan oficializou-os como patrimónios nacionais excluindo outros edifícios do mesmo período.

Se podemos considerar que o edifício do MES e a igreja da Pampulha determinaram a sacralização da arquitetura moderna no Brasil, o Grande Hotel de Ouro Preto, de 1938, definiu uma relação de igualdade entre a arquitetura moderna, situada em conjuntos urbanos coloniais, e a arquitetura tradicional. Segundo a justificativa de Lúcio Costa, por serem “boa arquitetura”, herdeiras da “boa tradição”, ambas podiam conviver em perfeita harmonia pois, como vimos, eram expressões do mesmo “gênio nacional”. Isto nos revela a construção de uma justificativa teórica elaborada por Lúcio Costa que norteou as ações do Sphan.

Assim, no quarto capítulo pudemos comprovar, através da análise dos processos de tombamento e do conjunto de documentos referentes às obras executadas em Ouro Preto, a centralidade de Lúcio Costa nas práticas adotadas pelo Sphan na cidade. As ações do Sphan norteadas pelas ideias de Lúcio Costa contribuíram para reafirmar a antiga capital de Minas Gerais e o “barroco mineiro” como gênese da cultura brasileira, assim como, permitiu à arquitetura moderna justificar-se como herdeira direta da arquitetura colonial.<sup>497</sup>

A análise dos processos de tombamento referentes a Ouro Preto mostrou-nos uma participação indireta de Lúcio Costa na escolha dos bens a serem tombados. Entre os pareceres que compunham estes processos não encontramos justificativas mais elaboradas que defendessem ou não os tombamentos de determinados bens. Muitos deles apresentavam somente o “de acordo” ou o “concordo” de Lúcio Costa.<sup>498</sup> Tal fato pode ser explicado pelos números apresentados no terceiro capítulo que revelam que o Sphan e seus funcionários consideravam Ouro Preto uma cidade que já “nascera” património nacional. Assim, sendo do século XVIII, barroco e em Ouro Preto, este bem seria inevitavelmente, um património representante das Belas Artes. Por isso, não haveria maiores necessidades de se justificar os

<sup>496</sup> Conferir **Anexo I**, **Anexo H**, **Anexo V**, respectivamente.

<sup>497</sup> Com o episódio da construção do Grande Hotel de Ouro Preto.

<sup>498</sup> Conferir também **Anexo O**, **Anexo P**, **Anexo Q**, **Anexo R.2**, **Anexo S.2** e **Anexo T**.

tombamentos iniciais.<sup>499</sup>

Se os pareceres contidos nos processos de tombamento não revelaram a atuação direta e incisiva de Lúcio Costa em Ouro Preto, foram os restauros, remodelações e demolições empreendidos na cidade que nos comprovaram a importância e o peso que as opiniões de Lúcio Costa assumiram dentro do Sphan. As intervenções do Sphan em Ouro Preto, norteadas pelas ideias de Lúcio Costa, procuraram solapar toda construção que não se enquadrasse nos preceitos arquitetônicos definidos pelo arquiteto carioca.

Assim, ao depararmos com isso e com o que expusemos ao longo do trabalho conseguimos validar nossa hipótese de que a atuação de Lúcio Costa enquanto funcionário do Sphan, responsável pela seleção de determinado “passado válido”, esteve indissociada da sua “guerra santa” pela implantação da arquitetura moderna no Brasil. Entre as demolições e reconstituições arquitetônicas efetuadas pelo Sphan em Ouro Preto inventou-se uma cidade de características “barrocas” onde a única arquitetura permitida além da colonial, era a moderna já que era considerada a legítima herdeira da boa tradição colonial.<sup>500</sup>

Em outras palavras, a cidade de Ouro Preto passou por um processo onde foi preparada para ser o arquétipo da nação. Nesse processo, Ouro Preto foi aos poucos perdendo sua historicidade, para se transformar numa cidade setecentista dentro do século XX. Ela passou por um processo de homogeneização tendo sua história quase que totalmente apagada ou transformada. É como se a cidade do século XVIII tivesse saltado diretamente para ao século XX sem passar pelo século XIX.

\*\*\*

Portanto, ao longo do trabalho pudemos perceber que tanto na consolidação dos critérios que nortearam as ações do Sphan como na defesa da arquitetura moderna, Lúcio Costa teve um papel de destaque. Na verdade, procuramos evidenciar que esses papéis se unificaram na figura do arquiteto/funcionário responsável pela elaboração das políticas de preservação patrimonial do Brasil. Mais do que um funcionário ou um arquiteto, Lúcio Costa atuou como um teórico, um especialista, um conselheiro cuja opinião era considerada como o fiel da balança.<sup>501</sup>

Vale destacar que em seu *Plano de Trabalho para a Divisão de Estudos e Tombamento da DPHAN*<sup>502</sup>, de 1949, Lúcio Costa explicita bem qual era seu papel na instituição. Segundo

<sup>499</sup> Vale ressaltar que entre alguns bens não tombados a justificativa era de que já estavam protegidos pelo tombamento do conjunto urbano como um todo. Em outros processos que não tiveram bens tombados não encontramos informações que justificassem ou não o tombamento e com isso, o arquivamento. Estes processos foram considerados encerrados e arquivados durante a década de 2000.

<sup>500</sup> Cf.: COSTA, Lúcio. Documentação Necessária. In: XAVIER, Alberto (org). Lúcio Costa: Sobre Arquitetura. Porto Alegre: UniRitter Ed, 2007, p. 94

<sup>501</sup> Como alguns exemplos, podemos voltar ao caso do Grande Hotel de Ouro Preto cuja intervenção fez mudar todo um projeto que já havia sido aprovado; ao episódio do Cinema de Ouro Preto em que ele chama a atenção para o efeito destoante que o fundo da construção causaria na região em que propunham construir o edifício (conferir o Anexo Z.4); ou ainda à informação nº 46, de 27 de março de 1958, em que propõe a demolição de vários edifícios representantes da “falsa arquitetura” (conferir Anexo Y).

<sup>502</sup> Elaborado por motivo da reestruturação administrativa da instituição, que passou a chamar-se Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. COSTA, Lúcio. Plano de trabalho pra a divisão de estudos e

ele, mais do que exercer o papel de diretor autônomo da DET, a sua função era contribuir, pela sua experiência do ofício, como “assistente-consultor, de aplicação irregular, mas de confiança”, junto da direção-geral.<sup>503</sup> Como ele destaca, caso uma ou outra atitude se desviasse da orientação geral, cabia a ele corrigi-la. Segundo o arquiteto, “eis o motivo por que nunca me preocupei em *dirigir* a divisão, senão em acompanhar a orientação geral, de cuja responsabilidade, aliás, na medida daquelas funções limitadas, também participo”.<sup>504</sup>

Esse papel de conselheiro atribuído a Lúcio Costa pôde ser verificado nos vários documentos em que os funcionários do Sphan, subordinados a ele ou não, pediam a sua opinião sobre determinado assunto. Ou ainda, documentos de terceiros que remetiam para conversas com o arquiteto sobre determinado assunto com o objetivo de validar e legitimar determinada proposta.<sup>505</sup> Da mesma forma, outros documentos analisados nos mostraram a importância que as opiniões do arquiteto assumiam.

Como mais um exemplo deste último caso, podemos citar um ofício de Sylvio de Vasconcelos para Rodrigo Melo Franco de Andrade sobre as obras de restauro do Fórum de Ouro Preto. Na ocasião, após o diretor ter emitido determinada opinião sobre as obras efetuadas no fórum, o chefe do 3º distrito pede vência a Rodrigo Melo Franco de Andrade para não acatar a sua orientação até que Lúcio Costa pudesse opinar sobre o assunto:

“pedimos vência para ponderar que, como se trata de uma solução indicada pelo arq. Lúcio Costa, que exige certo rigor em sua objetivação e como não é necessário que seja ela imediatamente executada, quer nos parecer recomendar-se seu adiantamento, até que o arquiteto mencionado possa opinar em definitivo a respeito”.<sup>506</sup>

Assim, podemos concluir que a centralidade das ideias de Lúcio Costa dentro do Sphan foi inquestionável. Suas ideias foram decisivas no delineamento das políticas de preservação adotadas em Ouro Preto a ponto de se criar um *modus operandi* característico para o Sphan. Desde o trato com as novas construções, o restauro das preexistentes, até a demolição ou recomposição de alguns edifícios, passando pela concepção estética da cidade, podemos perceber os vários elementos do pensamento de Lúcio Costa continuamente, interiorizado pelos funcionários do Sphan. Basta reunirmos o episódio do Grande Hotel, do cinema, do mercado, o parecer de 1958, do fórum, entre outros, para percebermos como as suas ideias foram cristalizadas pelas práticas da instituição.

---

tombamento da Dphan. In: PESSÔA, José (coord). Lúcio Costa: Documentos de trabalho. Rio de Janeiro: Iphan, 1999

<sup>503</sup> COSTA, Lúcio. Plano de trabalho... ob. cit., p. 90

<sup>504</sup> COSTA, Lúcio. Plano de trabalho... ob. cit., p. 90

<sup>505</sup> Como o caso sobre o cancelamento do tombamento da cidade do Serro em que Augusto da Silva Telles trechos inteiros do texto *Documentação Necessária* de Lúcio Costa (conferir o **Anexo M.1**); da pousada em Antônio Dias (conferir **Anexo X.1** e **Anexo X.2**); da praça fronteira à Igreja de São Francisco de Assis (**Anexo BB.1** e **Anexo BB.2**) entre outros.

<sup>506</sup> VASCONCELLOS, Sylvio. Ofício nº 530. 7 de julho de 1958. Fórum de Ouro Preto. Série Obras/Cx. 0247/P.1060.1 – ACI/RJ. Em ofício anterior, Sylvio de Vasconcellos pediu orientações para o novo pórtico a ser construído no edifício do Fórum. Mais especificamente, ele perguntava se o nome do fórum seria escrito na faixa que encima o pórtico de entrada do edifício, já que não havia nada sobre o assunto nas indicações feitas por Lúcio Costa. VASCONCELLOS, Sylvio. Ofício nº 397. 19 de maio de 1958. Fórum de Ouro Preto. Série Obras/Cx. 0247/P.1060.1 – ACI/RJ, Conferir **Anexo CC.8**. Em resposta, Rodrigo de Melo Franco de Andrade aconselha que seja escrito o nome do Fórum, Bernardo de Vasconcellos, em caracteres romanos. ANDRADE, Rodrigo M. F. Ofício nº 863. 27 de junho de 1958. Fórum de Ouro Preto. Série Obras/Cx. 0247/P.1060.1 – ACI/RJ.

Por fim, arriscamo-nos a dizer que, ainda hoje, frente aos inúmeros avanços e às reiteradas manifestações em defesa da multidisciplinaridade<sup>507</sup> no campo do restauro, da conservação e da preservação patrimonial, algumas ideias de Lúcio Costa,<sup>508</sup> atualmente em desuso em todo o mundo, ainda sobrevivem dentro do Iphan. Basta olharmos para a discrepância entre o número de arquitetos e o de historiadores, antropólogos, e demais profissionais das ciências sociais existentes na instituição para comprovarmos isso.

---

<sup>507</sup> Cf.: HÜHL, Beatriz Mugayar. *História e ética na conservação e na restauração de monumentos históricos*. Revista CPC, v. 1, n. 1, 2005; KÜHL, Beatriz Mugayar. *Ética e responsabilidade social na preservação do patrimônio cultural*. Ideias em Destaque, v. 36, p. 86-100, 2011; KUHL, Beatriz Mugayar. *Notas sobre a Carta de Veneza*. Anais do museu paulista, São Paulo, v. 18, n. 2, Dec. 2010

<sup>508</sup> A esse respeito, vale reproduzir uma citação de Lúcio Costa sobre o papel do historiador no Sphan. “Contudo não é necessário nem mesmo talvez aconselhável o recurso exclusivo a historiadores de profissão uma vez que a curiosidade do ofício os conduz insensivelmente a pesquisas laterais demoradas e absorventes com prejuízo dos informes simples e precisos que interessam à repartição”. COSTA, Lúcio. Plano de trabalho... ob. cit., p. 87

## **Fontes e Bibliografia**

---

### Arquivos

Arquivo Central do Iphan – Rio de Janeiro, RJ, Brasil

Arquivo Fotográfico Goes – IFAC/UFOP, Ouro Preto, MG, Brasil

Arquivo Público Mineiro – Belo Horizonte, MG, Brasil

Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, RJ, Brasil

Casa Lúcio Costa, Rio de Janeiro, RJ, Brasil

Laboratório de Fotodocumentação Sylvio de Vasconcelos, Belo Horizonte, MG, Brasil

### Fontes

#### **Fontes Manuscritas**

#### **Processos de Tombamento**

0031-T-38 – Fábrica de Ferro Patriótica, São Julião, Ouro Preto, MG – ACI/RJ.

0064-T-38 – Conjunto arquitetônico e urbanístico de Diamantina, MG – ACI/RJ.

ANDRADE, Rodrigo M. F. Carta a João Brandão Costa, em 17 de setembro de 1941. Processo de Tombamento 0064-T-38 – ACI/RJ.

BARRETO, Paulo Thedin. Informação sobre pedido para ser levantado o tombamento de quatro prédios (...) de Diamantina, de 27 de julho de 1959. Processo de Tombamento 0064-T-38 – ACI/RJ.

COSTA, Lúcio. Parecer, 27 de agosto de 1959. Processo de Tombamento 0064-T-38 – ACI/RJ. (conferir Anexo L.1)

0065-T-38 – Conjunto arquitetônico e urbanístico da cidade do Serro, MG – ACI/RJ.

COSTA, Lúcio. Parecer, 1968. Processo de Tombamento 0065-T-38 – ACI/RJ. (conferir Anexo M.2)

COSTA, Lúcio. Parecer, 1968 (manuscrito). Processo de Tombamento 0065-T-38 – ACI/RJ. (conferir Anexo M.3)

TELLES, Augusto da Silva. Informação nº 110, de 29 de março de 1968. Processo de Tombamento 0065-T-38 – ACI/RJ. (conferir Anexo M.1)

0066-T-38 – Conjunto arquitetônico e urbanístico da cidade de Tiradentes, MG – ACI/RJ.

0067-T-38 – Bens localizados em Sabará, Raposos e Caeté, MG – ACI/RJ.

0068-T-38 – Conjunto arquitetônico e urbanístico de São João Del Rei, MG – ACI/RJ.

0069-T-38 – Conjunto arquitetônico e urbanístico de Mariana, MG – ACI/RJ.

0070-T-38 – Conjunto arquitetônico e urbanístico da cidade de Ouro Preto, M – ACI/RJ.G

0071-T-38 – Igreja de Nossa Senhora das Mercês, Mariana, MG – ACI/RJ.

0072-T-38 – Igreja São Francisco de Assis de Mariana, MG – ACI/RJ.

0073-T-38 – Igreja de São Francisco de Assis de Antônio Pereira, Ouro Preto, MG – ACI/RJ.

ANDRADE, Rodrigo M. F.. Carta ao Cônego Trindade. Setembro de 1943. Processo de tombamento 0073-T-38 – ACI/RJ.

TRINDADE, Cônego R. Carta a Rodrigo Melo Franco de Andrade. 30 de setembro de 1943. Processo de Tombamento 0073-T-38 – ACI/RJ.

0075-T-38 – Igrejas em Congonhas, Ouro Preto, Mariana, Barão de Cocais e Santa Bárbara, MG – ACI/RJ.

0110-T-38 – Igreja de Nossa Senhora do Monte do Carmo, Ouro Preto, MG – ACI/RJ.

0111-T-38 – Igreja São Francisco de Assis, Ouro Preto, MG – ACI/RJ. (conferir Anexo N)

0167-T-38 – Casa na Rua Borba Gato, 7, Sabará, MG – ACI/RJ.

0168-T-38 – Igreja Matriz de Santo Antônio, Santa Bárbara, MG – ACI/RJ.

0171-T-38 – Igreja de São Francisco de Assis, São João Del Rei, MG – ACI/RJ.

0172-T-38 – Igreja do Carmo, São João Del Rei; Conjuntos urbanos, MG – ACI/RJ.

0238-T-41 – Conjunto arquitetônico e urbanístico de Congonhas do Campo, MG – ACI/RJ.

0368-T-48 – Igreja Matriz de Nossa Senhora do Rosário, Lavras, MG – ACI/RJ.

0373-T-47 – Igreja de São Francisco de Assis, Pampulha, Belo Horizonte, MG – ACI/RJ.

COSTA, Lúcio. Tombamento da Igreja de São Francisco de Assis, da Pampulha. 8 de outubro de 1947. Processo de Tombamento 0373-T-47 – ACI/RJ. (conferir Anexo I)

ANDRADE, Rodrigo M. F.. Notificação. 5 de novembro de 1947. Processo de Tombamento 0373-T-47 – ACI/RJ.

0403-T-49 – Igreja Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, Cachoeira do Campo, Ouro Preto, MG – ACI/RJ.

COSTA, Lúcio. Parecer. 18 de novembro de 1949. Processo de Tombamento 0403-T – ACI/RJ. (conferir Anexo O.2)

VASCONCELLOS, Sylvio. Ofício 246, de 10 de novembro de 1949. Processo de Tombamento 0403-T – ACI/RJ. (conferir Anexo O.1)

0410-T-49 – Casas, Pontes, Fontes, Passo e Igreja em Mariana; Igreja de Sant’Ana em Ouro Preto; Passo em São João Del Rei; Igreja em Tiradentes, MG – ACI/RJ.

COSTA, Lúcio. Parecer. 25 de novembro de 1949. Processo de Tombamento 0410-T-49 – ACI/RJ. (conferir Anexo P.1)

0415-T-50 – Escola de Minas ou Palácio do Governadores e Casa dos Contos, Ouro Preto, MG – ACI/RJ.

COSTA, Lúcio. Parecer. 25 de novembro de 1949. Processo de Tombamento 0415-T-50 – ACI/RJ. (conferir Anexo Q.1)

0414-T – Casa à Praça João Pinheiro (Paço Municipal), Mariana, MG – ACI/RJ.

0430-T-50 – Chafarizes, Pontes e Passos, Ouro Preto, MG – ACI/RJ.

COSTA, Lúcio. Parecer, 2 de junho de 1950. Processo de Tombamento 0430-T – ACI/RJ. (conferir Anexo R.2)

SILVA, Edgar Jacinto da. Ofício s/n, de 12 de abril de 1950. Processo de Tombamento 0430-T – ACI/RJ. (conferir Anexo R.1)

0485-T-53 – Rua Direita: conjunto arquitetônico e urbanístico, Sabará, MG – ACI/RJ.

0465-T – Igreja Matriz de Santo Antônio, Glaura, Ouro Preto, MG – ACI/RJ.

0472-T – Casa em Amarantina, Ouro Preto, MG – ACI/RJ.

COSTA, Lúcio. Parecer, 3 julho de 1963. Processo de Tombamento 0472-T – ACI/RJ.

Inventário nº 2-48: Casa de negócio e residência em Amarantina. 28 de maio de 1948. Processo de Tombamento 0472-T – ACI/RJ.

MARTINS, Judith. Bilhete para Lúcio Costa. 2 de julho de 1963. Processo de Tombamento 0472-T – ACI/RJ.

0495-T – Casa à Praça Tiradentes, 19, Ouro Preto, MG – ACI/RJ.

ANDRADE, Carlos Drummond. Parecer, 26 de maio de 1954. Processo de Tombamento 0495-T – ACI/RJ. (conferir Anexo S.2)

ANDRADE, Rodrigo M. F. Ofício 315, de 30 de março de 1954. Processo de Tombamento 0495-T – ACI/RJ.

ANDRADE, Rodrigo M. F. Parecer, 26 de maio de 1954. Processo de Tombamento 0495-T – ACI/RJ. (conferir Anexo S.2)

- COSTA, Lúcio. Parecer, 26 de maio de 1954. Processo de Tombamento 0495-T – ACI/RJ. (conferir Anexo S.2)
- RODRIGUES, José Wash. Parecer. 30 de abril de 1954. Processo de Tombamento 0495-T – ACI/RJ. (conferir Anexo S.1)
- VASCONCELLOS, Sylvio. Proposta de tombamento, residência à Praça Tiradentes, 19. Sem data. Processo de Tombamento 0495-T – ACI/RJ.
- 0497-T – Casa na Água Limpa, Ouro Preto, MG – ACI/RJ.
- 0498-T – Casa à Rua Conde de Bobadela, 7, Ouro Preto, MG – ACI/RJ.
- ANDRADE, Carlos Drummond. Parecer, 28 de abril de 1954. Processo de Tombamento 0498-T – ACI/RJ.
- ANDRADE, Rodrigo M. F.. Ofício 316, de 30 de março de 1954. Processo de Tombamento 0498-T – ACI/RJ.
- COSTA, Lúcio. Parecer, sem data. Processo de Tombamento 0498-T – ACI/RJ.
- COSTA, Lúcio. Parecer, 3 de maio de 1954. Processo de Tombamento 0498-T – ACI/RJ.
- SILVA, Edgar Jacinto da. Parecer, 6 de abril de 1954. Processo de Tombamento 0498-T – ACI/RJ.
- VASCONCELLOS, Sylvio. Ofício 224, de 24 de março de 1954. Processo de Tombamento 0498-T – ACI/RJ.
- 0499-T – Casa à Rua Alvarenga Peixoto, 96, Ouro Preto, MG – ACI/RJ.
- ANDRADE, Carlos Drummond. Parecer, 4 de junho de 1954. Processo de Tombamento 0499-T – ACI/RJ. (conferir Anexo T.1)
- ANDRADE, Rodrigo M. F.. Ofício 350, de 6 de abril de 1954. Processo de Tombamento 0499-T – ACI/RJ.
- COSTA, Lúcio. Parecer, junho de 1954. Processo de Tombamento 0499-T – ACI/RJ. (conferir Anexo T.1)
- SILVA, Edgar Jacinto da. Parecer, abril de 1954. Processo de Tombamento 0499-T – ACI/RJ.
- 0512-T-54 – Casa de Câmara e Cadeia (Museu da Inconfidência), Ouro Preto, MG – ACI/RJ.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Parecer, 23 de novembro de 1954. Processo de Tombamento 0512-T-54 – ACI/RJ.
- 0546-T-56 – Casa à Rua Conselheiro Quintiliano, nº9, Ouro Preto, MG – ACI/RJ.

0554-T-56 – Casa em Cachoeira do Campo, Ouro Preto, MG – ACI/RJ.

0604-T-60 – Igreja de São Bartolomeu, Ouro Preto, MG – ACI/RJ.

BARRETO, Paulo Thedim. Informação s/n, 1 de fevereiro de 1960. Processo de Tombamento 0604-T-60 (com anotação de Lúcio Costa) – ACI/RJ.

VASCONCELLOS, Sylvio. Ofício 942, de 30 de novembro de 1959. Processo de Tombamento 0604-T-60 – ACI/RJ.

0654-T-62 – Igreja da Lapa, Antônio Pereira, Ouro Preto, MG – ACI/RJ.

0682-T-62 – Palácio Chico Rei, Ouro Preto, MG – ACI/RJ.

0700-T-63 – Casa da Ópera, Ouro Preto, MG – ACI/RJ.

1157-T-85 – Gruta: Nossa Senhora da Lapa, Ouro Preto, MG – ACI/RJ.

1162-T-85 – Imagem de Santana, atribuída a Aleijadinho, no distrito de Chapada, Ouro Preto, MG – ACI/RJ.

1247-T-87 – Gruta: Igrejinha (da), Ouro Preto, MG – ACI/RJ.

1341-T-94 – Conjunto arquitetônico e Paisagístico da Pampulha, Belo Horizonte, MG – ACI/RJ.

1395-T-97 – Coleções do Museu da Inconfidência, Ouro Preto, MG – ACI/RJ.

### **Processos de Tombamento citados ao longo do trabalho**

0359-T-45 – Bens em Igarassu, PE – ACI/RJ.

0375-T-48 – Palácio Gustavo Capanema, Rio de Janeiro, RJ – ACI/RJ.

0379-T-48 – Bem em Conceição do Mato Dentro, MG – ACI/RJ.

0402-T – Bens em Ouro Branco, MG – ACI/RJ.

0404-T – Bens em São João del Rei, MG – ACI/RJ.

0405-T – Bens em Tiradentes, MG – ACI/RJ.

0406-T – Bens em Tiradentes, MG – ACI/RJ.

0407-T – Bens em Santa Bárbara, MG – ACI/RJ.

0408-T – Bens em Caeté, MG – ACI/RJ.

0408-T – Bens em Sabará, MG – ACI/RJ.

0409-T – Bens em Diamantina, MG – ACI/RJ.

- 0410-T – Bens em Mariana, MG – ACI/RJ.
- 0410-T – Bens em São João del Rei, MG – ACI/RJ.
- 0410-T – Bens em Tiradentes, MG – ACI/RJ.
- 0412-T – Bens em Diamantina, MG – ACI/RJ.
- 0413-T – Bens em Diamantina, MG – ACI/RJ.
- 0414-T – Bens em Mariana, MG – ACI/RJ.
- 0417-T – Bens em Resende Costa, MG – ACI/RJ.
- 0418-T – Bens em Sabará, MG – ACI/RJ.
- 0419-T – Bens em Santa Luzia, MG – ACI/RJ.
- 0420-T – Bens em Santa Luzia, MG – ACI/RJ.
- 0421-T – Bens em Santos Dummont, MG – ACI/RJ.
- 0427-T-50 – Bens em Goiás – ACI/RJ.
- 0428-T-50 – Bens no Maranhão – ACI/RJ.
- 0429-T – Bens em Belo Horizonte, Caeté, Diamantina, Nova Lima e Sabará, MG – ACI/RJ.
- 0431-T – Bens em Tiradentes, MG – ACI/RJ.
- 0432-T-50 – Bens em Angra dos Reis, RJ – ACI/RJ.
- 0433-T-50 – Bens em Cotia, SP – ACI/RJ.
- 0860-T-72 – Caixa de Amortização, Biblioteca Nacional, Museu Nacional de Belas Artes, Teatro Municipal, Rio de Janeiro, RJ – ACI/RJ.

## **Documentos referentes às obras realizadas pelo Sphan em Ouro Preto**

### **Asilo Santo Antônio e Santa Isabel**

COSTA, Lúcio. Informação nº 50. 14 de maio de 1945. Asilo Santo Antônio e Santa Isabel. Série Obras/Cx.0253/P.1081.4 – ACI/RJ. (conferir Anexo EE.1)

COSTA, Lúcio. Instruções para orientação das obras a serem executadas em benefício da casa à rua Antônio de Albuquerque, nº 7, em Ouro Preto. 21 de maio de 1945. Rua Albuquerque. Série Obras/Cx.0208/P.0905 – ACI/RJ. (conferir Anexo EE.2)

COSTA, Lúcio. Informação nº 74. 21 de junho de 1945. Rua Albuquerque. Série Obras/Cx.0208/P.0906 – ACI/RJ. (conferir Anexo EE.3)

COSTA, Lúcio. Informação nº 78. Obras na Antiga Escola de Minas – Asilo Santo Antônio-Santa Isabel. 3 de julho de 1945. Asilo Santo Antônio e Santa Isabel. Série Obras/Cx.0253/P.1081.4 – ACI/RJ. (conferir Anexo EE.4)

### **Cinema de Ouro Preto**

ANDRADE, Rodrigo M. F. Ofício 1578. 10 de novembro de 1945. Cinema de Ouro Preto. Série Obras/Cx.0217 /P.0944 – ACI/RJ. (conferir Anexo Z.1)

Boletim Mensal de Informações nº 1. Dezembro de 1958. Cinema de Ouro Preto. Série Obras/Cx.0218/P.0946 – ACI/RJ.

Boletim Mensal de Informações nº2. Janeiro de 1959. Cinema de Ouro Preto. Série Obras/Cx.0218/P.0946 – ACI/RJ.

COSTA, Lúcio. Carta a Sylvio de Vasconcellos (manuscrito). 12 de julho de 1946 – Casa de Lúcio Costa. (conferir Anexo Z.3)

COSTA, Lúcio. Carta a Sylvio de Vasconcellos. 12 de julho de 1946. Cinema de Ouro Preto. Série Obras/Cx.0217/P.0944.1 – ACI/RJ. (conferir Anexo Z.2)

COSTA, Lúcio. Informação nº 215 (manuscrito). 23 de agosto de 1955. Cinema de Ouro Preto. Série Obras/Cx.0218/P.0945 – ACI/RJ. (conferir Anexo Z.10)

COSTA, Lúcio. Informação nº 215. 23 de agosto de 1955. Cinema de Ouro Preto. Série Obras/Cx.0218/P.0945 – ACI/RJ. (conferir Anexo Z.9)

COSTA, Lúcio. Informação nº 247. 29 de dezembro de 1954. Cinema de Ouro Preto. Série Obras/Cx.0218/P.0945 – ACI/RJ. (conferir Anexo Z.8)

COSTA, Lúcio. Informação nº 84 (manuscrito). 29 de maio e 1956. Cinema de Ouro Preto. Série Obras/Cx.0218/P.0946 – ACI/RJ. (conferir Anexo Z.13)

COSTA, Lúcio. Informação nº 84. 29 de maio e 1956. Cinema de Ouro Preto. Série Obras/Cx.0218/P.0946 – ACI/RJ. (conferir Anexo Z.12)

COSTA, Lúcio. Informação s/n (manuscrito). 10 de maio de 1954. Cinema de Ouro Preto. Série Obras/Cx.0218/P.0945 – ACI/RJ. (conferir Anexo Z.7)

COSTA, Lúcio. Informação s/n. 10 de maio de 1954. Cinema de Ouro Preto. Série Obras/Cx.0218/P.0945 – ACI/RJ. (conferir Anexo Z.6)

COSTA, Lúcio. Recomendações do arquiteto Lúcio Costa para o estudo apresentado para o Cinema de Ouro Preto. 30 de setembro de 1955. Cinema de Ouro Preto. Série Obras/Cx.0218/P.0945 – ACI/RJ. (conferir Anexo Z.11)

REIS, José de Souza. Informação nº 106. 27 de junho de 1956. Cinema de Ouro Preto. Série Obras/Cx.0218/P.0946 – ACI/RJ. (conferir Anexo Z.14)

REIS, José de Souza. Informação nº 140. 12 de maio de 1955. Cinema de Ouro Preto. Série Obras/Cx.0218/P.0945 – ACI/RJ.

REIS, José de Souza. Informação nº 150. 19 de junho de 1953. Cinema de Ouro Preto. Série Obras/Cx.0218/P.0945 – ACI/RJ (com anotações de Lúcio Costa). (conferir Anexo Z.5)

REIS, José de Souza. Informação nº 34. 22 de fevereiro de 1951. Cinema de Ouro Preto. Série Obras/Cx.0218/P.0945 – ACI/RJ.

REIS, José de Souza. Parecer. 19 de janeiro de 1951. Cinema de Ouro Preto. Série Obras/Cx.0218/P.0945 – ACI/RJ (com anotações de Lúcio Costa) (conferir Anexo Z.4)

SOEIRO, Renato. Informação nº 247. 29 de dezembro de 1954. Cinema de Ouro Preto. Série Obras/Cx.0218/P.0945 – ACI/RJ. (conferir Anexo Z.8)

SOEIRO, Renato. Informação nº 37. 27 de fevereiro de 1951. Cinema de Ouro Preto. Série Obras/Cx.0218/P.0945 – ACI/RJ.

VASCONCELLOS, Sylvio. Ofício 171. 19 de novembro de 1945. Cinema de Ouro Preto. Série Obras/Cx.0217 /P.0944 – ACI/RJ.

VASCONCELLOS, Sylvio. Ofício nº 500. 26 de junho de 1958. Cinema de Ouro Preto. Série Obras/Cx.0218/P.0946 – ACI/RJ.

VASCONCELLOS, Sylvio. Ofício nº 595. 20 de setembro de 1955. Cinema de Ouro Preto. Série Obras/Cx.0218/P.0945 – ACI/RJ.

### **Conjunto Arquitetônico**

ANDRADE, Rodrigo M. F. Ofício nº 1405. 13 de dezembro de 1950. Conjunto Arquitetônico. Série Obras/Cx.0196/P.0862.1 – ACI/RJ. (conferir Anexo FF.3)

COSTA, Lúcio. Parecer. 6 de outubro de 1949. Conjunto Arquitetônico. Série Obras/Cx.0195/P.0861.2 – ACI/RJ. (conferir Anexo FF.1)

COSTA, Lúcio. Pedido de esclarecimento sobre as obras executadas em Ouro Preto. 16 de novembro de 1950. Conjunto Arquitetônico. Série Obras/Cx.0196/P.0862.1 – ACI/RJ. (conferir Anexo FF.2)

VASCONCELLOS, Sylvio. Ofício nº 231. 29 de setembro de 1949. Conjunto Arquitetônico. Série Obras/Cx.0196/P.0862.1 – ACI/RJ.

### **Fórum de Ouro Preto**

ANDRADE, Rodrigo M. F. Informação. 21 de maio de 1951. Fórum de Ouro Preto. Série Obras/Cx. 0246/P.1057.2 – ACI/RJ.

ANDRADE, Rodrigo M. F. Ofício nº 1001. 29 de setembro de 1956. Fórum de Ouro Preto. Série Obras/Cx. 0247/P.1059.2 – ACI/RJ. (conferir Anexo CC.3)

- ANDRADE, Rodrigo M. F. Ofício nº 1406. 27 de outubro de 1958. Fórum de Ouro Preto. Série Obras/Cx. 0247/P.1060.1 – ACI/RJ. (conferir Anexo CC.9)
- ANDRADE, Rodrigo M. F. Ofício nº 312. 20 de abril de 1959. Fórum de Ouro Preto. Plano Especial de Ouro Preto. Cx.0203/P.0886.2 – ACI/RJ.
- ANDRADE, Rodrigo M. F. Ofício nº 780. 21 de agosto de 1956. Fórum de Ouro Preto. Série Obras/Cx. 0247/P.1059.2 – ACI/RJ.
- ANDRADE, Rodrigo M. F. Ofício nº 863. 27 de junho de 1958. Fórum de Ouro Preto. Série Obras/Cx. 0247/P.1060.1 – ACI/RJ.
- COSTA, Lúcio. Carta a Sylvio de Vasconcellos. 2 de abril de 1958. Fórum de Ouro Preto. Série Obras/Cx. 0247/P.1059.3 – ACI/RJ. (conferir Anexo CC.7)
- COSTA, Lúcio. Croqui do pórtico do Fórum. Fórum de Ouro Preto. Série Obras/Cx. 0247/P.1058.1 – ACI/RJ. (conferir Anexo CC.9.1)
- COSTA, Lúcio. Desenho da solução proposta para o telhado. Fórum de Ouro Preto. Série Obras/Cx. 0247/P.1059.2 – ACI/RJ. (conferir Anexo CC.4)
- COSTA, Lúcio. Informação nº 134 (manuscrito). 17 de agosto de 1956. Fórum de Ouro Preto. Série Obras/Cx. 0247/P.1059.2 – ACI/RJ. (Conferir Anexo CC.2)
- COSTA, Lúcio. Informação nº 134. 17 de agosto de 1956. Fórum de Ouro Preto. Série Obras/Cx. 0247/P.1059.2 – ACI/RJ. (conferir Anexo CC.1)
- COSTA, Lúcio. Informação nº 60 (manuscrito). 11 de abril de 1958. Fórum de Ouro Preto. Série Obras/Cx. 0247/P.1059.3 – ACI/RJ. (conferir Anexo CC.6)
- COSTA, Lúcio. Informação nº 60. 11 de abril de 1958. Fórum de Ouro Preto. Série Obras/Cx. 0247/P.1060.1 – ACI/RJ. (conferir Anexo CC.5)
- VASCONCELLOS, Sylvio. Ofício nº 397. 19 de maio de 1958. Fórum de Ouro Preto. Série Obras/Cx. 0247/P.1060.1 – ACI/RJ. (Conferir Anexo CC.8)
- VASCONCELLOS, Sylvio. Ofício nº 497. 1 de agosto de 1957. Fórum de Ouro Preto. Série Obras/Cx. 0246/P.1057 – ACI/RJ.
- VASCONCELLOS, Sylvio. Ofício nº 530. 7 de julho de 1958. Fórum de Ouro Preto. Série Obras/Cx. 0247/P.1060.1 – ACI/RJ.
- VASCONCELLOS, Sylvio. Ofício nº 958. 5 de novembro de 1958. Fórum de Ouro Preto. Série Obras/Cx. 0247/P.1060.1 – ACI/RJ. (com anotações de Lúcio Costa). (conferir Anexo CC.10)
- VASCONCELLOS, Sylvio. Primeiro desenho do pórtico para o Fórum. Fórum de Ouro Preto. Série Obras/Cx. 0246 e 0247/P. 1056.9 e P.1059.3 – ACI/RJ. (conferir Anexo CC.8.1)

VASCONCELLOS, Sylvio. Segundo desenho do pórtico para o Fórum. Fórum de Ouro Preto. Série Obras/Cx. 0246 e 0247/P. 1056.9 e 1058.1 – ACI/RJ. (conferir Anexo CC.10.1)

### **Grande Hotel de Ouro Preto**

COSTA, Lúcio. Carta a Rodrigo Melo Franco de Andrade, sem data. Grande Hotel de Ouro Preto. Série Obras/Cx.226/P.0980 – ACI/RJ. (conferir Anexo V.5)

### **Igreja Metodista**

Igreja Metodista em Ouro Preto, Cortes. s/d. Capela Metodista. Série Obras/Cx.0261/P.1109.6 – ACI/RJ. (conferir Anexo W.4)

Igreja Metodista em Ouro Preto, Croquis. s/d. Capela Metodista. Série Obras/Cx.0261/P.1109.6 – ACI/RJ. (conferir Anexo W.5)

Projeto de prédio para a Igreja Metodista. s/d. Capela Metodista. Série Obras/Cx.0261/P.1109.6 – ACI/RJ. (conferir Anexo W.1)

REIS, José de Souza. Parecer. 10 de maio de 1946. Capela Metodista. Série Obras/Cx.0261/P.1109.4 – ACI/RJ. (conferir Anexo W.2)

TOFFOLO, Olívio. Carta a Rodrigo Melo Franco de Andrade. 9 de julho de 1947. Capela Metodista. Série Obras/Cx.0261/P.1109.4 – ACI/RJ. (conferir Anexo W.3)

### **Igreja do Padre Faria**

ANDRADE, Rodrigo M. F. Ofício nº 714. 2 de junho de 1945. Igreja do Rosário (Padre Faria). Série Obras/Cx. 0263/P.1116 – ACI/RJ. (conferir Anexo DD.3)

ANDRADE, Rodrigo M. F. Ofício nº 732. 28 de agosto de 1944. Igreja do Rosário (Padre Faria). Série Obras/Cx. 0263/P.1116 – ACI/RJ. (conferir Anexo DD.2)

COSTA, Lúcio. Informação nº 229. 17 de dezembro de 1951. Igreja do Rosário (Padre Faria). Série Obras/Cx.0263/P.1116 – ACI/RJ. (conferir Anexo DD.5)

COSTA, Lúcio. Parecer (manuscrito). Sem data. Igreja do Rosário (Padre Faria). Série Obras/Cx. 0263/P.1116 – ACI/RJ. (conferir Anexo DD.4)

PORTELLA, Benjamin. Orçamento detalhado, esclarecimentos e apreciação sobre os trabalhos de restauração a serem executados na capela do Padre Faria em Ouro Preto. 18 de agosto de 1944. Igreja do Rosário (Padre Faria). Série Obras/Cx. 0263/P.1116 – ACI/RJ. (com anotações de Lúcio Costa) (conferir Anexo DD.1)

### **Mercado**

ALBUQUERQUE, J. A. Cavalcanti. Ofício 53. 15 de janeiro de 1945. Rua São Francisco de Assis. Série Obras/Cx.0226/P.0982.9 – ACI/RJ.

ANDRADE, Rodrigo M. F. Memorando ao arquiteto Renato Soeiro. 22 de novembro de 1944. Rua São Francisco de Assis. Série Obras/Cx.0226/P.0982.9 – ACI/RJ. (com anotação de Lúcio Costa) (conferir Anexo BB.1)

ANDRADE, Rodrigo M. F. Ofício nº 213. 17 de fevereiro de 1945. Rua São Francisco de Assis. Série Obras/Cx.0226/P.0982.9 – ACI/RJ.

ANDRADE, Rodrigo M. F. Ofício nº 259. 1 de março de 1945. Rua São Francisco de Assis. Série Obras/Cx.0226/P.0982.9 – ACI/RJ. (conferir Anexo BB.4)

ANDRADE, Rodrigo M. F. Ofício nº 8505. 5 de outubro de 1944. Rua São Francisco de Assis. Série Obras/Cx.0226/P.0982.9 – ACI/RJ.

ANDRADE, Rodrigo M. F. Ofício nº 993. 6 de novembro de 1944. Rua São Francisco de Assis. Série Obras/Cx.0226/P.0982.9 – ACI/RJ.

BARRETO, Paulo Thedim. Parecer: Praça fronteira à igreja de São Francisco de Assis. 7 de dezembro(?) de 1944. Rua São Francisco de Assis. Série Obras/Cx.0226/P.0982.9 – ACI/RJ. (com anotação de Lúcio Costa) (conferir Anexo BB.2)

Boletim Mensal de Informação nº 4. Agosto de 1945 (46?). Igreja São Francisco de Assis. Série Obras/Cx.0259/P.1103 – ACI/RJ.

Boletim Mensal de Informações nº 1. Praça São Francisco. Novembro de 1944. Rua São Francisco de Assis. Série Obras/Cx.0226/P.0982.9 – ACI/RJ.

COSTA, Lúcio. Praça Fronteira à Igreja São Francisco de Assis. 16 de fevereiro de 1945. Rua São Francisco de Assis. Série Obras/Cx.0226/P.0982.9 – ACI/RJ. (conferir Anexo BB.3)

Plantas e Croquis. Praça Fronteira à Igreja São Francisco de Assis. Rua São Francisco de Assis. Série Obras/Cx.0226/P.0982.10 – ACI/RJ. (conferir Anexo BB.4)

SOEIRO, Renato. Informação nº 98. 3 de novembro de 1944. Rua São Francisco de Assis. Série Obras/Cx.0226/P.0982.9 – ACI/RJ.

TECLES, Eduardo. Ofício nº 22. 18 de dezembro de 1944. Rua São Francisco de Assis. Série Obras/Cx.0226/P.0982.9 – ACI/RJ.

VASCONCELLOS, Sylvio. Ofício 79. 4 de julho de 1945. Rua São Francisco de Assis. Série Obras/Cx.0226/P.0982.9 – ACI/RJ.

VASCONCELLOS, Sylvio. Telegrama nº 107. 4 de junho de 1946. Rua São Francisco de Assis. Série Obras/Cx.0226/P.0982.9 – ACI/RJ.

VASCONCELLOS, Sylvio. Telegrama nº 238. 14 de agosto de 1946. Rua São Francisco de Assis. Série Obras/Cx.0226/P.0982.9 – ACI/RJ.

COSTA, Lúcio. Carta a Gustavo Capanema, 3/outubro/1945 (cópia). Fundo Personalidades/Lúcio Costa/Cx.0148,0149/ P.0013;0014 – ACI/RJ. (conferir Anexo H)

### **Plano Especial de Ouro Preto**

COSTA, Lúcio. Informação nº 46 (manuscrito). 27 de março de 1958. Plano Especial de Ouro Preto. Série Obras/Cx.0204/P.0889.3 – ACI/RJ. (conferir Anexo Y.2)

COSTA, Lúcio. Informação nº 46. 27 de março de 1958. Plano Especial de Ouro Preto. Série Obras/Cx.0203/P.0885.2 – ACI/RJ. (conferir Anexo Y.1)

SANTOS, Paulo. Parecer: Plano de Obras Extraordinárias para Ouro Preto. 3 de junho de 1958. Plano Especial de Ouro Preto. Série Obras/Cx.0203/P. 0886.1 – ACI/RJ.

### **Pousada em Antônio Dias**

LEAL, Fernandes Machado. Informação ao arquiteto José de Souza Reis. 11 de maio de 1964. Praça Antônio Dias. Série Obras/Cx.0208/ P.0909.4 – ACI/RJ (com anotações de Lúcio Costa). (conferir Anexo X.1)

SOEIRO, Renato. Ofício 861. 7 de junho de 1967. Praça Antônio Dias. Série Obras/Cx.0208/ P.0909.4 – ACI/RJ.

TELLES, Augusto Carlos da Silva. Informação nº 5. 4 de janeiro de 1967. Praça Antônio Dias. Série Obras/Cx.0208/ P.0909.4 – ACI/RJ. (conferir Anexo X.2)

VASCONCELLOS, Sylvio; LACERDA, Roberto. Planta. Praça Antônio Dias. Série Obras/Cx.0208/P.0909.4 – ACI/RJ. (conferir Anexo X.3)

### **Fontes impressas**

A Revista. Belo Horizonte: Tipografia do Diário de Minas, ano 1, n. 1, jul. 1925 – Biblioteca Digital Brasileira-USP (<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/01956110> acesso em janeiro de 2013)

A Revista. Belo Horizonte: Tipografia do Diário de Minas, ano 1, n. 2, ago. 1925 – Biblioteca Digital Brasileira-USP (<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/01956120> acesso em janeiro de 2013)

A Revista. Belo Horizonte: Tipografia do Diário de Minas, ano 1, n. 3, jan. 1926 – Biblioteca Digital Brasileira-USP (<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/01956130> acesso em janeiro de 2013)

ANDRADE, Mário. *Anteprojeto para a criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional*. In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. IPHAN, nº 30, 2002

ANDRADE, Rodrigo M. F.. A defesa do patrimônio histórico e artístico dos brasileiros. In: \_\_\_\_\_. *Rodrigo e o Sphan*. Rio de Janeiro: Minc/Sphan/Pró-Memória, 1987

- ANDRADE, Rodrigo M. F.. Panorama do Patrimônio Artístico e Histórico de Minas. In: \_\_\_\_\_. *Rodrigo e o Sphan*. Rio de Janeiro: Minc/Sphan/Pró-Memória, 1987
- ANDRADE, Rodrigo M. F.. Plínio Salgado: A anta e o Curupira. Revista do Brasil. In: \_\_\_\_\_. *Rodrigo e seus tempos: coletânea de textos sobre artes e letras*. Rio de Janeiro: Minc/Sphan/ProMemória, 1986
- ANDRADE, Rodrigo M. F.. Primórdios da Arquitetura Brasileira. In: \_\_\_\_\_. *Rodrigo e seus tempos: coletânea de textos sobre artes e letras*. Rio de Janeiro: Minc/Sphan/ProMemória, 1986
- ANDRADE, Rodrigo M. F.. Rodrigo e o SPHAN. Coletânea de Textos sobre o Patrimônio Cultural. Rio de Janeiro: Pró-Memória, 1987.
- ANDRADE, Rodrigo M. F.. *Rodrigo e seus tempos: coletânea de textos sobre artes e letras*. Rio de Janeiro: Minc/Sphan/Pró-Memória, 1986
- ANDRADE, Rodrigo M. F.. Trigésimo Aniversário da Semana de Arte Moderna: Rodrigo M F de Andrade recorda um manifesto que Sérgio Buarque perdeu. Diário Carioca, 11 de maio de 1952. In: \_\_\_\_\_. *Rodrigo e seus tempos: coletânea de textos sobre artes e letras*. Rio de Janeiro: Minc/Sphan/Pró-Memória, 1986
- BARROSO, Gustavo. *A Cidade Sagrada*. Anais do Museu Histórico Nacional, vol. V, 1944, p.10 – Museu Histórico Nacional, Brasil.
- BARROSO, Gustavo. *O Culto da Saudade*. Anais do Museu Histórico Nacional, vol. 29, 1997, pp: 42-45 – Museu Histórico Nacional, Brasil.
- BILAC, Olavo. Crônica, novembro de 1905. In: DIMAS, Antônio. *Bilac: o jornalista*, vol. 2. São Paulo: Edusp, 2006, p, 255
- BILAC, Olavo. Crônica, novembro de 1905. In: DIMAS, Antônio. *Bilac: o jornalista*, vol. 2. São Paulo: Edusp, 2006
- BRETAS, Rodrigo José Ferreira. Traços Biográficos Relativos ao Finado António Francisco Lisboa. In: \_\_\_\_\_. *António Francisco Lisboa, o Aleijadinho*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2002
- CAPANEMA, Gustavo. Exposição de motivos submetida pelo ministro Gustavo Capanema ao presidente Getúlio Vargas em novembro de 1937. In: Sphan/Pró-Memória. *Proteção e Revitalização do patrimônio cultural no Brasil: uma trajetória*. Brasília: Mec/Sphan/Pró-Memória, 1980
- COSTA, Lúcio. A Alma de nossos lares. Jornal A noite, Rio de Janeiro, 19 de março de 1924, edição 4421 (conferir Anexo D)
- COSTA, Lúcio. Anotações ao correr da lembrança. In: \_\_\_\_\_. *Arquitetura*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002

- COSTA, Lúcio. António Francisco Lisboa, o Aleijadinho. In: \_\_\_\_\_. Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa das Artes, 1995
- COSTA, Lúcio. António Francisco Lisboa, o Aleijadinho. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Rio de Janeiro: Iphan, n. 18, 1978
- COSTA, Lúcio. Arquitetura Civil. In: PESSOA, José. Lúcio Costa: Documentos de trabalho. Rio de Janeiro: Iphan, 1999
- COSTA, Lúcio. Arquitetura dos jesuítas no Brasil. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Rio de Janeiro: Iphan, n. 26, 1997, p. 105-169
- COSTA, Lúcio. Arquitetura. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002
- COSTA, Lúcio. Carta-Depoimento. In: XAVIER, Alberto (org). Lúcio Costa: Sobre Arquitetura. Porto Alegre: UniRitter Ed, 2007
- COSTA, Lúcio. Casa E. G. Fontes. In: \_\_\_\_\_. Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa das Artes, 1995
- COSTA, Lúcio. Conceituação. In: \_\_\_\_\_. Arquitetura. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002
- COSTA, Lúcio. Considerações sobre nosso gosto e estilo. Jornal A noite, Rio de Janeiro, 18 de junho de 1924, edição 4512 (conferir Anexo E)
- COSTA, Lúcio. Depoimento de um arquiteto carioca. In: XAVIER, Alberto (org). Lúcio Costa: Sobre Arquitetura. Porto Alegre: UniRitter Ed, 2007
- COSTA, Lúcio. Depoimento. In: \_\_\_\_\_. Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa das Artes, 1995
- COSTA, Lúcio. Documentação Necessária. In: XAVIER, Alberto (org). Lúcio Costa: Sobre Arquitetura. Porto Alegre: UniRitter Ed, 2007
- COSTA, Lúcio. Gregori Warchavichk. In: \_\_\_\_\_. Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa das Artes, 1995
- COSTA, Lúcio. Interessa ao estudante. In: \_\_\_\_\_. Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa das Artes, 1995
- COSTA, Lúcio. O Aleijadinho e a arquitetura tradicional. In: XAVIER, Alberto (org). Lúcio Costa: Sobre Arquitetura. Porto Alegre: UniRitter Ed, 2007
- COSTA, Lúcio. O Palácio da Embaixada da Argentina. O Jornal, Rio de Janeiro, 28 de abril de 1928, edição 2887 (conferir Anexo F)
- COSTA, Lúcio. Plano de trabalho pra a divisão de estudos e tombamento da Dphan. In: PESSÔA, José (coord). Lúcio Costa: Documentos de trabalho. Rio de Janeiro: Iphan, 1999

COSTA, Lúcio. Razões da Nova arquitetura. In: XAVIER, Alberto (org). Lúcio Costa: Sôbre Arquitetura. Porto Alegre: UniRitter Ed, 2007

COSTA, Lúcio. Razões da Nova Arquitetura. In: \_\_\_\_\_. Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa das Artes, 1995

COSTA, Lúcio. Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.

COSTA, Lúcio. Sphan. In: \_\_\_\_\_. Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa das Artes, 1995

COSTA, Lúcio. Tradição Local. In: \_\_\_\_\_. Arquitetura. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002

COSTA, Lúcio. Tradição Ocidental. In: \_\_\_\_\_. Arquitetura. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002

DIMAS, Antônio. Bilac: o jornalista, vol. 2. São Paulo: Edusp, 2006, p, 255

DPHAN. *A Lição de Rodrigo*. Recife: UFPE, 1969.

Jornal A noite, Rio de Janeiro, 27 de fevereiro de 1923, edição 4038 – Biblioteca Nacional do Brasil.

Jornal O Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 22 de agosto de 1928, edição 10314 – Biblioteca Nacional do Brasil.

Jornal O Correio da Manhã. O futuro palácio da Embaixada Argentina no Rio: Como estão classificados os architectos cujos projectos foram premiados. Rio de Janeiro, 22 de agosto de 1928, edição 10314 – Biblioteca Nacional do Brasil.

MARIANNO FILHO, José. Os dez mandamentos do estylo neo-colonial. Revista Architectura no Brasil: revista illustrada de assumptos technicos e artisticos, ano 2, vol. 4, nº 24, setembro de 1923 – Biblioteca Nacional do Brasil.

MARTIUS, Carlos Frederico Von. *Como se deve escrever a história do Brasil*. In: Jornal do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. N. 24, janeiro de 1845. Disponível em [http://academico.direito-rio.fgv.br/wiki/Texto\\_Von\\_Martius](http://academico.direito-rio.fgv.br/wiki/Texto_Von_Martius) (acesso em 7 de setembro de 2012)

Revista Architectura no Brasil: revista illustrada de assumptos technicos e artisticos. Rio de Janeiro, ano 1, vol. 1, nº 3, dezembro de 1921 – Biblioteca Nacional do Brasil. (conferir Anexo B)

Revista Architectura no Brasil: revista illustrada de assumptos technicos e artisticos. Rio de Janeiro, ano 1, vol. 1, nº 5, fevereiro de 1922 – Biblioteca Nacional do Brasil. (conferir Anexo C)

Revista Architectura no Brasil: revista illustrada de assumptos technicos e artisticos. Rio de Janeiro, ano 3, vol. 5, nº 27, fevereiro e março de 1926 – Biblioteca Nacional do Brasil. (conferir Anexo G)

Revista da Semana. Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana. Ano 24, nº 15, 7 de abril de 1923 – Biblioteca Nacional do Brasil. (conferir Anexo C)

Revista da Semana. Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana. Ano 25, nº 14, 29 de março de 1924 – Biblioteca Nacional do Brasil. (conferir Anexo C)

Revista Estética. Rio de Janeiro: Livraria Odeon, ano 1, vol. 1, n. 01, set. 1924 – Biblioteca Digital Brasileira-USP (<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/06005310> acesso em janeiro de 2013)

Revista Estética. Rio de Janeiro: Livraria Odeon, ano 2, vol. 1, n. 02, jan./mar. 1925 – Biblioteca Digital Brasileira-USP (<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/06005320> acesso em janeiro de 2013)

Revista Estética. Rio de Janeiro: Livraria Odeon, ano 2, vol. 1, n. 03, abr./jun. 1925 – Biblioteca Digital Brasileira-USP (<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/06005330> acesso em janeiro de 2013)

Revista Ilustração Brasileira. Rio de Janeiro: O Malho. Ano 4, nº 31, março de 1923 – Biblioteca Nacional do Brasil. (conferir Anexo C)

Revista Ilustração Brasileira. Rio de Janeiro: O Malho. Ano 5, nº 43, março de 1924 – Biblioteca Nacional do Brasil. (conferir Anexo C)

Revista Ilustração Brasileira. Rio de Janeiro: O Malho. s/n, setembro de 1922 – Biblioteca Nacional do Brasil. (conferir Anexo B)

Revista Klaxon: mensário de arte moderna. São Paulo, n. 01, maio 1922 – Biblioteca Digital Brasileira-USP (<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/01005510> acesso em janeiro de 2013)

Revista Klaxon: mensário de arte moderna. São Paulo, n. 02, jun. 1922 – Biblioteca Digital Brasileira-USP (<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/01005520> acesso em janeiro de 2013)

Revista Klaxon: mensário de arte moderna. São Paulo, n. 03, jul. 1922 – Biblioteca Digital Brasileira-USP (<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/01005530> acesso em janeiro de 2013)

Revista Klaxon: mensário de arte moderna. São Paulo, n. 04, ago. 1922 – Biblioteca Digital Brasileira-USP (<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/01005540> acesso em janeiro de 2013)

Revista Klaxon: mensário de arte moderna. São Paulo, n. 05, set. 1922 – Biblioteca Digital Brasileira-USP (<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/01005550> acesso em janeiro de 2013)

Revista Klaxon: mensário de arte moderna. São Paulo, n. 06, out. 1922 – Biblioteca Digital Brasileira-USP (<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/01005560> acesso em janeiro de 2013)

Revista Klaxon: mensário de arte moderna. São Paulo, n. 07, nov. 1922 – Biblioteca Digital Brasileira-USP (<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/01005570> acesso em janeiro de 2013)

Revista Klaxon: mensário de arte moderna. São Paulo, n. 08/09, dez. 1922/jan. 1923 – Biblioteca Digital Brasileira-USP (<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/01005580> acesso em janeiro de 2013)

SPHAN/PRÓ-MEMÓRIA. *Proteção e Revitalização do patrimônio cultural no Brasil: uma trajetória*. Brasília: Mec/Sphan/Pró-Memória, 1980

XAVIER, Alberto (org). *Lúcio Costa: Sobre Arquitetura*. Porto Alegre: UniRitter Ed, 2007

## Legislação

BRASIL. Constituição da República dos Estados Unidos do Brasil, de 16 de julho de 1934. In: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/Constituicao/Constitui%C3%A7ao34.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constitui%C3%A7ao34.htm) (acesso em outubro de 2011)

BRASIL. Constituição dos Estados Unidos do Brasil, de 10 de novembro de 1937. In: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/Constituicao/Constitui%C3%A7ao37.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constitui%C3%A7ao37.htm) (acesso em outubro de 2011)

BRASIL. Decreto nº 22928, de 12 de julho de 1933. Erige a cidade de Ouro Preto em monumento nacional. Diário Oficial da União, Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-22928-12-julho-1933-558869-publicacaooriginal-80541-pe.html> (acesso em outubro de 2011)

BRASIL. Decreto nº 24.735, de 14 de julho de 1934. Aprova, sem aumento de despêsa, o novo regulamento do "Museu Histórico Nacional". Diário Oficial da União, Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-24735-14-julho-1934-498325-publicacaooriginal-1-pe.html> (acesso em outubro de 2011)

BRASIL. Decreto-lei nº 25, de 30 de novembro de 1937. Organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional. Diário Oficial da União, Rio de Janeiro. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto-lei/del0025.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del0025.htm) (acesso em outubro de 2011)

BRASIL. Decreto-lei nº 8534, de 21 de janeiro de 1946. Transformação do SPHAN em DPHAN. Diário Oficial da União, Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1940-1949/decreto-lei-8534-2-janeiro-1946-458447-publicacaooriginal-1-pe.html> (acesso em outubro de 2011)

BRASIL. Decreto-lei nº 965, de 20 de dezembro de 1938. Cria o Museu da Inconfidência, na cidade de Ouro Preto, e dá outras providências. Diário Oficial da União, Rio de Janeiro. <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1930-1939/decreto-lei-965-20-dezembro-1938-347898-publicacaooriginal-1-pe.html> (acesso em outubro de 2011)

BRASIL. Lei nº 1266, de 8 de dezembro de 1950. Declara Feriados Nacionais os dias que menciona. In: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/L1266.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L1266.htm) (acesso agosto de 2012)

BRASIL. Lei nº 3184, de 24 de Junho de 1957. Concede dotação federal para a comemoração do 250º aniversário da fundação de Ouro Preto, e dá outras providências. In: <http://www2.camara.gov.br/legin/fed/lei/1950-1959/lei-3184-24-junho-1957-354755-publicacaooriginal-1-pl.html> (acesso em outubro de 2011)

BRASIL. Lei nº 378, de 13 de janeiro de 1937. Dá nova organização ao Ministério da educação e Saúde Pública. Diário Oficial da União, Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1930-1939/lei-378-13-janeiro-1937-398059-publicacaooriginal-1-pl.html> (acesso em outubro de 2011)

BRASIL. Projeto de lei nº 2417, de 29 de março de 1957. Concede dotação federal para a comemoração do ducentésimo quinquagésimo aniversário da fundação de Ouro Preto. Diário Oficial da União. Disponível em: <http://www.camara.gov.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=203285> (acesso em outubro de 2011)

## Bibliografia

ALENCASTRO, Luís Felipe. Lições do barroco. Revista Veja, São Paulo, 24/11/1999, Ed. 1625. <http://veja.abril.com.br/241199/pontodevista.html> (acesso em julho de 2012)

ANTIQUÉ, Fernando. Celebrando (com) “Tio Sam”: a Exposição do Centenário da Independência do Brasil e os Estados Unidos. Pterodáctilo: Revista de arte, literatura, linguística y cultura. Universidade do Texas, Austin, nº 10, 2011. Disponível em: <http://pterodactilo.com/numero10/?p=2516> (Acesso em novembro de 2012)

BANDEIRA, Manuel. Guia de Ouro Preto. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

BASTOS, Rodrigo Almeida. *A maravilhosa fábrica de virtudes: o decoro na arquitetura religiosa de Vila Rica, Minas Gerais (1711-1822)*. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2009 [Tese de Doutorado]

BOMENY, Helena. *Guardiães da Razão: Modernistas Mineiros*. Rio de Janeiro: Editora Ufrj, 1994

BRANDÃO, Ângela. *Abrasileirando a coisa lusa: o Aleijadinho pelo olhar de Mário de Andrade*. IFAC, Ouro Preto: 1998. Monografia do Curso de Especialização em Cultura e Arte Barroca.

- BRUAND, Ives. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002
- CARVALHO, José Murilo. *A Formação das Almas: O Imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CASCO, Ana Carmem Amorim J. Sociedade e Educação Patrimonial. Patrimônio: Revista Eletrônica do Iphan. Dossiê Educação Patrimonial, n.3, jan./fev., 2006. Disponível em: <http://www.labor.unicamp.br/patrimônio/secao.php?id=1&ds=20>. (Acesso em: dezembro de 2011)
- CAVALCANTI, Lauro. *As preocupações do belo*. Rio de Janeiro: Taurus Editora, 1995
- CAVALCANTI, Lauro. *Modernistas na Repartição*. Rio de Janeiro: IPHAN/UFRJ, 2000.
- CHAGAS, Mário. *Há uma gota de sangue em cada museu – a ótica museológica de Mário de Andrade*. Cadernos de Sociomuseologia. ULTH. N° 13, 1999. Disponível em: <http://revistas.ulsofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/issue/view/30> (acesso em outubro de 2011)
- CHARTIER, Roger. Apresentação. In: GRAMONT, Guiomar de. *Aleijadinho e o Aeroplano: O paraíso barroco e a construção do herói nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008
- CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. São Paulo: Unesp. 2001.
- CHUVA, Márcia R. R.. *Fundando a nação: a representação de um Brasil barroco, moderno e civilizado*. Topoi, v. 4, n. 7, jul-dez, 2003, p. 313-333
- CHUVA, Márcia R. R.. *Os Arquitetos da Memória: sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil (anos 1930-1940)*. Rio de Janeiro: Editora Ufrj, 2009
- CHUVA, Márcia. Investigando as restaurações fundadoras do patrimônio: das práticas rotineiras às normas técnicas. *Nos Arquivos do Iphan - Revista eletrônica de pesquisa e documentação*, 2010. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=1661> (acesso em março de 2012)
- COMAS, Carlos Eduardo Dias. *O passado mora ao lado: Lúcio Costa e o projeto do Grande Hotel de Ouro Preto, 1938/40*. Arqtexto, n. 2, Porto Alegre, 2002. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/22159> ou <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/11.122/3486> (acesso em novembro de 2012)
- FONSECA, Maria Cecília Londres. *O Patrimônio em processo: trajetória da política federal de conservação no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009
- FREYRE, Gilberto. *Casas de residência no Brasil*. Revista do Iphan, n. 26, Rio de Janeiro, 1997

FURTADO, João P. *O manto de Penélope: História, mito e memória da Inconfidência Mineira de 1788-9*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002

GIGLIOTTI, Fátima. Paris se transforma na capital do barroco brasileiro. Folha de São Paulo, São Paulo, 30/10/1999, Caderno Ilustrada.

<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq3010199923.htm> (acesso em julho de 2012)

GOMES, Ângela de Castro. *Essa Gente do Rio: os intelectuais cariocas e o modernismo*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 6, n. 11, 1993, p. 62-77

GRAMONT, Guiomar de. *Aleijadinho e o Aeroplano: O paraíso barroco e a construção do herói nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008

GRIECO, Bettina Zellner; SORGINE, Juliana. O estudo da cidade de Ouro Preto e o inventário cadastral. In: SORGINE, Juliana. *Salvemos Ouro Preto: A campanha em Benefício de Ouro Preto – 1949-1950*. Rio de Janeiro: IPHAN, COPEDOC, 2008

GUIMARÃES, Manoel Luís Salgado. *Nação e civilização nos trópicos: O Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o projeto de uma História Nacional*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, n. 1, 1988, p. 5-27

HANSEN, João A. *Teatro da memória: monumento barroco e retórica*. Revista do IFAC, Ouro Preto, (2): 40-52, dez. 1995

HANSEN, João. A. Barroco brasileiro, Petit Palais & Ruína. In: Maria Lígia Coelho Prado; Diana Gonçalves Vidal. (Org.). *À Margem dos 500 Anos. Reflexões Irreverentes*. 1 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002, v. 7, p. 235-238.

HARDMAN, Francisco Foot. Antigos Modernistas. In: Novaes, Adauto. *Tempo e História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 289-290

HOUAISS, António, VILLAR, Mauro de Salles, FRACO, Francisco Manoel de Mello. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009 [CD-ROM]

JORNAL O ESTADO DE SÃO PAULO. A proibição do Aleijadinho. O Estado de São Paulo, São Paulo, 8/5/2003, Caderno 2.

<http://www.estadao.com.br/arquivo/arteelazer/2003/not20030508p3582.htm> (acesso em outubro de 2012)

KESSEL, Carlos. *Estilo, Discurso, Poder: Arquitetura Neocolonial no Brasil*. História Social. Campinas, nº 6, pp. 65-94, 1999. Disponível em <http://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/rhs/issue/view/8> (acesso em 12/Mar/2012)

KÜHL, Beatriz Mugayar. *Ética e responsabilidade social na preservação do patrimônio cultural*. Ideias em Destaque, v. 36, p. 86-100, 2011. Disponível em:

<http://www.abracor.com.br/novosite/downloads/textobeatrizmk.pdf> (acesso em novembro de 2011)

KÜHL, Beatriz Mugayar. História e ética na conservação e na restauração de monumentos históricos. Revista CPC, v. 1, n. 1, 2005. Disponível em:

<http://www.revistasusp.sibi.usp.br/pdf/cpc/n1/a03n1.pdf> (acesso em novembro de 2011)

KÜHL, Beatriz Mugayar. Notas sobre a Carta de Veneza. Anais do museu paulista, São Paulo, v. 18, n. 2, Dec. 2010. Disponível em:

[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-47142010000200008&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47142010000200008&lng=en&nrm=iso) (acesso em dezembro de 2011)

KUHL, Beatriz Mugayar. Restauração hoje: método, projeto e criatividade. *Desígnio*, n. 6, p. 19-34, 2006.

LEONÍDIO, Otávio. Crítica e crise: Lúcio Costa e os limites do moderno. *Cadernos de Arquitetura e Urbanismo*, Belo Horizonte, v. 13, n. 14, p. 147-158, dez. 2006. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/Arquiteturaeurbanismo/article/view/837> (acesso em janeiro de 2012)

LEONÍDIO, Otávio. *Em busca da palavra do mestre*. Novos estudos. CEBRAP, São Paulo, n. 79, Nov. 2007. Disponível em <http://dx.doi.org/10.1590/S0101-33002007000300013> (acesso em 7/Nov/ 2011)

LEONÍDIO, Otávio. Lúcio Costa, historiador? In: NOBRE, Ana Luísa (org). *Um modo de ser moderno: Lúcio Costa e a crítica contemporânea*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004

LIMA, Francisca H B; MELHEM, Mônica M; POPE, Zulmira Canário (org). *Bens móveis e imóveis inscritos nos Livros do Tombo do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional: 1938-2009*. Rio de Janeiro: IPHAN/COPEDOC, 2009. 5. ed. rev. e atualiz. [Versão Preliminar]. Disponível em <http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=1356> (acesso em 24 de agosto de 2012)

LIMA, Kleverson Teodoro de. Reconstrução identitária de ouro preto após a mudança da capital. In: *Nossas letras na história da educação: anais do II Encontro Memorial do Instituto de Ciências Humanas e Sociais/UFOP*. Mariana: ICHS/UFOP, 2009

MACEDO, Danilo Matoso. *A matéria da invenção: criação e construção das obras de Oscar Niemeyer em Minas Gerais – 1938-1954*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2002  
<http://hdl.handle.net/1843/RAAO-7L3HLA> (acesso em março de 2012)

MACEDO, Danilo Matoso. *Da matéria à invenção: as obras de Oscar Niemeyer em Minas Gerais, 1938-1955*. Brasília: Câmara dos Deputados, Coordenação de Publicações, 2008.  
<http://bd.camara.gov.br/bd/handle/bdcamara/9914> (acesso em agosto de 2012)

MAGALHÃES, Aline Montenegro. *A curta trajetória de uma política de preservação patrimonial*. Anais do Museu Histórico Nacional, v. 36, 2004. p. 9-18,

- MAGALHÃES, Aline Montenegro. *Colecionando relíquias... Um estudo sobre a Inspetoria dos Monumentos Nacionais (1934-1937)*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2004.
- MELLO, Joana. *Ricardo Severo: da arqueologia portuguesa à arquitetura brasileira*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2007
- MENICONI, Rodrigo. A construção de uma cidade-monumento: o caso de Ouro Preto. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Minas Gerais, EAU/UFMG, Belo Horizonte, 1999. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/BUOS-8GCML9> (acesso em novembro de 2012)
- MORAES, Eduardo Jardim. *Modernismo Revisitado*. Estudos Históricos. Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, 1988, p. 220-238
- MOTTA, Lia. *A Sphan em Ouro Preto: uma história de conceitos e critérios*. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Iphan, nº 22, 1987
- MOTTA, Lia. Ouro Preto: de Monumento Nacional a Patrimônio Mundial. In: SORGINE, Juliana. *Salvemos Ouro Preto: A campanha em Benefício de Ouro Preto – 1949-1950*. Rio de Janeiro: IPHAN, COPEDOC, 2008
- NASCIMENTO, Flávia Brito do. Bases da tradição: Lúcio Costa e o movimento neocolonial. In: NOBRE, Ana Luísa (org). *Um modo de ser moderno: Lúcio Costa e a crítica contemporânea*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004
- NATAL, Caion Meneguello. Imagens de Ouro Preto: a construção de uma cidade histórica, 1891-1933. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 23., 2005, Londrina. Anais do XXIII Simpósio Nacional de História – História: guerra e paz. Londrina: ANPUH, 2005. CD-ROM. Disponível em: <http://anpuh.org/anais/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S23.1131.pdf> (acesso em novembro de 2012)
- NATAL, Caion Meneguello. *Ouro Preto: a construção de uma cidade histórica, 1891-1933*. Dissertação de Mestrado. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Departamento de Antropologia, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2007. Disponível em <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000402798&opt=4> (acesso em novembro de 2012)
- NEPOMUCENO, Eric. Um privilégio francês: A mais importante coleção de arte barroca do Brasil poderá ser vista apenas em Paris. Revista Época, 08/11/99, Edição 77. <http://epoca.globo.com/edic/19991108/index.htm> (acesso em julho de 2012)
- OLIVEIRA, Lúcia Lippi. *Cultura é Patrimônio: um guia*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008.
- OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de, SANTOS FILHO, Olinto Rodrigues dos e SANTOS, António Fernando Batista dos. *O Aleijadinho e sua oficina. Catálogo de esculturas devocionais*. São Paulo: Capivara, 2002

- OLIVERIA, Ana Cristina A. R.. *O conservadorismo a serviço da memória: tradição, museu e patrimônio no pensamento de Gustavo Barroso*. Dissertação de Mestrado. Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003
- PESSÔA, José, et. al. Seminário Docomomo Brasil (6, 2005: Niterói). Anais do 6º Seminário Docomomo Brasil. CD-ROM.
- PESSÔA, José. Introdução: O que convém preservar. In: PESSÔA, José (coord.). *Lúcio Costa: Documentos de trabalho*. Rio de Janeiro: Iphan, 1999
- PESSOA, José. *Lúcio Costa: Documentos de trabalho*. Rio de Janeiro: Iphan, 1999
- PINHEIRO, Maria Lúcia Bressan. William Morris e a SPAB. In: *Rotunda* n. 3, 2004, pp. 22-32. Disponível em [www.iar.unicamp.br/rotunda/rotunda03.pdf](http://www.iar.unicamp.br/rotunda/rotunda03.pdf) (acesso em dezembro de 2011)
- PINHEIRO, Maria Lúcia Bressan. *A História da Arquitetura Brasileira e a Preservação do Patrimônio Cultural*. Revista do CPC, São Paulo, v.1, n.1, p. 41-74, nov. 2005/ abr. 2006
- PINHEIRO, Maria Lúcia Bressan. *Origens da noção de preservação do Patrimônio Cultural no Brasil*. Risco: revista de pesquisa em arquitetura e urbanismo, São Paulo, v. 3 n. 2, p. 4-14, 2006
- POULOT, Dominique. *Uma história do patrimônio no ocidente, séculos XVIII-XXI: do monumento aos valores*. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.
- REIS Filho, Nestor Goulart. *Quadro da arquitetura no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- REIS, Elisa P. *O Estado Nacional como Ideologia: o caso brasileiro*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, 1988, p. 187-203
- RODRIGUES, José Wash. *Documentário Arquitetônico relativo à antiga construção civil no Brasil*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1979 (conferir Anexo A)
- RUBINO, Silvana. Entre o CIAM e o SPHAN: Diálogos entre Lúcio Costa e Gilberto Freyre. In: Kominsky, Ethel Volfzon; Lépine, Claude; Peixoto, Fernanda Arêas (org). *Gilberto Freyre em quatro tempos*. Bauru: Edusc, 2003
- RUBINO, Silvana. *Fachadas da História: os antecedentes, a criação e os trabalhos do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – 1938/1968*. Dissertação de Mestrado. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Departamento de Antropologia, Universidade Estadual de Campinas, 1992
- RUBINO, Silvana. *Lúcio Costa e o patrimônio histórico e artístico nacional*. Revista Usp, São Paulo, n. 53, p. 6-17, março/maio 2002
- RUBINO, Silvana. Mapa do Brasil passado. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 24. Rio de Janeiro: Iphan, 1996
- SANT'ANA, Thaís Rezende da Silva de. *A Exposição Internacional do Centenário da Independência: modernidade e política no Rio de Janeiro do início dos anos 1920*. Campinas,

SP: Instituto de Filosofia e Ciências Humanas/Unicamp, 2008. Dissertação de Mestrado. (conferir Anexo B)

SANTOS, Mariza Veloso Motta. *Nasce a Academia Sphan*. In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, nº 24. Rio de Janeiro: Iphan, 1996

SCHWARTZMAN, Simon; BOMENY, Helena Maria Bousquet; COSTA, Vanda Maria Ribeiro. *Tempos de Capanema*. Rio de Janeiro, Editora Paz e Terra e Fundação Getúlio Vargas, 2000. Disponível em pdf em: <http://archive.org/details/TemposDeCapanema> (acesso em novembro de 2012)

SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA DE SÃO PAULO. Departamento de Patrimônio Histórico. O direito à memória: patrimônio histórico e cidadania. São Paulo: DPH, 1992

SEVCENKO, Nicolau. *A revolta da Vacina: mentes insanas em corpos rebeldes*. São Paulo: Ed. Scipione, 1993.

SORGINE, Juliana. *Salvemos Ouro Preto: A campanha em Benefício de Ouro Preto – 1949-1950*. Rio de Janeiro: IPHAN, COPEDOC, 2008

TOLEDO, Benedito Lima de. Bem cultural e identidade cultural. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, n. 20, p. 29-32, 1984

VELOSO, Mariza. O Fetiche do Patrimônio. In: *Habitus*, Goiânia, vol. 04, nº 01, p.437-454, 2003. Disponível em: <http://revistas.pucgoias.edu.br/index.php/habitus/article/viewFile/363/301> (acesso em novembro de 2012)

VIEIRA, Liliane Castro. Largo do Coimbra, Ouro Preto: a trajetória de um espaço frente ao pensamento moderno e à política de preservação da Sphan. In: PESSÔA, José, et. al. *Seminário Docomomo Brasil (6, 2005: Niterói). Anais do 6º Seminário Docomomo Brasil*. CD-ROM. Disponível em: <http://www.docomomo.org.br/seminario%206%20pdfs/Liliane%20de%20Castro%20Vieira.pdf> (acesso em novembro de 2012)

VISCARDI, Cláudia Maria Ribeiro. *O Teatro das Oligarquias: uma revisão da política do café com leite*. Belo Horizonte: C/Arte, 2001.

WISNIK, Guilherme, Lúcio Costa, São Paulo, Cosac & Naify, 2001.

## Bases de dados *on-line* e *websites* consultados

Acervos Online da USP - <http://www5.usp.br/pesquisa/acervos-online/>

Anais do Museu Histórico Nacional - <http://www.docpro.com.br/mhn/bibliotecadigital.html>

Arquivo Nacional da Torre do Tombo - <http://antt.dgarq.gov.pt/> e <http://ttonline.dgarq.gov.pt/>

Arquivo Público Mineiro - <http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/>

Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações - <http://bdtd.ibict.br/>

Biblioteca Digital da Câmara dos Deputados - <http://bd.camara.gov.br/bd/>

Biblioteca Digital da UFMG - <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br>

Biblioteca Digital da UNICAMP - <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/>

Biblioteca Digital da Universidade do Porto - <http://ler.letras.up.pt/>

Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da USP - <http://www.theses.usp.br/>

Biblioteca Digital Mundial - <http://www.wdl.org/pt/>

Biblioteca Digital se Teses e Dissertações da Puc-SP- <http://www.sapientia.pucsp.br/>

Biblioteca do IBGE - <http://biblioteca.ibge.gov.br/>

Biblioteca Mário de Andrade - <http://docvirt.no-ip.com/demo/bma/bma.htm>

Biblioteca Nacional de Portugal - <http://www.bnportugal.pt/>

Biblioteca Nacional Digital do Brasil - <http://bndigital.bn.br/>

Biblioteca Virtual do Museu Histórico Nacional -  
<http://www.docpro.com.br/mhn/bibliotecadigital.html>

Brasilianas Usp - <http://www.brasiliana.usp.br/>

Câmara dos Deputados - <http://www2.camara.gov.br/>

Casa Civil da Presidência da República - <http://www4.planalto.gov.br/legislacao>

Casa Lúcio Costa - <http://www.casadeLúciocosta.org/>

Center for Research Libraries - <http://www.crl.edu/>

Centro de Preservação Cultural da USP - <http://www.usp.br/cpc>

Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC) -  
<http://cpdoc.fgv.br/>

Coleção Digital PUC-Rio - [http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/Busca\\_etds.php](http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/Busca_etds.php)

Hotel Luxor – <http://www.luxorhoteis.com.br>

Infopédia - Enciclopédia e Dicionários Porto Editora - <http://www.infopedia.pt/>

Instituto Antônio Carlos Jobim (Acervo da Casa Lúcio Costa) - <http://www.jobim.org/Lúcio/>

Instituto de Estudos Brasileiros, IEB-USP - <http://www.ieb.usp.br/>

Instituto Moreira Salles - <http://ims.uol.com.br>

Internet Archive - <http://archive.org/>

Iphan - [www.iphان.gov.br](http://www.iphان.gov.br)

Laboratório de Fotodocumentação Sylvio de Vasconcelos:

<http://www.forumpatrimonio.com.br/laboratorio/site.html>

Museu Casa Guignard - <http://www.museuguignard.mg.gov.br/>

Museu Histórico Nacional - <http://www.museuhistoriconacional.com.br/>

Nelson Kon Fotografia - <http://www2.nelsonkon.com.br/>

Picasa Web - [www.picasaweb.google.com](http://www.picasaweb.google.com)

Portal Legislação - Senado Federal - <http://www.senado.gov.br/legislacao/>

Presidência da República Federativa do Brasil - <http://www4.planalto.gov.br/legislacao>

Repositório Digital - UFRGS - <http://www.lume.ufrgs.br/>

Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional -

<http://doevirt.com/docreader.net/docmulti.aspx?bib=IphanLista>

Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional -

[http://doevirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=\\Acervo01\drive\\_n\Trbs\RevIPHAN\RevIPHAN.docpro](http://doevirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=\\Acervo01\drive_n\Trbs\RevIPHAN\RevIPHAN.docpro)

Revista Estudos Históricos - <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/index>

Scientific Electronic Library Online, Scielo - <http://www.scielo.org>

The European Library - <http://www.theeuropeanlibrary.org>

The Library of Congress - <http://www.loc.gov/>

Web Site de Danilo Matoso Macedo - <http://danilo.arq.br/textos/da-materia-a-invencao/>

Wikimedia Commons - <http://commons.wikimedia.org>