



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
UNIRIO - CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
Programa de Pós-Graduação em História

UNIRIO
história

**Patrimônio brasileiro, produtor de presença: a criação do
SPHAN em 1937 e o presente espesso como cronótopo
contemporâneo.**

Luara Galvão de França

2012

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

ESCOLA DE HISTÓRIA

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

Patrimônio brasileiro, produtor de presença: a criação do SPHAN em 1937 e o presente
espesso como cronótopo contemporâneo

Luara Galvão de França

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em História.

Orientador: Prof. Dr. Pedro Spinola Pereira Caldas

Co-orientadora: Prof. Dr. Márcia Regina Romeiro Chuva

Rio de Janeiro 2012

Patrimônio brasileiro, produtor de presença: a criação do SPHAN em 1937 e o presente
espesso como cronótopo contemporâneo

Luara Galvão de França

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Pedro Spinola Pereira Caldas

(Orientador)

Prof. Dr. Márcia Regina Romeiro Chuva

(Co-Orientadora)

Prof. Dr. Rodrigo Turin

UNIRIO

Prof. Dr. Marcelo Gantus Jasmin

PUC-Rio

Resumo

Este trabalho tem como objetivo apresentar as ideias de Hans Ulrich Gumbrecht em seu livro *Produção de Presença*. Contudo, os escritos de Afonso Arinos, Levy Hannah, Rodrigo Melo Franco de Andrade e Lucio Costa serão utilizados como base empírica. É o ponto central deste trabalho ler as ideias de importantes nomes da criação do SPHAN sob uma nova luz: o novo cronótopo, nomeado como o presente lento.

Por esta razão, o trabalho é dividido em 3 capítulos: o primeiro tratará os tipos ideais de Gumbrecht de "cultura de presença" e "cultura de significado" a fim de compreender suas possibilidades de uso. O segundo capítulo será mais específico. Importantes nomes na criação do SPHAN como órgão estatal, como os acima mencionados, tiveram seus textos publicados em diferentes meios. Aqui, neste trabalho, a preocupação recairá sobre alguns escritos específicos, aqueles que têm o patrimônio histórico, de uma forma teórica, como tema. Como um capítulo mais equilibrado, o terceiro, e último, pensará sobre as possibilidades de conjugação patrimônio / teoria da história.

Abstract

This work aims to present the ideas from Hans Ulrich Gumbrecht in the book *Production of Presence*. Although the writings from Afonso Arinos, Hannah Levy, Rodrigo Melo Franco de Andrade e Lucio Costa are going to be used as an empirical base. It's this work's point to read the ideas from important names in the SPHAN's creation under a new light: the new chronotope, named as the slow present.

For this reason, the work is divided in 3 chapters: the first one is going to treat Gumbrecht's ideal types from "presence culture" and "meaning culture" in order to understand their usage possibilities. The second chapter is going to be more specific. Important names in the creation of SPHAN as a state organ, such as the above mentioned, had their writings published in many fields. Here, in this work, the concern is going to lay on some specific writings, the ones that have the historical heritage, in a theoretical way, as theme. As a more balanced chapter the third, and last, one is going to think about the possibilities of the conjugation heritage/history theory.

Agradecimentos

Escrever um trabalho é como costurar uma colcha de retalhos. A parte que ficará visível deve ser a mais bonita, mas são o forro, a forma dos pontos e o enchimento que a deixam macia para o uso. Tentarei aqui agradecer a algumas pessoas que encheram um pedacinho deste trabalho, porém nunca serei capaz de saber quantos pontos foram dados por pequenas tardes de sol, envolventes leituras, pequenas folgas, grandes telefonemas, pequenos filmes, importantes companhias ou pequenas músicas.

Agradeço imensamente a meus orientadores, prof. Pedro Caldas e prof^a. Márcia Chuva, pela enorme paciência. Foi o suporte deles que me possibilitou continuar quando a certeza no trabalho vacilava.

Aos professores que fizeram parte da minha banca de qualificação e defesa, prof. Felipe Charbel Teixeira, prof. Rodrigo Turin e prof. Marcelo Jasmin, meu agradecimento mais sincero. Acredito que avaliar um trabalho, elaborar questionamentos e levantar possibilidades não seja tarefa fácil, mas são nessas duas ocasiões que nosso, já fragilizado, intelecto precisa de mais atenção.

Agradeço a meus professores primeiros: prof. Valdei Lopes de Araujo por ter me apresentado à obra de Gumbrecht, prof. Fernando Nicolazzi por ter me dado a oportunidade de escrever o projeto que hoje resulta neste trabalho e a prof^a. Isis Pimentel pela disponibilidade em responder minhas dúvidas bibliográficas sobre patrimônio. Agradeço também ao prof. Arthur Assis pela sempre demonstrada atenção em minhas apresentações.

Agradeço a Adriana Nakamuta, pela disponibilidade em me explicar aquilo que se sabe sobre Hanna Levy. Sua contribuição é essencial para os estudos da obra de Hanna Levy no Brasil.

Os já eternos amigos que sempre me apoiaram não haveriam de faltar: Clarissa Prado, Débora Cazelato e Bruno Franco, “apesar da distância, algo muito maior nos une”. Obrigada pelas intermináveis conversas, pelos momentos de alívio, pelas músicas, pelos carinhos e pelos afetos, mesmo que virtuais. Realmente amo vocês.

À minha pequena Natália Alexandrino, não sei o que seria de mim sem sua suavidade, sua mansidão. Obrigada pela disponibilidade, pelo amparo e pela atenção constantes. Um dia, Recife há de ser nosso!

Ao Thunder (Gabriel) agradeço mais uma vez os intermináveis puxões de orelha. Nossa convivência foi realmente uma experiência!

Aos ainda novos amigos que o Rio me trouxe, Carol, Fernando, Ju, Deborah e Felipe, muito obrigada por fazer das minhas noites na UERJ pedaços de tempo muito divertidos. Também vindas do Rio, agradeço minhas companheiras de UNIRIO Carol, Thalita, Rachel e Carla. Pelo conforto de shows, músicas e cervejas também agradeço à Naiara e Renata, o Rio seria muito mais chato sem vocês. Não poderia deixar de agradecer à Gabriela Ventura, pelos sempre bons textos e pela revisão deste trabalho.

Aos professores da UERJ que, mesmo sem saber, salvaram tantas vezes minha sanidade nessa caminhada historiográfica, obrigada pelo suspiro de poesia ofertado. Aqui cito especialmente a prof^a. Zinda Vasconcellos (nunca mais olharemos um moedor de carne da mesma forma! Obrigada pela seriedade e paixão em ensinar), o prof. Ebal Bolaccio e o prof. Luis Antonio Silva.

Ao meu Pedro, por tudo.

Aos meus pais, Anita e Francisco, todo o carinho do mundo! Sem seu apoio, compreensão e fé nem este trabalho nem eu existiríamos.

Este trabalho foi financiado pela bolsa REUNI do programa PBR-UNIRIO. Sem tal fomento sua realização não seria possível.

**Patrimônio brasileiro, produtor de presença: a criação do SPHAN em 1937 e o presente
espesso como cronótopo contemporâneo**

Introdução	09
Capítulo 1:	
<i>O salto</i> : a presença do passado em Hans Ulrich Gumbrecht e a construção de tipos ideais ...	12
1.1 A escrita da presença: os tipos ideais de <i>presença</i> e <i>sentido</i> em Gumbrecht	13
1.2 Possibilidades da intensidade estética: Hans-Robert Jauss	23
1.3 Um desenho do tapete é possível? Henry James e Wolfgang Iser	32
1.4 Presente espesso: o cronótopo contemporâneo	40
Capítulo 2:	
<i>Materialidade arquitetônica</i> : a presença do passado na ação do Serviço do Patrimônio	47
2.1 O Serviço do Patrimônio e a formação de seus técnicos: Afonso Arinos	50
2.2 O Serviço do Patrimônio e a formação de seus técnicos: Hanna Levy	57
2.3 O ideal de preservação do Serviço: Rodrigo Melo Franco de Andrade	68
2.4 A preocupação arquitetônica: Lucio Costa	78
Capítulo 3:	
<i>Almofadas interligadas</i> : qual é a presença possível?	88
3.1 Patrimônio e materialidade: considerações gerais sobre o patrimônio de pedra e cal e a presença	89
3.2 Modernidade e tradição: a especificidade brasileira	95
3.3 Alois Riegl: o princípio da nostalgia	105
Conclusão	114
Bibliografia.....	117

Introdução

Escrever uma dissertação de mestrado não é fácil. Temos pouco – pouquíssimo – tempo e muitas dúvidas. A escrita apresenta dificuldades, o trabalho com as fontes apresenta dificuldades, a lista de disciplinas que ainda devemos cursar é grande, e o peso da produção de um estudo novo e sincero é sentido em cada etapa. Todavia, saber aquilo que se quer alcançar, saber qual é a dúvida que move sua pesquisa, é alicerce fundamental da produção. Nessa introdução procurarei esboçar quais foram minhas dúvidas motrizes neste trabalho.

Ao ter um primeiro contato com as discussões sobre a possibilidade de presença do passado (em minha monografia trabalhei com os textos do dossiê *Presence* da revista *History and Theory*¹) fui “pega” pela presença. A ideia de conseguir esboçar uma relação com o passado que não fosse dominada pelo sentido e pela interpretação me fascinou de imediato. A reação mais imediata ao fascínio foi estudar a obra de Gumbrecht, *Production of Presence*². A leitura desta obra trouxe alguns questionamentos que possibilitaram, posteriormente, a confecção do projeto de mestrado que deu origem a essa dissertação.

Por que estudar a presença? Uma vez que a interpretação simples do mundo, ou a visão hermenêutica do mundo, não dá mais conta de nossa relação com as coisas-do-mundo um novo tipo de entendimento torna-se necessário. A discussão sobre a presença perpassa de forma significativa toda a noção de conhecimento das humanidades. Entretanto, não existe uma noção única e definida do que seja presença. Autores importantes como Gumbrecht, Ankersmit, Runia etc. divergem em pontos centrais da definição. Acredito ser importante, ao se trabalhar com essa discussão, que a noção de “presença” utilizada seja explicada e entendida em suas complexidades (o que tentei realizar no primeiro capítulo).

É sempre importante lembrar que estudar a presença do passado não caracteriza uma recusa total do método interpretativo, ou da hermenêutica, ou ainda do significado. Pensar a presença do passado é interligar outra forma de ver o mundo a esses já citados métodos. Assim, cada sociedade (ou cada cronótopo) poderia ser identificada por sua relação de maior ou menos proximidade com a presença, ao mesmo tempo em que se relaciona com o mundo em uma atribuição de significado em sentido inversamente proporcional. Ou seja, o estudo da presença pressupõe uma balança mecânica de relações; da mesma forma que o aspecto

¹ *History and Theory*. Volume 45, número 3, outubro de 2006.

² GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Production of Presence: what meaning cannot convey*. Stanford University Press, 2004.

presencial do passado “sobe” em importância em um determinado recorte temporal e espacial da sociedade, a atribuição de significado às coisas do mundo “desce” em quantidade de utilizações. Temos, portanto, sociedades mais ou menos presenciais, mais ou menos atribuidoras de significado ao mundo.

O mote central desta dissertação pode ser, então, entendido como a possibilidade de analisar a criação do SPHAN – através dos escritos de pensadores importantes para tal implementação estatal – sob o viés dos tipos ideais de “presença” e “sentido”. Tais tipos ideais devem ser entendidos em uma concepção ampla. Podem ser utilizados de forma mais tradicional, como em “cultura de presença” e “cultura de significado”, onde os tipos possuem características antagônicas que não são encontradas na realidade de forma pura, ou de forma mais complexa, como em “cronótopo tempo histórico” e “cronótopo presente lento”, em que as características distintivas de cada tipo ainda existem, mas são nuançadas pela realidade múltipla dos acontecimentos.

Assim, acredito ser possível analisar a criação do SPHAN, em 1937, através de uma conjugação complexa de valor pertencentes aos cronótopos tempo histórico e presente lento. A época chamada de Fase Heroica, a qual vai de 1937 à 1967, está temporalmente inserida em um período de “sentido”, o próprio Gumbrecht não falará de presença do passado ou de cronótopo contemporâneo antes de 1980. Todavia, acredito que a instituição brasileira de um órgão especializado em patrimonialização de monumentos históricos bancada, e idealizada, por intelectuais ligados ao movimento “moderno” brasileiro pode ser entendida como uma ponta (ou uma almofada) de presença em meio à cultura de sentido.

Para debater tal possibilidade a dissertação foi dividida em três capítulos. O primeiro capítulo, *O salto: a presença do passado em Hans Ulrich Gumbrecht e a construção de tipos ideais*, preocupa-se em esclarecer qual é a visão de “presença” e “sentido” utilizada na análise do projeto SPHAN. Nele será possível (1.1) ler sobre a distinção feita por Gumbrecht em *Produção de Presença*³, (1.2) comparar a escolha de Gumbrecht pelos “momentos de intensidade” à escolha de Jausse pela “experiência estética”, (1.3) pontuar as semelhanças e diferenças entre a ideia gumbrechtiana de “sensações” e a predileção de Iser pelo “desenho”, para, por fim, (1.4) apresentarmos a possibilidade do novo cronótopo do presente espesso ser analisado junto à criação do SPHAN.

³ GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Op. Cit.*

Já o segundo capítulo, *Materialidade arquitetônica: a presença do passado na ação do Serviço do Patrimônio*, será responsável pela apresentação de textos sobre a ideia de patrimônio dos idealizadores do SPHAN. Primeiramente a obra em questão (2.1) será a de Afonso Arinos, *Desenvolvimento e Civilização Material no Brasil*⁴. Tal obra apresenta características típicas da presença (materialidade) e do sentido (desenvolvimento e civilização), sendo, portanto, um importante veículo de análise sobre a mescla de tópicos de presença e sentido. Os escritos de (2.2) Hanna Levy serão os segundos analisados, a obra de historiadora da arte foi fundamental para a formação dos técnicos do Serviço. Nela pode-se perceber a influência de Wöllflin, Venturi e Dvořák (o qual será retomado no capítulo 3). Neste ponto a ideia do “barroco brasileiro” apresenta-se como forte condutora da intenção de inserção internacional da arte brasileira. A preocupação com o barroco também aparecerá nos escritos de (2.3) Rodrigo Melo Franco de Andrade e (2.4) Lucio Costa. O primeiro se preocupará, como diretor do Serviço, com uma exaltação da produção artística nacional, enquanto o segundo preferirá dissertar sobre a arquitetura brasileira em sua simplicidade e beleza.

O terceiro, e último, capítulo, *Almofadas interligadas: qual é a presença possível?*, leva (3.1) a discussão sobre o patrimônio enquanto item de preservação para o terreno da presença do passado, sem esquecer (3.2) a especificidade brasileira e sua contribuição única na conjugação de modernidade e tradição. Por último, o capítulo trata da (3.3) obra de Riegl, Ruskin e Dvořák sobre a preservação e restauração do patrimônio. Os três teóricos em questão foram importantes influências para os pensadores da criação do SPHAN.

Ao fim dos capítulos, é esperado que a dissertação tenha problematizado a patrimonialização empreendida pelo SPHAN através dos escritos de quatro importantes intelectuais. A conclusão não apresentará afirmações fechadas, mas espera abrir a discussão para dúvidas mais elaboradas e complexas.

⁴ FRANCO, Afonso Arinos de Melo. *Desenvolvimento da Civilização Material no Brasil*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005. 1ª edição 1944.

Capítulo 1:

O salto: a presença do passado em Hans Ulrich Gumbrecht e a construção de tipos ideais.

“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”.

Lucio Costa⁵

Este primeiro capítulo pretende tratar os aspectos teóricos da ideia de presença desenvolvida por Hans Ulrich Gumbrecht. Para tanto, alguns passos serão necessários: (1.1) através de um pequeno apanhado do livro *Produção de Presença*⁶ pretende-se chegar aos tipos ideais das chamadas “cultura de presença” e “cultura de sentido”. Posteriormente (1.2) se compararão os conceitos de “experiência estética” e “momentos de intensidade” desenvolvidos respectivamente por Hans-Robert Jauss e Gumbrecht. O terceiro movimento (1.3) centrará sua análise nas diferenças da visão de uma obra literária por Wolfgang Iser e Gumbrecht para, no último momento, (1.4) trabalhar o desenvolvimento do cronótopo contemporâneo do presente lento.

⁵ COSTA, Lucio. In: PESSÔA, José (org.) *Lucio Costa: Documentos de Trabalho*. Rio de Janeiro: Iphan, 2004, p 9.

⁶ GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de Presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed, PUC-Rio, 2010.

1.1 A escrita da presença: os tipos ideais de presença e sentido em Gumbrecht.

Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir foi publicado originalmente em inglês em 2004 pela Stanford University Press, sua tradução para o português saiu pela Editora Contraponto em parceria com a Editora PUC-Rio em 2010⁷. A repercussão do livro já era grande no Brasil em 2005, fato que só se intensificou após a publicação do dossiê *On Presence*, da revista *History and Theory*⁸ em 2006. Hans Ulrich Gumbrecht mantém uma comunicação estreita com o Brasil, pelo menos desde 1977 (ano de sua primeira visita ao país), e seu trabalho vem sendo largamente traduzido para nossa língua.

Como diz o professor Marcelo Jasmin na apresentação da edição brasileira, “Hans Ulrich Gumbrecht não é, em *Produção de presença* – como provavelmente em lugar nenhum –, o autor de uma tese”⁹. Ao invés de escrever uma tese, sua intenção de escrita pode ser caracterizada pela *alternativa*. Durante todo o livro veremos o autor debruçar-se em questões que pressupõem uma alternativa ao predomínio hermenêutico nas humanidades. Como convém frequentemente lembrar, o livro não se define como um manifesto contra a interpretação hermenêutica, mas sim como um projeto de elaboração de novos conceitos e novas formas de encarar a materialidade tangível nas humanidades. O livro em questão é dividido em cinco capítulos e um *Manual do usuário*. Neste manual, o autor explica seus conceitos-chave a serem trabalhados no decorrer do livro, como: presença (em sua relação espacial e não temporal), produção (trazer a diante), coisas do mundo, sentido, metafísica (atribuição acadêmica de um sentido superior à materialidade), hermenêutica, imagem cartesiana de mundo, paradigma sujeito/objeto e interpretação (essas quatro últimas expressões sendo utilizadas como equivalentes à metafísica). Além de desenvolver uma pequena “explicação” de suas intenções. Vemos que a maior preocupação do livro reside na área universitária de “Artes e Humanidades”¹⁰ e em seus métodos de análise, interpretação e redação.

⁷ GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de Presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed, PUC-Rio, 2010.

⁸ *History and Theory: Studies in the Philosophy of History*. Wesleyan University: Volume 45, Number 3, October 2006.

⁹ GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Op. Cit.* p. 12.

¹⁰ Cf. *Floema: Caderno de Teoria e História Literária*. Ano I, n. 1 A, out. 2005. Vitória da Conquista: Edições Uesb, 2005. p. 71.

No primeiro capítulo, *Materialidades / O não hermenêutico / Presença: relatório anedótico de mudanças epistemológicas*, Gumbrecht se preocupa em conceder uma visão ampla da trajetória intelectual que o levou ao interesse pelo estudo da produção de presença. O caráter autobiográfico da escrita pode ser percebido também no último capítulo. O autor identifica um fenômeno de afastamento contemporâneo da reflexão teórica. Para Gumbrecht, este movimento pode ser conjugado à predominância das reflexões hermenêuticas nas humanidades. A visão do autor sobre o que seria essa “hermenêutica” não fica clara em nenhuma parte do livro, e, ao igualar os conceitos de hermenêutica, metafísica, paradigma sujeito/objeto e cartesianismo, o autor expande, ao invés de definir, qual seria a hermenêutica tratada. Contudo, é possível, nos capítulos seguintes, vislumbrar a correspondente da hermenêutica em um dos tipos ideais estabelecidos: a cultura de sentido. Desta forma, podemos melhor compreender a “hermenêutica” e a “materialidade” tratadas por Gumbrecht através das especificações sobre o “sentido” e a “presença”.

Assim, “falar em ‘produção de presença’ implica que o efeito de tangibilidade (espacial) surgido com os meios de comunicação está sujeito, no espaço, a movimentos de maior ou menor proximidade e de maior ou menor intensidade”¹¹. A presença se afasta da hermenêutica à medida que confere maior valor à materialidade que “toca” os corpos. E mais do que isso, a produção de presença de Gumbrecht, ao se opor ao movimento predominantemente interpretativo das humanidades, também se alia a outras possíveis teorias que lidam com os acontecimentos do mundo (ou no linguajar de Gumbrecht as “coisas do mundo”) de forma diferente da procura metafísica. Desta forma, é possível sentir-se menos intimidado ao propor uma união entre “produção de presença” e “produção de patrimônio” (como acontecerá nos capítulos 2 e 3 desta dissertação) já que, como demonstra a fala de Gumbrecht, “quaisquer posições filosóficas e teóricas que criticassem a rejeição cartesiana do corpo humano como *res extensa* e, com isso, criticassem a eliminação do espaço poderiam tornar-se fontes potenciais de desenvolvimento da reflexão sobre a presença”¹².

Percebe-se, assim, a grande importância conferida à materialidade dos elementos que produzem presença. Os exemplos de Gumbrecht passam pela música, pela poesia e pela pintura. Todavia, não se julga impossível adicionar a esses exemplos a arquitetura, principalmente ao deparar-se com a referência explícita ao pensamento heideggeriano.

¹¹ GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Op. Cit.* p. 38.

¹² *Ibidem.* p. 39.

Pensamento este que aparece também no segundo capítulo, *Metafísica: breve pré-história do que ora está mudando*, quando o autor desenvolve sua preocupação acerca do afastamento do mundo material nas análises das humanidades. Para corroborar sua ideia de progressivo afastamento, Gumbrecht vale-se de uma historicização da utilização da chamada “metafísica” (para o autor aquilo que vai além – *meta* – do puramente material – *física*).

Este caminho histórico começa na Idade Média (período com o qual Gumbrecht tem maior afinidade, por sua formação como romanista medieval), quando existe uma junção entre espírito e corpo na análise das “humanidades”. Tal junção se modifica na Modernidade (tida por Gumbrecht como o momento imediatamente posterior à Idade Média¹³) com a Reforma, a Contrarreforma e o Iluminismo. Para o autor, é a identificação do observador de segunda ordem¹⁴ que traz à tona, de forma mais veemente, a separação entre uma apropriação do mundo pelos sentidos (percepção) e uma apropriação pelos conceitos (experiência). A tentativa de unir as duas formas de entender o mundo em um todo coerente é o mote para as correntes de pensamento dos séculos XIX e XX, como o Simbolismo (através da atribuição de importância à estrutura sonora do texto), a fenomenologia de Husserl (concentração no construir do mundo exterior) e a hermenêutica de Dilthey (a interpretação como prática nuclear das humanidades em detrimento de uma apreensão do mundo com base na observação de fenômenos através de medições e outros métodos mais “duros”)¹⁵.

Contudo, para Gumbrecht, ainda não foi possível conjugar a experiência e a percepção nas humanidades. A frustração decorrente desse não alinhamento pode ser percebida nos movimentos artísticos do alto modernismo e do surrealismo. O sentimento de perda de contato com as coisas do mundo, ou uma perda na crença da referência material do real, surge em decorrência da esmagadora predominância da interpretação hermenêutica como método nas ciências humanas na modernidade. Uma parte do mundo, uma parte do contato, do material do mundo, não é acessível para o homem através da interpretação; e é justamente esta parte do contato com o mundo que Gumbrecht tenta trazer à tona através de sua discussão sobre a presença.

A presença de Hans Ulrich Gumbrecht não é, necessariamente, uma presença do passado. Por ser espacial, a presença pode, por exemplo, tratar de dois locais no mesmo

¹³ Cf. “Entrevista” em *Floema: Caderno de Teoria e História Literária*. Ano I, n. 1 A, out. 2005. Vitória da Conquista: Edições Uesb, 2005.

¹⁴ GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Op. Cit.* p. 61

¹⁵ *Ibidem.* pp. 65-69.

tempo, mas em espaços diferentes que são *presentificados*; ou mesmo de locais e tempos diferentes que estão presentes no agora. A presença do passado é somente uma das possibilidades da presença, ela é a possibilidade que tenta aliar tempo e espaço. Este trabalho de dissertação se concentrará na presença do passado possível, para tanto se conjugará a ideia teórica da presença às ações de patrimonialização entre os anos de 1937 e 1967 no Brasil. Como citado anteriormente neste texto, qualquer posição que critique a eliminação do espaço e da materialidade na percepção pode ser uma aliada no tratamento da presença.

Contudo, pode-se dizer que existem outras posições que repensam a materialidade? Para Gumbrecht, em seu terceiro capítulo, *Para além do sentido: posições e conceitos em movimento*, os escritos recentes de Gianni Vattimo¹⁶, Umberto Eco¹⁷, Jean-Luc Nancy¹⁸, Karl Heinz Bohrer¹⁹, George Steiner²⁰, Judith Butler²¹, Michael Taussig²² e Martin Seel²³ podem figurar nessa categoria, além das obras referenciais de Gadamer e Heidegger. O primeiro movimento para repensar a materialidade para além da interpretação seria feito através da elaboração de novos conceitos. No caso do filósofo italiano Gianni Vattimo esses conceitos viriam de uma interpretação diferenciada dos escritos de Heidegger. Já Umberto Eco pede uma volta ao direito do texto na interpretação. Jean-Luc Nancy trabalha com a temporalidade extrema da presença, com o súbito. O mesmo acontece com Karl Heinz Bohrer ao utilizar mais a ideia de súbito que a de presença. Outro nome que aparece é o de George Steiner e sua presença real da arte. Uma crítica ao construtivismo (enquanto forma de encarar o mundo unicamente como construção) pode ser percebida em Judith Butler e Michael Taussig, e Butler explora as relações dos corpos com seu sexo e fisiologia. Por último Martin Seel entra na discussão sobre a presença através de sua *estética da aparência*, uma vez que aquilo que aparece está disponível aos sentidos humanos em sua presença.

¹⁶ VATTIMO, Gianni. *Para além da interpretação: o significado da hermenêutica para a filosofia*. Rio de Janeiro: Editora Tempo Brasileiro, 19--.

¹⁷ ECO, Umberto. *Os limites da interpretação*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

¹⁸ NANCY, Jean-Luc. *The Birth to Presence*. Stanford University Press, 1993.

¹⁹ BOHRER, Karl. *Ästhetische Negativität*. Munique, 2002.

²⁰ STEINER, George. *Real Presences*. Chicago, 1989.

²¹ BUTLER, Judith. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. Nova York, 1993.

²² TAUSSIG, Michael. *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses*. Nova York, 1993.

²³ SEEL, Martin. *Ästhetik des Erscheinens*. Munique, 2000.

O conceito gadameriano de “volume” é utilizado na referência à dimensão não hermenêutica do texto, sua materialidade cantada²⁴. Já Heidegger entra de forma mais veemente na discussão da diferenciação mundo/terra presente em sua obra *A origem da obra de arte*²⁵. A influência de Heidegger nas ideias de Gumbrecht e a aproximação “terra” e “presença” será tratada posteriormente no Capítulo 3 desta dissertação. Agora será possível elaborarmos um tipo ideal da presença em Gumbrecht.

A presença em Gumbrecht segue seis princípios básicos interligados. Ela é substancialista, diferente da hermenêutica, oferecida aos sentidos, temporal e súbita, avessa ao controle, e espacial. Esses seis princípios são descritos por Gumbrecht durante a formulação dos tipos ideais de cultura de sentido e cultura de presença. Tal formulação é feita através dos oito passos abaixo descritos.

A (1) autorreferência humana difere nas culturas de sentido e presença, nas primeiras ela se baseia no pensamento, enquanto nas segundas no corpo. Com (2) a mente sendo predominante nas culturas de sentido é possível concluir que o homem é visto como excêntrico ao mundo, a subjetividade predomina nas culturas de sentido; já nas culturas de presença, o corpo faz parte da cosmologia do mundo, fazendo, assim, com que o sentido inerente das coisas do mundo tenha maior valor. No que tange ao (3) conhecimento, é possível, novamente através da referência mental/corporal, perceber que em culturas de sentido ele é construído no ato de ver/interpretar o mundo, já em culturas de presença, o conhecimento legítimo é aquele revelado, uma vez que as coisas possuem seu sentido inerente. Também no que diz respeito ao (4) signo pode-se perceber diferenças; a cultura de sentido o percebe como a junção de um significante e um significado, todavia o significante deixa de merecer atenção no momento em que o significado é conhecido. Já nas culturas de presença o signo pode ser entendido como uma junção, não separável, de substância e forma. A própria (5) relação com o tempo é diferente nas culturas típico-ideais apresentadas, nas culturas de sentido o tempo é o palco das transformações arquitetadas pelo homem, enquanto nas culturas de presença o ritmo dos acontecimentos pode ser mantido com a inserção do ser humano na cosmologia universal. A (6) relação com o espaço, assim como é fundamental na arquitetura, também caracteriza as duas culturas de formas distintas, já que na cultura de presença o espaço é a dimensão primordial da relação do homem com o mundo, enquanto na

²⁴ GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de Presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed, PUC-Rio, 2010. p. 89.

²⁵ HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. São Paulo: Edições 70, 2010.

cultura de sentido tal posição é ocupada pela dimensão do tempo. Sendo o espaço primordial para a cultura de presença (7) o seu bloqueio, ou a violência do corpo, é a forma negativa principal, enquanto nas culturas de sentido é a possibilidade da violência, o adiamento do contato dos corpos, que produz o poder do bloqueio, do veto. Por último (8) o conceito de evento também pode ser caracterizado nas duas culturas, na cultura de sentido o evento pressupõe surpresa e transformação, enquanto na cultura de presença o papel do evento é o de algo conhecido, como um telejornal que tem hora certa para acontecer.

Desta forma, retorna-se aos 6 tópicos da cultura de presença, ela é substancialista, uma vez que se preocupa com o corpo (1, 2, 6 e 7), ela difere da hermenêutica no momento em que coloca o referencial humano *dentro* do mundo (2, 3 e 4), ela também se oferece aos sentidos no momento em que coloca o espaço como sua dimensão primordial (5 e 6), ao se concentrar no sentido inerente das coisas do mundo a cultura de presença torna-se avessa ao controle humano como produtor do conhecimento (2, 3 e 4). Sua espacialidade, também, está presente nos oito passos de Gumbrecht. O único dos tópicos que não aparece com clareza nesses passos é a temporalidade súbita da presença. Contudo, podemos atribuir tal não aparecimento ao fato do súbito estar ligado ao efeito da presença, e não à sua representação em uma cultura típico-ideal.

Tal esquema deixa o caminho livre para a próxima fase do pensamento de Gumbrecht, *Epifania / Presentificação / Dêixis: futuros para as Humanidades e as Artes...*, onde o autor elabora o futuro possível para as humanidades divididas em estética, história e pedagogia. À estética corresponde a epifania, à história a presentificação e à pedagogia a dêixis.

Começando pela estética/epifania (tópico importante no que tange a aproximação de Gumbrecht e Jauss, como pode ser visto no tópico 1.2 desta dissertação) percebe-se a importância conferida aos “momentos de intensidade” em detrimento da “experiência estética”, por ser a segunda expressão muito mais carregada de significação histórico-filosófica do que a primeira. Os momentos de intensidade seriam o contato arrebatador e não edificante do homem com a obra de arte (em seu sentido mais amplo). A procura por tais momentos se dá exatamente por serem diferentes do cotidiano, eles são uma experimentação distinta da vida emersa em sentido (e por serem diferentes do cotidiano não podem ser associados à ética – entendida como parcela do dia-a-dia). Todavia, não há um modo sistemático e certo de alcançar tais momentos, nem seus resultados podem ser previstos. O que se pode fazer é estar disponível, em serenidade e não interpretação.

Mas o que gera fascinação em efeitos intensos, efêmeros e distantes do cotidiano? Para Gumbrecht a resposta vem com a necessidade do ser humano se religar às coisas do mundo. Contudo, não é possível apreender um momento de intensidade em seu estado de “pura presença”, os efeitos de presença e sentido são simultâneos em todas as esferas de apropriação do mundo (da interpretação aos momentos de intensidade), mas apresentam níveis distintos de um ou outro efeito. A comparação entre momentos de intensidade e experiência estética será mais bem trabalhada no próximo tópico deste capítulo.

Agora ao concentrar-se na história e na presentificação, Gumbrecht é mais econômico nos comentários. Segundo o autor, estaríamos passando por uma mudança de cronótopos, algo que deixaria o “tempo histórico” para abraçar o “presente lento”, ou o abandono da relação moderna com o tempo. “Entre o inacessível futuro ‘novo’ e o novo passado que já não deixamos (já não queremos deixar) para trás, começamos a sentir que o presente se torna cada vez mais amplo, e o ritmo do tempo se faz mais lento”²⁶. Esse presente lento traz também uma ânsia a ser preenchida por objetos do passado, segundo Gumbrecht: “a sensação de que nossa ânsia em preencher o sempre crescente presente com artefatos do passado pouco tem a ver – se é que tem algo a ver – com o projeto tradicional da história como disciplina acadêmica”²⁷. Desta maneira, estamos lidando com uma nova forma de pensar a história, que se aproximaria mais das culturas de presença; o presente lento seria a forma da cultura de presença (espacial) lidar com o tempo. Essa nova forma basear-se-ia, principalmente, na presentificação do passado em sua dimensão espacial²⁸.

A sensibilidade-chave que se espera de um historiador é a dupla capacidade de, primeiro, descobrir objetos nos seus próprios mundos cotidianos que não tenham uso prático evidente nesse contexto (que não estão ‘à mão’, como diria Heidegger) e, segundo, estar disposto a refrear-se, tanto de encontrar para esses objetos uma função prática, quanto de desviar nossa atenção deles (deixando-os como ‘presentes à mão’). Só essa dupla operação de descobrir objetos sem qualquer uso prático e refrear-se de lhes encontrar um uso pode produzir ‘objetos históricos’ e lhes atribuir uma aura específica – pelo menos aos olhos do historiador e do observador historicamente sensível. [...] O desejo de presença nos leva a imaginar como nos teríamos relacionado intelectualmente, e os nossos corpos, com determinados objetos (em vez

²⁶ GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de Presença*: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed, PUC-Rio, 2010. p. 151.

²⁷ *Ibidem*. p. 151.

²⁸ “[...] as técnicas de presentificação do passado tendem obviamente a enfatizar a dimensão do espaço”. *In: Ibidem*. p. 152.

de perguntar o que esses objetos “querem dizer”) se tivéssemos encontrado com eles nos seus mundos cotidianos históricos.²⁹

Exatamente esta disponibilidade dos objetos históricos, seu estar à mão, é que possibilita a junção de uma presença do passado e do patrimônio. Devemos lembrar que a ação de patrimonializar é uma ação política e datada. Mas a própria presença e a relação estética se mostram para Gumbrecht como fruto de uma determinada cultura³⁰. Desta forma, a presentificação do passado através da disponibilidade dos objetos históricos patrimonializados não é impossível.

Por fim, Gumbrecht trata da junção pedagogia/dêixis, também rapidamente. Para o autor a responsabilidade do ensino acadêmico é demonstrar as complexidades do pensamento, mais do que fornecer respostas às dúvidas³¹. Desta forma, um exercício como o desta dissertação não poderia pressupor responder questões mais do que formulá-las. “Se o confronto com a complexidade, porém, é que torna específico o ensino acadêmico, então – em vez de obsessivamente atribuímos sentido e, por essa via, oferecermos soluções – deveríamos, o mais possível, procurar uma prática de ensino na modalidade da experiência vivida [*Erleben*]. O bom ensino acadêmico consiste em pôr a complexidade em cena”³².

Antes de dirigir-se à conjugação entre produção da presença e produção do patrimônio no Brasil é necessário refinar mais as ideias de Gumbrecht. Em uma breve história intelectual pode-se dizer que o trabalho de Hans Ulrich Gumbrecht, atual professor do departamento de Literatura Comparada da Universidade de Stanford, caracteriza-se pelo apelo teórico e discussão ampla com as humanidades. Preocupando-se inicialmente com a recepção do texto fez, juntamente com Hans-Robert Jauss e Wolfgang Iser, parte da chamada estética da recepção. Seus últimos trabalhos, contudo, distanciam-se da preocupação com a historicidade da recepção e passam a focar naquilo que a obra tem de “material”.

²⁹ GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Ibidem*. p. 154/5. Grifos meus.

³⁰ “[...] se o que nos fascina em momentos de experiência estética, se o que nos atrai sem vir acompanhado de uma consciência clara dos motivos para tal atração é sempre algo que nossos mundos cotidianos não conseguem disponibilizar; e se, além do mais, pressupomos que nossos mundos cotidianos são cultural e historicamente específicos, segue-se que também os objetos da experiência estética terão de ser culturalmente específicos”. *In: Ibidem*. p. 129.

³¹ GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Lento presente: Sintomatología del nuevo tiempo histórico*. Madrid: Escolar y Mayo Editores, 2010.

³² _____. *Produção de Presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed, PUC-Rio, 2010. p. 158.

Nascido em 1948 na cidade de Würzburg, Alemanha, Gumbrecht cursou a educação inicial em sua cidade natal e Paris. Em 1967 entra na Universidade de Munique, passa também pela Universidade de Salamanca, Pavia e Konstanz obtendo, nesta última, sua habilitação em 1974. Sua formação intelectual ocorreu juntamente com o nascimento e fortalecimento da estética da recepção (em 1967 Jauss profere a conferência “O que é e com que fim se estuda a história da literatura?”³³ considerada o lançamento oficial da estética da recepção). Segundo João Cezar de Castro Rocha “a estética da recepção almejava o desenvolvimento de uma abordagem que superasse a concepção autocentrada do texto literário, direcionando assim os estudos para uma retomada da história”³⁴. Foi, então, nessa atmosfera de superação da crítica ao texto fechado que Gumbrecht tornou-se professor da Universidade de Bochum em 1975. Durante sua fase de formação acadêmica e aproximação da estética da recepção, principalmente através de seu orientador na habilitação Hans-Robert Jauss, seus textos apontam para algumas contradições presentes na própria teoria da recepção além de sugerir possíveis reformulações sem, contudo, abandonar a tentativa de direcionar o estudo à recepção histórica.

Durante os anos passados em Bochum o foco de seus estudos recaí sobre outra forma de recepção, uma experiência literária que tenha como forma de transmissão o próprio corpo. A mudança de mote passa a ser mais evidente quando Gumbrecht transfere-se para Siegen em 1983 como coordenador do primeiro doutorado em estudos teórico-literários da Alemanha. Com um programa fundado na transdisciplinaridade as discussões ligando literatura e história tornam-se frequentes. Através da organização de cinco congressos na cidade de Dubrovnik³⁵, antiga Iugoslávia, promoveu o debate em torno da renovação do conceito de literatura e de sua historicidade. Após os congressos de Dubrovnik Gumbrecht passa a lecionar na Universidade de Stanford, 1989, e seu trabalho passa a centrar-se no que chama de “campo não hermenêutico”. Afastando-se cada vez mais da estética da recepção o trabalho de Gumbrecht começa a preocupar-se com aquilo de material e tangível que a literatura, história e artes podem produzir nos corpos. Contudo, a importância da materialidade, do corpo, do sentir, esteve presente em seus textos antes mesmo da mudança para Stanford.

³³ In: *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.

³⁴ ROCHA, João Cezar de Castro. A materialidade da teoria. In: _____ (org.). *Corpo e forma: ensaios para uma crítica não hermenêutica*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1998. p. 9.

³⁵ Os congressos foram realizados nos anos 1981, 1983, 1985, 1987 e 1989. Cf. GUMBRECHT, Hans Ulrich & PFEIFFER, Karl L. (orgs.) *Materialities of Communication*. Stanford University Press, 1994.

Desta forma, a carreira acadêmica de Gumbrecht influenciará os próximos tópicos deste trabalho, uma vez que, compararemos (1.2) o momento de intensidade com a experiência estética de Hans Robert Jauss, a fim de entender porque não é possível utilizar a terminologia já existente para tratar o fenômeno da patrimonialização de pedra e cal, e (1.3) a análise de uma obra literária que trata do problema da interpretação feita por Wolfgang Iser e uma possível visão gumbrechtiana nos levará a melhor compreender as semelhanças e diferenças entre a hermenêutica e a presença. Depois disso (1.4) pretendemos sintetizar o cronótopo contemporâneo do presente lento em sua possibilidade de dar nova luz ao entendimento do patrimônio material.

1.2 Possibilidades da intensidade estética: Hans-Robert Jauss

Klimt voltou à mulher como criatura sensual, desenvolvendo todo o seu potencial de prazer e dor, vida e morte. Num interminável fluxo de desenhos, Klimt tentou apreender o sentimento de feminilidade. [...] Em “Sangue de peixe”, desenho para o primeiro número de Ver Sacrum, Klimt celebra a sensualidade feminina sob um aspecto mais ativo (figura 43). Suas figuras prazerosas entregam-se livremente ao elemento aquático, conforme ele as carrega rapidamente para baixo, em seu curso desimpedido. [...] As mulheres de Klimt estão à vontade num mundo liquefeito, onde o masculino rapidamente submergiria, como marinheiros seduzidos por sereias. Em “Cobras-d’água” (prancha 11), a sensualidade da mulher ganha nova concretude e, simultaneamente, torna-se mais ameaçadora. As lúbricas jovens do prazer das profundezas, na semi-sonolência da saciedade sexual, estão totalmente unidas com seu meio viscoso.

Carl Schorske³⁶

Como descrever o fascínio de uma obra de arte? Como trazer em discurso aquele prazer que o estético é capaz de produzir? Seria possível interpretar esse prazer e traduzi-lo hermeneuticamente? O campo hermenêutico dá conta da arte em sua multiplicidade? Hans-Robert Jauss e Hans Ulrich Gumbrecht tentam responder tais questões em seus textos.

Em seu texto, *Pequeña apologia de la experiencia estética*³⁷, Jauss tenta responder algumas questões em 12 capítulos dentro dos quais podemos achar quatro teses numeradas pelo autor. A primeira diz respeito a uma diferenciação entre o prazer estético e o prazer alcançado através dos sentidos, onde o primeiro é entendido através da distância entre o eu e o

³⁶ SCHORSKE, Carl E. *Viena fin-de-siècle: política e cultura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. pp. 215/2160.

³⁷ JAUSS, Hans Robert. *Pequeña apología de la experiencia estética*. Barcelona, Buenos Aires, México: Ediciones Paidós – I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona, 2002.

objeto, ou a distância estética. Já a segunda tese trata dos três planos de libertação possíveis através da estética: (1) para a consciência produtiva, (2) para a consciência receptiva e (3) a abertura à experiência intersubjetiva. A oposição entre uma arte capaz de ativar uma percepção criativo-crítica e uma linguagem cada vez mais atrofiada, pela experiência de uma sociedade de consumo, é tema da terceira tese. Por último, a preocupação de Jauss recai sobre o possível estreitamento da experiência da arte, sendo ela vista como um círculo a ser encerrado na própria obra ou mesmo em um só indivíduo, temas capazes de gerar identificação simultânea como admiração, emoção e compaixão estariam fora desta experiência estreitada.

A partir dessas quatro teses podemos adentrar ao texto de Jauss através da diferenciação socialmente aceita entre o trabalhar e o desfrutar. Para Jauss, tal diferenciação faz com que o prazer gerado pela experimentação estética seja visto como negativo, quase como uma distração que deve ser eliminada. Tal pensamento, no qual Jauss inscreve o nome de Adorno, pressupõe a possibilidade do desligamento entre arte e prazer, todavia, tal afastamento conduz a uma inquietação a respeito do por quê de uma arte sem o prazer estético. Uma vez cindida a relação entre gozo e apreensão do mundo estamos cada vez mais distantes de uma experiência estética própria se nos sentirmos envolvidos por algum tipo de prazer.

A ideia de que o prazer, de alguma forma, entorpeceria a capacidade de visão “objetiva” do observador é o pressuposto para a cisão entre trabalhar e desfrutar. O prazer não pode mais ser visto como uma forma de apreensão do mundo, ele é visto como negativo, distanciando-se cada vez mais da ideia presente na poesia do século XVII onde *gozar algo* aludia à participação de Deus (também se percebe uma aproximação entre Gumbrecht e o medieval). Segundo Jauss, para a teoria da arte de sua época a aproximação objetiva só seria possível após o momento do prazer, como um segundo momento de apreciação da arte, quando é possível formular um tipo de conhecimento sobre ela. O prazer estético, esse primeiro momento, primeiro impacto, deixa, inclusive, de ser tema para o estudo da arte.

A experiência estética primária é abandonada pela teoria da arte (aqui Jauss também assume as limitações da estética da recepção ao dizer que também ela não se preocupa com o primário e sim com a reflexão posterior) para uma valoração positiva do momento secundário da reflexão. Podemos pensar, então, até que ponto a perda de interesse pelo momento originário da experiência não prejudicou o próprio entendimento da arte.

Jauss propõe uma tentativa de entendimento da experiência estética originária para que possamos compreender a separação dos conceitos de prazer e trabalho, além da predominância do segundo na teoria da arte pós Primeira Guerra Mundial. À medida que o prazer estético se liberta das necessidades naturais da vida cotidiana e do trabalho, ele se torna uma função social da experiência estética. Tal função social já nasce desvinculada da ideia de trabalho.

Remontando ao platonismo, Jauss percebe um outorgar dignidade ao belo, mas desacreditando-o moralmente. Assim, a arte pode ser um vislumbre das ideias, mas não possui serventia prática ao desenvolvimento da sociedade. Sendo assim, a separação entre ideia de prazer e trabalho na arte não data de tempos recentes, e para Jauss pode ser considerado pertencente ao cerne da definição artística. Contudo, a predominância do caráter objetivo, ou até mesmo uma tentativa de supressão do viés do prazer, podem ser percebidas nas mais recentes teorias da arte.

Ao analisar uma teoria mais recente da arte Jauss recorre à obra de Marcuse. Nela, o autor compara a separação aristotélica entre o útil e necessário e o belo e agradável, ao que acontece no materialismo. A práxis burguesa que divide trabalho e ócio renega o prazer ligado ao verdadeiro, ao bom e ao belo. “*Según Marcuse, desde la separación de trabajo y ocio, la actitud hacia el arte sucumbe al mismo proceso que el idealismo, que originalmente no era afirmativo sino absolutamente crítico de la sociedad*”³⁸. A estética é então entendida em uma função resignativa de conforto, seus benefícios sociais são desconsiderados. Mais uma vez aparece a necessidade de supressão da vertente de prazer da obra de arte, a experimentação estética requer um tipo de objetividade típico das ditas “ciências duras”.

A emancipação moderna da experiência estética também é tratada por Jauss. Desvincular o paralelismo arte e cosmos, ou arte e Deus, livra a arte da necessidade de ser um vislumbre de algo maior, ao mesmo tempo em que retira o caráter digno outorgado pelo platonismo sem atribuir crédito moral. Percebe-se que a obra de arte não tem uma ideia a ser seguida, um modelo, mas é sua própria *produção* que faz surgir o modelo. O conhecimento que a produção estética traz não é um reconhecimento platônico, mas a descoberta do *construir* no fazer. “*La belleza del arte así creado suprime, a la vez que la mimesis, su carácter eterno*”³⁹. O que parece ao admirador como perfeição é somente uma possibilidade,

³⁸ JAUSS, Hans Robert. *Op. Cit.* p. 55.

³⁹ *Ibidem.* p. 60.

dentre outras, para o artista. Já percebe-se um caráter de escolha e seleção que será de suma importância para o entendimento do patrimônio brasileiro no capítulo 2 desta dissertação.

Suprimir a *mimesis*, não precisar de um modelo, ser em sua própria produção, são os caminhos de uma arte que não se vê como representante de algo, mas sim como algo. Todavia esse novo impulso artístico não significa uma “arte pela arte”, e sim um tipo de arte que nos leva a ver algo diferente onde nossa percepção está acostumada ao que vemos e esperamos. Utilizando os escritos de Paul Valéry, Jauss entende que quem observa uma pintura para reconhecer algo, para uma contemplação, constitui sua significação pouco a pouco a partir de manchas de cores. A realização é a constituição das coisas em sua aparição, ou melhor, “*En el proceso de realización, la recuperada función cognoscitiva de la percepción estética hace surgir ante nuestros ojos, a la vez que la coseidad perdida, una articulación entra las cosas que se nos había vuelto desconocida, la ‘articulación de um mundo’*”⁴⁰.

Essa nova forma de ver a arte é fundamental para o entendimento da estética da recepção. A via comunicativa da experiência estética não opõe prazer e conhecer, e aqui a ideia da *catharsis* é utilizada como uma experiência comunicativa anterior e essencial da experiência estética, a qual liberta o espectador através da imaginação. Libertação que possibilita, ao mesmo tempo, um espaço comunicativo para novos comportamentos, novas orientações para ação. Contudo, a mesma experiência catártica, que pode possibilitar pela imaginação uma nova forma de agir, pode gerar no espectador um prazer puramente individual, uma neutralidade ética para os feitos do “herói”. Essa ambiguidade é o preço da *catharsis*, ambivalente na libertação do imaginário.

Assim, além de transgressora e cumpridora de normas e arte pode ser configuradora de normas. A arte pode ser transgressora quando a ambiguidade típica do catártico (a neutralidade ética) entra em cena, contudo, encarando o efeito catártico como próprio da experiência estética, podemos ver a arte como configuradora de normas através da possibilidade liberada pelo imaginário. Ou seja, por um lado a catarse pode libertar o expectador para novas experiências através da libertação de seu imaginário no momento de contemplação da arte, aquilo que só era visto através de emoções e pensamentos previamente conhecidos pode mudar, se abrir para novas regras. Por outro lado, a catarse pode surtir um efeito de neutralidade, onde o espetáculo observado não liberta o imaginário e sim individualiza a experiência da arte para o “herói” (ou ponto heroico) em questão na obra.

⁴⁰ JAUSS, Hans Robert. *Op. Cit.* p. 71.

Jauss encara o caráter ambíguo de tal efeito, mas o viés comunicativo que esse mesmo efeito provoca não pode ser ignorado. A experiência alcançada através da obra de arte nos distancia de nosso mundo cotidiano através do imaginário, mas tal distanciamento não impede que o efeito provocado pela experiência seja formador do universo “real” do expectador. Quando falamos em “formador” não estamos nos referindo ao tipo de conhecimento conceitual esperado pela Teoria da Negatividade alcançado através da objetividade cética. O que pode ser formado através da experiência estética de Jauss é uma possibilidade de apreensão do mundo em contato primário.

Para trabalhar com a tradição estética Jauss lança mão de três conceitos fundamentais: *poiesis*, *aisthesis* e *catharsis*. Os três conceitos diferem do conhecimento conceitual, o primeiro se relaciona com o mundo como algo não estranho a ele, como experiência estética fundadora (capacidade poética) faz com que o homem satisfaça sua necessidade de pertencimento através da produção da arte. Já o segundo é a possibilidade de renovação na percepção das coisas, a capacidade de uma obra de arte desvencilhar-se dos costumes. Enquanto o terceiro liberta o espectador dos interesses vitais práticos em favor da satisfação estética, identificação comunicativa ou orientadora da ação⁴¹.

As definições dos três conceitos diferem do conhecimento conceitual, o qual se caracterizaria por um momento posterior à experimentação estética. Como se a possibilidade do prazer estético, do gozo separado do trabalho, da experiência primária, existisse em um momento inicial, anterior à objetificação da obra de arte. Com a capacidade da *poiesis* o homem pode se sentir pertencente a um mundo e só no primeiro instante, ou só no momento em que o espectador se deixa levar pelo prazer inerente à obra, é que a experiência estética pode ser completa em seus níveis. “*La experiencia estética, la actitud posibilitada por el arte, no es otra cosa que el goce de lo bello, sea en temas trágicos o cómicos*”⁴².

Contudo a obra de Jauss apresenta algumas diferenças em relação à obra de Gumbrecht. Quando Hans Ulrich Gumbrecht começa o capítulo intitulado “Epifania / Presentificação / Dêixis: futuros para as Humanidades e as Artes...” de seu livro *Produção de presença* percebemos um autor preocupado com futuros possíveis e desejáveis às humanidades. Sem adotar moldes, ou regras de procedência para se alcançar certo ponto, o autor traz seus pensamentos acerca daquilo que seu campo de interesse é e pode vir a tornar-se.

⁴¹ JAUSS, Hans Robert. *Op. Cit.* pp. 42-3.

⁴² *Ibidem.* p. 42.

Deixando bem clara a intenção de futuros possíveis, Gumbrecht se utiliza da divisão tradicional das disciplinas humanísticas para redigir seu texto. Estética, história e pedagogia serão os campos tratados. Contudo, para uma melhor aproximação ao trabalho de Jauss será importante focar na dimensão estética, que também é a dimensão que ocupa maior espaço em seu texto, dos escritos de Gumbrecht. Para diferenciar seus conceitos dos trabalhos tradicionais em teoria da arte, Gumbrecht sugere substituir a expressão “experiência estética” por “momentos de intensidade”. Segundo o autor, falar em experiência estética já pressupõe um ato de atribuição de sentido, já que a maioria das tradições filosóficas associa o conceito de experiência à interpretação.

Assim, a primeira e principal diferença que aparece é o tratamento que Gumbrecht confere aos momentos de intensidade como *epifania*. Entender nossa relação com o belo como um momento de deslumbre – o qual não podemos controlar seu começo ou fim, não podemos prever seu alcance ou dimensão – pode parecer próximo ao que Jauss chama de experiência estética primária. Porém, para Gumbrecht a experiência estética se forma através de efeitos de significado (os quais seriam correspondentes à experiência estética secundária de Jauss) e efeitos de presença (a impressão que assola seu corpo quando em contato com a arte) em simultâneo.

A simultaneidade dos efeitos é característica dos momentos de intensidade para Gumbrecht de maneira não passível de desvencilhamento. Não é possível dividir tais momentos em primário e secundário, como para Jauss. O acontecimento estético possui sempre os dois polos ao mesmo tempo. Citando Gumbrecht: “Com ‘epifania’ [...] quero dizer, sobretudo, a sensação, citada e teorizada por Jean-Luc Nancy, de que não conseguimos agarrar os efeitos de presença, de que eles – e, com eles, a simultaneidade da presença e do sentido – são efêmeros”⁴³.

Encarar a epifania, com a intenção conferida por Gumbrecht, da experiência estética – ou momentos de intensidade – significa romper tabus (do que o autor chama de “tradição metafísica”) nas humanidades. Concordar com o caráter simultaneamente significativo e presencial de tais momentos, seu fim não previsível e, sobretudo, sua efemeridade implica desconsiderar o caráter pedagógico (no sentido tradicional, levantado também por Jauss quando fala da estética da negatividade) da arte. Sem dispor de nenhum potencial orientador

⁴³ GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: PUC-Rio/Contraponto, 2010. p. 140.

para comportamentos e ações individuais ou coletivas os momentos de intensidade seriam distintos da arte esperada pela estética da negatividade.

Apoiando-se em uma escola de pensamento que conta com nomes como Weber e Humboldt, Gumbrecht sugere que a “função” da arte, e mesmo do ensino de história e demais humanidades, está na demonstração das complexidades⁴⁴. Instigando o estudo de assuntos complexos, campos discordantes e problemas aparentemente insolúveis a contribuição da arte seria abrir horizontes para a complexidade.

Contudo, existe uma aproximação possível no trabalho de Gumbrecht e Jauss no que tange à necessidade da experiência estética ou do momento de intensidade. Para o primeiro:

[...] minha hipótese inicial é que aquilo que chamamos “experiência estética” nos dá sempre certas sensações de intensidade que não encontramos nos mundos histórica e culturalmente específicos do cotidiano em que vivemos. Essa é a razão por que, vista de uma perspectiva histórica ou sociológica, a experiência estética pode funcionar como sintoma das necessidades e dos desejos pré-conscientes que existem em determinadas sociedades.⁴⁵

Dessa forma, o desejo pela experiência estética se dá a medida que provoca sensações que não estão presentes em nosso mundo cotidiano. Ambos os autores concordam que sentir algo fora de seu comum cotidiano motiva a procura pelos momentos de intensidade provocados pela arte, contudo, a diferenciação de suas ideias se dá no momento de descrever e pensar possibilidades de estudo para tais momentos. Gumbrecht afirma que o estudo dos receptores e dos investimentos mentais não deve limitar o estudo da experiência estética. A transformação da recepção sofrem alterações profundas em um ritmo mais lento que a mudança dos objetos da experiência estética⁴⁶.

Para Gumbrecht toda intenção do momento de intensidade, tudo aquilo que ansiamos a respeito dele, se relaciona a um contato com as coisas do mundo. A intenção final de um momento de intensidade seria a sensação de estar em sintonia com as coisas do mundo, um grau extremo de serenidade ou *Gelassenheit*. Tal sensação de serenidade não significa um mundo de harmonia perfeita, mas um vislumbre do que podem ser as coisas do mundo. Nesse ponto fica difícil manter a hipótese de uma arte não envolvida de forma alguma com mudanças, comportamentos e futuros.

⁴⁴ GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença*: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: PUC-Rio/Contraponto, 2010. p. 160.

⁴⁵ *Ibidem.* p. 128.

⁴⁶ *Ibidem.* p. 129.

Gumbrecht utiliza primeiramente as reflexões de Heidegger quando este fala que “*a arte, então, é o surgir e o acontecer da verdade*. Então a verdade acontecerá do nada? De fato, assim é, se por nada se entender a mera negação do que é, e se aqui pensarmos no que é como um objeto presente da maneira comum”⁴⁷. E conjugada a aparição da verdade temos a ideia de “mundo-da-vida” de Husserl, segundo a qual faz parte de nosso mundo-da-vida imaginar e desejar capacidades que estão além das fronteiras desse mundo-da-vida (como o desejo de ultrapassar nascimento e morte, sendo o primeiro “satisfeito” pela presentificação do passado). Têm-se, então, duas ideias: a verdade da arte e a necessidade transgressora imaginativa do mundo-da-vida. Pois bem, se a arte em seu momento de intensidade pode ser um vislumbre de uma verdade que não está e a desejamos por uma necessidade de imaginar coisas que estão além do nosso mundo-da-vida como não entender a verdade da arte como um vislumbre de possibilidades? Desejamos algo que não está em nós, desejamos uma sensação que não está presente em nosso mundo cotidiano, desejamos uma nesga de verdade, e alcançamos tudo isso em um momento de intensidade. Agora como é possível que tal momento não traga uma possibilidade de mudança? Mesmo que não seja a orientação para ação necessária à estética da negatividade, existe um pedaço de futuro (ou de verdade) nesse momento, pois “*experienciar (no sentido de *Erleben*, ou seja, mais do que *Wahrnehmen* e menos do que *Erfahren*), experienciar as coisas do mundo na sua coisidade pré-conceitual reativará uma sensação pela dimensão corpórea e pela dimensão espacial da nossa existência*”⁴⁸.

Dessa forma, o momento em que a arte pode ser sentida – seja a experiência estética de Jauss ou o momento de intensidade de Gumbrecht – é um ponto de preocupação para os dois autores. Aquilo que a arte representa, aquilo que ela possibilita sentir, descola-nos do cotidiano de forma a nos possibilitar imaginar. A possibilidade de pensar fora das arestas do mundo-da-vida por si só é uma transgressão, mesmo não direcionando a ação ou mesmo orientando comportamentos de grupo, ela possibilita o encontro com a complexidade, com o sem resolução.

O problema de como encarar o momento de contato com a arte não pode ser resolvido. Todavia, pode-se sugerir formas de tratamento, como o fizeram Jauss e Gumbrecht, que se comprometam com alguma visão de conhecimento. Os dois autores não advogam por um

⁴⁷ HEIDEGGER, Martin. A origem da obra de arte. *Apud*. GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: PUC-Rio/Contraponto, 2010. p. 141.

⁴⁸ GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Idem*. p. 147.

conhecimento da arte em seu sentido tradicional/interpretativo, com suas diferenças de graduação eles propõem uma forma de conhecimento sensível (no que diz respeito aos sentidos do corpo) que não pode ser abandonada. Tais propostas parecem casar-se prontamente com o pensar do patrimônio de pedra e cal.

1.3 Um desenho do tapete é possível? Henry James e Wolfgang Iser

Henry James nasceu em Nova York em 1843, naturalizou-se britânico em 1915, faleceu em Londres em 1916. Nome importante na literatura de língua inglesa foi grande escritor de *tales*. Segundo a tradutora Onédia Célia Pereira de Queiroz, existe em James algo de fora de sua época, um desvio do realismo vigente para a busca de temas como o indizível, o sutil, o fantástico e o obscuro. Podemos ligar a primeira e a última palavra para descrever o conto *O Desenho do Tapete*⁴⁹. Tendo um crítico literário do século XIX como narrador (sem nome), um escritor de sucesso (Vereker), outro crítico melhor sucedido (Corvick) e uma romancista em começo de carreira (Gwendolen) como personagens, James tece uma história sobre as possibilidades de interpretação, compreensão e transmissão do conhecimento da obra literária.

Para Iser, em seu livro *O Ato da Leitura*⁵⁰, a preocupação de James com as significações ocultas do texto é uma antecipação, mesmo que não consciente, dos modos de interpretação futuros; ele também completa dizendo que os textos literários normalmente respondem a uma situação de época que não pode mais ser compreendida pelas normas em vigor. Sendo assim, James também estava respondendo a um impulso de sua época, um impulso que seria uma semente dos diversos modos de interpretação posteriores.

A pergunta que se abre agora é: o que James respondeu? Em seu conto *O desenho do tapete* James nos conta a história de um crítico (narrador sem nome) que se vê diante da possibilidade de desvendar o segredo por trás da obra de um importante autor de sua época (Vereker). Contudo, sem alcançar êxito em sua empreitada divide seus anseios com o amigo, também crítico, Corvick. A tentativa de descobrir os mistérios da obra de Vereker toma aos dois críticos por inteiro. Enquanto o narrador vai perdendo forças para desvendar a possível trama interior aos escritos seu amigo Corvick consegue, quando se distancia de sua terra natal, identificar o desenho do tapete existente nas obras de Vereker.

No começo do conto, antes do contato com a possibilidade de um desenho do tapete, o narrador vangloria-se por ter escrito um “pequeno e penetrante estudo crítico”⁵¹ sobre o último livro de Vereker, estudo esse que teria revelado o mistério de seus escritos e feito

⁴⁹ JAMES, Henry. *A vida privada e outras histórias*. São Paulo: Nova Alexandria, 2001.

⁵⁰ ISER, Wolfgang. *O ato da leitura*. Vol. 1. São Paulo: Editora 34, 1996.

⁵¹ JAMES, Henry. *Op. Cit.* p. 116.

justiça a sua obra. Cito as palavras do narrador: “havíamos afinal descoberto o quanto ele era inteligente e ele tinha que tirar o melhor partido da perda de seu mistério”⁵². Nesse ponto, para Iser, a perda do mistério significa um esvaziamento da obra. O objetivo da obra era a descoberta de seu mistério, e uma vez alcançado tal fato o único interesse que ainda pode existir é na habilidade do autor ao esconder o mistério.

Ao extrair o sentido, enquanto núcleo próprio da obra, esta se esvazia; por isso, a interpretação coincide com a consumptibilidade da literatura. Tal esvaziamento, contudo, não é fatal apenas para o texto, pois é suscitada a pergunta: em que se pode fundar ainda propriamente a função da interpretação, se ela, através da significação tirada da obra, a abandona como uma casca vazia?⁵³

É importante salientar que o comentário de Iser vai além da análise da literatura, o questionamento recai sobre o sentido da interpretação como método de relação com a obra de arte. Mas é o próprio Vereker quem diz o quanto tal interpretação do crítico é insuficiente. O renomado autor desmente as conquistas do crítico revelando o caráter histórico de sua interpretação. Para Iser pode-se entender o discurso do narrador como a necessidade do crítico do século XIX explicar as obras literárias e, em alguma medida, mediar o contato do leitor com as mesmas. A obra de arte oitocentista representada através do crítico apresentava-se como orientação para vida. O necessário da orientação se dava a partir do momento em que interpretações tornavam-se sistemas complexos de particularidades e a hierarquia até então conhecida era desafiada.

Ainda mais além vai Wolfgang Iser quando diz que “o crítico que *capta* as ‘aparições’, *capta* para James o vazio”⁵⁴. À medida que o narrador se imbuí da meta de procurar o significado oculto da obra ele perde a capacidade de ver alguma coisa. Em certo momento de *O desenho do tapete* o narrador deixa de se interessar pela obra de Vereker, não vê nela mais nenhuma centelha de interesse, já que para ele não é possível decifrar seu mistério mais profundo, nada mais há para ser admirado, somente a mensagem agregaria valor à obra. Exatamente nesse ponto Iser nos chama atenção para uma tentativa de reduzir a obra de Vereker ao padrão explicativo nunca questionado pelo crítico. Parte dessa falta de questionamento é explicada pelo próprio Iser através da historicidade da crítica literária no século XIX: “não espanta que se buscasse encontrar mensagens na literatura, pois a ficção

⁵² JAMES, Henry. *Op. Cit.* p. 113.

⁵³ ISER, Wolfgang. *Op. Cit.* p. 25.

⁵⁴ ISER, Wolfgang. *O ato da leitura*. Vol. 1. São Paulo: Editora 34, 1996. p. 28.

oferecia aquelas orientações de que se carecia por efeito dos problemas criados pelos sistemas de explicação”⁵⁵.

Outro personagem de James que conquista maior êxito na análise das obras de Vereker é Corvick. Contudo a experiência vivida através da compreensão dos romances nunca pôde ser formulada. Seja através de sua reticência em contar ao amigo sobre sua descoberta, seja através de sua prematura morte, aquilo de maravilhoso e único que Corvick conseguiu ver – e posteriormente contou a sua mulher – como imagem no tapete de escritos de Vereker não foi nem uma vez colocado em palavras, e nem poderia. O desenho que Corvick vislumbrou só pode ser acessado em imagem. O vocabulário do crítico narrador não se desgrudou da ideia de formular um sentido através das páginas impressas.

O narrador só consegue conceber o segredo se o mesmo for colocado em “linguagem referencial”, como nos diz Iser, todavia a imagem não é traduzível para tal linguagem. É aqui que os “lugares vazios” de Iser fazem casa. Aparições que não respondem às inquietações do narrador provocam lugares vazios em sua análise da obra de Vereker. Tais lugares só serão “completados” pela imagem presente nos fios que tecem o tapete. Estamos trabalhando com duas formas diferentes de se ver o problema: a imagem e a discursividade. Na discursividade do narrador, a obra é tratada dentro do paradigma sujeito-objeto, como se em algum momento o sujeito-narrador conseguisse se dirigir ao objeto-sentido e defini-lo através de seu já existente quadro de referências. Contudo, se encararmos o mistério da obra em seu caráter imagético não conseguiremos separar sujeito e objeto. “Se a princípio é a imagem que estimula o sentido que não se encontra formulado nas páginas impressas do texto, então ela se mostra como o produto que resulta do complexo de signos do texto e dos atos de apreensão do leitor”⁵⁶.

É o próprio leitor que realiza os atos necessários para que se produza a situação do texto. O próprio Corvick sabe que realizou a experiência do desenho do tapete, mas não sabe como explicar e comunicar tal acontecimento. Nessa linha Iser conclui que o sentido entendido como “impacto” não é superável pela explicação, ele depende da ação do leitor. A explicação reduz o sentido aos quadros de referências conhecidos nivelando o texto ficcional com o mundo. Existe uma impossibilidade em conferir à interpretação tradicional (do narrador) algum caminho capaz de chegar a uma explicação profunda do desenho. O desenho do tapete como imagem vai contra a interpretação tradicional.

⁵⁵ ISER, Wolfgang. *O ato da leitura*. Vol. 1. São Paulo: Editora 34, 1996. p. 29.

⁵⁶ *Ibidem*. p. 33.

Para Iser a arte moderna também se mostra como reação ao paradigma tradicional de interpretação⁵⁷. Através dos exemplos da *pop art* e da arte abstrata ele nos mostra a impossibilidade das normas habituais darem conta da arte moderna, uma vez que a *pop art* inunda a obra de sentidos já conhecidos e a arte abstrata passa longe de qualquer sentido tradicional. A busca pela significação profunda na arte moderna torna-se improdutiva.

A realidade não pode mais se apresentar de maneira direta na arte, a arte não é mais representação do todo. Contudo, o modelo tradicional de interpretação ainda sobrevive. Segundo Iser, é a necessidade de estabelecimento de uma consistência, um todo articulado, que alimenta o poder da explicação tradicional interpretativa. “É um fato que o estilo de interpretação do século XIX se manteve até hoje”⁵⁸.

Mais do que tentar encontrar uma consistência possível, a interpretação tradicional reprime o que a arte tem de não documental, reduz a possibilidade de experimentação. A arte como representação de um todo real ignora que por mais elementos do mundo que forem selecionados para participar da arte é seu desnudamento enquanto arte que possibilita sua realização⁵⁹. Sendo assim, a intenção da interpretação tradicional, personificada no personagem do narrador-crítico de James, é captar a significação do texto. Fato que é bem executado pelo narrador através de seu vocabulário conhecido de análise em um primeiro momento, o do esvaziamento da obra de Vereker, mas que não consegue completar as exigências para se transformar em desenho do tapete. Pensando nesse viés o texto não formula sua significação, pois esse é o papel do crítico. Todavia, a norma tradicional diz que a significação já “está lá” no texto (como disse Vereker ao jovem crítico). Esse impasse é o próprio impasse do crítico na obra de James. Buscar a significação de uma obra tem uma finalidade que a esvazia, mas ao mesmo tempo existe um desenho do tapete na obra que deve ser alcançado sem ser formulado pelo crítico, já que ele está lá.

A resposta de Iser para tais inquietações e confrontos aos quais a interpretação tradicional está aberta é a análise das condições dos possíveis efeitos da obra. A indicação é que analisemos o que acontece quando lemos um texto, ele só se torna efetivo na leitura. Dessa forma, o desenho do tapete de Corvick ainda não poderia ser traduzido em discursividade, nem tampouco a obra seria esvaziada como foi na primeira análise do

⁵⁷ ISER, Wolfgang. *O ato da leitura*. Vol. 1. São Paulo: Editora 34, 1996. p. 35.

⁵⁸ *Ibidem*. p. 41.

⁵⁹ *Idem*. *O Fictício e o Imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996. pp. 16-25.

narrador, mas a obra de Vereker poderia ser analisada pelo viés de sua interação com o leitor, através dos efeitos produzidos na leitura.

Ao chegarmos a algumas conclusões sobre a análise do conto de James feita por W. Iser pode-se trazer para a discussão as ideias de Gumbrecht sobre presença, momentos de intensidade e experiência estética⁶⁰. Para Iser, o desenho do tapete é uma imagem que não pode ser traduzida para as normas tradicionais de interpretação. Já a respeito das artes modernas diz que “a realidade nunca mais se poderá apresentar nas artes parciais de maneira direta; pois concebê-la como imagem – seja como cópia, seja como reflexo – significaria devolver-lhe um caráter representativo da totalidade, que, mesmo por ser arte parcial, ela perdera”⁶¹. Assim o desenho do tapete visto como imagem não seria uma maneira de reflexo? Uma vez que o desenho como imagem é o “como se” da literatura, um mundo representado no texto com materialidade, mas que não traz sua determinação em si mesmo, somente na relação com o outro. “Se o mundo do texto se caracteriza pelo *como se*, isso significa que sempre algo diverso deve ser introduzido no mundo representado no texto que ele próprio não é”⁶². Assim, não se deve – ou pode – renunciar aos atos de sentido, são eles que permitem perceber a inevitabilidade do processo de tradução que nos permite assimilar a experiência. Tanto Gumbrecht quanto Iser concordam que interpretar algo é diferente de senti-lo ali, a respeito da interpretação Iser nos fala que os diversos meios de interpretar tem em comum seu “*constituir actos de traducción que vierten una cosa em otra*”⁶³.

Contudo, se encararmos o desenho do tapete como uma *sensação* mais do que imagem podemos chegar a outra visão dos atos de sentido. Mesmo não advogando pelo fim da atribuição de sentido, Gumbrecht mostra a possibilidade de se experimentar, ou pelo menos desejar, as sensações. Desejamos viver no passado, desejamos transcender nosso nascimento e nossa morte, desejamos sentir, desejamos nos reconectar às coisas do mundo, e nenhum desses desejos pode ser traduzido em interações. Encarar o desenho do tapete como uma sensação significaria entender a impossibilidade de colocá-lo em palavras sem perder seu caráter de materialidade, ao mesmo tempo em que não significaria vê-lo como representação.

⁶⁰ GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto & Ed. PUC-Rio, 2010.

⁶¹ ISER, Wolfgang. *O ato da leitura*. Vol. 1. São Paulo: Editora 34, 1996. p. 38.

⁶² *Idem*. *O Fictício e o Imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996. p. 27

⁶³ ISER, Wolfgang. *Rutas de la interpretación*. México: FCE, 2005. p. 7.

A ideia de sensação fornece o necessário para que o desenho do tapete seja, assim como o poema de Lorca, um momento de intensidade:

Espero que alguns dos alunos passem pela sensação de profunda depressão, e até talvez de humilhação, que experimento ao ler “Pequeño vals vienés”, meu poema favorito de *Poeta en Nueva York*, de Federico García Lorca, um texto que faz o leitor intuir como era a vida de um homossexual, emocional e mesmo fisicamente amputado, nas sociedades ocidentais por volta de 1930. [...] Não existe nada de edificante em momentos assim: nenhuma mensagem, nada a partir deles que pudéssemos, de fato, aprender – por isso, gosto de me referir a esses momentos como “momentos de intensidade”. Provavelmente porque o que sentimos não é mais do que um nível particularmente elevado no funcionamento de algumas de nossas faculdades gerais, cognitivas, emocionais e talvez físicas.⁶⁴

Gumbrecht não descarta a diferença entre um quadro e um texto, pois o segundo deverá ter mais atributos do significado que o primeiro. Todavia, essa balança precisa de peso em suas duas pranchas para funcionar. O que Vereker pede ao crítico é que encontre o momento de intensidade, a sensação possível em seus textos, para além da interpretação tradicional. Quando Corvick falece e seus escritos são alvo de preocupação do crítico-narrador a decepção é evidente ao constatar que nada foi escrito. De outra maneira, nada poderia ser escrito sem retirar um pouco do peso da sensação favorecendo o significado.

Sugerir encarar o desenho do tapete como sensação ao invés de imagem significa levar em consideração, também, o efêmero de sua realização. Os momentos de intensidade para Gumbrecht são assim chamados justamente por serem rápidos. Remontando à ideia de cultura de sentido (aquele tipo ideal que veria a mudança como necessária e benéfica, uma forma de “cortar relações” com o passado) em oposição a uma cultura de presença (onde o passado não seria algo que passou e se fechou atrás de nós), os efeitos *presentificadores* do momento de intensidade não podem perdurar uma vez que estão envolvidos em “almofadas de sentido”, “e é por isso que destaca o movimento duplo de um ‘nascimento para a presença’ e de um ‘desaparecer da presença’ – que os efeitos de presença que podemos viver já estão sempre permeados pela ausência”⁶⁵.

Assim, o desenho do tapete como sensação não seria uma tradução, uma interpretação ou representação. Porém, o que seria passível de ser estudado dessa sensação? Qual seria o

⁶⁴ GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto & Ed. PUC-Rio, 2010. p. 127.

⁶⁵ *Ibidem*. p. 135.

papel do crítico? Ou mesmo do estudante comum? Uma vez que a obra não precisa mais ser mediada pela autoridade da crítica literária, nem tampouco o estudo da interação entre obra e leitor seria interessante, qual o papel do crítico na visão de Gumbrecht? Uma possível resposta, ainda que não satisfatória, poderia ser encontrada no proporcionar o contato, a serenidade necessária para o momento de intensidade. Um caráter mais pedagógico da crítica que se vê impotente em criar ou descrever sensações e desenhos.

A diferenciação que Gumbrecht propõe entre “momentos de intensidade” ou “experiência vivida” (*ästetisches Erleben*) e “experiência estética” (*ästetische Erfahrung*) pode ajudar a diferenciar o desenho do tapete como imagem e como sensação. Para Gumbrecht a ideia de experiência estética está de tal forma arraigada a interpretação na história da filosofia que fica muito difícil não considerar tal expressão como uma atribuição de significado. Já momentos de intensidade ou experiência vivida tentam remeter a certos objetos da experiência que oferecem graus de intensidade quando associados ao estético. “A experiência vivida ou *Erleben* pressupõe, por um lado, que a percepção puramente física [*Wahrnehmung*] já terá ocorrido e, por outro, que a experiência [*Erfahrung*] lhe seguirá como resultado de atos de interpretação do mundo”⁶⁶.

Assim, a experiência vivida através da leitura da obra de Vereker seria um momento de intensidade primário, um impacto sem tradução significativa, a sensação primária onde não se incluiria os graus de reflexividade próprios de uma experiência estética. Todavia, o que Vereker procura ao aguçar a curiosidade do crítico quanto ao desenho do tapete presente em sua obra não seria certo grau de reflexividade? “Talvez algum dia a ordem, a forma, a textura de meus livros constituam para os iniciados uma reprodução completa dele. É naturalmente o ponto que cabe ao crítico procurar. Parece-me mesmo – meu visitante acrescentou sorrindo – que é o ponto que cabe ao crítico encontrar”⁶⁷. Nas palavras do próprio Vereker é o que cabe ao crítico procurar, mas como ele haverá de escrevê-la em sua crítica sem significá-la? Ainda mais, já que obra e desenho são a mesma coisa para Vereker como é possível escrever sobre a obra?

Da mesma forma que a proposta de Gumbrecht por uma atenção aos efeitos de presença não significa uma guerra contra os efeitos de significado, entender o desenho do tapete como sensação ao invés de imagem também não significa uma impossibilidade de

⁶⁶ GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto & Ed. PUC-Rio, 2010. p. 129.

⁶⁷ JAMES, Henry. *Op. Cit.* p. 119.

escrever sobre uma obra de arte. Todavia tal escrita deverá sempre pressupor que seu movimento é um movimento secundário, que não consegue se desvencilhar das almofadas de significado e, portanto, não pode chegar ao momento de intensidade proporcionado pela primária experiência vivida. Citando Gumbrecht:

O que afirmei até agora implica, além do mais, que não devemos – não deveríamos – limitar nossa análise da experiência estética ao lado do receptor e dos investimentos mentais (e talvez também físicos) que tal receptor possa fazer. Aparentemente, esses investimentos e seus resultados vão depender, pelo menos em parte, dos objetos de fascínio que começaram por ativá-los e evocá-los⁶⁸.

Assim, repensar as possibilidades da experiência estética para além dos investimentos mentais do receptor seria uma forma de reconhecer a sensação da leitura como elemento fundante de seu caráter.

⁶⁸ GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto & Ed. PUC-Rio, 2010. pp. 129-130.

1.4 Presente espesso: o cronótopo contemporâneo

Em seus diversos escritos, Gumbrecht pontua o surgimento do cronótopo contemporâneo na segunda metade do século XX. Seja com a discussão de N. Luhmann e J. Habermas em 1971⁶⁹ ou com o “fim” da crença no propósito social da estética da recepção⁷⁰, as características mais marcantes dessa nova forma de relação com o tempo aparecem na segunda metade do século XX. Contudo, alguns indícios da mudança podem ser percebidos antes, como no caso desta dissertação por volta de 1937.

Ainda sobre a estética da recepção, Gumbrecht diz que a dedicação dos intelectuais dessa corrente recaiu, principalmente, em formas diversas de analisar o texto segundo diferentes leitores, e não no viés do próprio leitor. Assim sendo, “a pluralidade de sentidos atribuídos a cada texto em nome de diferentes leitores [...] alterou profundamente o *status* do texto em nosso campo de pesquisa e análise”⁷¹. Porém, parte desse novo cronótopo (e a que mais interessa a esse trabalho) diz respeito à materialidade, ao desejo e à necessidade de se conectar fisicamente ao mundo. Desta forma, o texto não é mais a única forma de interação com o passado. Como veremos nos capítulos 2 e 3 a arquitetura pode ter um papel importante na composição desta nova “temporalidade histórica”. Para Gumbrecht:

O que está em jogo, então, é a invenção de uma nova epistemologia capaz de teorizar e analisar modos de construção de sentido que talvez não mais incluam efeitos de “significado” e “referência” [...] Falando de forma sistemática, a “construção de sentido” continuará a ser o nosso referencial, mas talvez o mesmo não mais se dê com o significado, a representação e a referência. [...] O que experienciamos nestes dias é antes a evidente inviabilidade de certos conceitos e suposições sobre os quais nossa profissão estava fundamentada. Nossa noção de “significado” ainda funciona muito bem com textos – mas a textualidade não é mais a forma predominante por onde o conhecimento circula.⁷²

Desta forma, analisar os primeiros atos de patrimonialização do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) bem como a necessidade de sua criação em 1937 não significa conferir outro sentido ao órgão, mas é uma possibilidade de vislumbrar pinceladas

⁶⁹ *Floema*: Caderno de Teoria e História Literária. Ano I, n. 1 A, out. 2005. Vitória da Conquista: Edições Uesb, 2005. p. 100.

⁷⁰ *Ibidem*. pp. 91 e ss.

⁷¹ *Ibidem*. p. 91.

⁷² *Ibidem*. p. 103/4.

de presença em uma cultura de sentido. Neste primeiro capítulo algumas etapas foram percorridas, uma categorização dos conceitos-chave de cultura de presença e cultura de sentido, a diferenciação entre ver uma obra de arte como experiência estética ou como momento de intensidade, e a mudança nas possibilidades da análise dos acontecimentos (passou-se de uma imagem a uma sensação). Desta forma as atitudes tomadas pelo SPHAN em relação aos monumentos tombados (através de seus relatórios, publicações jornalísticas etc.) poderão ser vistas a partir dessa diferenciação. Não é o propósito deste trabalho categorizar o patrimônio brasileiro, ou explorar suas características artísticas dentro da tradição da História de Arte, muito menos pretende-se conferir um “sentido” (pelo menos não além do já conferido por seus idealizadores) ao patrimônio. Contudo, ainda nos falta um detalhamento maior sobre o cronótopo contemporâneo, o qual já confere mostras de sua existência em 1937, mas que se realiza posteriormente.

A explanação acerca do cronótopo contemporâneo (o qual Gumbrecht chama de *presente lento* ou *presente espesso*) faz-se necessária uma vez que (1) foram as sensações por ele produzidas que levaram este trabalho a ser escrito e (2) não é possível barrar o desejo de vislumbrar o patrimônio de pedra e cal como uma parte desta nova forma de encarar o tempo. O patrimônio selecionado para ser nacional confere, sem dúvida, um sentido específico à história do país. Ele é, em sua natureza, produtor de sentido. Todavia, sua materialidade e imponência em relação aos corpos também confere um caráter de presentificação inerente. Diferentemente de um museu (entendido enquanto um prédio construído para servir ao propósito de expor peças do passado) os prédios residenciais, as igrejas ou os casarios tombados servem ao propósito de ser o passado. Esta duplicidade, em ser o passado e conferir sentido ao mesmo, inata ao patrimônio material é um dos principais motivos de sua importância.

Nossa relação com os objetos tende a ser dupla, segundo Gumbrecht:

[...] nossa relação com qualquer objeto cultural, e provavelmente com qualquer objeto em geral (no sentido meta-histórico e transcultural), é invariavelmente duplicada: não se pode evitar atribuir sentido ou significado aos objetos com os quais nos deparamos – mas também não é possível evitar o estabelecimento de uma relação de cunho espacial, corpóreo e tangível com eles. Isto é o que eu denomino de “presença”⁷³.

⁷³ *Floema*: Caderno de Teoria e História Literária. Ano I, n. 1 A, out. 2005. Vitória da Conquista: Edições Uesb, 2005. p. 22.

Não é, portanto, impensável que um objeto de sentido (o “sentido luso” de Afonso Arinos⁷⁴, por exemplo) seja também um objeto de presença. Como já dito anteriormente os tipos ideais de cultura de presença e sentido não existem isolados, estão sempre em uma balança. A pretensão do segundo capítulo desta dissertação é colocar peso na bandeja de presença do patrimônio brasileiro.

Para o professor José Luis Villacañas⁷⁵, em seu prólogo à tradução espanhola de alguns textos de Gumbrecht, a presença é a complexidade entre o contemporâneo e o não contemporâneo. “*Producir presencia no es cosa fácil. Es más, presencia es complejidad, no simplificación. Implica no sólo sincronía de lo ambivalente, de lo consciente y lo preconsciente, de lo contemporáneo y no contemporáneo.*”⁷⁶ Desta forma, é uma característica da presença ser contemporâneo e não contemporâneo. Aqui, mais uma vez recordo a criação do Serviço do Patrimônio que, como veremos mais a frente, possuiu a preocupação com o passado e com a arquitetura futura.

Todavia, a presença se mostra mais fortemente inscrita no cronótopo contemporâneo, o qual ainda não se definiu minimamente. Para Gumbrecht:

*Ahora bien, los espacios y ambientes del pasado se pueden reproducir en la práctica con una perfección técnica insospechada hasta hace bien poco, de manera que el presente se llena de un sinnúmero de pasados. Los dos movimientos, el de desplazar el futuro amenazante a un futuro lejano y el de rellenar el presente con múltiples pasados, convergen en la impresión de que, en el tiempo social postmoderno, el presente se dilata tanto que ningún futuro transportado al presente es capaz de convertirlo en pasado. [...] al final, la sensación de paso del tiempo histórico desemboca en una impresión de paralización.*⁷⁷

O novo cronótopo⁷⁸ difere do tempo histórico em sua relação com o passado, no cronótopo moderno existe uma independência do presente em relação ao passado, ele não poderia se repetir no futuro⁷⁹. Contudo, no presente espesso o passado está no presente e no

⁷⁴ Cf. Capítulo 2.1.

⁷⁵ Professor da Universidade de Complutense, Madrid (UCM).

⁷⁶ GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Lento presente: sintomatología del nuevo tiempo histórico*. Madrid: Escolar y Maio Editores, 2010. p. 11.

⁷⁷ *Ibidem*. p. 32.

⁷⁸ De maneira geral o cronótopo se caracteriza por ser uma divisão temporal que leva em consideração também o espaço. Não poderíamos, por exemplo, falar em tempo histórico no Oriente sem a devida precaução.

⁷⁹ GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Lento presente: sintomatología del nuevo tiempo histórico*. Madrid: Escolar y Maio Editores, 2010. p. 47.

futuro. Como se a partir do momento em que entramos nesse cronótopo, passamos a armazenar os acontecimentos em uma mesma caixa intitulada “presente”.

Outra diferenciação entre os cronótopos se faz na relação com o corpo e a consciência. Segundo Gumbrecht “eu critico a obsessão especificamente ocidental e talvez também especificamente moderna (e por ‘moderno’, eu refiro simplesmente o pós-‘medieval’) de invariavelmente procurar ‘significado’ atrás ou além das superfícies materiais do mundo”⁸⁰. Desta forma, a busca de significação não seria inerente à qualquer tipo de conhecimento ou relação com o mundo. O que Gumbrecht tenta mostrar em seu novo cronótopo e em seu advogar pela presença é a possibilidade de se relacionar com o mundo com uma carga de significação diminuída. Cabe aqui lembrar que por significação se refere ao tipo de conhecimento que a cultura de sentido, enquanto tipo ideal, julga ser pertinente, um conhecimento centrado no papel transformador e descobridor do homem, pouco atrelado à materialidade e aos sentidos do corpo.

Sendo assim, uma forma de conhecimento ligada ao material seria uma resposta à crise epistemológica do tempo histórico. Para Gumbrecht:

El proyecto fenomenológico de lograr una descripción de las estructuras de la conciencia mediante la introspección, y con el objetivo provisional de extraer estas estructuras de la experiencia del mundo y acercarse lo más posible a su experiencia inmediata, así como la esforzada lucha de los filósofos analíticos avant le lettre por establecer unas mínimas posibilidades de referencia del mundo y, por supuesto, el giro lingüístico... todos estos casos fueron reacciones a esta larga y grave crisis epistemológica. Esto es válido también, sobre todo si se tiene en cuenta la cultura intelectual de la tercera década del siglo XX, para las ideologías y filosofías recogidas bajo del nombre de la revolución conservadora, a la cual pertenece de forma central y emblemática Ser y tiempo de Heidegger. En contraste con sus antecesores fenomenológicos y sus coetáneos analíticos, Heidegger dejó con este libro de preocuparse por salvar el paradigma sujeto/objeto. Su principal novedad reside mucho más em introducir el concepto «ser-en-el-mundo», con el que la existencia humana como Dasein debía recuperar su articulación espacial, el cuerpo, y por consiguiente una dimensión de sustancialidad en médio del mundo.⁸¹

⁸⁰ Floema: Caderno de Teoria e História Literária. Ano I, n. 1 A, out. 2005. Vitória da Conquista: Edições Uesb, 2005. p. 26.

⁸¹ GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Lento presente: sintomatología del nuevo tiempo histórico*. Madrid: Escolar y Maio Editores, 2010. p. 96/7.

Para Gumbrecht, as respostas à crise estão ligadas a dois pontos: uma movimentação anticartesiana e um desejo de imediato, decorrente do cada vez menor caráter corpóreo de nossa vida cotidiana⁸². Tal distanciamento corpóreo pode ser explicado pela relação dual entre corpo e consciência da modernidade. Espacialmente corpo e consciência podem ser únicos, entretanto, temporalmente as duas esferas da vida encontram-se separadas:

*Hasta la actualidad se ha considerado que el solapamiento de las dimensiones espaciales y temporales es propio de una estructura donde la relación entre cuerpo y conciencia puede ser percibida al mismo tiempo como unidad (espacio) e como diferencia (tiempo). [...] A ellas se debe la certeza de que dos objetos nunca ocupan el mismo lugar al mismo tiempo; o, de otro punto de vista, la de que solamente con la imaginación, pero no con el cuerpo, se puede ocupar el lugar del otro. [...] Los estados pasados y futuros del cuerpo sólo pueden ser llevados al presente por medio del recuerdo, o sea, a través de la conciencia.*⁸³

Assim, a presentificação do passado pode ser entendida como uma tentativa de unificar a esfera diferenciada do tempo. Tornar o passado presente não é, portanto, fazê-lo ser compreendido pelo intelecto, a relação pretendida com a presentificação é mais sensorial que interpretativa. Porém, mesmo Gumbrecht mostra-se apreensivo em sua realização: “*cómo se puede encontrar sustancialidad en un mundo que nosotros, buenas conciencias intelectuales, no podemos concebir de otra manera que como un mundo fenoménico*”⁸⁴.

Apesar da dificuldade em encarar o mundo como algo diferente do fenomênico, a materialidade, o caráter corpóreo, deste novo cronótopo não pode ser suplantada. Ao falar sobre a ideia de “memória coletiva” da década de 1920⁸⁵, Gumbrecht afirma que ela não é sintomática da presença ou do *Stimmung*⁸⁶, uma vez que não apresenta um lugar, um local substancial e corpóreo. Pois é exatamente nesta materialidade que podemos inserir o patrimônio. Como já dito anteriormente nossa relação com qualquer objeto é corpórea em algum nível, mas o interessante do patrimônio é a conjugação entre materialidade e passado. Tal conjugação passou por uma interferência pesada do sentido, da interpretação e da

⁸²GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Lento presente: sintomatología del nuevo tiempo histórico*. Madrid: Escolar y Mayo Editores, 2010. p. 103.

⁸³ *Ibidem*. p. 23.

⁸⁴ *Ibidem*. p. 106.

⁸⁵ *Ibidem*. p. 153.

⁸⁶ *Stimmung* é uma palavra alemã que pode ser livremente traduzida como humor ou sensação. Gumbrecht opta pela utilização desta palavra em detrimento do *mood* do inglês por acreditar que ela caracteriza melhor a sensação de uma determinada época, o humor comum aos viventes do passado.

construção de informações, mas ainda assim seus traços de materialidade e passado não podem ser negados.

Desta forma, a tentativa do cronótopo contemporâneo seria conciliar espaço e intelecto, segundo Gumbrecht “*debería pasar de nuevo a primer plano una tendencia [...] de encontrar en el mundo tal y como nos viene dado espacial y temporalmente, en el repetido ciclo de lo habitual, los lugares adecuados para el cuerpo y el intelecto humano*”⁸⁷. Essa tentativa se aproximaria de um ser-no-mundo, como em Heidegger. Uma conjugação de interpretação intelectual e sensações corpóreas. Vale dizer, mais uma vez, que nem o cronótopo do presente lento abandona a interpretação, nem o tempo histórico está totalmente distanciado da materialidade. Ambas as formas de encarar o tempo e o espaço são descritas em suas características mais marcantes, mas funcionam de forma maleável na realidade. Sendo assim, o entendimento do patrimônio enquanto uma característica de presente em meio a uma cultura de sentido é exemplar.

Gumbrecht passa de forma superficial pelo papel da arquitetura na presentificação. Ao tratar dos centros de grandes metrópoles o autor destaca a multiplicidade de tempos, não mais está atrelada ao museu, que está presente na reunião dos prédios:

*A partir de esta pluralidad difusa de estilos pretéritos, se há creado una variedad concreta en la que la identidad histórica de cada elemento adopta un matiz casi agresivo. En el pasado, sólo la imaginación o un museo permitían dar un «paseo a través de distintas épocas» como el que hoy nos permite cualquier camino que elijamos por el centro de una metrópolis. Además, en el pasado, el museo o la imaginación nos devolvían a un espacio estilístico concreto, propio del presente, mientras que hoy este espacio ha acabado coincidiendo con la pluralidad de espacios pretéritos. Dicha pluralidad no es una moda impuesta al público por arquitectos o urbanistas, sino que responde a una necesidad social más amplia.*⁸⁸

Pelo texto de Gumbrecht não é possível identificar a qual passado ele se refere (primeira metade do século XX e modernidade são respostas prováveis), todavia, no curso desta dissertação será possível perceber que no Brasil essa identidade histórica materialmente agressiva teve início em 1937 com a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Ao tratar o presente lento, ou mesmo a presença, Gumbrecht aponta exemplos e características, mas não analisa uma situação histórica concreta. É esperado que ao final desta

⁸⁷ GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Lento presente: sintomatología del nuevo tiempo histórico*. Madrid: Escolar y Mayo Editores, 2010. p. 81.

⁸⁸ *Ibidem*. p. 26.

dissertação, a associação entre a presença e o patrimônio nacional brasileiro confira um elemento palpável à presença através da pedra e cal.

Um exemplo da possível pontuação sobre a presença vem com a seguinte afirmação de Gumbrecht: “[...] *desde hace décadas, se regeneran los cascos antiguos de las ciudades* [...] [isto] *no es más que el reverso de una ausencia; dicho de otro modo, la consecuencia de la falta de certeza com respecto a lo que pueda ser la arquitectura del presente*”⁸⁹. Pois isto é justamente o que não ocorre no patrimônio brasileiro em 1937. Uma das características mais próprias deste movimento nacional é a conjugação entre passado e futuro. Os mesmos intelectuais de levaram à frente as empreitadas do patrimônio eram aqueles que se preocupavam com a arquitetura moderna (vide Lucio Costa).

Desta forma, analisar pontualmente as ações de um grupo de intelectuais que conjugaram materialidade e interpretação em uma época emersa na cultura de sentido – mas que já apresentava nichos de presença – será importante para o próprio refinamento da ideia de presença, ou da ideia de *presença possível*, aquilo que fora do tipo-ideal pode acontecer. Os próximos capítulos deste trabalho serão dedicados ao estudo das ações de intelectuais ligados ao patrimônio nacional brasileiro entre 1937 e 1967, contudo esta análise estará sempre pautada nas ideias recentes de presença. A ideia de presença que será apresentada nas próximas páginas foi demonstrada neste capítulo através da (1) conceitualização dos tipos ideais de presença e sentido, (2) da diferenciação entre momentos de intensidade e experiência estética, (3) do vislumbre da presença como sensação e não imagem e (4) da inserção do desejo pelo passado em uma mudança de cronótopos, onde o passado se entrelaça ao presente e ao futuro em um presente espesso.

⁸⁹ GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Lento presente: sintomatología del nuevo tiempo histórico*. Madrid: Escolar y Mayo Editores, 2010. p. 53.

Capítulo 2:

Materialidade arquitetônica: a presença do passado no Serviço do Patrimônio.

“[...] quaisquer posições filosóficas e teóricas que criticassem a rejeição cartesiana do corpo humano como res extensa e, com isso, criticassem a eliminação do espaço poderiam tornar-se fontes potenciais de desenvolvimento da reflexão sobre a presença”

Hans Ulrich Gumbrecht⁹⁰

Quando se pensa na criação de um Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional em 1937 tem-se logo a impressão de uma produção de história em seu sentido mais moderno. Uma escrita orientada para o futuro, que não esquece o passado, mas vê nele aquilo que já passou⁹¹.

Todavia, o que percebemos ao analisar o escopo documental escolhido para esta pesquisa (concentrado nas figuras de Afonso Arinos, Hanna Levy, Rodrigo Melo Franco de Andrade e Lucio Costa⁹²), é que esse caráter “moderno” não se apresenta de forma única no patrimônio. Explicando melhor, pode-se dizer que o ímpeto moderno na escrita da história, seja através da pena ou da preservação da pedra e cal, no Brasil foi conjugado a uma materialidade singular.

Uma das singularidades da modernidade brasileira pode ser entendida na conjugação de tradição e modernidade. O espírito moderno não pôde abandonar o passado no Brasil, a constante rememoração colonial, a importância das cidades históricas mineiras, a preservação de um patrimônio por aquilo que ele traz de passado; todas essas nuances foram conjugadas a um ideal de modernização, inserção no mundo civilizado, despontar de um “novo” Brasil.

⁹⁰ GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de Presença*: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed, PUC-Rio, 2010. p. 39.

⁹¹ Cf. _____. “Cascatas da modernidade”. In: *Modernização dos sentidos*. São Paulo: Editora 34, 1998.

⁹² Esses nomes foram escolhidos por sua importância dentro do Serviço. Afonso e Arinos e Hanna Levy foram convidados a ministrar aulas aos técnicos do SPHAN, a última inclusive chegou a ser funcionária do órgão. O convite partiu do diretor Rodrigo Melo Franco de Andrade, o qual permaneceu no cargo durante 30 anos. Finalmente, o nome de Lucio Costa aparece por sua contribuição como arquiteto e funcionário do Serviço do Patrimônio.

Através da análise dos textos selecionados será possível, ao final do capítulo, reconhecermos de maneira mais clara essa especificidade da modernidade brasileira, a qual conjuga modernidade e tradição, sentido e presença, na formação de sua própria identidade nacional. Este capítulo tenta apreender parcelas de efeitos de presença na ação de patrimonializar operada pelo SPHAN.

No Brasil, a partir de 1920, podemos identificar uma iniciativa estatal a fim de preservar o patrimônio nacional. Com o impulso de uma retórica da perda⁹³, onde os bens mais preciosos do passado da nação estavam capciosamente sendo enviados ao exterior por vendas, o tema passa a circular em âmbito municipal, regional e federal. Sobre necessidade da preservação é possível destacar escritos de Alceu Amoroso Lima (1916), Mário de Andrade (1920) e Ricardo Severo (1914), dentre outros⁹⁴.

O primeiro movimento do Estado voltado a tal demanda veio com as Inspetorias Estaduais de Monumentos Históricos, a primeira de Minas Gerais em 1926, posteriormente as da Bahia em 1927 e Pernambuco em 1928. A nível nacional foi criada a Inspetoria de Monumentos Nacionais (IMN) ligada ao Museu Histórico Nacional em 1934, sendo desativada em 1937 após a criação do SPHAN.

Sob a batuta do ministro Gustavo Capanema, o Ministério da Educação e da Saúde (MES) criou alguns órgãos de caráter educacional e cultural: o Instituto Nacional do Livro, o Serviço Nacional do Teatro, o Instituto Nacional do Cinema Educativo, o Serviço de Radiodifusão Educativa e o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Para a institucionalização do SPHAN, Capanema recorre a Mário de Andrade, o qual redige o anteprojeto do Serviço em 1936. A versão oficial do projeto é escrita por Rodrigo Melo Franco de Andrade sob a forma do decreto-lei n.º. 25. Começando a funcionar em caráter experimental no ano de 1936, o SPHAN é oficializado junto ao MES em 1937 com a lei n.º. 378.

A criação do SPHAN em 1937 está inserida em dois contextos fundamentais da história brasileira: o advento do Estado Novo e o modernismo. Sendo assim, a questão da identidade nacional permeava o momento de edificação do Serviço. Ambos os contextos citados baseiam-se em uma crítica à República Velha, embora de maneiras notadamente heterogêneas. Nesse contexto de criação já é possível identificar uma especificidade do caso

⁹³GONÇALVES, José Reginaldo. *A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ: IPHAN, 1996.

⁹⁴Cf. FONSECA, Maria Cecília Londres. *O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009. pp. 94-95.

brasileiro no que diz respeito à preservação do patrimônio nacional. Diferentemente do que ocorreu na Europa os nomes ligados ao patrimônio no Brasil não eram conhecidos por seu conservadorismo, seu amor ao passado ou seu apego à tradição. Como diz Maria Cecília Fonseca:

[...] se em outros países os agentes da preservação costumavam ser recrutados entre intelectuais identificados com uma concepção passadista e conservadora de cultura, no Brasil os intelectuais que se engajaram no projeto do patrimônio eram exatamente aqueles que, como Mário de Andrade e Lucio Costa, assumiam em suas respectivas áreas profissionais posturas claramente inovadoras⁹⁵.

Assim, a preservação do patrimônio nacional brasileiro não esteve primariamente ligada a uma visão conservadora ou passadista da história. Pode parecer contraditório, mas o patrimônio nacional brasileiro foi posto em questão por intelectuais modernos, intelectuais que se preocupavam com a modernização do país também se preocupavam com seu passado.

Desta forma, ao tratar da criação do SPHAN, da formação de seus técnicos, de seu ideal de preservação e sua preocupação arquitetônica também se trabalha com esse tipo específico de modernidade, o qual confere a tônica do Serviço, bem como o entendimento de seu papel dentro da amplitude do tratar o passado.

⁹⁵ FONSECA, Maria Cecília Londres. *Op. Cit.* p. 97.

2.1 O Serviço do Patrimônio e a educação de seus técnicos: Afonso Arinos

A fim de formar seus próprios técnicos, o Serviço do Patrimônio Artístico e Histórico Nacional sediou dois cursos de formação histórica e artística. O primeiro, ministrado por Afonso Arinos de Melo Franco e o segundo por Hanna Levy. Pode-se encontrar o primeiro no livro *Desenvolvimento da Civilização Material no Brasil*⁹⁶. Afonso Arinos de Melo Franco nasceu em 1905, na cidade de Belo Horizonte. Exerceu carreira de jurista, professor e historiador. Iniciou os estudos em Belo Horizonte, mudando-se posteriormente para o Rio de Janeiro em 1914. Formou-se pela Faculdade de Direito do Rio de Janeiro em 1927 e exerceu logo depois o cargo de promotor público na capital mineira. Tornou-se professor da Universidade do Distrito Federal em 1936. Entrou no congresso como suplente de deputado, mas assumiu o mandato em 1947. Tornou-se conhecido por elaborar a lei 1390/51 (Lei Afonso Arinos) sobre a discriminação racial. Em 1957 ano passou a ocupar uma cadeira na Academia Brasileira de Letras. Permaneceu afastado da vida política por duas décadas (1967 a 1987). Voltou em 1985 para assumir a Comissão Provisória de Estudos Constitucionais, hoje Comissão Afonso Arinos, que preparou o anteprojeto da futura Constituição. Faleceu em 1990 na cidade do Rio de Janeiro⁹⁷.

Tendo sua primeira edição em 1944, *Desenvolvimento da Civilização Material no Brasil* foi publicado como parte da coleção de monografias do Serviço do Patrimônio. Uma segunda edição, datada de 1971, foi impressa pelo Conselho Federal de Cultura. Em sua terceira edição, de 2010, contamos com três prefácios de autoria de José Murilo de Carvalho, Arthur Cezar Ferreira Reis (presidente do Conselho Federal de Cultura à época da publicação da segunda edição) e Rodrigo Melo Franco de Andrade. O texto do livro originou-se de cinco palestras ministradas por Afonso Arinos e destinadas ao pessoal técnico do Serviço em 1938, a pedido de seu primo Rodrigo Melo Franco.

Através deste pedido podemos perceber o tipo de formação que o então diretor do SPHAN gostaria que seus técnicos possuíssem, uma vez que os cursos, tanto de Afonso Arinos como de Hanna Levy, foram idealizados pelo diretor. As palestras de Arinos foram divididas em séculos, sendo a primeira responsável pela introdução de “Fatores primitivos – O

⁹⁶ FRANCO, Afonso Arinos de Melo. *Desenvolvimento da Civilização Material no Brasil*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005. 1ª edição 1944.

⁹⁷ <<http://www.dec.ufcg.edu.br/biografias/AfonArin.html>> e
<<http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infolid=26&sid=257>> visitados em 21 de novembro de 2011.

português, o negro, o índio” e as demais preocupadas com os séculos XVI, XVII, XVIII e XIX. As aulas não apresentam novas fontes sobre o período, ou mesmo uma nova metodologia de trabalho, mas é possível vislumbrar uma nova materialidade conferida à cultura brasileira. Como quando o autor trata do estado do Maranhão⁹⁸ e percebemos a predileção pelas construções como: “fortaleza”, “construções eclesiásticas”, “uma matriz”, “quatro conventos”, “igrejas menores”, “a Casa da Misericórdia” e “um colégio”. Todas elas construções de pedra e cal que podem trazer à cultura brasileira um caráter material. Aquilo que Arinos retratou do Maranhão do século XVII pode ser entendido como uma materialidade distinta da requerida por José Murilo de Carvalho no prefácio.

Transcrevo aqui os trechos em questão:

Acima do Ceará ficava o Maranhão, inexplorada zona para a qual os portugueses voltaram a atenção, como sempre, em consequência da cobiça francesa. [...] Na ilha ficaram os franceses os primeiros dias abrigados debaixo de frondosas árvores, que desciam pelas encostas quase até o mar. Depois os índios fizeram, para uso deles, cabanas de madeira e folhas de palmeira e também cobertas com palmas. [...] Sabe-se que em 1626 o governador Francisco Coelho de Carvalho reconstruiu a fortaleza de São Filipe, fazendo-a em pedra e cal, quando era da fachina (vergas amarradas umas às outras), com acomodações para si. [...] Em 1692, o governador Antônio de Albuquerque (o futuro fundador de Vila Rica) mandou fazer uma bela fortaleza de pedra e cal. O padre Souza Ferreira, na sua *América Abreviada*, nos informa aliás que, no declínio do século, São Luíz, que tão pouco progredira, estava decadente. A cidade contava com 600 e tantos vizinhos “em muita pobreza”. Dominavam as construções eclesiásticas: uma matriz, quatro conventos, além de outras igrejas menores. Afora isto, os mais notáveis prédios eram da Casa da Misericórdia e um colégio.⁹⁹

A partir desses trechos maranhenses parece pouco provável que Afonso Arinos tencionasse fazer um estudo de ‘ocorrências de ordem material’, e que poderíamos traduzir, *grosso modo*, por história econômica¹⁰⁰ como sugeriu José Murilo de Carvalho no prefácio do livro em questão. O que se apresenta de novo na obra de Arinos é justamente sua materialidade, mas não aquela entendida como história econômica, e sim a materialidade possível do passado. Um tipo de materialidade próximo ao que foi entendido no congresso de 1987 – *Materialität der Kommunikation* – mencionado por Gumbrecht em *Produção de*

⁹⁸ FRANCO, Afonso Arinos de Melo. *Op. Cit.* pp. 64-67.

⁹⁹ *Ibidem.* p. 67.

¹⁰⁰ CARVALHO, José Murilo de. Prefácio. *In:* FRANCO, Afonso Arinos de Melo. *Op. Cit.* p. 10.

Presença e que se referia a materialidade da comunicação como “todos os fenômenos e condições que contribuem para a produção de sentido, sem serem, eles mesmos, sentido”¹⁰¹.

O texto de Afonso Arinos privilegia a todo o momento a construção das edificações e sua disposição nas cidades. Em nenhum trecho da obra temos informações sobre preços de construções, ou mesmo uma relação mais incisiva entre a disposição dos edifícios e a riqueza de determinada cidade ou estado. O que interessava neste curso era a própria construção, como a arquitetura brasileira poderia ser apresentada àqueles técnicos. A civilização material de Arinos seria o produto da cultura brasileira. Aquilo de tangível, tocável e material que a identidade brasileira produziu ao longo desses cinco séculos.

Através da inegável exaltação do elemento português na constituição brasílica Afonso Arinos fornece, no primeiro capítulo, uma descrição da cidade portuguesa transplantada ao Brasil:

Tal como lá, aqui as ruas eram estreitíssimas e as casas encostadas umas às outras, com frente sobre a calçada e terrenos no fundo. Por isso mesmo, passavam os dias sem ninguém e só nas festas se animavam. E o material da construção, quando não o mesmo, era muito semelhante. No Reino, tanto como na Colônia, as casas de pedra e cal eram escassas. Mais freqüentes, talvez, as de pedra e barro, mas principalmente as de taipa, nas várias significações deste termo¹⁰².

A escrita de Afonso Arinos não privilegia, em nenhum momento, a significação das obras arquitetônicas. Não encontramos uma descrição artística das pilastras e salas. Porém, tampouco encontramos uma descrição das sensações provocadas por estar em determinado local. Em relação à balança de significação e presença de Gumbrecht, percebemos em Arinos uma inclinação tênue ora para um ora para outro lado. Não aparece, e nem deveria, o elemento solitário da significação (que aparece muitas vezes na tentativa de explicar a obra de arte) ou o indício máximo da presença do passado. Todavia o curso de Afonso Arinos pode mostrar a intenção de presentificar sem se afastar completamente do significado.

Surge, então, a dúvida de como seria possível falar em presença do passado no curso do SPHAN se não encontramos citação direta à sensação provocada por adentrar em um monumento. Contudo, pode-se perceber tal ideia de presença pela escolha daquilo que deveria ser patrimonializado. No caso de Arinos vemos um cuidado com o material, a construção e a

¹⁰¹ GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto, Ed. PUC-Rio, 2010. p. 28.

¹⁰² FRANCO, Afonso Arinos de Melo *Op. Cit.* p. 29.

disponibilidade do passado. Através desse cuidado percebe-se que o dever de “guardar” está ligado à materialidade e àquilo de passado que o monumento pode converter. Por exemplo: o curso avança até o século XIX, mas não traz uma palavra sobre o que esperar do século XX, ou mesmo sobre as medidas para a arte contemporânea; foi privilegiado sempre o aspecto de construção das edificações, mas sem deter-se em “pormenorizar as admiráveis riquezas arquitetônicas que se acumularam nas principais vilas”¹⁰³; o curso não era um curso de história da arte, sua intenção em grande parte era formar os funcionários, abrir os olhos para a importância da materialidade.

Não se advoga, todavia, por um abandono absoluto de alguma significação por parte de Afonso Arinos. Fica claro ao longo do livro que mostrar o português como bastião da cultura e arquitetura brasileiras é seu objetivo. Por exemplo, no trecho: “O desenvolvimento da nossa civilização material é de base portuguesa, entendida no seu complexo luso-asiático. A contribuição negra e índia, muito notável na elaboração do nosso psiquismo nacional, é pouco importante na civilização material”¹⁰⁴, pode-se perceber com alguma clareza a intenção de ligar a arquitetura brasileira à portuguesa, dar um “sentido luso” às nossas construções. Contudo, tal intencionalidade aparece de forma mais veemente no primeiro capítulo, de caráter introdutório, já nos demais se observa com mais força o elemento da materialidade citado.

Ao trabalhar com o século XVI, Afonso Arinos dedica-se majoritariamente a descrição dos produtos de pedra e cal, passando por feitorias, fortes, engenhos, torres, portos até cercas, casas de trabalhadores e muros das cidades privilegiando os aspectos materiais. No que diz respeito aos engenhos de açúcar vale a pena prestarmos maior atenção. Marcos econômicos do Brasil em seus primeiros séculos, os engenhos são tratados por Arinos pela primeira vez da seguinte forma:

Também a fundação do primeiro engenho de açúcar em São Vicente, que então se realiza, é outro marco importantíssimo na história de nossa civilização, pois sobre o açúcar se baseou ela, durante dois séculos. É certo que muitos anos antes da vinda de Martim Afonso já se fabricava açúcar no Brasil. Mas em engenhocas provisórias, de rendimento insuficiente e produto inferior. O engenho correspondeu a um notável adiantamento técnico e merece, assim, referência especial.

¹⁰³FRANCO, Afonso Arinos de Melo. *Op. Cit.* p. 94

¹⁰⁴ *Ibidem.* p. 37.

Nas imediações do local escolhido por Martim Afonso, na Ilha de São Vicente, já existia uma instalação portuguesa, com dez ou doze casas, sendo uma de pedra, e também uma torre (certamente de taipa) para defesa contra os índios. [...] A vila fundada por Martim Afonso, cedo levou-a o mar. Muito próxima a ele, não resistiu aos seus movimentos. Segundo frei Vicente, entre 1542 a 1545, trataram os moradores de reconstruir a vila, mais longe. A igreja nova teve, por garantia, alicerces de pedra e o mais de taipa. Era coberta de telhas¹⁰⁵.

Nesses dois parágrafos é possível identificar a predileção por descrever a instalação do engenho, muito mais do que dissertar sobre sua importância social ou econômica. Pode-se argumentar que tal descrição é típica de um curso de história da arte para não historiadores (no caso curso para os técnicos do SPHAN), mas se o intuito fosse outro que não descrever a materialidade da construção, o autor poderia ter se valido da ligação social, pois seria mais produtivo e “impactante” se Arinos tivesse concentrado sua exposição nos aspectos sociais da construção, como, por exemplo, quem ali habitava, quais eram suas posses, como a renda influenciava na moradia etc. Assim, a materialidade proposta por Afonso Arinos não é intrínseca de todo patrimônio, ela foi escolhida pelo autor, um aspecto a ser privilegiado.

Assim como Gumbrecht fala das “almofadas de sentido” podemos entender a escrita de Arinos como uma escolha pelas “almofadas de materialidade”. Segundo Gumbrecht: “para nós, os fenômenos de presença surgem sempre como ‘efeitos de presença’ porque estão necessariamente rodeados de, embrulhados em, e talvez até mediados por nuvens e almofadas de sentido”¹⁰⁶. Se encararmos o patrimônio de Afonso Arinos como uma escolha pela presença saberemos que ele nasce também envolto nas nuvens de sentido (neste caso, o *sentido luso*), mas é sua materialidade, a escolha por mostrar aquilo de material e tangível que existe na cultura brasileira, que segue a vertente dos efeitos de presença do passado.

O curso de Afonso Arinos foi solicitado pelo diretor do Serviço, sendo, portanto, uma formação oficial para seus técnicos. Nessa formação mais de uma vertente de “patrimônio” estava disponível, como, por exemplo, o folclore de Mário de Andrade¹⁰⁷, ou mesmo a versão oficial de Heloísa Alberto Torres¹⁰⁸. O patrimônio nacional não estava decidido em 1938, mais de uma possibilidade de patrimônio estava disponível, aquilo que era passível de patrimonialização foi decidido em detrimento de outras possibilidades. A preferência pela

¹⁰⁵ FRANCO, Afonso Arinos de Melo. *Op. Cit.* p. 43.

¹⁰⁶ GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Op. Cit.* 135.

¹⁰⁷ Cf. Anteprojeto de Mário de Andrade. Disponível em: ANDRADE, Mário. *Cartas de Trabalho*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, SPHAN, Fundação Pró-Memória, 1981.

¹⁰⁸ Cf. FONSECA, Maria Cecília Londres. *Op. Cit.*

pedra e cal portuguesa foi uma escolha política que inferiu um sentido lusitano europeu à civilização material brasileira. Sem dúvida temos uma formação de sentido muito forte no Serviço do Patrimônio. Contudo, esse sentido se valeu da *pedra e cal*, da construção, do material, do tangível, da materialidade, daquilo que podemos tocar e habitar para se constituir.

O que se tenciona exemplificar aqui é que a própria noção de patrimônio nacional - ultra moderna e produtora de sentido, política, engajada, voltada ao progresso e ao envolvimento do país no cosmopolitismo europeu - já nasce no Brasil em uma dualidade. Sendo em seu cerne voltada ao sentido, o patrimônio nacional brasileiro já nasce permeado por “almofadas de presença”.

A dualidade do modernismo brasileiro já foi explorada por diversos autores¹⁰⁹, ser moderno sem deixar de ser tradicional/nacional foi o dilema da primeira metade do século XX. O que se tenta aqui é transpor essa dualidade ao âmbito do sentido e da presença. A junção de dois polos pode ser percebida também no patrimônio nacional que conjuga sentido e materialidade. É preciso preservar um patrimônio para o futuro, existe um sentimento de linearidade e progresso, contudo aquilo que deve ser preservado é material. Mesmo essa materialidade estando permeada pelo sentido ela é preservada, é alçada ao patrimônio nacional, por aquilo de passado que ela traz.

Quando Afonso Arinos fala sobre as bandeiras de caça aos índios do século XVII pode-se perceber claramente aquilo que era importante e devia ser estudado pelos técnicos: não o desenvolvimento social, o progresso do país, mas o que sua cultura produziu e permaneceu do passado.

O ciclo bandeirante da caça ao índio, de transcendente importância, na história a expansão geográfica não tem quase nenhuma no que se refere à história da civilização material. O ciclo da caça ao índio é essencialmente móvel. O bandeirante não se fixa, não funda estabelecimentos duráveis. Penetra, luta, encurrala o seu rebanho humano e regressa com ele para o litoral.¹¹⁰

Ora, o ciclo bandeirante de caça ao índio não pode ser considerado inexpressivo para a história nacional, mas não produziu “estabelecimentos duráveis”, sua existência não produziu objetos patrimonializáveis, e por isso não aparece como central no curso para técnicos do Serviço. O que o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional procura não são novas

¹⁰⁹Cf. SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole*: São Paulo sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

¹¹⁰FRANCO, Afonso Arinos de Melo. *Op. Cit.* p. 81/82. Grifo meu.

fontes para o estudo sistemático da história nacional, ele não será um grande arquivo brasileiro; aquilo que preocupa o órgão é a escolha de preservação dentre os objetos “deixados” pelo passado. Como escreve Rodrigo Melo Franco no prefácio à 1ª edição do livro “não incumbia ao Sr. Afonso Arinos de Melo Franco tomar iniciativas importantes em busca de fontes ainda não compulsadas para a preparação do curso desejado. Cumpria-lhe apenas reconsiderar as fontes já utilizadas pelos nossos historiadores¹¹¹, à procura dos elementos que deveriam ser objeto de suas conferências”¹¹²

Torna-se pertinente dizer mais uma vez que não existe a pretensão de entender o Serviço do Patrimônio como órgão de ação unânime da presença. Ele apresenta elementos de presença e significado, assim como expôs Gumbrecht ao tratar de culturas de sentido e culturas de presença como tipos ideais¹¹³: “Penso que todas as culturas podem ser analisadas como configurações complexas, cujos níveis de autorreferência congregam componentes de cultura de sentido e de cultura de presença (assim como defendo que em todos os objetos culturais podemos discernir efeitos de sentido e efeitos de presença)”¹¹⁴. O que este capítulo tenta apreender é a parcela de efeitos de presença presentes na ação do SPHAN.

¹¹¹ Pode-se recorrer à bibliografia de Afonso Arinos para especificar esta questão. Ela consta de 12 páginas e diversos nomes, entre eles: Capistrano de Abreu, vários números da Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, José de Anchieta, André João Antonil, J. Lúcio de Azevedo, Gaspar Barléu, Fernão Cardim, Lúcio Costa, Jean-Baptiste Debret, Gilberto Freyre, Alexandre Herculano, Sérgio Buarque de Holanda, Bento da Silva Lisboa, J. C. Rego Monteiro, Teófilo Otoni, José Rebelo Perdigão, Sebastião da Rocha Pita, José Honório Rodrigues, Roberto Simonsen, Robert Southey, Hans Staden, Afonso de Taunay, Diogo de Vasconcelos, Salomão de Vasconcelos, entre outros.

¹¹² FRANCO, Afonso Arinos de Melo. *Op. Cit.* p. 19

¹¹³ GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Op. Cit.* pp. 104/117.

¹¹⁴ *Ibidem.* pp. 102/106.

2.2 O Serviço do Patrimônio e a educação de seus técnicos: Hanna Levy

Hanna Levy nasceu em 1912 na cidade de Osnabrück, na Alemanha, em uma família judaica de condições financeiras favoráveis. Obteve seu diploma do ensino superior na universidade de Sorbonne com um trabalho sobre Heinrich Wölfflin. Em 1935, defendeu a tese *Henri Wölfflin. Sa théorie. Ses prédécesseurs*.¹¹⁵ na qual compara as teses de Wölfflin com as de Jacob Burckhardt, Konrad Fiedler e Adolf von Hildebrand. Em 1937, Levy vem para o Brasil permanecendo no país por aproximadamente 10 anos. Após a estadia no Brasil, Hanna Levy vai para os Estados Unidos lecionar na Escola Nova de Estudos Sociais de Nova Iorque. Após um curto tempo em Israel, volta para os Estados Unidos, para mais tarde, em 1978, voltar para a Europa. Hanna Levy falece na Basileia no ano de 1984. Sua estadia no Brasil corresponde em tempo à sua atuação no SPHAN¹¹⁶. Incumbida de trazer as mais recentes discussões da história da arte para o órgão a pesquisadora fez parte do quadro de funcionários do Serviço.

Seu curso, intitulado “Curso de História da Arte para os técnicos do SPHAN”, chegou até os dias atuais através das anotações de José de Souza Reis, então arquiteto do corpo técnico do SPHAN (arquiteto modernista e um dos primeiros colaboradores de Rodrigo Melo Franco¹¹⁷). Ele dividiu-se da seguinte forma:

- Arte Pré-histórica (4 tópicos)
- Arte Paleolítica (5 tópicos)
- Arte Neolítica (7 tópicos)
- Arte da Idade do Bronze (4 tópicos)
- Arte da Idade do Ferro (1 tópico)
- Arte dos Povos Primitivos (África - 3 tópicos, Oceania - 3 tópicos, Povos americanos - 7 tópicos, América do Norte - 10 tópicos)
- Comparação da Arte Primitiva (1 tópico)
- Cronologia, História e Língua dos Antigos Egípcios (3 tópicos)

¹¹⁵ Cf. LEVY, Hanna. *Henri Wölfflin. Sa théorie. Ses prédécesseurs*. Thèse pour le Doctorat d Université présentée à la Faculté des Lettres de l Université de Paris. M. Rothschild; Rottweil A. N., 1936.

¹¹⁶ NAKAMUTA, Adriana Sanajotti (org.). *Hanna Levy no SPHAN: história da arte e patrimônio*. Rio de Janeiro: IPHAN/DAF/Copedoc, 2010.

¹¹⁷ Cf. ROCHA, Ricardo. José de Souza Reis e o SPHAN: da inconfidência à glória. In: *Anais do 7o. Seminário do.co.mo.mo_Brasil: O moderno já passado, o passado no moderno*. Reciclagem, requalificação, rearquitetura. Porto Alegre: Outubro, 2007.

- Mitologia Egípcia
- Arte Egípcia (7 tópicos)
- Arte Egípcia - O Antigo Império (11 tópicos)
- Arte Grega antes de Fídias - Quadro Sinótico
- Arte Grega antes de Fídias
- Fídias e a Arquitetura Grega
- Arte Grega (18 tópicos)
- Arte Arcaica (5 tópicos)
- Arte Grega Pré-clássica (19 tópicos)
- Arte Helenística (10 tópicos)
- Arte na Cultura da Renascença (21 tópicos)
- Sumário da Alta Renascença - Características de Estilo (20 tópicos)
- Os primórdios da Arte Barroca na Itália
- Arte do Barroco (15 tópicos)
- Arte do século XVII (16 tópicos)
- História e Crítica de Arte segundo Lionello Venturi (17 tópicos)

Cada uma dessas divisões conta com seus tópicos específicos, por exemplo, a arte dos povos primitivos africanos é dividida em arquitetura, escultura e pintura. Já a arte dos povos primitivos da América do Norte é dividida em arquitetura, escultura, artes aplicadas e pintura. Cada tema é dividido em tópicos, e dentro de cada tópico temos inúmeras pequenas frases de resumos. Como no tema “A Arte Grega Pré-clássica”, temos o tópico “A escultura decorativa monumental” e dentro dele 6 frases resumidas, sendo uma delas “Policromia e acessórios em bronze como reforço das intenções plásticas em um sentido realista e decorativo; panejamentos ainda com características arcaicas”¹¹⁸.

Dessa forma percebemos que a documentação disponível nos dias atuais acerca do curso de história da arte difere muito do tratamento dado ao curso de Afonso Arinos. Enquanto com Arinos é possível ler um texto completo, conexo e coeso sobre os assuntos tratados nas aulas, com o curso de Hanna Levy temos apenas resumos, frases simples, apontamentos do que foi dito em sala de aula e anotações de um aluno. Fica, portanto, relativamente comprometida a tarefa de analisar mais detidamente o caráter de escrita de

¹¹⁸ NAKAMURA, Adriana. *Op. Cit.* p. 125.

Levy, suas pretensões estilísticas etc. Mas é possível termos um panorama do que foi escolhido para figurar no curso.

De uma maneira geral o curso tem um caráter tradicional em sua divisão cronológica, e mesmo na elaboração dos tópicos de conteúdo. Percebe-se um predomínio dos temas relacionados à escultura, pintura, arquitetura e contextualização histórica. Segundo Adriana Nakamuta (com base em entrevista concedida pelo arquiteto José de Souza Reis) “verificou-se também que o conteúdo do curso foi solicitado pelo próprio diretor Rodrigo Melo Franco de Andrade”¹¹⁹. O trecho da entrevista em questão segue abaixo:

[...] Hanna Levy, mais tarde, foi uma colaboradora excelente. Muito bem credenciada, com cursos de historiadora da arte na Europa, prestou uma colaboração muito grande ao ministrar um curso de cerca de dois anos sobre história da arte em geral, que Rodrigo programou e que foi cumprido à risca, com projeções, explanações durante uma hora sobre arte de todos os períodos históricos, e finalmente produzindo, em relação à arte brasileira, trabalhos notáveis que constam das nossas publicações.¹²⁰

Deste curso só chegou aos dias atuais a versão de anotações datilografadas de responsabilidade de José de Souza Reis. Todavia, é possível perceber nos tópicos contidos no curso uma semelhança extrema com o livro *História da crítica de arte* de Lionello Venturi¹²¹, nos nove primeiros capítulos do livro de Venturi temos os mesmos tópicos abordados por Hanna Levy, e este livro chega a ser citado nas anotações do curso em seu período final “História e Crítica da Arte, segundo Lionello Venturi”. Pode-se dizer que o curso foi pensado pelo então diretor do Serviço, Rodrigo Melo Franco de Andrade e cumprido a risca por Hanna Levy através de um teórico que lhe era caro. A semelhança da estrutura do curso de Levy e do livro de Venturi indica o conhecimento da historiadora da arte sobre as mais recentes leituras especializadas¹²².

Através dos tópicos do curso é possível perceber o movimento da historiadora quanto à dinâmica das aulas. Primeiro Levy preocupou-se em abordar aspectos gerais e históricos de cada época (constando inclusive de localização geográfica do local, datas e artistas

¹¹⁹ NAKAMUTA, Adriana. *Op. Cit.* p. 30.

¹²⁰ Entrevista – Transcrição José de Souza Reus, MO_003_JSR_tx, 07 de dezembro de 1982. Entrevistadora: Teresinha Marinho. Digitação da versão original da década de 1980, a qual se encontra datilografada, de autoria desconhecida. Arquivo Central do IPHAN/Seção Rio de Janeiro. Trecho disponível em NAKAMUTA, Adriana. *Op. Cit.* p. 32.

¹²¹ VENTURI, Lionello. *História da crítica de arte*. Lisboa: Edições 70, 2007.

¹²² A obra de Venturi (*Storia della Critica d'Arte*) foi publicada primeiramente em inglês em 1936, em francês em 1938 e somente em 1945 sai a edição italiana. Desta forma pode-se afirmar um conhecimento de publicações recentes por parte de Hanna Levy.

relevantes), depois as obras artísticas de cada período foram trabalhadas a partir de sua arquitetura e modos de construção, por fim, a discussão teórica sobre a crítica de arte fica baseada no livro de Venturi.

É possível perceber, nos estudos de Levy e em seu curso, um caráter “evolutivo” da arte (na arte colonial brasileira e na história geral da arte). Para Adriana Nakamura “todos os seus estudos apontam uma intensa preocupação com a sistematização das pesquisas em história e teoria da arte, considerando essencialmente necessário o levantamento e a crítica às fontes passíveis de serem utilizadas para o desenvolvimento deste tipo de trabalho”¹²³. Desta forma, o caráter da presentificação do passado encontra-se com uma maneira mais “evolutiva” de tratar a história da arte. Contudo, nos demais escritos de Levy poderemos perceber o movimento pendular de significação e presença que destacamos em Afonso Arinos e que segundo Irene Below, biógrafa da historiadora em questão, conseguiu unir “o original e conquistado em uma síntese”¹²⁴.

Contudo, não é possível falar sobre o trabalho de Hanna Levy sem tratar do tema do barroco. O nome de Levy ficou conhecido no meio acadêmico por sua tese sobre a obra de Wölfflin¹²⁵ e o seu artigo “A propósito de três teorias sobre o barroco”¹²⁶, onde discute as teorias de Wölfflin, Dvořák e Ballet sobre o barroco. Entre 1937 e 1945 Hanna Levy escreveu cinco artigos na Revista do SPHAN, são eles: “Valor artístico e valor histórico: importante problema da história da arte” (disponível no número 4 da RSPHAN, de 1940), “A propósito de três teorias sobre o barroco” (número 5, 1941), “A pintura colonial no Rio de Janeiro: nota sobre suas fontes e alguns de seus aspectos” (número 6, 1942), “Modelos europeus na pintura colonial” (número 8, 1944) e “Retratos coloniais” (número 9, 1945).

Os artigos de Levy tratam, em geral, da pintura brasileira da época colonial. Frequentemente comparando o tema com a pintura portuguesa, a historiadora da arte traz alguns elementos que se aproximam de nossas conclusões sobre a dualidade da modernidade brasileira. Contudo, como trata majoritariamente de pinturas, o caráter explicitamente material (no sentido de Gumbrecht) que é possível vislumbrar na arquitetura fica menos evidente. O quadro é uma peça, um objeto que possui materialidade, porém diferentemente da pedra e cal

¹²³ NAKAMURA, Adriana. *Op. Cit.* p. 43.

¹²⁴ BELOW, Irene. *Hanna Deinhard's Wissenschaftskritik, Kunstsoziologie und Kunstvermittlung*. In: NAKAMURA, Adriana. *Op. Cit.* p. 45.

¹²⁵ Cf. LEVY, Hanna. *Henri Wölfflin. Sa théorie. Ses predecesseurs*. Thèse pour le Doctorat d Université présentée à la Faculté des Lettres de l Université de Paris. M. Rothschild; Rottweil A. N., 1936.

¹²⁶ LEVY, Hanna. A propósito de três teorias sobre o barroco. In: *Revista do Serviço do Patrimônio Artístico e Histórico Nacional*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde. No. 5. 1941.

não o observamos em sua consistência de madeira, ou tecido, observamos mais aquilo que ele retrata.

Todavia, ainda é possível identificar alguns questionamentos da identidade brasileira nos textos de Hanna Levy. Principalmente quando, no artigo “Modelos europeus na pintura colonial”, a autora compara as pinturas de Manuel da Costa Ataíde na igreja de São Francisco de Assis em Ouro Preto/MG aos desenhos da Bíblia ilustrada de Christophoro Weigelio, *Historiae celebriores veteris testamenti iconibus representate* impressa em Nurembergue em 1712. Como exemplo pode-se tomar a pintura de “A promessa de Abraão” feita por Mestre Ataíde na capela-mor da igreja de São Francisco em Ouro Preto. Seu tema é notoriamente copiado da “A promessa de Abraão”. Abaixo se pode perceber a semelhança:



Fig. 1-A — Derrnne — *A promessa de Abraão*

Figura 1 – A promessa de Abraão, Derrnne. Disponível no artigo de Levy.



Figura 2 – A promessa de Abraão, Manuel da Costa Ataíde.¹²⁷

¹²⁷ Disponível em: < <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/57/Ata%C3%ADde-SFrancisco-Abra%C3%A3o.jpg>> . Acessado em 12 de setembro de 2011.

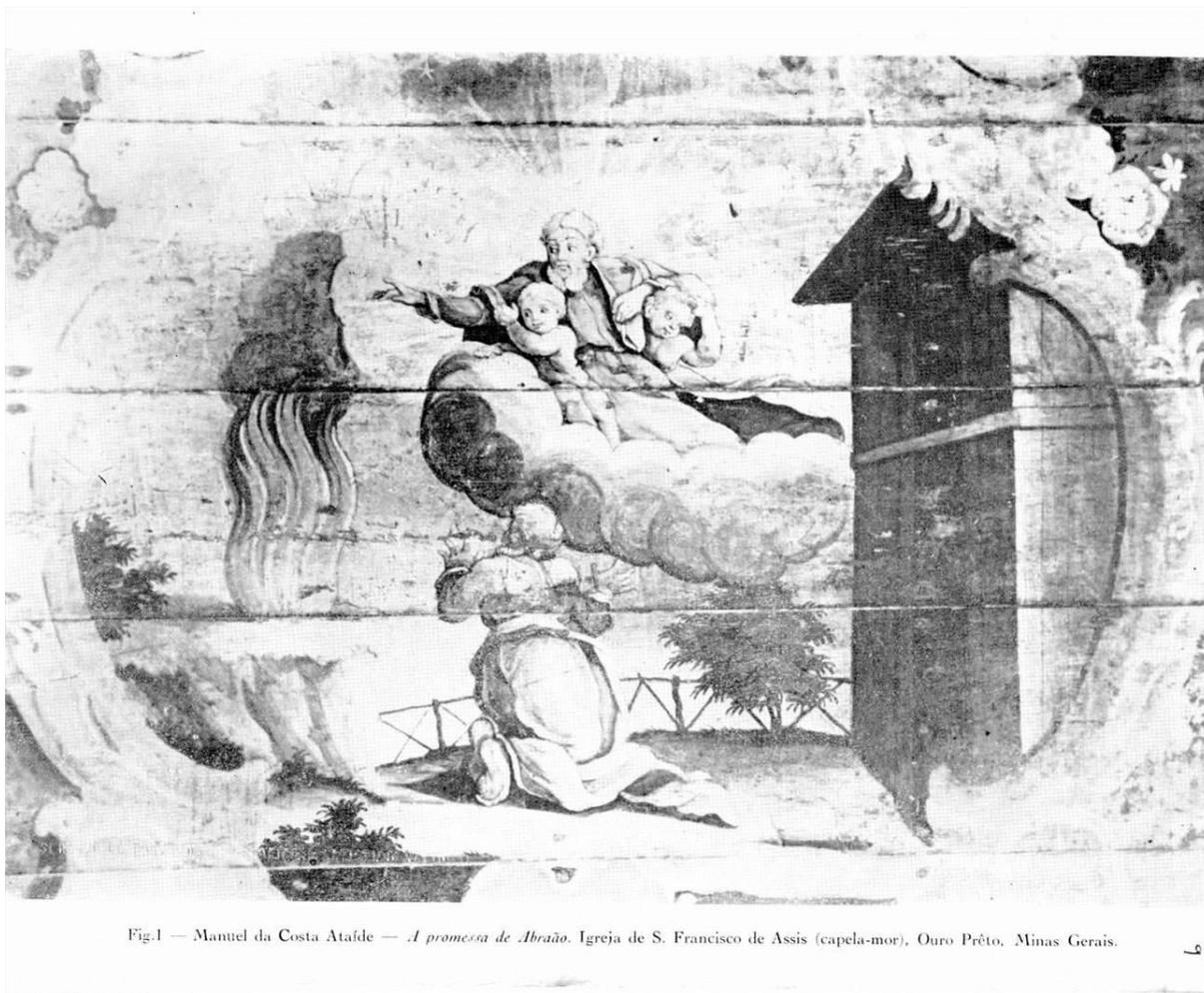


Fig.1 — Mantel da Costa Ataíde — *A promessa de Abraão*. Igreja de S. Francisco de Assis (capela-mor), Ouro Preto, Minas Gerais.

Figura 3 – A promessa de Abraão, Manuel da Costa Ataíde. Disponível no artigo de Levy.

As duas pinturas possuem semelhança inegável. Contudo, a modificação do fundo, dos anjos e mesmo a moldura proposta por Mestre Ataíde diferenciam os quadros. Segundo Levy, Manuel da Costa Ataíde modificaria aspectos do cotidiano na cena, a fim de trazer a passagem bíblica para mais perto daqueles que observarem a figura. Contudo, outros artistas mineiros utilizaram modelos para suas pinturas, como João Nepomuceno Correia e Castro¹²⁸, e não são, segundo Levy, reconhecidos por seu caráter artístico:

O mais ligeiro confronto das cópias realizadas pelo Ataíde com as executadas pelos artistas de Congonhas e de Cachoeira do Campo basta para justificar esta afirmação. Tanto os modelos que serviram ao Ataíde como as gravuras da Bíblia de Weigel são obras ecléticas, medíocres, obras, por assim dizer, de segunda mão e de segunda classe, excetuando-se as cópias de

¹²⁸ Pintor e decorador brasileiro, viveu em Mariana durante a segunda metade do século XVIII. Suas obras encontram-se no Santuário de Bom Jesus de Matosinhos e na Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo (Ouro Preto).

Rafael. Entretanto, ninguém negará que as pinturas de Manuel da Costa Ataíde possuem um valor artístico e decorativo incontestável, ao passo que as cenas copiadas da Bíblia de Weigel oferecem, além do interesse puramente histórico, apenas um certo “charme” de ingenuidade. Êste caráter ingênuo, porém, não estava absolutamente na intenção dos artistas e resultou apenas da falta de capacidade técnica¹²⁹.

Qual é o caráter peculiar existente nas pinturas de Manuel da Costa Ataíde capaz de alçá-las ao patrimônio nacional? Se elas são praticamente cópias de gravuras europeias, por que pertencem a uma luta de preservação nacional? É a própria Hanna Levy quem responde quando trata da diferença entre valor artístico e valor histórico de uma obra¹³⁰, pois nem sempre uma obra de grande valor histórico (uma obra que tenha, por exemplo, servido como fonte para entender uma batalha de alguma guerra) possui um grande valor artístico (essa mesma obra pode não ter influência nenhuma nas gerações posteriores). Segundo Levy:

[...] existe em toda obra de arte uma pluralidade de “valores” que devem ser determinados e examinados de maneira precisa afim de tornar possível uma classificação científica da obra. Da exposição precedente resulta ainda que uma obra medíocre, feita segundo a cópia de uma cópia, pode sobrepujar o valor histórico de uma obra de arte que não seja acessível senão a um número restrito de pessoas, ou que, por quaisquer outras razões, não tenha exercido influência alguma sobre a evolução ulterior da pintura¹³¹.

Assim, o patrimônio não estaria lidando exclusivamente com obras de valor histórico ou obras de valor artístico. As obras possuiriam os dois valores em graus distintos. Como a obra de Mestre Ataíde, que por ser cópia não deveria possuir um elevado valor artístico, mas, por estar presente em uma das principais igrejas de Ouro Preto deveria possuir um elevado valor histórico.

O que seria possível abarcar a partir dessa descrição da obra é que a originalidade não foi um critério de valor do patrimônio. Mesmo em Afonso Arinos, com o “sentido português”, não se propõe uma institucionalização do patrimônio nacional descolada de seu passado, de suas “imitações” e de seu período ligado a Portugal. Mais uma vez, a especificidade do patrimônio brasileiro se mostra, em pinturas, construções e técnicas “copiadas”, foi possível forjar uma identidade que aliou modernidade e tradição.

¹²⁹ LEVY, Hanna. In: *Revista do Serviço do Patrimônio Artístico e Histórico Nacional*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde. No. 8, p. 45.

¹³⁰ LEVY, Hanna. In: *Revista do Serviço do Patrimônio Artístico e Histórico Nacional*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde. No 4.

¹³¹ *Ibidem*. p. 187.

Essa identidade brasileira esteve muito ligada à temática barroca. Em um primeiro momento é possível entender melhor essa ligação se considerarmos a obra de Wölfflin¹³² para descrever os elementos fundamentais do estilo: em contraposição ao clássico linear, o barroco é pictórico, a arte clássica entende-se na superfície enquanto o barroco se vale das superposições, a forma barroca passa a ser aberta, os elementos isolados perdem visibilidade no barroco e a unidade toma conta da visão, e por fim o barroco pressupõe somente uma clareza relativa e não absoluta como no estilo clássico. De maneira menos esquemática é possível dizer que:

A Renascença é a arte da beleza tranquila. Oferece-nos aquela beleza libertadora que experimentamos como um bem-estar geral e uma intensificação uniforme de nossa força vital. [...] O barroco se propõe outro efeito. Quer dominar-nos com o poder da emoção de modo imediato e avassalador. O que traz não é uma animação regular, mas excitação, êxtase, ebriedade. Visa produzir a impressão do momento, enquanto a Renascença age mais lenta e suavemente mas de modo duradouro: é um mundo que gostaríamos de jamais deixar. O barroco exerce momentaneamente um efeito poderoso, mas em breve nos abandona, deixando-nos uma espécie de náusea¹³³.

Logo após essa citação Wölfflin coloca uma nota onde diz: “Todos os principais artistas do barroco sofriam de dor de cabeça, Cf. sobre Bernini: Milizia, *Memoire II*, 173; sobre Borromini, *idem II*, 158. Fala-se também de melancolia”. Essa náusea melancólica do barroco se assemelha muito ao que diz Gumbrecht sobre os momentos de intensidade. Para Gumbrecht, os momentos de intensidade não podem durar para sempre, mesmo que quiséssemos prolongar a sensação por eles provocada seria impossível manter altos os dois pontos da equação “intensidade X tempo”. O momento de intensidade é intenso por ser curto, por ser pouco, por ser distante do cotidiano. Assim, o barroco de Wölfflin passa uma sensação muito próxima ao “esmagamento” produzida pelos momentos de intensidade.

Mas Hanna Levy discorda com parte das teorias de Wölfflin sobre o barroco. Para ela o autor “alternativamente valoriza ou negligencia a história, quer a que renuncia ao artístico, quer a que aspira ao sistemático. Assim, em lugar duma união sistemática entre a arte e a história que Woelfflin procurou atingir, encontramos um esquema abrangendo apenas duas

¹³² WÖLFFLIN, Heinrich. *Renascença e Barroco*. São Paulo: Perspectiva, 2010. & _____. *Conceitos fundamentais de história da arte*.

¹³³ *Ibidem*. pp. 47/8.

épocas estilísticas determinadas”¹³⁴. Sua crítica baseia-se principalmente na falta de análise histórica das obras por parte do historiador da arte. Para Levy somente o aspecto formal das obras teria sido considerado por Wölfflin, perdendo assim parte da interpretação possível.

A palavra interpretação aparece sublinhada uma vez que sua utilização insere um movimento distinto do da presença do passado no pensamento de Hanna Levy. Para ela a interpretação dos acontecimentos, a historicidade da obra, sua cronologia e seu contexto devem ser levados em consideração pela história da arte. Mais uma vez chegamos à percepção de uma dualidade no pensamento moderno do SPHAN. O barroco, suas formas, suas curvas, seu arrebatamento, é considerado sempre a arte primordial brasileira, ele pode ser em parte copiado do barroco europeu, mas possui características e mestres próprios. Mas ao mesmo tempo, a rigidez de uma ciência deve ser aplicada à história da arte, uma rigidez clássica, que tem como objetivo “chegar ao âmago da intenção artística de uma dada época, esforço que procura apurar, na totalidade das manifestações artísticas, a vontade de expressão”¹³⁵.

Em Hanna Levy, como em Afonso Arinos, percebemos uma tentativa de “endurecimento” ou “cientificização” da arte e do patrimônio. Tais características são, em uma primeira vista, ligadas às culturas de sentido de Gumbrecht. Contudo, temos também um forte elemento das culturas de presença: a materialidade. Este elemento aparece nas construções de Arinos e no curso de Levy, o passado brasileiro deve ser preservado, mas em sua materialidade.

Tais observações foram possíveis através do material de cursos direcionados aos técnicos do Serviço do Patrimônio e dos artigos escritos pelos respectivos professores. Agora observaremos os escritos de dois personagens centrais na criação do SPHAN e na institucionalização do patrimônio: Rodrigo Melo Franco de Andrade e Lucio Costa.

¹³⁴ LEVY, Hanna. In: *Revista do Serviço do Patrimônio Artístico e Histórico Nacional*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde. No 5, p. 265.

¹³⁵ LEVY, Hanna. In: *Revista do Serviço do Patrimônio Artístico e Histórico Nacional*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde. No 6, p. 8.

2.3 O ideal de preservação do Serviço: Rodrigo Melo Franco de Andrade

Rodrigo Melo Franco de Andrade nasceu em Belo Horizonte no dia 17 de agosto de 1898. Advogado, jornalista e escritor, formou-se em direito pela Universidade do Rio de Janeiro. Foi redator-chefe (1924) e diretor (1926) da Revista do Brasil. Em 1936, por indicação de Mário de Andrade e Manuel Bandeira foi convidado pelo ministro Gustavo Capanema para organizar e dirigir o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, sendo fundador e diretor do SPHAN por 30 anos (de 1937 a 1967). Faleceu no Rio de Janeiro, em 1969¹³⁶. Em seus primeiros anos a frente do órgão Rodrigo Melo Franco contou com a colaboração de nomes importantes do cenário nacional, como: Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Heloísa Alberto Torres, Luís Jardim, Lucio Costa, Gustavo Barroso, Afonso Arinos de Melo Franco, Carlos Drummond de Andrade, Gilberto Freire, Sérgio Buarque de Holanda, Hanna Levy, Vinícius de Moraes e outros¹³⁷.

A produção escrita de Rodrigo Melo Franco destaca-se por contribuições a jornais e revistas (Estado de São Paulo, A Manhã, O Cruzeiro, Módulo etc.) além de dois artigos na Revista do SPHAN e uma apresentação no primeiro número da mesma revista. Para esta pesquisa serão utilizados os textos publicados em jornais e revistas de todo o Brasil presentes no livro *Rodrigo e seus tempos* além dos presentes no livro *Rodrigo e o SPHAN*¹³⁸. Contaremos também com os artigos publicados na RSPAN e a apresentação do primeiro número.

O primeiro livro, *Rodrigo e seus tempos*, é dividido em cinco partes: Arte colonial, As letras também, Contemporaneidade, Textos introdutórios em livros, e Outras incursões ao passado. A maior porção das páginas é dedicada à arte colonial (208 de 354) e principalmente aos comentários sobre a obra de Aleijadinho e o estudo de seu legado por diversos pesquisadores. No começo do livro temos uma Nota Explicativa dos editores e podemos perceber que “a pesquisa foi exaustiva no que diz respeito a textos sobre aspectos diretamente ligados ao patrimônio nacional [...]. Não exaustiva quanto a produções de caráter crítico-

¹³⁶ < http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/biografias/rodrigo_melo_franco_de_andrade > acessado em 21 de novembro de 2011.

¹³⁷ MARINHO, Teresinha. Notícia Biográfica. In: ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. *Rodrigo e seus tempos*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-Memória, 1986.

¹³⁸ ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. *Rodrigo e o SPHAN*. Rio de Janeiro: Minc/SPHAN, 1987.

literário, jornalístico, reflexivo sobre outras manifestações”¹³⁹. Desta forma, privilegiaremos os escritos de Rodrigo Melo Franco sobre as obras do patrimônio nacional.

De modo geral, é possível perceber em seus textos uma tentativa de exaltação dos arquitetos, pintores e escultores brasileiros. Ao falar, por exemplo, da igreja da Ordem Terceira de São Francisco, em Salvador, ele escreve: “A verdade, entretanto, como já se antecipou, é que o autor da traça daquele notável monumento não foi nenhum arquiteto espanhol, nem hispano-americano e sim um mestre da terra”¹⁴⁰. O autor do projeto, Gabriel Ribeiro, formou-se em Portugal e seus primeiros registros no Brasil datam de 1698. Contudo, ao falar sobre a possível influência hispano-americana em sua obra, Rodrigo Melo Franco é categórico: “aquele gosto meio churrigueresco manifestado na traça da capela [...] Gabriel Ribeiro o terá adquirido ainda no reino sob influência peninsular vizinha e não sob efeito de quaisquer contatos ou sugestões hispano-americanas”¹⁴¹.

É possível encarar esse escrito de Rodrigo Melo Franco como uma tentativa de enquadrar a arte brasileira nos patamares internacionais sem, contudo, abrir mão de sua particularidade. As obras brasileiras possuem um caráter próprio e nacional, contudo, sua herança portuguesa alça seu caminho às artes universais. Tal forma de pensamento pode ser vista em mais de um artigo, como, por exemplo, quando trata das edificações civis e diz: “graças à hereditariedade feliz da arquitetura popular portuguesa, o nosso acervo arquitetônico civil tem marcada unidade de estilo e apresenta, em geral, nas suas obras mais genuínas, uma pureza de formas que as valoriza aos olhos do artista moderno”¹⁴².

A arte colonial brasileira deveria ser vista em sua particularidade e relação universal. Para isso seria preciso, através de estudos sistemáticos, “fazer justiça ao grande mérito de tantos mestres até agora obscuros ou inteiramente anônimos”¹⁴³. O estudo detido e completo das obras arquitetônicas e de seus mestres seria de fundamental importância para sustentar e

¹³⁹ ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. *Rodrigo e o SPHAN*. Rio de Janeiro: Minc/SPHAN, 1987. p. 15.

¹⁴⁰ _____. O mestre da igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Bahia. Publicado em *A Manhã* em 01.10.1943, em *O Estado de São Paulo* em 22.11.1947 e em *Diário Carioca* em 14.03.1948. Disponível em: _____. *Rodrigo e o SPHAN*. Rio de Janeiro: Minc/SPHAN, 1987. p. 43. Nota-se a necessidade de diferenciar o brasileiro do hispano-americano, o caráter que deve levar o país ao pertencimento internacional é o português e não o americano.

¹⁴¹ *Ibidem*. p. 44.

¹⁴² ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. As edificações civis, segundo sua finalidade e programa. Publicado em *O Estado de São Paulo*, SP, 17.09.1947. Disponível em: _____. *Rodrigo e o SPHAN*. Rio de Janeiro: Minc/SPHAN, 1987. p. 88.

¹⁴³ ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. O mestre do mestre Valentim. Publicado em *A Manhã* em 06.08.1943, no *Diário Carioca* em 25.01.1948 e em *O Estado de São Paulo* em 13.12.1947. Disponível em: _____. *Rodrigo e o SPHAN*. Rio de Janeiro: Minc/SPHAN, 1987. p. 49.

conferir *sentido* ao patrimônio nacional. Todavia, por razão da escassa documentação referente aos monumentos o então diretor do SPHAN escreve que “a história de nossas obras de arquitetura residencial do passado tem que ser feita menos com base nos escassíssimos subsídios documentários aludidos, do que no estudo direto dos elementos de informação que as próprias obras nos possam oferecer”¹⁴⁴. A respeito da arquitetura civil é citada a classificação proposta por Lucio Costa em (1) sistemas de construção, (2) época, (3) finalidade e função, (4) elementos constitutivos do programa, (5) elementos estruturais e de acabamento, (6) características regionais e (7) particularidades do estilo, comodulações e modenatura.

Temos características típicas de uma cultura de sentido (segundo o tipo-ideal de Gumbrecht) quando vemos uma tentativa de ligação familiar com a arte portuguesa, como um cordão umbilical que confere prestígio ao embrião, e quando vemos uma tipologia fechada para analisar as obras arquitetônicas. Parece que o mesmo “sentido luso” presente em Afonso Arinos pode ser destacado em Rodrigo Melo Franco. Uma construção de familiaridade que integra o Brasil (através do português) ao mesmo tempo em que o lança ao universal (através do barroco). Contudo, existe também uma característica particular que foge um pouco a essa lógica da cultura de sentido.

Podemos observar essa fuga quando o caso das gravuras tomadas como base por pintores brasileiros (situação já destacada por Hanna Levy em seu artigo de 1944) é analisado por Rodrigo Melo Franco. Ao tratar de Francisco Xavier de Brito o autor percebe as semelhanças entre alguns detalhes de sua obra e da obra de Antônio Francisco Lisboa (Aleijadinho). A conclusão é a seguinte: “Assim, ainda, os medalhões com figuras ‘meio reveladas’ e outros elementos peculiares ao estilo do entalhador do primeiro e que reaparecem no do segundo, sem lhe atenuarem, porém, a forte originalidade”¹⁴⁵. Essa declaração é característica de todo entendimento da arte e do patrimônio brasileiro. Através da cópia de obras de arte estrangeiras mostra-se a originalidade nacional.

Esse caráter duplo da arte nacional pode ser percebido também no patrimônio a ser preservado. Deve-se levar em consideração obras arquitetônicas que possam ser inseridas no juízo universal, contudo, essas obras deverão mostrar o viés brasileiro de suas produções.

¹⁴⁴ ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. Classificação do acervo de nossa arquitetura civil. Publicado em *O Estado de São Paulo* em 26.08.1947. Disponível em: _____. *Rodrigo e o SPHAN*. Rio de Janeiro: Minc/SPHAN, 1987. p. 84.

¹⁴⁵ _____. Francisco Xavier de Brito, mestre do Aleijadinho. Publicado em *A Manhã* em 27.08.1943 e em *O Estado de São Paulo* em 13.01.1948. Disponível em: _____. *Rodrigo e o SPHAN*. Rio de Janeiro: Minc/SPHAN, 1987. p. 57.

Existe, inclusive, a intenção de criação da escola mineira de artes, uma escola de influência artística em todo o Brasil. Seria ela o monumento mais nítido do barroco nacional, classificação esta que inseriria o país no movimento das artes internacionais através de estudos sobre o barroco engatados a obras de teóricos reconhecidos (Cf. curso de Hanna Levy aos técnicos).

Quando escreve o artigo “Notícias do pintor João Nepomuceno Correia e Castro” Rodrigo Melo Franco diz:

Quando se alude à pintura do período colonial em Minas Gerais, o único nome que costuma ocorrer aos interessados é o de Manuel da Costa Ataíde. Este tem sido considerado como se fora o único pintor mineiro ponderável, sem antecessores nem contemporâneos ou discípulos que mereçam consideração. Sua celebridade deriva certamente em parte da glória do Aleijadinho, a cuja obra se pretende estar quase sempre associada a de Ataíde, na decoração das igrejas da capitania do ouro. Entretanto, houve de fato muitos pintores mineiros de valor, que o antecederam e foram seus contemporâneos¹⁴⁶

Mais a frente escreve também o artigo “Sobre uma escola mineira de pintura” em que diz:

Assim, se saíram do meio mineiro em meados do Setecentos pelo menos dois mestres de tanta envergadura que puderam fundar escolas ou exercer influência decisiva no estilo da pintura de núcleos de população muito mais antigos e desenvolvidos, como o eram a Bahia e São Paulo em relação à capitânia de Minas, é manifesto que determinadas circunstâncias, muito especiais, terão concorrido ali para favorecer um surto extraordinário na obra dos pintores, ainda na primeira metade do séc. XVIII.¹⁴⁷

E por fim, no artigo “A pintura mineira anterior a 1750” temos também:

Parecerá provavelmente ocioso tratar aqui com tanta largueza daqueles artistas cujas obras conhecidas se acham desaparecidas ou dos quais nenhuma produção pôde ainda ser identificada. A importância, porém, que parece ter tido a pintura mineira, na evolução da arte brasileira, na segunda metade do século XVIII, reclama atenção muito especial para os mestres de Minas do período anterior. Se, com efeito, procederam da capitania do ouro os pintores setecentistas que fundaram escola na Bahia e em São Paulo, há necessidade manifesta

¹⁴⁶ Publicado em *O Estado de São Paulo* em 10.07.1947. Disponível em: ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. *Rodrigo e o SPHAN*. Rio de Janeiro: Minc/SPHAN, 1987. p. 69.

¹⁴⁷ Publicado em *Estado de São Paulo* em 25.07.1947. Disponível em _____. *Rodrigo e o SPHAN*. Rio de Janeiro: Minc/SPHAN, 1987. p. 75.

de apurar-se tudo quanto subsistir ainda a respeito dos homens juntos aos quais talvez tenham aprendido o seu ofício um José Joaquim da Rocha e um José Patrício da Silva Manso.¹⁴⁸

A importância de Minas Gerais e do barroco mineiro para a institucionalização do patrimônio nacional não pode ser desconsiderada. A Escola Mineira de pintura caracterizaria de alguma forma toda a arte nacional setecentista, era necessário trazer a tona esse berço mineiro da nacionalidade, por isso as investidas cada vez mais intensas em descoberta de documentação, atestado de autenticidade de obras de arte, biografias de artistas etc. No mesmo movimento de análise encontramos o livro de Helena Bomeny, *Guardiães da razão*, onde a autora discorre sobre a participação mineira no modernismo brasileiro. Segundo Bomeny:

A mentalidade moderna é por natureza temporal, e o que vai distinguir o mineiro é a vocação de eternidade, no que se refere à intemporalidade, à permanência. Mais fiel ao seu lugar que ao seu momento, o mineiro vai hierarquizando como prioridade a categoria *espaço*, deixando em segundo plano a do tempo. Tal característica pode revelar uma clássica tensão: “a permanência do homem rural dentro do cidadão urbanizado”.¹⁴⁹

Tal caráter mineiro de espacialidade e temporalidade fora do tempo mostra-se muito próximo aos ideais da presentificação do passado. Se tratarmos principalmente do caráter espacial que Gumbrecht confere às culturas de presença poderemos identificá-los nessa missão e característica mineira: uma ligação ao passado através do espaço. A análise de Bomeny nos fornece ainda mais material de comparação quando trata da mudança da capital do estado para Belo Horizonte, uma iniciativa notoriamente progressista, voltada para o desenvolvimento moderno de Minas Gerais, que não poderia mais manter sua capital na cidade de Ouro Preto¹⁵⁰, a cidade da circularidade, do passado, da presença constante do passado.

Quando, em 1892, começam as primeiras discussões sobre os possíveis locais para instalação da nova capital vemos surgir duas possibilidades: o arraial de Belo Horizonte (distrito de Sabará) e Várzea do Marçal (próxima a São João del Rei). De acordo com Bomeny os dois locais são “identificados com o interior, com o mundo rural, que desapareciam em nome da construção de um tempo urbano, um ponto a partir do qual se

¹⁴⁸ Publicado em *Estado de São Paulo* em 30.07.1947. Disponível em: ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. *Rodrigo e o SPHAN*. Rio de Janeiro: Minc/SPHAN, 1987. p. 77.

¹⁴⁹ BOMENY, Helena. *Guardiães da razão: modernistas mineiros*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ; Tempo Brasileiro, 1994. p. 20.

¹⁵⁰ Cf. BRAGA, Vanuza Moreira. *Relíquia e Exemplo, Saudade e Esperança: o SPHAN e a Consagração de Ouro Preto*. Dissertação de Mestrado apresentada na FGV, 2010.

antecipava o futuro”¹⁵¹. A escolha foi feita por Belo Horizonte. A capital dos engenheiros, do progresso, da modernização estaria pronta para se erguer, “o projeto de mudança da capital traduz o projeto histórico de mudança da noção de tempo, da valorização do presente em nome do futuro, em *independência* em relação ao passado”¹⁵².

O projeto de mudança de capital possuiu todas as características de uma cultura de sentido: um voltar-se ao progresso, ver o passado como algo encerrado e fechado, linearizar o desenvolvimento histórico etc. Contudo, mesmo esse projeto teve de ser matizado em sua aplicação, Belo Horizonte tinha uma origem rural que não poderia ser desconsiderada na construção desse novo projeto histórico. Ao analisar a construção de Belo Horizonte pelo viés weberiano de tipos-ideais de cidade Bomeny diz: “se queremos seguir a pista weberiana, talvez seja mais proveitosa a tipologia que Weber constrói em torno das cidades orientais, que, ainda que estruturadas segundo padrões modernos de racionalidade, mantêm como padrão de comportamento político uma estrutura patrimonial de relação”¹⁵³.

Mesmo o projeto linear e progressista de Belo Horizonte teve sua dose de nacionalidade ao lidar com a raiz rural do local. Uma tensão permanente “entre universalismo e provincianismo, entre o abstrato e o concreto, entre o geral e o particular, ou, entre o universo urbano como valor e uma realidade provinciana como realidade”¹⁵⁴. Esta mesma tensão pode ser percebida nos textos de Rodrigo Melo Franco e em sua visão de patrimônio nacional.

Ao deparar-se com uma questão que envolvia progresso e passado Rodrigo Melo Franco lidou diretamente com o paradoxo em questão. Para a construção da Avenida Presidente Vargas no centro do Rio de Janeiro era necessário que se demolisse a igreja de São Pedro dos Clérigos, cuja construção datava de 1733. A primeira ação do prefeito Henrique Dodsworth foi estudar a possibilidade de retirada da igreja do local estabelecido e seu transporte para outro lugar, provavelmente a Avenida Paulo Frontin onde hoje se encontra igreja com o mesmo nome. Contudo, a demora para um trabalho de tal tipo inviabilizou o projeto, a igreja deveria ser demolida para a construção da avenida.

No ano anterior à demolição Rodrigo Melo Franco escreve no *A Manhã* artigo com o nome “A Igreja de São Pedro” onde temos: “Torna-se, porém, necessário esclarecer que muito

¹⁵¹ BOMENY, Helena. *Op. Cit.* p. 52.

¹⁵² *Ibidem.*

¹⁵³ *Ibidem.* p. 63.

¹⁵⁴ *Ibidem.* p. 65.

embora seja compreensível e legítimo o anseio de não se retardar a terminação das obras da avenida Presidente Vargas, há manifesto e relevante interesse público em conciliar essa aspiração com a preservação do precioso monumento histórico e artístico que é a igreja”¹⁵⁵. Após essa declaração o autor enumera motivos para a preservação da igreja, além de responder às alegações de “falta de importância” da igreja. Ao final do artigo Rodrigo solicita que um desvio seja construído na avenida, a fim de que a igreja em questão possa permanecer em seu local.

O pedido de Rodrigo Melo Franco não é atendido pelo prefeito da cidade, sendo a igreja demolida em 1944. Contudo, a manifestação pública do desejo do intelectual em “desviar o progresso” a fim de manter intocado um patrimônio nacional parece bastante significativa, a ideia mais importante era a de conciliação, quando isso não foi mais possível pediu-se um desvio. A Igreja de São Pedro dos Clérigos do Rio de Janeiro foi a primeira a utilizar o projeto arquitetônico curvilíneo (corpo, frontispício e torres) que depois seria utilizado na Igreja do Rosário em Ouro Preto e São Pedro em Mariana. Segundo Rodrigo Melo Franco esse projeto “veio marcar de modo inconfundível as obras mais originais e expressivas da nossa arquitetura colonial”¹⁵⁶. Sendo assim, manter a igreja do Rio de Janeiro em seu local original diz respeito também a manter essa escola mineira (que seria uma escola nacional) na capital do país. A tentativa de preservação deste patrimônio nacional, mesmo em face do progresso urbano é indicativo da conciliação de todo patrimônio nacional, a conjugação de tradição e modernidade.

Ao tratar de outro monumento de conservação, a Casa da Câmara de Mariana, Rodrigo Melo Franco também nos traz elementos que justificam a união de cultura de sentido e cultura de presença no patrimônio brasileiro. Transcrevo aqui o trecho em questão:

Com efeito, a fachada da construção marianense, sem possuir a originalidade das que o mestre Antônio Francisco Lisboa compôs alguns anos depois no território mineiro, produz aquela impressão tranquilizadora a que alude um escritor citado no trabalho de Barreto: *“l’impression rassurante de ce qui reste semblable à soi-même dans la diversité de l’èvolution.”* Sem embargo de sua escadaria de cinco lanços, invulgarmente espaçosa, provida de guarda-corpo moldurado de cantaria e ostentando cunhais e pilastras coroadas por “pírolas” da mesma pedra, lavradas com requinte barroco; a despeito da portada em destaque no pavimento superior, trabalhada na pedra do Itacolomi com profusão de molduras e ornatos; apesar da tarja brasonada sob uma coroa real e do campanário que se incorpora ao telhado como

¹⁵⁵ ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. *Rodrigo e o SPHAN*. Rio de Janeiro: Minc/SPHAN, 1987. p. 115

¹⁵⁶ *Ibidem*. p. 116.

“trapeirão”, para sustentar o grande relógio e o sino; acumulando embora tais e tantos elementos, a frontaria do edifício produz impressão discreta e sossegada. Impressão essa que é ainda acentuada pelo contraste de seu partido horizontal com a vertical predominante nas fachadas das duas igrejas fronteiras.¹⁵⁷

Toda essa sensação de tranquilidade acima descrita estaria sendo ameaçada pela continuidade da utilização do andar térreo da construção como a cadeia municipal de Mariana. O artigo faz também um pedido às autoridades municipais que transfiram a cadeia municipal para outro edifício a fim de que se possa restaurar o mobiliário original ainda existente e assegurar “fisionomia correspondente à que a construção mantém no exterior”¹⁵⁸. Assim, mais uma vez o patrimônio está ligado a problemas de “desenvolvimento do progresso”, mas nesse caso, a mudança de local do sistema penitenciário municipal viria a agregar valor ao patrimônio. Aqui tradição e modernidade puderam aliar-se sem contrapor-se.

A criação de um Serviço do Patrimônio Nacional também significou a inserção do país no mundo civilizado. Segundo Rodrigo Melo Franco “se os governos e as populações de todos os países civilizados se empenham assim pela proteção do respectivo patrimônio histórico e artístico, seria inadmissível que as populações e os governos das cidades cultas não se interessassem pela conservação dos monumentos”¹⁵⁹. O pensar a patrimonialização associado ao barroco mineiro (vendo o barroco como arte reconhecida na Europa) traria ao Brasil o caráter civilizado que era esperado na construção de sua identidade nacional. Assim, a escolha pelo patrimônio nacional também esteve ligada a uma nacionalidade típica de uma cultura de sentido.

Outro caráter próprio do Serviço do Patrimônio seria a necessidade de educação da população brasileira para o patrimônio. A dificuldade de execução dos tombamentos, o pouco interesse na preservação dos objetos tombados e mesmo a falta de conhecimento sobre a história dos monumentos deveriam ser combatidas pelo Serviço, pois “só há um meio eficaz de assegurar a defesa permanente do patrimônio de arte e de história do país: é o da educação popular. Ter-se-á de organizar e manter uma campanha ingente visando a fazer o povo brasileiro compenetrar-se do valor inestimável dos monumentos que nos ficaram do

¹⁵⁷ ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. *Arquitetura colonial: a Casa da Câmara de Mariana*. Publicado em: *Módulo*, RJ, n. 4, ano 2, março 1996. Disponível em: _____. *Rodrigo e o SPHAN*. Rio de Janeiro: Minc/SPHAN, 1987. p. 141.

¹⁵⁸ *Ibidem*. p. 142.

¹⁵⁹ _____. O patrimônio histórico e artístico nacional. Palestra proferida na Escola Nacional de Engenharia, em 27 de setembro de 1939. Disponível em: *Rodrigo e o SPHAN*. Rio de Janeiro: Minc/SPHAN, 1987. p. 50.

passado”¹⁶⁰. Era, assim, necessário que a população conhecesse, soubesse, se informasse sobre os monumentos. Existe uma necessidade de conhecimento conjugada ao patrimônio que difere do momento de intensidade de Gumbrecht ao aliar-se à presença do passado.

Para Gumbrecht o momento de intensidade não possui função ética ou moral nem tampouco pressupõe um conhecimento especializado. Tal momento pressupõe a disponibilidade, mas não a certeza. Desta forma, a concepção de patrimônio de Rodrigo Melo Franco (e veremos mais a frente, também o de Lucio Costa) precisa da história enquanto estudo, disciplina e conhecimento para alcançar a presença do passado. Esta necessidade aponta uma diferença na forma de ver o passado, ela pode ser entendida como uma conjugação possível entre os tipos-ideais de cultura de sentido e cultura de presença. Pois mesmo precisando do conhecimento o “objetivo mais amplo [...] é garantir e cultivar, por meio da proteção dos marcos expressivos do desenvolvimento da civilização nacional, a memória luminosa da identidade do Brasil do futuro com o passado, estabelecendo a ligação entre as aspirações gloriosas alcançadas e as realizações toscas e modestas de que se originaram”¹⁶¹.

Outro tópico que pode ser aproximado de uma cultura de presença é a preservação do entorno dos monumentos. Observa-se em Rodrigo Melo Franco (e também em Lucio Costa) uma preocupação com a visão geral dos monumentos, a aplicação do seguinte trecho da Carta de Veneza, transcrita por Rodrigo:

[...] a noção de monumento compreende não só a construção arquitetônica em si mesma, mas também a moldura em que ela é inserida. O monumento é inseparável do meio em que se encontra situado e, bem assim, do ambiente histórico do qual constitui testemunho. Reconhece-se, conseqüentemente, valor monumental tanto aos grandes conjuntos arquitetônicos, quanto às obras modestas que adquiriram, no decorrer do tempo, significação cultural e humana. [...] Quer sejam urbanos ou rurais, os sítios que são testemunhos de determinada civilização, de algum acontecimento histórico ou de uma evolução significativa, devem constituir objeto de cuidados especiais.¹⁶²

¹⁶⁰ ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. O patrimônio histórico e artístico nacional. Aula proferida no Instituto Guarujá-Bertioga, São Paulo, em 29.11.1961. Disponível em: *Rodrigo e o SPHAN*. Rio de Janeiro: Minc/SPHAN, 1987. p. 64.

¹⁶¹ _____. Por ocasião da cerimônia de tombamento do Catetinho. Disponível em: *Rodrigo e o SPHAN*. Rio de Janeiro: Minc/SPHAN, 1987. p. 168.

¹⁶² Trecho da Carta de Veneza disponível em: *Rodrigo e o SPHAN*. Rio de Janeiro: Minc/SPHAN, 1987. p. 77.

Para tratar da preservação dos entornos Rodrigo Melo Franco escreveu o artigo “Conservação de conjuntos urbanos” publicado no *Jornal do Comércio* em 1970¹⁶³, o qual discorre sobre a necessidade da conservação de um sítio urbano por sua significação excepcional. O artigo é bem detalhado, conta com causas da deterioração, legislação disponível sobre o tema, peculiaridades do clima tropical etc. A ideia da conservação é “beneficiar as áreas circundantes, diligenciando-se para assegurar a ele [o monumento] a moldura panorâmica desejável”¹⁶⁴. Mas o autor não se esquece da modernização das áreas ocupadas pelos monumentos, ele discorre sobre a excessiva circulação de veículos e reconhece a impossibilidade de proibir tal circulação, mas advoga fortemente pela proibição de caminhões e ônibus grandes circularem nos centros monumentalizados.

Toda essa preocupação com a volta do monumento explica-se pela sensação por ele provocada. A relação com o monumento deve ser inspirada e sentimental, pois “só do convívio com os monumentos e com a sua história poderá nascer a estima sincera que eles devem inspirar. Esse sentimento será como o de apego às pessoas e às coisas familiares”¹⁶⁵. Sendo assim, a preocupação de patrimonializar em Rodrigo Melo Franco de Andrade alia elementos de culturas de sentido e culturas de presença, podendo mostrar a existência real de uma presentificação do passado.

¹⁶³ Disponível em ANDRADE, Rodrigo de Melo Franco de. *Rodrigo e o SPHAN*. Rio de Janeiro: Minc/SPHAN, 1987. pp. 81-89.

¹⁶⁴ *Ibidem*. p. 86.

¹⁶⁵ _____. O patrimônio histórico e artístico nacional. Palestra proferida na Escola Nacional de Engenharia, em 27 de setembro de 1939. Disponível em: *Ibidem*. p. 54.

2.4 A preocupação arquitetônica: Lucio Costa

Por meio de sua formação em arquitetura Lucio Costa tornou-se importante consultor do SPHAN logo em sua fundação e permaneceu no órgão até sua aposentadoria em 1972. Nascido em Toulon em 1902, Lucio Costa foi arquiteto, projetista, urbanista e professor. Filho de brasileiros residentes no exterior estudou no Reino Unido e na Suíça. Retornou ao Brasil em 1917 e formou-se na Escola de Belas Artes em 1924. Já em 1930 é nomeado diretor da mesma Escola. Suas principais obras são: projeto do edifício do Ministério da Educação e Saúde, Palácio Capanema, em 1936; projeto do museu em São Miguel das Missões/RS em 1937; projeto do outeiro da Glória/RJ; plano piloto para a Nova Capital em 1957; plano piloto da Barra da Tijuca/RJ em 1967.

Lucio Costa procurou, através de sua arquitetura e de seus estudos, aliar a tradição colonial brasileira às produções arquitetônicas de sua época. A simplicidade da arquitetura colonial ficou marcada no trabalho do arquiteto, e sua emoção advinda do tema foi registrada em artigo escrito por Lucio Costa a pedido de Manuel Bandeira em 1929: “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”¹⁶⁶. É justamente esta lembrança daquilo que nunca soubemos mas que está em nós que pode caracterizar a presença do passado através do patrimônio nacional. O tombamento, a classificação de monumentos, o estudo detalhado de cada tipo de talha existente em um retábulo, podem ser todos entendidos como fenômenos de uma cultura de sentido, todavia, essa lembrança do que nunca soubemos não pode ser desassociada do patrimônio nacional brasileiro, do patrimônio que se instaura ao mesmo tempo em que um ideal de nacionalidade, uma nacionalidade moderna e tradicional. Essa lembrança é que traz junto de si o caráter de uma cultura de presença.

Para analisar mais detidamente os escritos de Lucio Costa utilizaremos o livro *Lucio Costa: Documentos de Trabalho* organizado por José Pessôa¹⁶⁷ com o intuito de conferir maior visibilidade à produção do arquiteto, além dos artigos de Lucio Costa publicados na Revista do SPHAN. Começando com os documentos de trabalho temos acesso aos relatórios feitos para o Serviço do Patrimônio sobre os monumentos a serem tombados. O relatório de

¹⁶⁶ COSTA, Lucio. In: PESSÔA, José (org.) *Lucio Costa: Documentos de Trabalho*. Rio de Janeiro: Iphan, 2004. p 9.

¹⁶⁷ *Ibidem*.

1937 sobre as ruínas da Igreja de São Miguel das Missões no Rio Grande do Sul pode ser útil para entendermos um pouco a lógica da preservação. Para Lucio Costa não é somente o caráter documental da construção que chama atenção:

Os jesuítas revelaram-se, nestas Missões, urbanistas notáveis, e a obra deles, tanto pelo espírito de organização como pela força e pelo fôlego, faz lembrar a dos romanos nos confins do império. Apesar do atual dismantelo, ainda se adivinha, nos menores fragmentos, uma seiva, um vigor, um “impulso”, digamos assim, que os torna estejam onde estiverem, inconfundíveis.¹⁶⁸

Desta forma, existe algo a ser preservado nessas ruínas, algo ligado ao passado e que pode ser observado na *construção* das Missões, no resquício restante de materialidade. Tal materialidade mostra-se tão importante que o próprio Lucio Costa planeja um museu no local, o qual não visaria uma reconstrução total e fiel das ruínas mas a integração das peças ainda existentes e das ruínas, para que fosse possível “um simples abrigo para as peças que, todas de regular tamanho, muito lucrarão vistas assim em contato direto com os demais vestígios”¹⁶⁹. Contudo, essa integração deveria ser guiada:

[...] para que os visitantes, geralmente poucos ou mal informados “compreendam” melhor a significação das ruínas, sintam que já houve vida dentro delas e, se possível, também “vejam”, como o Sr. Augusto Meyer, “aquela porção de índios se juntando de manhãzinha na igreja”, parece-me indispensável a organização de uma série de esquemas e mapas, além da planta de S. Miguel, acompanhados de legendas que expliquem de maneira resumida, porém clara e precisa, a história em verdade extraordinária das Missões.¹⁷⁰

Desta forma, a presença do passado em um lugar como o Museu das Missões é possível desde que exista um conhecimento prévio sobre a história do local. Este tipo de entendimento do passado difere da presença de Gumbrecht, uma vez que na segunda não existe nenhuma forma de controle, de previsão para o acontecimento de um momento de intensidade. É preciso somente estar *disponível*, já a presença do passado das Missões precisa de um conhecimento, precisa da História.

A presença através da arquitetura colonial também pode ser percebida no artigo “A arquitetura dos jesuítas no Brasil” publicado originalmente na Revista do SPHAN número 05 de 1941 e posteriormente no número 26 de 1997. Ao tratar da importância da arquitetura jesuítica para a evolução da arquitetura brasileira temos o seguinte trecho:

¹⁶⁸ PESSÔA, José (org.). *Lucio Costa: Documentos de Trabalho*. Rio de Janeiro: IPHAN, 2004. p. 35.

¹⁶⁹ *Ibidem*. p. 39.

¹⁷⁰ *Ibidem*. pp. 39/40.

[...] o espírito jesuítico, vem sempre à tona – é a marca, o *cachet* que identifica todas elas e as diferencia, à primeira vista, das demais. E é precisamente essa constante, que persiste sem embargo das acomodações impostas pela experiência e pela moda – ora perdida no conjunto da composição, ora escondida numa ou noutra particularidade dela essa presença irreduzível e acima de todas as modalidades de estilo porventura adotadas, é que constitui, no fundo, o verdadeiro “estilo” dos padres da Companhia.¹⁷¹

O “estilo dos padres da Companhia” persistiria em sua arquitetura, seria a presença possível no Museu das Missões que traria, juntamente com o “ensinamento” da história do local, o passado colonial à tona. A importância do passado colonial para o Serviço do Patrimônio já foi aqui relatada e a possibilidade de entender, e guardar, o gérmen da nacionalidade brasileira foi a responsável pela importância do período. Mas como a arquitetura colonial se encaixaria nessa nacionalidade? Através da plasticidade.

A mesma plasticidade presente no homem cordial de Sérgio Buarque de Holanda¹⁷², aquela que liberta (já que o brasileiro “é livre, pois, para se abandonar a todo o repertório de idéias, gestos e formas que encontre em seu caminho, assimilando-os freqüentemente sem maiores dificuldades”¹⁷³) pode ser encontrada na arquitetura, a qual se esvazia dos “sentidos” de apoio, sustentação, proteção e parte para formas autônomas e plásticas. Segundo Lucio Costa:

Com efeito, desde que os vários elementos de que se compõe cada uma das ordens gregas – as colunas, o entablamento, os frontões – perderam as suas características funcionais primitivas, isto é, deixaram de constituir a própria estrutura do edifício¹⁷⁴, passando a representar, para os romanos, simplesmente elementos construtivos complementares e, para os artistas do Renascimento, apenas elementos de modenatura¹⁷⁵, independentes das necessidades construtivas reais, nenhuma razão mais justifica o apego intransigente às fórmulas convencionais e vazias de sentido então em vigor. 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

¹⁷¹ COSTA, Lucio. In: *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde. No. 26, p. 105.

¹⁷² Cf. BENZAQUEN, Ricardo. Lucio Costa. In: NOBRE, Ana Luiza; KAMITA, João Masao; LEONÍDIO, Otávio; CONDURU, Roberto (orgs.). *Lucio Costa: um modo de ser moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

¹⁷³ HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Cia. das Letras, 19---. p. 151.

¹⁷⁴ A perda de características funcionais dos elementos arquitetônicos pode ser caracterizada como uma revolução técnica na construção datada do Renascimento.

¹⁷⁵ Modenatura é o traçar perfis, conjuntos de molduras em disposição harmoniosa arquitetonicamente. Preocupa-se principalmente com os efeitos estéticos que tais “molduras” conferem ao ambiente. Relação entre vazios e cheios, sombra e luz, e demais elementos arquitetônicos são levadas em consideração.

frente a questão e tratar cada um desses elementos como 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*?¹⁷⁶

Para Lucio Costa, a arquitetura colonial possui essa liberdade plástica. Mas vale ressaltar que tal liberdade plástica não significa necessariamente uma avalanche de formas, ela pode, por exemplo, ser sóbria como a arquitetura jesuítica¹⁷⁷. No caso da igreja de São Miguel das Missões fica clara tal liberdade ao constatar que as paredes dos pórticos¹⁷⁸ estão somente encostadas no corpo principal, sem amarrações. Mesmo possuindo conhecimentos arquitetônicos os desenhistas “permitiram” a utilização desse pórtico sem amarras, que deveria cobrir as bases e parte dos fustes da ordem superior de pilastras. Ao próprio Lucio Costa causa estranhamento a utilização “solta” desse pórtico, mas não diminui seu caráter de importância arquitetônica. A preservação dessas ruínas é importante, pois “só mesmo quando se percorrem um a um, esses povos, [...] quando se estuda a história dramática das primeiras ‘reduções’ [...] é que se pode ajuizar e reconstituir mentalmente o que foram esses povos na época do seu florescimento”¹⁷⁹. Esta preservação permitiu uma “reconstrução mental” do passado, algo que também difere da presença de Gumbrecht a qual pressupõe um não fechar-se do passado, uma disponibilidade imediata. Contudo, mesmo afastando-se da presença definida por Gumbrecht, o ideal de Lucio Costa apresenta elementos de um tipo-ideal de presentificação (a materialidade, a importância do espaço em detrimento do tempo, a tradição), ao mesmo tempo em que revela elementos de uma cultura de sentido (a catalogação, uma estrutura evolutiva do processo artístico, a nacionalidade, a modernidade). Uma vez mais se observa a dualidade do caso brasileiro. Tradição e modernidade, sentido e presença, podem juntar-se no caráter plástico e adaptativo do tipo-ideal brasileiro.

Continuando com o tema da *plasticidade* da arte brasileira, Lucio Costa reconhece que não são as obras academicamente perfeitas, aquelas que se enquadram em todas as categorias de um período, que possuem maior valor. Ao tratar dos retábulos paulistas, considerados tradicionalmente simples e sem importância artística o autor diz:

¹⁷⁶ COSTA, Lucio. In: *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde. No. 26, p. 106.

¹⁷⁷ “Sobriedade que se impõe, apesar do gongorismo da obra de talha de um determinado período, como nos púlpitos esplêndidos de Santo Alexandre. Sobriedade que ainda souberam manter no mais pretensioso de seus templos, a atual Sé da Bahia” *Ibidem*. p. 128.

¹⁷⁸ Pórticos são locais cobertos a entrada de um edifício enquanto fustes são as partes da coluna entre a base e o capitel.

¹⁷⁹ COSTA, Lucio. In: *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde. No. 26. pp. 165/166.

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 [...]. Não são, pois, estes retábulos paulistas simples cópias inábeis mas, muito pelo contrário, legítimas “recriações”, podendo ser considerados [...] como das mais antigas e autênticas expressões conhecidas da arte “brasileira”, em contraposição a maior parte das obras luso-brasileiras dessa época.¹⁸⁰

O tema da arte brasileira “recriada” entra mais uma vez em destaque. Como em Hanna Levy e Rodrigo Melo Franco, Lucio Costa observa que a falta de um “tema e técnica originais” nas talhas brasileiras não significa uma diminuição da importância artística da obra. Nos retábulos paulistas, assim como nas pinturas da igreja de São Francisco de Ouro Preto, pode-se identificar relações plásticas novas, padrões próprios, espírito de invenção, uma originalidade diferenciada de nosso entendimento atual, uma originalidade que não precisa ser primeira.

Essa originalidade brasileira não originária deve ser preservada, mas não só seu centro como também seu entorno. Nos estudos de tombamento de Lucio Costa percebe-se uma preocupação corrente com a preservação do entorno do monumento a fim de conservar a “harmonia”. Caso emblemático é o do outeiro da Glória no Rio de Janeiro. O projeto do prefeito, Henrique Dodsworth, previa a construção de prédios residenciais na faixa entre o Largo da Glória e a ladeira de acesso à igreja. Tais construções prejudicariam drasticamente a vista da igreja, como pode ser visto nos desenhos do próprio Lucio Costa:

¹⁸⁰ COSTA, Lucio. In: *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde. No. 26, pp. 136 e 137.

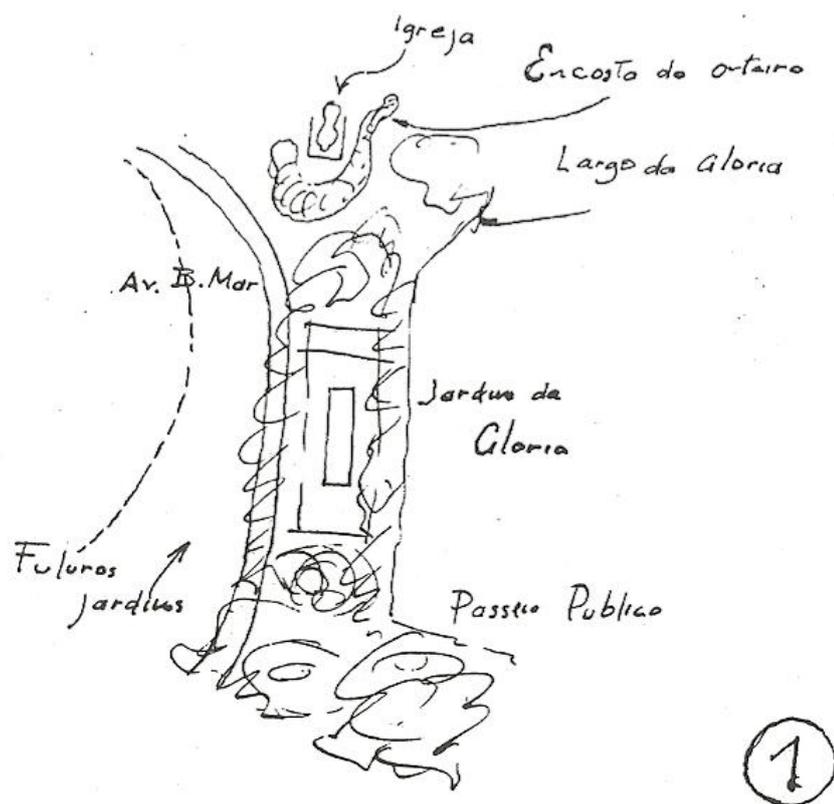


Figura 4: Desenho de Lucio Costa¹⁸¹

¹⁸¹ Disponível em PESSÔA, José (org.). *Lucio Costa: documentos de trabalho*. Rio de Janeiro: IPHAN, 2004. p. 48.

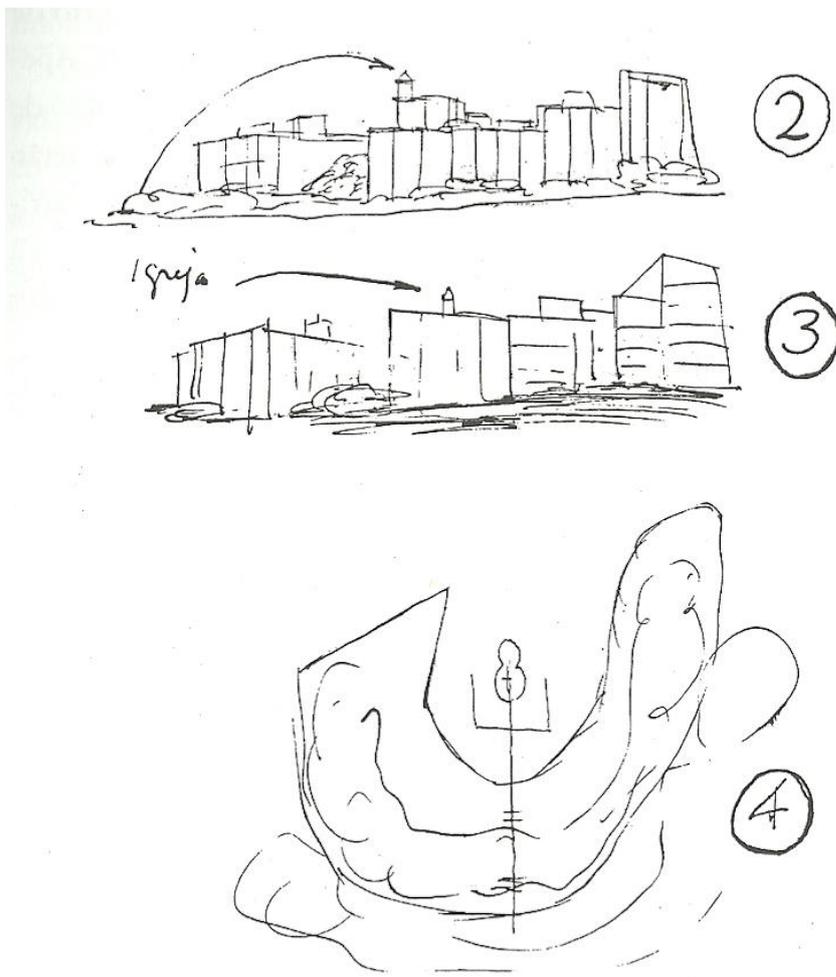


Figura 5: Desenhos de Lucio Costa¹⁸²

O projeto do prefeito foi desaconselhado por Lucio Costa, assim como qualquer alteração mais “monumental”, como pode ser visto no seguinte trecho: “Quanto ao tratamento da encosta e das rampas e escadas de acesso ao outeiro na parte a ser inicialmente aberta, deve-se evitar qualquer propósito de monumentalidade, não só porque um tal tratamento destoaria das proporções e singeleza aldeã da capela, como porque equivaleria à introdução de um elemento novo”¹⁸³.

O entorno de um monumento também foi tema do relatório sobre a igreja matriz de São Pedro no Rio Grande do Sul, quando a construção de um novo edifício dos Correios

¹⁸² Disponível em PESSÔA, José (org.). *Lucio Costa: documentos de trabalho*. Rio de Janeiro: IPHAN, 2004. p. 49.

¹⁸³ *Ibidem*. p. 51.

dentro da praça foi desaconselhada pelo arquiteto, pois “compromete a escala e a harmonia do logradouro em detrimento da monumentalidade da matriz”¹⁸⁴. Em outro caso, a área vizinha ao Forte da Barra Grande no Guarujá/São Paulo foi abarcada pelo tombamento “a fim de garantir boa visibilidade e a necessária ambientação”¹⁸⁵.

Outro caso emblemático foi o do conjunto arquitetônico da Rua do Catete, também no Rio de Janeiro. A intenção de preservar todo um conjunto de construções que ladearia o Palácio do Catete pode ser entendida no trecho:

Com essa integração de conjunto urbano, conseguir-se-á não apenas manter a atmosfera peculiar local, graças à permanência das casas da época ali contidas cujo tratamento arquitetônico seja digno de preservação, como ainda apurá-lo com a reposição das demais de sua feição, aproveitando-se para tanto elementos de fachadas de casas que venham a ser demolidas noutros logradouros, inclusive, eventualmente, a transferência integral de frontarias que se adaptem ao lugar [...] criando-se assim, com o tempo, uma espécie de “museu de arquitetura urbana carioca” de meados e da segunda metade do século XIX.¹⁸⁶

A preservação de todo um espaço ainda utilizado, habitado e incluso na rotina da cidade é significativa do desejo de manter o passado disponível. Contudo pode-se também perceber a constante negociação entre modernidade e tradição. Seja no outeiro da Glória, no Arco do Teles ou na Rua do Catete é preciso criar meios para aliar a modernização urbanística à tradição. A solução encontrada por Lucio Costa é preservar um espaço específico, neste caso a Rua do Catete, e trazer os demais elementos ameaçados pela modernização de outros locais. O espaço criado seria, então, um “museu arquitetônico” integrado à vida urbana, um passado disponível.

Mesmo o “ar de abandono” foi considerado como tema de preservação por Lucio Costa ao tratar do Cemitério Protestante de Joinville, Santa Catarina, que justifica “a inscrição [...] no Livro do Tombo Histórico, uma vez que se conserve o aspecto agreste e se não mutilarem as árvores a pretexto de zelar pela proteção das sepulturas, pois essa impressão de *cultivado abandono*, que lhe confere ar romântico, é o que importa preservar”¹⁸⁷. A *sensação* que importa preservar não é tema comumente associado ao patrimônio de pedra e cal, mas foi sistematizado mais de uma vez por Lucio Costa. Outro exemplo pode ser encontrado do artigo

¹⁸⁴ PESSÔA, José (org.). *Lucio Costa: documentos de trabalho*. Rio de Janeiro: IPHAN, 2004. p. 69.

¹⁸⁵ *Ibidem*. p. 96.

¹⁸⁶ *Ibidem*. p. 184.

¹⁸⁷ *Ibidem*. p. 185.

“Documentação Necessária” disponível na Revista do SPHAN, ao tratar da arquitetura civil o arquiteto depara-se com a casa mínima, a casa do colono.

[...] a casa *mínima* como dizemos agora, a do colono e – detalhe importante este – de todas elas a única que ainda continua *viva* em todo o país, apesar do seu aspecto tão frágil. É sair da cidade e logo surgem à beira da estrada, como se vê pouco além de Petrópolis, mesmo ao lado de vivendas de verão de aspecto cinematográfico. Feitas de *pau* do mato próximo e de terra do chão, como casas de bicho, servem de abrigo para toda a família [...] tudo se mistura e com aquele ar doente e parado, esperando... (o capitalista vizinho – esportivo, *aerodinâmico* e bom católico – só tem uma preocupação: que dirão os *turistas*?) 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 isso, por ser coisa legítima da terra, tem para nós, arquitetos, uma significação respeitável e digna; enquanto que o “pseudomissões, normando ou colonial”, ao lado, não passa de um arremedo sem compostura.¹⁸⁸

Não é só a imponência da construção, ou sua técnica avançada, que importa ao patrimônio, é também o “fazer parte da terra”, é pensar o habitual, o corriqueiro como a presença de um passado nacional. A sensação que pode ser compartilhada pela arquitetura tem importância para o tombamento. Ao tratar do telhado português presente nas construções brasileiras Lucio Costa o caracteriza pela “impressão de sonolência que eles dão”¹⁸⁹.

Assim como Afonso Arinos, Lucio Costa apresenta em seus escritos uma dualidade entre sentido e presença. Ao analisar, por exemplo, as obras de Aleijadinho no artigo “Antônio Francisco Lisboa, o ‘Aleijadinho’”¹⁹⁰ o arquiteto apresenta uma cronologia da vida do artista, uma pequena análise da época em que viveu, e vê um *sentido* em sua obra. Pois, “aparelhado para o exercício da sua vocação, pode-se identificar a marca inicial da sua presença no risco de chafariz feito quando tinha apenas 13 anos [...] e onde já estão definidos dois traços do seu estilo pessoal: a **graça** (no perfil) e a **veemência** (na carranca)” e “na sua composição concorre também um pormenor revelador da intenção plástica, que lhe vai marcar a obra futura”¹⁹¹. O artigo em questão é todo voltado para uma análise do sentido da obra de Aleijadinho. E mesmo o artigo “A arquitetura dos jesuítas no Brasil”¹⁹², já trabalhado aqui,

¹⁸⁸ COSTA, Lucio. Documentação Necessária. In: CAVALCANTI, Lauro (org.). *Modernistas na repartição*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ; Paço Imperial; Tempo Brasileiro, 1993. p. 200.

¹⁸⁹ *Ibidem*. p. 201

¹⁹⁰ COSTA Lucio. In: *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde. No. 18, 1978.

¹⁹¹ Ambos os trechos. *Ibidem*. P. 77.

¹⁹² *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde. No. 26.

apresenta um caráter quase “evolutivo” da obra brasileira, como no trecho a respeito da nomenclatura possível das obras onde lê-se: “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”¹⁹³.

Tais características de um pensamento voltado para o progresso e que visa uma classificação das obras não invalida o que foi dito anteriormente sobre a possibilidade da presença do passado em Lucio Costa. Desde o começo deste capítulo têm-se enumerado elementos que se enquadrariam em tipos-ideais de uma cultura de presença e elementos para uma cultura de sentido. Contudo, é importante frisar mais uma vez que a hipótese principal para a utilização desses critérios nessa análise é que eles se misturam e interagem ao compor uma cultura real. Quando Gumbrecht descreve mais detidamente os conceitos de “cultura de presença” e “cultura de sentido” ele faz questão de utilizá-los como tipos-ideais weberianos, uma vez que “todas as culturas podem ser analisadas como configurações complexas, cujos níveis de autorreferência congregam componentes de cultura de sentido e de cultura de presença”¹⁹⁴.

Assim, também o trabalho de Lucio Costa pode ser entendido como uma congregação desses componentes. A importância da materialidade, a necessidade de preservar, a preocupação com o conjunto arquitetônico e, principalmente, com as sensações que a arquitetura pode provocar são elementos válidos de um pensamento voltado para a presença do passado. Entretanto, não podemos esquecer que uma veia moderna esteve galgando espaço no Serviço do Patrimônio, a adequação a normas burocráticas, as classificações e o caráter evolutivo da arte aparecem como elementos muito ligados ao sentido do passado. Desta forma, o trabalho de Lucio Costa mostra-se como uma complexa rede que confere elementos para pensar-se a possibilidade de presentificação do passado através da arquitetura.

¹⁹³ *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde. No.26. p. 131.

¹⁹⁴ GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-Rio, 2010. p. 105/6.

Capítulo 3:

Almofadas interligadas: qual é a presença possível?

O título do primeiro capítulo desta dissertação refere-se a um salto. Tal salto pode ser caracterizado como o salto para a presença, um salto que propõe uma nova forma de pensar o passado e a contemporaneidade. Por meio desta forma pode-se estar equipado de dois tipos ideais fundamentais para o entendimento da relação com o tempo, o cronótopo tempo histórico e o cronótopo presente lento (ou espesso). Durante o segundo capítulo, tentou-se demonstrar como o SPHAN pode ser inserido no cronótopo presente lento, um cronótopo existente e latente em uma cultura comumente analisada como de puro sentido.

Neste terceiro capítulo, uma solução “acolchoada” para o conflito entre presença e sentido é sugerida. As almofadas de presença¹⁹⁵ percebidas nos atos de patrimonialização do SPHAN podem estar ligadas ao próprio ser do patrimônio (como será visto no tópico 3.1), à especificidade brasileira em atrelar modernidade e tradição durante o período conhecido como Fase Heroica do SPHAN (tópico 3.2) e a um princípio de nostalgia, ligado, muitas vezes, aos escritos de Alois Riegl, uma vontade de passado que nasce ao mesmo tempo em que nasce a própria modernidade (tópico 3.3).

¹⁹⁵ Termo utilizado por Gumbrecht para se referir aos efeitos de presença sentidos atualmente e que estão “embrulhados em, e talvez até mediados por nuvens e almofadas de sentido”. GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-Rio, 2010. p. 135.

3.1 Patrimônio e materialidade: considerações gerais sobre o patrimônio de pedra e cal e a presença.

Para Dominique Poulot, o patrimônio “define-se, ao mesmo tempo, pela realidade física de seus objetos, seu valor estético – e, na maioria das vezes, documental, além de ilustrativo, inclusive de reconhecimento sentimental – que lhes atribui o saber comum, enfim, por um estatuto específico, legal ou administrativo”, mas também “depende da reflexão erudita e de uma vontade política, ambos os aspectos sancionados pela opinião pública; essa dupla relação é que lhe serve de suporte para uma representação da civilização, no cerne da interação complexa das sensibilidades relativamente ao passado, de suas diversas apropriações e da construção das identidades”¹⁹⁶. Assim, o patrimônio possui, em sua essência, uma relação dupla: de um lado, estética e materialidade atreladas ao caráter documental ou sentimental, e, de outro, a reflexão política - ligada à erudita - acerca do passado. Pensar o patrimônio seria, então, pensar em dimensões diferentes dentro de uma mesma esfera. Ele é datado pela vontade política que o erigiu, ao mesmo tempo em que é eterno em sua dimensão estética. Ele também é documento de uma época e um povo, tanto a que o produziu como a que o patrimonializou, assim como é testemunho da humanidade. O patrimônio é, portanto, datado, universal, político e cultural.

Um polígono talhado de tantos lados passa a ser visto como uma esfera, uma esfera unânime. Contudo, é preciso levar em consideração que o patrimônio apresenta uma divisão política muito clara, divisão esta que reflete a própria estrutura dos diferentes patrimônios. Para a UNESCO o patrimônio mundial é dividido oficialmente em: natural (183), cultural (725) e mistos (28)¹⁹⁷. Eles estão distribuídos ao redor do globo conforme o mapa abaixo:

¹⁹⁶ Ambos os trechos estão em POULOT, Dominique. *Uma história do patrimônio no Ocidente*. São Paulo: Estação Liberdade, 2009. p. 13.

¹⁹⁷ Lista disponível no site < <http://whc.unesco.org/en/list>>. Acessado em 15 de janeiro de 2012.

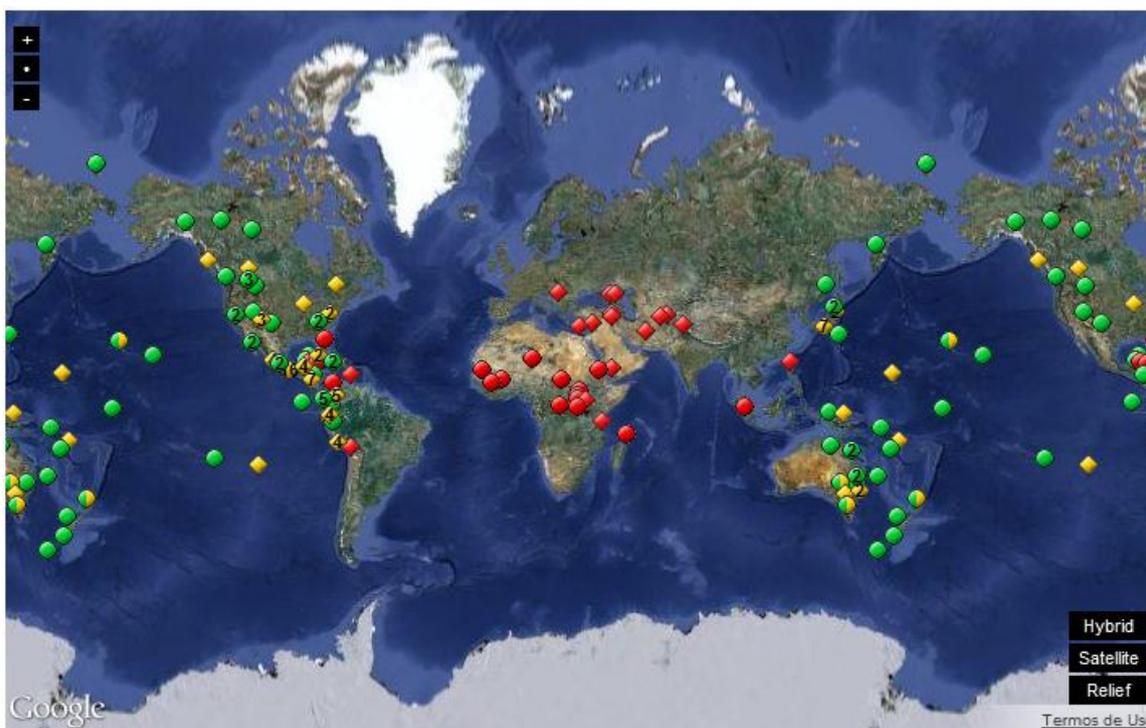


Figura 6: Disponível no site da UNESCO.¹⁹⁸

Ao observar unicamente o Brasil, temos:



Figura 7: Disponível no site da UNESCO, igual a anterior mas com zoom.

¹⁹⁸ Disponível em: <<http://whc.unesco.org/en/254>>. Acessado em 15 de janeiro de 2012.

Os patrimônios mundiais no Brasil são: culturais – Cidade Histórica de Ouro Preto, Centro Histórico de Olinda, Missões Jesuíticas, Centro Histórico de Salvador, Santuário do Bom Jesus de Congonhas, Brasília, Parque Nacional Serra da Capivara, Centro Histórico de São Luís, Centro Histórico de Diamantina, Centro Histórico de Goiás, Praça de São Francisco em São Cristóvão, e naturais – Parque Nacional do Iguaçu, Floresta atlântica do sudeste (Paraná e São Paulo), Costa do Descobrimento (Bahia e Espírito Santo), Complexo de Conservação da Amazônia (extensão do Parque Nacional do Jaú), Área de conservação do Pantanal, Ilha atlântica de Fernando de Noronha e Atol das Rocas, Áreas protegidas do Cerrado: Chapada dos Veadeiros e Parque Nacional das Emas.

Levando em consideração apenas os locais escolhidos como patrimônio cultural, pode-se perceber uma influência do pensamento do SPHAN em vários deles. As Missões Jesuíticas foram estudadas por Lucio Costa, as cidades históricas de Ouro Preto e Diamantina encantaram o mesmo arquiteto, além do próprio diretor Rodrigo Melo Franco de Andrade, e Brasília pode ser entendida como a inovação da modernidade brasileira. O patrimônio escolhido política e esteticamente pelo SPHAN (concordando com a definição de Poulot) é também aquele que possui, hoje, caráter universal.

Todavia, o desejo patrimonializante não pode ter seu início colado à criação do SPHAN ou das teorias de preservação de monumentos. Segundo José Reginaldo Santos Gonçalves:

Muitos são os estudos que afirmam constituir-se essa categoria [patrimônio] em fins do século XVIII, juntamente com os processos de formação dos Estados Nacionais, o que é correto. Omite-se, no entanto, seu caráter milenar. Ela não é simplesmente uma invenção moderna. Está presente no mundo clássico e na Idade Média. A modernidade ocidental apenas impõe os contornos semânticos específicos assumidos por ela. Podemos dizer que a categoria “patrimônio” também se faz presente nas sociedades tribais.¹⁹⁹

Desta forma pode-se dizer que o patrimônio enquanto categoria de pensamento, enquanto vontade de passado, pode ser percebido em outras épocas e culturas que não pertencem à modernidade. Ao aceitar o patrimônio como possibilidade de presença do passado, mesmo que escolhido em, e para, uma conjuntura histórica específica, se aceita também que esse viés da presença extrapola a divisão cronológica da contemporaneidade.

¹⁹⁹ GONÇALVES, José Reginaldo Santos. “O patrimônio como categoria de pensamento”. In: ABREU, Regina & CHAGAS, Mário (orgs.). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009. p. 26.

Esse desejo de passado do patrimônio pode adquirir diversas formas, como os templos japoneses xintoístas. Tais templos são reconstruídos regularmente (a próxima reconstrução está agendada para 2013) e são os profissionais, aqueles detêm a maneira de construir os templos da mesma forma que os anteriores, que são entendidos como os “tesouros nacionais vivos”²⁰⁰. Para Beatriz Mugayar Kühl:

A relação com os "monumentos históricos" é pautada no respeito pela matéria, como transformada pelo tempo. Essa postura tem relações diretas com um tipo de visão sobre o transcorrer do tempo, uma visão linear, de origem judaico-cristã, em contraposição a uma noção de circularidade do tempo. As culturas que depois se "apropriam" da noção de monumento histórico, são culturas que, em relação ao tempo, têm visão de linearidade: o tempo que não pode ser revivido e revertido e, por isso, esse respeito pela matéria que carrega consigo o transladar da história. Esse tipo de visão predomina em países ocidentais, é bem verdade, mas não se limita ao ocidente, bastando verificar as diferentes posturas em relação à noção de tempo (e à matéria) entre o budismo e o xintoísmo no Japão, como evocado pela mesma Choay. Portanto, não se trata de eurocentrismo, ou de mera oposição ocidente-oriental, mas de distintas relações de variados grupos culturais com a noção de temporalidade.²⁰¹

Ao seguir a lógica de raciocínio proposto por Kühl vê-se o patrimônio ocidental como instituição moderna que segue uma lógica linear de tempo. Contudo, foi visto nas páginas anteriores desta dissertação que muitos aspectos do patrimônio brasileiro não podem ser enquadrados nas definições interpretativas da Idade Moderna. Ao concordar com essa impossibilidade, o patrimônio brasileiro passa a ser melhor abarcado ao levar-se em consideração também uma frase de Lauro Cavalcanti “Os arquitetos ‘modernos’ brasileiros conseguiram, dessa forma, realizar o sonho de todo revolucionário: o controle dos polos eruditos e populares, além do reconhecimento de sua sabedoria sobre o passado e o futuro. Brasília e Ouro Preto corporificam a especificidade do ‘modernismo’ brasileiro”²⁰².

Deve-se levar em consideração que o texto de Kühl versa sobre o patrimônio ocidental, enquanto o de Cavalcanti sobre o brasileiro. Ambos, porém, tocam em noções fundamentais ao entendimento do patrimônio ocidental ou nacional: temporalidade e materialidade. Kühl afirma que o patrimônio ocidental está obrigatoriamente ligado a uma

²⁰⁰ Cf. HARTOG, François. “Tempo e Patrimônio”. In: *Varia Historia*. Belo Horizonte, vol. 22, n. 36: p. 266-268, Jul/Dez 2006.

²⁰¹ KÜHL, Beatriz Mugayar. “Notas sobre a Carta de Veneza”. In: *Anais do Museu Paulista*. São Paulo, vol. 18, n. 2, Jul/Dez 2010.

²⁰² CAVALCANTI, Lauro. *As preocupações do belo*. Rio de Janeiro: Taurus Editora, 1995. p. 23.

concepção linear do tempo, impossível de ser revivido e que, portanto, precisa ser preservado. Todavia, foi abordada, no Capítulo 2 desta dissertação, a importância do entorno dos monumentos e das sensações que se produziam a partir do mesmo. Sendo assim, é plausível concluir que mesmo em uma época de visão reconhecidamente linear do tempo – o progresso, a mudança da capital de Minas Gerais, a construção de Brasília – o patrimônio também teve seu respaldo em uma tentativa de corporificar e materializar um passado que já estava em nós. Assim, o caso do patrimônio brasileiro durante a Fase Heroica do SPHAN pode ser entendido em suas duas noções fundamentais como uma temporalidade mista e uma materialidade imprescindível. Diferentemente do tesouro nacional nipônico, o patrimônio brasileiro foi pautado em sua materialidade e não em seu universo do fazer.

É também a materialidade própria da arquitetura que permitirá uma análise do patrimônio brasileiro sobre o prisma do tipo-ideal da presença. Um exemplo possível é a fala de Joaquim Guedes a respeito do livro de Paul Valéry, *Eupalinos ou O Arquiteto* “Valéry aproxima arquitetura e música para ensinar que ambas produzem espaços de puro envolvimento emocional e de apreensão direta, sem intermediações perceptivas, ao contrário da pintura e da escultura, que dependem de imagens”²⁰³. A arquitetura que foi ponta de lança na patrimonialização de 1937²⁰⁴ é a arquitetura discutida por Valéry, aquela que entende o fazer do edifício como um meio de mover o homem, “*que meu templo mova os homens como o faz o objeto amado*”²⁰⁵. A arquitetura têm, assim como o patrimônio, um caráter íntimo de materialidade, ela – e ele – não pode ser sem materialidade, e sua presença, “dócil a essa presença invisível”²⁰⁶, é percebida somente em sua realização. Explicando melhor, é como se arquitetura e patrimônio só se realizassem enquanto matéria silenciosa, matéria que confere sensação não através de representações (falas), mas através de “curvaturas invisíveis, ínfimas e poderosas inflexões, sutis combinações do regular e do irregular”²⁰⁷. Claro que a oposição entre fala e silêncio não pode ser total no patrimônio. Ele também é aquilo que fala sobre uma época, aquilo que confere a representação escolhida sobre determinado evento, contudo, seus silêncios, seus “espaços vazios”, para utilizar a expressão de Iser, são tão constitutivos de sua essência quanto sua fala.

²⁰³ GUEDES, Joaquim. “Prefácio: Geometria Habitada”. In: VALÉRY, Paul. *Eupalinos ou O Arquiteto*. São Paulo: Ed. 34, 1996. p. 11.

²⁰⁴ Cf. CHUVA, Márcia Regina Romeiro. *Os arquitetos da memória*. Em seu livro a professora Márcia Chuva explora a importância da arquitetura para a realização do SPHAN.

²⁰⁵ VALÉRY, Paul. *Eupalinos ou O Arquiteto*. São Paulo: Ed. 34, 1996. 39.

²⁰⁶ *Ibidem*.

²⁰⁷ *Ibidem*.

O patrimônio brasileiro enquanto representação e força política foi, e é, muito bem estudado. Trabalhos consistentes, com larga utilização de fontes, são encontrados em diversas universidades brasileiras²⁰⁸. Todavia, o caráter propriamente estético, e portanto universalizante, do mesmo não possui tão vasta bibliografia. Mais uma vez é preciso ponderar as afirmações deste trabalho, não se advoga pelo fim do estudo representativo do patrimônio brasileiro. O que se pretende é conceder outra, e importante, chave de análise para este fenômeno.

²⁰⁸ Cf. BRAGA, Vanuza Moreira. *Relíquia e Exemplo, Saudade e Esperança: o SPHAN e a Consagração de Ouro Preto*. Dissertação de Mestrado. Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil – CPDOC, 2010; MAGALHÃES, Aline Montenegro. *Colecionando Relíquias... Um estudo sobre a Inspetoria de Monumentos Regionais (1934-1937)*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, IFCS/UFRJ 2004; RUBINO, Silvana. *As fachadas da história: os antecedentes, a criação e os trabalhos do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1937-1968*. Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Campinas, IFCH/UNICAMP, Campinas, 1991; SANTOS, Marisa Veloso. *O tecido do tempo: a ideia de patrimônio cultural no Brasil (1920-1970)*. Tese de Doutorado, Universidade de Brasília, UNB, Brasília, 1992; VENTURA, Alexandre. *A viagem de descoberta do Brasil*. Dissertação de Mestrado, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, PUC/SP, São Paulo, 2000.

3.2 Modernidade e tradição: a especificidade brasileira

Para José Reginaldo Santos Gonçalves²⁰⁹ devemos encarar as práticas de preservação histórica como conectadas a uma determinada realidade social que sente a perda. Ou seja, algo que modifique, tencione, problematize e ameace o tradicional deve existir para que a necessidade de preservar seja sentida. Assim, entender o conceito de “patrimônio nacional” que levou à fundação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional em 1937 requer uma atenção ao Brasil e seus anseios no dado período.

Todavia, a análise de José Reginaldo Gonçalves mostra que somente após a criação da ideia de “patrimônio nacional” é que se pode ter medo de perdê-lo. Assim, ao mesmo tempo em que uma ameaça de transformação, mudança ou problematização serve como impulso para que se pense a preservação, a própria delimitação daquilo que seria passível de guarda possibilita a utilização do medo da perda como argumento. “Em outras palavras, a perda não é algo exterior, mas parte das próprias estratégias discursivas de apropriação de uma cultura nacional. [...] A apropriação de uma cultura traz, assim, como consequência, ao mesmo tempo que pressupõe, a possibilidade mesma da perda”²¹⁰.

Qual seria, então, a possibilidade de perda que motivou a criação do SPHAN? A perda da memória da nação, ou a perda do caráter nacional merece destaque na argumentação de seus idealizadores. Para Rodrigo Melo Franco de Andrade “o que o projeto governamental tem em vista é poupar à Nação o prejuízo irreparável do perecimento e da evasão do que há de mais precioso no seu patrimônio. Grande parte das obras de arte mais valiosas e os bens de maior interesse histórico, [...] tem desaparecido ou se arruinado irremediavelmente”²¹¹.

A ameaça de perder parte importante da produção nacional é clara no escrito de Rodrigo Melo Franco de Andrade. O país está perdendo, suas obras estão perecendo, logo não se saberá mais onde encontrar as obras de arte mais valiosas, um prejuízo irremediável e eminente. Algumas iniciativas preservacionistas já tinham sido tomadas no decorrer da década de 1920, todavia possuíam caráter regional, ou não suficientemente preservacionistas. Já existiam, com o aval do Estado, museus nacionais que preservariam o material do passado,

²⁰⁹ GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *A Retórica da Perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ & Ministério da Cultura – IPHAN, 2002.

²¹⁰ *Ibidem*. p. 88.

²¹¹ ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. Defesa do patrimônio artístico e histórico. In: *O Jornal*. Rio de Janeiro, 10 de outubro de 1936. Grifos meus.

todavia, não existia uma legislação com a qual fosse possível abarcar, principalmente, bens imóveis²¹². Foram alguns intelectuais brasileiros (entre eles Rodrigo de Melo Franco de Andrade e Lúcio Costa) que montaram a ideia de patrimônio nacional que seria utilizada pelo SPHAN.

O prejuízo da perda é visto não só como prejuízo para a nacionalidade, mas também como perda de caráter civilizatório. Em outras palavras, a perda afetaria o entendimento da nacionalidade brasileira com seu passado e civilidade como também o caráter universal e civilizador do patrimônio. Muitas vezes Rodrigo Melo Franco de Andrade chega a dizer que não só as gerações futuras cobrariam de seus antepassados a preservação, mas o próprio mundo civilizado arcaria com os resultados do desdém preservacionista.

O caráter universal concedido ao patrimônio nacional pela fala de seus idealizadores pode deixar algumas dúvidas no que diz respeito ao que pode ser universalizado e o que é singular do Brasil. Essa dualidade do patrimônio pode ser percebida em diversos textos, mas também pode ser creditada ao próprio projeto modernista em vigor a partir de 1922. Ao mesmo tempo em que o Brasil deve conhecer e explorar sua singularidade, seu interior, ele deve inserir-se em uma atmosfera cosmopolita de arte, de civilização e preocupação com o futuro.

A perda de componentes fundamentais à brasilidade (como as obras de arte remetidas ao exterior, ou os lugares históricos que estariam perdendo seu caráter com a falta de preservação) apresenta-se como preocupação geradora da necessidade de um serviço público patrimonial. Utilizar a perda como artifício retórico para a preservação não é privilégio único do SPHAN em sua idealização. Até hoje se pode perceber o apelo que a perda de “objetos artísticos nacionais” pode exercer. O hoje IPHAN vincula uma campanha publicitária chamada “Campanha pela recuperação dos bens procurados”²¹³, e um dos vídeos da campanha possui o sugestivo título “Campanha Lágrimas de Bens Procurados”²¹⁴.

Como já exposto no tópico anterior (3.1) a própria característica material do patrimônio preservado durante a Fase Heroica do SPHAN (1937-1967) permite uma

²¹² Cf. FONSECA, Maria Cecília Londres. *O Patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil*. p. 81 e ss.

²¹³ Maiores informações, bem como vídeos, cartazes etc. podem ser encontrados no site da campanha: < <http://portal.iphan.gov.br/portal/montarDetalheConteudo.do?id=13738&sigla=Institucional&retorno=detalheInstitucional> >. Acessado em 08 de agosto de 2010.

²¹⁴ Transcrevo aqui trecho do vídeo: “Quando um bem cultural é roubado, perdemos parte importante da nossa identidade e da nossa história”.

aproximação com as ideias de presença do passado de Gumbrecht. O patrimônio considerado passível de preservação pelo SPHAN foi prioritariamente o de pedra e cal, mas foi também prioritariamente o que marcava o passado colonial e o barroco. Dessa forma, existiu um caráter forte de materialidade, mas também existiu um caráter igualmente forte de seleção. O patrimônio preservável deveria ser aquele que ligava o Brasil ao restante do mundo, aquele que universalizaria uma particularidade brasileira. Aqui se apresenta uma característica muito própria do cronótopo tempo histórico, a história que “deveria ser estudada” é aquela que confere um “sentido” ao passado. Contudo, esse mesmo “patrimônio de sentido” não pôde (1) prescindir da materialidade, e nem tampouco (2) desconsiderar a especificidade brasileira na construção (como a casa simples, a capela jesuítica, a talha).

Não foi unicamente o sentido de perda que mobilizou a preocupação com o “patrimônio nacional”, descobrir a identidade brasileira foi tópico que também perpassou os meandros da institucionalização de um serviço patrimonial nacional. Para Márcia Chuva:

No contexto do projeto de unidade nacional, ter uma cultura autenticamente brasileira significava, ao mesmo tempo, construir fisicamente um patrimônio, dando-lhe uma feição homogeneizada que fosse reconhecida por toda comunidade nacional imaginada e que se tornasse natural e inquestionável, além de articular as redes de relações pessoais engajadas na “causa” da defesa do patrimônio, submetidas a alianças e trocas.²¹⁵

Sendo assim, a questão nacional não foge à percepção de quem trabalha com a ideia patrimonial. Pode-se elencar ainda mais um ramo dessa ligação quando preocupações do projeto modernista²¹⁶ permeiam as preocupações do já criado Serviço. Para Lauro Cavalcanti, os modernistas desenvolveram no SPHAN²¹⁷ um corpo específico de ideais ou práticas em relação ao patrimônio. Uma questão modernista que perpassou de forma significativa o pensamento do SPHAN foi a conciliação entre modernidade e tradição. Em seu caráter de senso comum, o patrimônio estaria diretamente ligado à tradição, e nem de longe a um projeto

²¹⁵ CHUVA, Márcia Regina Romeiro. *Os arquitetos da memória: sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil (anos 1930-1940)*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009. p. 31.

²¹⁶ Cf. CAVALCANTI, Lauro (org). *Modernistas na repartição*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, Paço Imperial, Tempo Brasileiro, 1993. O título deste livro de Lauro Cavalcanti é bem esclarecedor no que diz respeito ao papel dos chamados “modernistas” na constituição do governo. Os textos que compõem o livro são de Mário de Andrade, Rodrigo Melo Franco de Andrade, Manuel Bandeira, Joaquim Cardoso, Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda.

²¹⁷ Deve-se tomar certo cuidado ao tratar a “visão do SPHAN” como um todo, único e desvinculado a interesses políticos. Como qualquer órgão público o Serviço possui forte ligação com a corrente política da posição, além de ter apoio do ministro Capanema. Por outro lado, deve-se manter o mesmo cuidado ao tratar o órgão como um todo homogêneo, com um pensamento conciso e identificável. Em seu caráter institucional o SPHAN contou com diferentes posicionamentos políticos entre seus dirigentes e colaboradores, intitular alguma visão como “a” visão do Serviço requer redobrado cuidado.

moderno. Mas no Brasil a visão modernista influenciou diretamente a formação do Serviço. Sendo assim, modernidade e tradição andaram juntas em ambos os lugares de pensamento. Como diz Maria Cecília Londres Fonseca:

[...] se em outros países os agentes da preservação costumavam ser recrutados entre intelectuais identificados com uma concepção passadista e conservadora de cultura, no Brasil os intelectuais que se engajaram no projeto do patrimônio eram exatamente aqueles que, como Mário de Andrade e Lúcio Costa, assumiam em suas respectivas áreas profissionais posturas claramente inovadoras²¹⁸.

A associação entre modernidade e tradição é típica do modernismo brasileiro e não foi recorrente em outros países. “Essa particularidade é, assim, significativa no que tange aos processos de construção de um ‘patrimônio nacional’, no interior do amplo processo de longo prazo de formação do Estado e construção da nação”²¹⁹. A busca por raízes tradicionais coloniais se dava no mesmo momento em que o modernismo propunha desprezar uma Europa decadente e amar as possibilidades e novidades da América.

O próprio Lucio Costa declarava-se sempre “conservador” e, por mais que tenha ficado ao lado do grupo “modernista”, não apreciava um “progressismo gratuito”. Para Cecília Rodrigues dos Santos:

Por outro lado, declarar em alto e bom tom “eu sou a tradição” não lhe soava contraditório com a defesa da nova arquitetura [...]: “Eu, Lucio Marçal Ferreira Ribeiro Lima e Costa, tendo um pouco de uma coisa [de Oscar, o criador] e de outra [de Lelé, o construtor], sinto-me bem no convívio de ambos [...]: é que sou, apesar de tudo, o vínculo com nosso passado, o lastro – a tradição”. Portanto, Lucio Costa vai ao encontro de uma modernidade definida nos termos discutidos por Marc Augé como sinônimo de conciliação mais do que de rompimento, representada pela “presença do passado no presente”²²⁰.

Por mais que exista, nesta dissertação, a preferência pessoal pela reflexão de Gumbrecht sobre a presença do passado, em detrimento da reflexão de Augé, existe na citação acima também o destaque da característica mista de Lucio Costa. A modernidade de Lucio Costa também é encarada como continuidade e não ruptura no texto de Ronaldo Brito, do mesmo livro, intitulado “Fluida modernidade”. Neste texto, Ronaldo Brito propõe uma

²¹⁸ FONSECA, Maria Cecília Londres. *Op. Cit.* p. 97.

²¹⁹ CHUVA, Márcia. *Op. Cit.* p. 91.

²²⁰ SANTOS, Cecília Rodrigues dos. “Problema mal posto, problema repostado”. In: NOBRE, Ana Luiza, KAMITA, João Masao, LEONÍDIO, Otavio, CONDURU, Roberto (orgs.). *Lucio Costa: um modo de ser moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 134.

questão interessante sobre a ligação entre modernidade brasileira e passado seria possível ter “descoberto” esse passado se os intelectuais em questão já não fossem “modernos o bastante”? Nas palavras de Ronaldo Brito:

É notório que Lucio Costa seja o principal responsável pela leitura moderna de nosso passado. Eu me pergunto, seriamente até que ponto nosso passado colonial foi uma invenção estritamente moderna. No texto sobre a sua viagem a Diamantina, ele afirma que encontrou aquele passado “pronto”, mas também ele estava “pronto” para encontrar aquele passado. Caso contrário não o teria encontrado, porque todo mundo passava ali e nunca ninguém viu nada. É que ele já era moderno o bastante para enxergar: - Olha ele aí, o passado!²²¹

A apreciação do passado por Lucio Costa também estava ligada a um novo modo de ver a arquitetura, “uma apreensão mais dócil e estética”²²², uma apreensão que se aproxima do cronótopo presente lento, sem deixar de ser, também, cronótopo tempo histórico. Sendo assim, não só a produção literária estava engajada na “redescoberta do Brasil”, percebe-se também uma produção arquitetônica nesse sentido, principalmente nos grandes centros São Paulo e Rio de Janeiro. Essa nova arquitetura deveria manter-se ligada às artes, valorizar as novas técnicas e congregar passado e futuro.

[...] aí se localizava a modernidade do novo tempo, revolucionário, desde que se garantindo a permanência de valores universais, como beleza, pureza das formas, simetria. [...] Da mesma forma, ser moderno não era sinônimo de negação da produção passada, mas um comportamento, que deveria buscar sempre a “verdadeira arquitetura” de cada época histórica²²³.

Desta forma vemos que “ser moderno” não significou abandonar o passado, pelo contrário, significou redescobrir a autenticidade própria de cada época, cada monumento, cada obra, cada pedaço da mistura formadora da identidade nacional. Desse modo, tradição e modernidade se ligam de forma singular no movimento modernista brasileiro. Uma busca por identidade nacional recorre ao passado colonial, enquanto o projeto moderno alia tais descobertas a um olhar vanguardista.

Em seu livro *Guardiães da Razão*, Helena Bomeny explora de forma incisiva a conjugação entre modernidade e tradição, típica do modernismo brasileiro. A autora traça, a

²²¹ BRITO, Ronaldo. “Fluida modernidade”. In: NOBRE, Ana Luiza, KAMITA, João Masao, LEONÍDIO, Otávio, CONDURU, Roberto (orgs.). *Lucio Costa: um modo de ser moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 252.

²²² *Ibidem*. p. 253.

²²³ CHUVA, Márcia. *Op. Cit.* p. 99.

partir de Minas Gerais, um esboço da “mineiridade do Estado” que traz luz ao entendimento das ações do Estado brasileiro da República Velha. Através de sua análise é possível perceber o tom de dualidade presente nessa etapa da constituição da comunidade imaginada brasileira. A característica do cronótopo tempo histórico se faz presente na construção de uma identidade selecionada, mas também o cronótopo presente lento mostra seu gérmen em construções materiais e em uma preocupação com o passado que não passa pela interpretação mais tradicional (não passa por uma análise escrita interpretativa). Para Bomeny:

A mentalidade moderna é por natureza temporal, e o que vai distinguir o mineiro é a vocação de eternidade, no que se refere à intemporalidade, à permanência. Mais fiel ao seu lugar que ao seu momento, o mineiro vai hierarquizando como prioridade a categoria *espaço*, deixando para segundo plano a do tempo.²²⁴

O primeiro confronto entre cosmopolitismo e experiência provinciana (entre tempo e espaço) é marcado pela transição da capital de Ouro Preto para Belo Horizonte. A escolha do local da futura capital é feita a partir de uma luta por um espaço neutro para as oligarquias mineiras²²⁵. Belo Horizonte seria, assim como o patrimônio nacional, responsável pela unificação das diferenças, um centro político que unificaria o separatismo rural e a ebulição cultural²²⁶. Todavia, existe no projeto de Belo Horizonte, assim como no projeto do patrimônio nacional, uma confiança na razão, uma idealização de ordem. Como se ao ordenar o espaço ocupado pela cidade (ou pelo patrimônio) fosse possível ordenar as diferenças brasileiras que impediam um caráter mais “civilizado” do país. Palavras como “ordem”, “higiene”, “ciência” e “aperfeiçoamento social” não estão distantes do sonho mineiro bem como do sonho nacional.

Dois locais foram cotados para a instalação da nova capital mineira: o arraial de Belo Horizonte (Curral-del-Rei) e a Várzea do Marçal (próxima à cidade de São João del Rei), ambos distanciariam a capital de sua antiga sede, a cidade de Ouro Preto.

Nesse projeto de tempo linear em direção ao futuro, aperfeiçoado pela engenharia e técnica, não cabia mais a sinuosa Ouro Preto, símbolo da circularidade do tempo histórico que toca, recorrente e incorrigivelmente, o passado. O projeto de mudança da capital traduz o projeto histórico de mudança da noção de tempo, da valorização do presente em nome do futuro, em

²²⁴ BOMENY, Helena. *Guardiães da razão: modernistas mineiros*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/Edições Tempo Brasileiro, 1994. p. 20.

²²⁵ Cf. BRAGA, Vanuza Moreira. *Relíquia e Exemplo, Saudade e Esperança: o SPHAN e a Consagração de Ouro Preto*. Dissertação de Mestrado. Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil – CPDOC, 2010.

²²⁶ Cf. BOMENY, Helena. *Op. Cit.* p. 41 e ss.

independência ao passado. [...] Mas a capital “neutra”, construída com os critérios do planejamento arquitetônico, combinava duas dimensões curiosas. Nascendo como centro unificador de disputas locais, Belo Horizonte mesclava sua origem rural com a missão de responder pelo centro industrial e progressista do estado²²⁷.

Assim, o aperfeiçoamento de engenharia ordenada de Belo Horizonte teve que conviver com a origem rural do local e com a origem passadista da antiga capital mineira. O patrimônio nacional estatal também teve que, na figura do SPHAN, conviver com uma capital antiga em necessidade de modernização, mas que não abandonou a materialidade do seu passado. “A República dos Engenheiros abandonava a ‘cidade velha’, no Rio de Janeiro, e também a barroca e sinuosa Ouro Preto”²²⁸, mas a Primeira República não foi dos engenheiros, foram os arquitetos que insistiram nas cidades do Rio de Janeiro e Ouro Preto. O interesse dessa “República de Arquitetos” diferenciava-se da dos Engenheiros, era necessário modernizar-se (a Igreja de São Pedro dos Clérigos foi demolida para dar lugar à Avenida Presidente Vargas) mas enquanto existisse um caminho que *conciliasse* modernidade e tradição, modernização e preservação, ele seria a opção desses arquitetos.

Desta forma, é possível dizer que durante a cristalização da identidade nacional o patrimônio nacional desempenhou papel fundamental. Tal construção identitária aconteceu em um período classificado como moderno, quando o cronótopo tempo histórico demonstrava seu poder. Todavia, mesmo em seu momento de ascensão o cronótopo tempo histórico não foi unânime, existia, no Brasil, uma característica material, tradicional e ligada ao passado que trazia consigo o cronótopo presente espesso (aceitando as definições de Gumbrecht).

A construção da materialidade da nação dar-se-ia por meio de monumentos, gestos, performances, eventos que conferissem maior visibilidade que a palavra. Um exemplo da condição fornecido por Márcia Chuva:

No Rio de Janeiro, por exemplo, o Governo Federal, como parte dos eventos da Exposição Internacional Comemorativa do Centenário da Independência, montou um pavilhão de Arte Retrospectiva e de Arte Contemporânea, e, ao mesmo tempo, criou o Museu Histórico Nacional, cujo ideário sustentava-se na noção de tradição associada a uma nostalgia do passado imperial. Divergia basicamente do que vinha se constituindo como discurso moderno, representando valores que, com a República, foram sendo neutralizados. Tais valores mantiveram-se presentes, ainda que hegemonzados no espaço de ação e de representação no

²²⁷ BOMENY, Helena. *Op. Cit.* p. 52 e 53.

²²⁸ *Ibidem.* p. 55.

interior do aparato burocrático do Estado pós-1930, que soube aglutinar, em suas redes, diferentes interesses e projetos.²²⁹

Para Nicolau Sevcenko, a Semana de 22 teve uma quádrupla dimensão simbólica de distinção social, sofisticação, passado (colonial) e cultura popular²³⁰. Assim, a preocupação com o passado colonial não estaria distante do Serviço. As viagens às cidades históricas mineiras mostram um espírito de redescoberta importante ao SPHAN. O desígnio secreto do patrimônio mineiro é tratado por Rodrigo Melo Franco de Andrade em: “Minas, como se cumprisse um desígnio secreto, uma determinação do destino, para realizar uma função na história, Minas guardou tudo”²³¹. Junto a essa afirmação de Rodrigo Melo Franco pode-se adicionar a afirmação de Helena Bomeny:

No mineiro também se realça a sobriedade de pensamento [...]. E tudo sem a urgência do tempo, pois afinal “o tempo não conta”. As coisas são feitas para durar, e não apenas para aparecer. O imperativo é de *permanência*, e não o da aparência fugaz. O tempo não conta em um sentido muito especial, que é o da velocidade do agir. O contraponto à lentidão seria o apego aos fatos reais e a demarcação precisa da fronteira entre realidade e imaginação. Em Minas existe um “folclore todo especial, pois o que nele predomina é a realidade e não a imaginação. O mineiro gosta de contar o que aconteceu”.²³²

Mais uma vez observa-se uma convivência entre aspectos do cronótopo tempo histórico (típico de uma cultura de sentido) e do cronótopo presente espesso (típico de uma cultura de presença). A dualidade da modernidade e do patrimônio brasileiros – lembrando que, como nos diz Bomeny, a característica de associar modernidade e preservação patrimonial não é comum em outros países – pode ser o exemplo característico da emergência de uma cultura de presença, mesmo que isso seja ladeado por um mar de “almofadas de sentido”.

Assim, o projeto de um serviço do patrimônio vem de encontro aos ideais de inserção do Brasil no mundo civilizado, sem esquecer suas particularidades e seu passado colonial. Teorizava-se por uma “desregionalização” do Brasil que não significasse uma perda de suas sutilezas ímpares. “Dentre as características históricas mais significativas desse processo [de

²²⁹ BOMENY, Helena. *Op. Cit.* p. 101.

²³⁰ SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole*. São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

²³¹ ANDRADE, Rodrigo Mello Franco de. “Palestra”. *In: RSPHAN*, nº 17, ano 1969. p. 23.

²³² BOMENY, Helena. *Guardiães da razão: modernistas mineiros*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/Edições Tempo Brasileiro, 1994. p. 19. Os trechos marcados com aspas são citações da autora do texto de Alceu Amoroso Lima, *Voz de Minas*.

constituição de um pensamento arquitetônico tipicamente brasileiro] estava a associação entre *modernidade* e *tradição*, que foi bastante explorada nos discursos do Sphan de (des)cobrimto da nação materializada no patrimônio”²³³.

Essa discussão se encaixa, portanto, no debate acerca da *presença* do passado. Por que esses monumentos históricos seriam tão importantes a ponto de uma ação tão enérgica do Estado para conservá-los? Françoise Choay nos lembra de que “[No século XIX] A história política e das instituições volta toda sua atenção para o documento escrito, sob todas as suas formas, e dão as costas ao mundo abundante dos objetos que desafiavam os eruditos dos séculos XVII e XVIII. A ligação com o universo do fazer diminui”²³⁴. Podemos perceber esse desejo do século XX por outros tipos de documentos como uma religação a outro universo.

Se trouxermos as ideias de Frank Ankersmit para a discussão veremos que para esse autor é através de uma experiência-mental que percebemos a experiência histórica. Essa experiência-mental lembra a experimentação pelos sentidos. A experiência histórica se dá, então, entre dois momentos, a perda (*lost*) e o amor (*love*). Primeiro existe o momento em que vemos o passado como retirado subitamente de um presente perdido no tempo, sem conexões. Já em um segundo momento a barreira entre passado e presente é transcendida e temos o momento do amor (ou desejo).

Quando “perdemos” o passado ficamos órfãos de ligações, não podemos experimentá-lo, pois ele não mais interage conosco. Entretanto, quando o desejamos por completo, o queremos por sabermos que ele faz parte de nós e está em nós, ele passa a ser parte tão integrante de nós (de nosso ser humano) e esquecê-lo é o mesmo que amputarmos uma parte do que somos. Podemos sintetizar o argumento com a seguinte frase de Ankersmit: “*The sublimity of historical experience originates from this paradoxical union of the feelings of loss and love, that is, of the combination of pain and pleasure in how we relate to the past*”²³⁵.

Qual seria a função histórica desse arquivo a céu aberto? Exteriorizar algo que já está em nós (mesmo que não percebamos) e não pode ser esquecido. O passado fica mais palatável, mais perceptível quando monumentalizado. Mesmo que seja impossível se desvencilhar de sua presença, quando o passado se mostra em algo externo ao Ser sua dimensão de espacialidade fica mais tangível.

²³³ CHUVA, Márcia. *Op. Cit.* p. 112.

²³⁴ CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. São Paulo: Estação Liberdade, 2001. p. 128.

²³⁵ ANKERSMIT, Frank. *Sublime historical experience: Cultural Memory in the Present*. Stanford, California. Stanford University Press, 2005. p. 9.

Seria, então, o desejo pelo patrimônio uma questão puramente identitária? O forjar-se da identidade nacional seria o único objetivo dessa geração “patrimonialista”? Quando deparar-se com esses textos não se pode deixar de perceber a preocupação em transformar o patrimônio em algo maior que simples artefatos estéticos. Ao concordar com as explicações feitas anteriormente sobre a ideia de presença, os tombamentos não seriam necessários para lembrar o passado, uma vez que ele está em nós. Todavia, a ligação espacial que os objetos patrimonializados promovem não pode ser desprezada. A “razão de ser” do patrimônio, e da própria história, não seria, portanto, recolocar um passado perdido religado com o presente, mas sim, uma conversão de possibilidades que não traz o passado de volta como se ele fosse real, mas converte o vigor de ter sido presença.

A escrita da história – não somente a de pena e papel, mas também a de tijolo e cal – não traz o passado novamente até nós justamente por que ele não se encerrou atrás de nós. Ela converte as possibilidades de vigor do passado em uma temporalidade que conjuga nossas três divisões temporais: passado, presente e futuro. O passado em sua materialidade, o presente na cristalização diária do acostumar-se ao passado presente do patrimônio, e o futuro em suas técnicas de preservação que tentam impedir um desvanecer da materialidade.

3.3 Alois Riegl: o princípio da nostalgia

Em “A propósito de três teorias sobre o barroco”²³⁶ Hanna Levy cita Riegl e Max Dvořák ao tratar do estilo barroco. Para Levy a análise de Dvořák é fundamentalmente diferente da de Wölfflin, pois considera a formação do estilo mais significativa que suas obras “prontas”. Desta forma, o estudo dos maneirismos do estilo é muito mais presente em Dvořák, enquanto o estudo de obras ápice do barroco é mais presente em Wölfflin. Riegl se aproxima desta análise na utilização do conceito de “vontade artística” ou “vontade de arte” (*Kunswollen*). Desta forma, a obra de Riegl e Dvořák²³⁷ não era desconhecida para os intelectuais do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

Alois Riegl foi o primeiro autor a discutir a preservação e restauração de monumentos como entendemos hoje. Seu principal escrito, *El culto moderno a los monumentos*²³⁸, foi publicado originalmente em 1903 como texto da Comissão de Monumentos Históricos de Viena. Apesar de ser um texto escrito para uma comissão governamental, ele não possui um caráter administrativo ou legislativo. A principal preocupação de Riegl é o debate sobre o caráter do monumento e, conseqüentemente, sua melhor forma de preservação. Antes de Riegl a restauração de monumentos podia ser vista de duas formas: sob a tutela de Viollet-le-Duc²³⁹ os monumentos deveriam ser “refeitos” a fim de acompanhar as modificações da época, ou sob os olhos de John Ruskin²⁴⁰ e William Morris os monumentos deveriam reter seu caráter de passado.

Após escrever seu livro *Produção de Presença*, Gumbrecht passou a se concentrar na possível produção de *Stimmung* de uma época. Em seu artigo “Uma rápida emergência do ‘clima de latência’” podemos caracterizar o conceito como:

Stimmung é normal e corretamente traduzida por “disposição” ou, como uma metáfora, por “clima” e “atmosfera”. O que as metáforas “clima” e “atmosfera” compartilham com a palavra “*Stimmung*”, cuja raiz alemã é “*Stimme*” (“voz”, em alemão), é que elas sugerem a presença de um toque material – talvez o mais leve toque material possível – sobre o corpo de quem quer que perceba uma disposição, um clima, uma atmosfera, ou uma “*Stimmung*”. Tempo,

²³⁶ *Revista do Serviço do Patrimônio Artístico e Histórico Nacional*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde. No. 5. 1941.

²³⁷ DVOŘÁK, Max. *Catecismo da preservação de monumentos*. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

²³⁸ *Der modern Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung*. Viena e Leipzig, 1903.

²³⁹ VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel. *Restauração*. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

²⁴⁰ RUSKIN, John. *A Lâmpada da Memória*. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

vozes e música todos têm um impacto físico, ainda que invisível sobre nós. É um toque físico que nós associamos com alguns sentimentos “interiores”. Toni Morrison descreveu o lado interior da “disposição” como um paradoxo, isto é, como “ser tocado por dentro”.²⁴¹

Desta forma, o *Stimmung* pode ser, ao mesmo tempo, passado e sensação. Embora os estudos de Gumbrecht nesta área estejam voltados para o mundo pós-1945, é possível identificar tal sensação durante todo o século XX. Ainda segundo Gumbrecht:

*A partir de Nietzsche, la Stimmung se va a entender sobre todo como una forma de experiencia típica de un más o menos remoto pasado, como una forma y una experiencia de la armonía que parecía no tener lugar en el presente. Este punto de vista llevó al historiador del arte Alois Riegl a predecir que la dimensión de la Stimmung, entendida como un «principio de nostalgia» (al menos así se puede describir hoy su tesis), tendría un gran futuro en el siglo XX.*²⁴²

Para entender o que Gumbrecht chama de “princípio de nostalgia” é necessário entender a valoração dos monumentos para Riegl, pois é sua preocupação para com os vestígios materiais do passado que leva o historiador da arte a se dedicar à restauração de monumentos. Para Riegl todo monumento possui uma dimensão histórica e uma dimensão estética, assim, todo monumento de arte é também um monumento histórico, bem como, todo monumento histórico é também artístico²⁴³. As diferentes categorias de valor dos monumentos seriam:

1. Valor rememorativo
 - 1.1 De Antiguidade
 - 1.2 Histórico
 - 1.3 Intencional
2. Valor de contemporaneidade
 - 2.1 Instrumental
 - 2.2 Artístico
 - 2.2.1 De novidade
 - 2.2.2 Relativo

²⁴¹ GUMBRECHT, Hans Ulrich. “Uma rápida emergência do ‘clima de latência’”. In: *Revista Topoi*, v. 11, n. 21, jul.-dez. 2010, p. 313.

²⁴² *Idem. Lento presente: Sintomatología del nuevo tiempo histórico*. Madrid: Escolar y Maio Editores, 2010. p. 171.

²⁴³ Assim como para Hanna Levy, cf. Capítulo 2, tópico 2.2.

Os valores são, assim, divididos primeiramente em dois blocos, Valor Rememorativo ou Valor de Passado, e Valor de Contemporaneidade. O valor de Antiguidade se descobre por sua aparência não contemporânea. Ele é o valor mais facilmente identificável, uma vez que não precisa de nenhum conhecimento prévio, somente sua aparência já é capaz de conferir reconhecimento. “[...] *el valor de antigüedad, se manifiesta más bien en una imperfección, en una carencia de carácter cerrado, en una tendencia a la erosión de forma y color, características estas que se oponen de modo rotundo a las obras modernas, es decir, recién creadas*”²⁴⁴.

Já o Valor Histórico estaria ligado à representação de uma determinada etapa de evolução do campo criativo da humanidade, “*en el monumento no nos interesan las huellas de erosión de las influencias naturales que han actuado sobre él en el tiempo transcurrido desde su surgimiento, sino su génesis en otro tiempo como obra humana*”²⁴⁵. Por último, o Valor Intencional diz respeito aos monumentos erigidos para nunca serem passado, para nunca deixarem esquecer. São monumentos fabricados com uma intenção clara, e retiram seu valor de seu presente constante.

Em seu segundo bloco de Valor de Contemporaneidade, Riegl fala do Valor Instrumental. Este valor estaria ligado à utilização continuada do monumento, como, por exemplo, um prédio antigo (que possui, portanto, Valor de Antiguidade) que é utilizado no presente por um ministério público. O Valor Instrumental pressupõe uma restauração que possibilite a continuidade de utilização do monumento, mesmo que isso vá de encontro ao seu Valor de Antiguidade.

O Valor Artístico é característico de todos os monumentos. Como dito acima, para Riegl (assim como para Hanna Levy), todos os monumentos possuem valor artístico e histórico. Ele se divide em Valor de Novidade e Valor Relativo. O Valor de Novidade diz respeito a obras novas, pois “*toda obra nueva posee, en virtud de esta novedad, un valor artístico, que se puede denominar valor artístico elemental o sencillamente valor de novedad*”²⁴⁶. Já o Valor Relativo baseia-se em uma forma mais subjetiva de análise, “*se*

²⁴⁴ RIEGL, Alois. *El culto moderno a los monumentos: caracteres y origen*. Madrid: Visor Distribuciones, 1987. P. 49.

²⁴⁵ *Ibidem*. p. 57.

²⁴⁶ *Ibidem*. p. 79.

*refiere a la naturaleza específica del monumento en cuanto a su concepción, a su forma y color*²⁴⁷.

Cada um desses valores necessitaria de uma forma própria de restauração e preservação. O monumento com grande valor de antiguidade não poderia, para Riegl, ser restaurado, uma vez que são suas marcas de passado que caracterizam seu valor. Já o monumento com alto valor histórico não deveria sofrer alterações drásticas, mas seria imprescindível que sua preservação fosse incisiva, a fim de evitar uma deterioração rápida do monumento. Por último, o monumento com valor intencional deveria ser restaurado e preservado, uma vez que seu valor baseia-se em ser do presente e não permitir o esquecimento do passado.

Segundo Maria Cecília Londres Fonseca, a divisão de monumentos de Riegl é importante, pois:

Riegl se dá conta de que, para nós, modernos, o interesse suscitado por determinadas obras advém menos de seu poder de rememoração de fatos ou personagens notáveis, e mais por indicarem, sobretudo através de seu estado material, o caráter de antigas, evocadoras de um tempo passado. Nesse sentido, constituiriam *monumentos*, pois têm valor de rememoração, mas não *monumentos históricos* no sentido tradicional, pois remetem simplesmente “à representação do tempo transcorrido desde sua criação, que se trai a nossos olhos pelas marcas de sua idade”. Em suma, referem-se ao tempo, ao ciclo de criação e morte, como experiência intuitiva porém difusa, como a todos os homens.²⁴⁸

Pode-se perceber a semelhança entre a ideia que resulta dos monumentos – “evocadoras de um tempo passado” – e a ideia de *Stimmung* aliada à presença do passado. Quando Gumbrecht faz referência ao “princípio de nostalgia”, que Riegl previu como marca do século XX, ele está se referindo à postura de Riegl ao dizer que “se o século XIX foi o do valor histórico, o XX parece ser o do valor de anciedade”²⁴⁹. Ao decretar o Valor de Antiguidade como o valor do século XX, Riegl se aproxima de uma ideia de conhecimento do passado mais ligada à sensação produzida que ao marco historiográfico definido pela

²⁴⁷ *Ibidem* I. p. 79.

²⁴⁸ FONSECA, Maria Cecília Londres. *O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009. pp. 66/67.

²⁴⁹ RIEGL, Alois. *Le Culte moderne des monuments*. Paris: Seuil, 1984. p. 56. *Apud. Ibidem*. p. 67. A tradução de Maria Cecília Londres Fonseca preferiu utilizar a palavra “anciedade”, enquanto a tradução espanhola utilizou a palavra “*antigüedad*”, no original alemão a palavra aparece como “*Alterswert*”. Neste capítulo utilizaremos Valor de Antiguidade.

interpretação (que seria o valor histórico, característico do século XIX), aproximando-se bastante das reflexões propostas por Iser a respeito da obra de Henry James²⁵⁰.

O monumento que possui valor histórico seria “constituído *a posteriori* pelos olhares convergentes do historiador e do amante da arte, que o selecionam na massa dos edifícios existentes, dentre os quais os monumentos representam apenas uma pequena parte”²⁵¹. Enquanto no valor de antiguidade:

[...] *el monumento es solamente un sustrato concreto inevitable para producir en quien lo contempla aquella impresión anímica que causa en el hombre moderno la idea del ciclo natural de nacimiento y muerte, del surgimiento del individuo a partir de lo general y de su desaparición paulatina y necesariamente natural en lo general. Al no presuponer esta impresión anímica ninguna experiencia científica, y dado, sobre todo, que no parece necesitar para su satisfacción de ningún conocimiento adquirido por la cultura histórica, sino que es producto de la simple percepción sensorial, aspira a llegar no sólo a las personas cultivadas.*²⁵²

[...] *el valor de antigüedad prescinde en principio totalmente de la manifestación individual localizada como tal y valora únicamente la impresión anímica subjetiva, que causa todo monumento sin excepción alguna, es decir, sin tener en cuenta sus características objetivas específicas, o más exatadamente, teniendo en cuenta solamente aquellas características que indican la asimilación del monumento en la generalidad (las huellas de vejez), en lugar de las que revelan su individualidad originaria y objetivamente cerrada.*²⁵³

Desta forma, o valor de antiguidade, característico do século XX, é muito próximo à ideia de sensações e materialidade que a presença do passado de Gumbrecht pede em uma cultura de presença. Ele responde a um histórico, que para Riegl vem desde o século XVIII, de substituição de valores clássicos próprios da Idade Moderna. O homem moderno de Riegl não consegue mais encontrar nas ruínas a tranquilidade, o sentimento barroco de inalterabilidade do curso da natureza, o nascimento e a morte a que toda obra humana está suscetível.

Pode-se argumentar que a ideia de preservação patrimonial do SPHAN entre 1937 e 1967 tinha maior relação com o Valor Histórico que com o Valor de Antiguidade. Todavia, não se pode esquecer que parte dos casos analisados no capítulo 2 deste trabalho dizem

²⁵⁰ Cf. Capítulo 1, tópico 1.3.

²⁵¹ CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. São Paulo: Estação Liberdade, Editora UNESP, 2006. p. 25.

²⁵² RIEGL, Alois. *Op. Cit.* p. 31.

²⁵³ *Ibidem.* p. 39/40.

respeito a copias do estilo português, marcas da arquitetura jesuítica simples, construções civis de habitação e entorno de prédios já patrimonializados. Ao voltar o olhar também para esses monumentos possuidores de menor valor histórico é possível perceber uma preocupação com um “clima de passado” e com uma “vontade de passado” que se aproximam de um valor de antiguidade.

Outro fator que colabora com a visão de monumentos com valor de antiguidade e produção de presença é o caráter “não intelectualizado” da sensação produzida. Antes de Riegl o valor de um monumento era entendido como “depende[n]te, para sua dignidade e prazer no mais alto grau, da vívida expressão de vida intelectual envolvida na sua produção”²⁵⁴. Riegl confere o necessário caráter de “histórico” ao monumento, advoga por sua preservação e compreensão hermenêutica, mas ele, também, confere a todo monumento um outro caráter através do Valor de Antiguidade.

Todavia, mesmo expressando valores diferentes no que diz respeito à intelectualização do monumento, o texto de John Ruskin, *A Lâmpada da Memória*, possui aspectos que valem ser aqui mencionados. O primeiro deles é a proximidade entre suas ideias e o movimento Neocolonial no início do século XX no Brasil. Lucio Costa, que começou sua carreira nesse movimento, ainda que posteriormente reavalie sua posição, aproxima-se das ideias de Ruskin em alguns trechos de sua obra. Para Maria Lucia Bressan Pinheiro na introdução de *A Lâmpada da Memória* “as idéias de John Ruskin repercutiram em literatos e intelectuais de várias tendências [...] onde se destaca Lúcio Costa, que se revela leitor atento de Ruskin ao longo de toda a década de 1920”²⁵⁵. O trecho escolhido para demonstrar essa proximidade é o mesmo escolhido para epígrafe do primeiro capítulo desta dissertação: “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 dentro de nós, não sei.”²⁵⁶

Tal frase de Lucio Costa é escolhida como representativa da influencia ruskiniana uma vez que diz respeito ao aspecto sublime, pitoresco. Ainda segundo Maria Pinheiro a respeito da obra de Ruskin “o principal aspecto que torna um edifício digno de preservação não é a

²⁵⁴ RUSKIN, John. *Op. Cit.* p. 25.

²⁵⁵ PINHEIRO, Maria Lucia Bressan. *In: Ibidem.* p. 45.

²⁵⁶ COSTA, Lucio. *In: PESSÔA, José (org.) Lucio Costa: Documentos de Trabalho.* Rio de Janeiro: Iphan, 2004, p 9.

beleza, mas seu aspecto histórico, *i.e.* memorial; e, nesse sentido, sublime, conforme as acepções ruskinianas a respeito²⁵⁷. Pois:

É na longa duração, com a passagem do tempo, que a arquitetura vai se impregnando da vida e dos valores humanos; daí a importância de construir edifícios duráveis, e de preservar aqueles que chegam até nós. Não é à toa que Ruskin cogitou em chamar seu o sexto capítulo das *Sete Lâmpadas* de Lâmpada da História, em vez de “Lâmpada da Memória”²⁵⁸.

Assim, Ruskin também confere especial atenção à idade do monumento, como podemos perceber nessa passagem:

Pois, de fato, a maior glória de um edifício não está em suas pedras, ou em seu ouro. Sua glória está em sua Idade, e naquela profunda sensação de ressonância, de vigilância severa, de misteriosa compaixão, até mesmo de aprovação ou condenação, que sentimos em paredes que há tempos são banhadas pelas ondas passageiras da humanidade.²⁵⁹

Porem, a necessidade de uma educação intelectual prévia para a apreciação da obra o diferencia de Alois Riegl. Uma obra deveria possuir um caráter de significação, tal ponto seria mais importante que a fruição não intelectualizada. Citando Ruskin: “É preferível a obra mais rude que conta uma história ou registra um fato, do que a mais rica sem significado. Não se deveria colocar um único ornamento em grandes edifícios cívicos, sem alguma intenção intelectual”²⁶⁰.

É possível, todavia, compreender a necessidade desta afirmação a partir da ideia ruskiniana de restauração. Para Ruskin não deveria haver nenhum tipo de interferência no aspecto material dos monumentos, seria preciso uma grande intervenção e conscientização no que diz respeito à preservação, mas não seria interessante, em nenhum momento, utilizar uma construção ou adereço externo à época de produção do monumento. O autor chega, inclusive, a pedir que quando a estrutura de um prédio antigo estivesse danificada ele fosse aparado por andaimes externos que não seriam escondidos. Todos veriam que aquele prédio era antigo, mas não fora renovado por técnicas mais recentes. Assim, quando Ruskin afirma que nenhum ornamento deve ser colocado nos edifícios podemos entender, também, que ele se refere à restauração posterior.

²⁵⁷ PINHEIRO, Maria Lucia Bressan. *In: RUSKIN, John. Op. Cit.* p. 29.

²⁵⁸ PINHEIRO, Maria Lucia Bressan. *In: RUSKIN, John. Op. Cit.* p. 27.

²⁵⁹ RUSKIN, John. *Op. Cit.* p. 68.

²⁶⁰ *Ibidem.* p. 63.

Quando Ruskin fala do sublime, do pitoresco (aspecto que Maria Lucia Pinheiro aproxima da obra de Lucio Costa) diz:

O pitoresco é, nesse sentido, a *Sublimidade Parasitária*. [...] ou seja, uma sublimidade que depende de acidentes, ou das características menos essenciais, dos objetos aos quais pertence; o pitoresco *desenvolve-se inconfundivelmente na proporção exata de sua distância do centro conceitual daqueles aspectos nos quais a sublimidade é encontrada*.²⁶¹

[...] o pitoresco é assim procurado na ruína, e supõe-se que consista na deterioração. Sendo que, mesmo buscado aí, trata-se apenas da sublimidade das fendas, ou fraturas, ou manchas, ou vegetação, que assimilam a arquitetura à obra da Natureza, e conferem a ela aquelas particularidades de cor e forma que são universalmente caras aos olhos dos homens. [...] o pitoresco ou a sublimidade extrínseca terá exatamente essa função, mais nobre nela do que em qualquer outro objeto: a de evidenciar a idade do edifício – aquilo que, como já foi dito, constitui sua maior glória.²⁶²

Assim, a imagem do pitoresco, da sublimidade, em Ruskin traz em si uma “distância do centro conceitual” que pode ser associada à presença do passado de Gumbrecht, à *Kunstsollen* e ao Valor de Antiguidade de Riegl. Tal ligação se dá no momento em que os três autores reconhecem um valor que está além da conceitualização, além da historicidade (sem estar fora do tempo, já que é reconhecido como antigo) e além da técnica artística. Outro fator a ser considerado é que nos três autores esse desejo, esse valor, só pode ser realizado com o passado. Para Gumbrecht, a presença não é somente a presença do passado, mas o desejo pelo passado é o viés mais evidente da cultura de presença e do cronótopo do presente espesso. Para Ruskin, o pitoresco é “procurado na ruína”, ele supõe a deterioração. Já para Riegl a *Kunstsollen* “*ejercen sobre el hombre moderno una impresión que nunca podrá alcanzar una obra de arte moderna*”²⁶³.

Desta forma, o interesse pelo passado monumentalizado, patrimonializado, não pode ser entendido somente como um interesse pela interpretação histórica do passado. Existe, na própria ideia de patrimônio e também na mescla brasileira de modernidade e tradição patrimonial, um aspecto material e sensorial que ultrapassa o entendimento conceitual. Mesmo trabalhando com autores inseridos no cronótopo tempo histórico (Ruskin 1819-1900, Riegl 1858-1905, Rodrigo Melo Franco de Andrade 1898-1969, Lucio Costa 1902-1998, Afonso Arinos 1905-1990 e Hanna Levy 1912-1984) é possível identificar uma preocupação

²⁶¹ RUSKIN, John. *Op. Cit.* p. 71.

²⁶² *Ibidem.* p. 77.

²⁶³ RIEGL, Alois. *Op. Cit.* p. 27.

sensorial que pode conferir uma nova forma de encarar o patrimônio de pedra e cal. Muito já se falou sobre o patrimônio brasileiro, sua ligação com o Estado Novo, sua interação com a Semana de Arte Moderna, e seu próprio caráter mais arquitetônico que histórico. Contudo, talvez seja possível compreender a institucionalização do patrimônio no Brasil, bem como qualquer outro evento histórico, como uma mescla de cronótopos, um salto de presença do passado dentro das almofadas de sentido, para utilizar a expressão de Gumbrecht.

Essas almofadas interligadas seriam, portanto, outra chave de leitura para os monumentos arquitetônicos patrimonializados entre 1937 e 1967. A possibilidade que se espera abrir com esse trabalho é a de uma visão conjugada entre os tipos ideais de presença e sentido, uma inter-relação impossível de ser desfeita.

Conclusão

Existe, no recente estudo linguístico da gramática, uma vertente que estuda os papéis temáticos – funções semânticas ou papéis *theta* –, a qual se preocupa com o lugar da palavra no mundo, e não somente na frase, para proceder à análise. No Brasil, nomes como Mário Perini²⁶⁴ e Marcos Bagno²⁶⁵ preocupam-se com o tema. Nessa análise, o valor argumentativo das palavras é levado em grande consideração.

Não existe, ainda, consenso sobre a classificação dos chamados, na análise sintática, adjuntos adverbiais de tempo. A partir dessa análise pode-se dizer que o tempo na linguagem é, na verdade, uma metáfora do espaço. Os adjuntos adverbiais de tempo são adjuntos adverbiais de lugar metaforizados. O tempo é, então, expresso pelo lugar. Como exemplo pode-se usar as estruturas de Mário Perini: “Eva nasceu em Belo Horizonte” e “Eva nasceu em 1976”. Percebe-se que as frases são muito semelhantes, as posições e o próprio “em” são iguais. Isso acontece também em “Ela chegou em cima do vale” e “Ela chegou em cima da hora”. Para referirmo-nos ao tempo utilizamos, frequentemente, palavras do espaço. A língua, em seu caráter eminentemente linear, aproxima o tempo, em seu caráter simultâneo, ao espaço.

Tais pesquisas linguísticas no campo da gramática da língua mostram que o problema da representação do tempo está sendo pensado em diversos níveis, e não só no nível historiográfico. Nessa dissertação pretendeu-se mostrar como o cronótopo presente lento procura meios diferentes para a apresentação do passado. Seja através do patrimônio ou da arte, a narrativa hermenêutica do cronótopo tempo histórico mostra-se insuficiente para lidar com esse novo espaço temporal. Já se alia, na frase anterior, espaço e tempo, aliança característica do cronótopo atual.

Para Gumbrecht: “Ambos os movimentos, o adiamento do futuro ameaçador para um futuro distante e o preenchimento do presente com múltiplos passados, convergem na impressão de *que no tempo social pós-moderno o presente está se tornando mais amplo*”²⁶⁶. É possível perceber que Gumbrecht utiliza a ideia de “amplo”, predominantemente espacial,

²⁶⁴ Cf. *Princípios de linguística descritiva*. São Paulo: Parábola Editorial, 2006; Papéis temáticos emparelhados e a análise do predicativo em português. In: *Revista da ABRALIN*, v. 10, p. 149-202, 2011.

²⁶⁵ Cf. *Gramática pedagógica do português brasileiro*. São Paulo: Parábola Editorial, 2011; *Linguística da norma*. São Paulo: Edições Loyola, 2002.

²⁶⁶ GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1998. P. 285.

para tratar do tempo. Mais uma vez a indissociabilidade de tempo e espaço é sentida da contemporaneidade.

Durante o primeiro capítulo dessa dissertação foi possível tratar as diferenças entre “cultura de presença” e “cultura de sentido” através das ideias fundamentais de tempo e espaço. O tempo linear da segunda encontrou seu contraponto na espacialidade do passado típica da primeira. Todavia, vale lembrar que os conceitos foram analisados como tipos ideais, não sendo, portanto, encontrados na realidade de forma “pura”. Tal observação é importante para se entender o segundo capítulo da dissertação. Ao analisar os escritos de técnicos, idealizadores e entusiastas do Serviço do Patrimônio foi possível perceber, em um tempo linear normalmente denominado de “moderno” (1937-1967), preocupações espaciais.

Pode-se dizer que, tais preocupações espaciais são inerentes de todo tipo de patrimônio. O capítulo três procurou, então, mostrar como a emergência da preocupação patrimonial pode ser entendida como uma dualidade entre tempo histórico e presente lento. O patrimônio, assim como todas as ações ligadas ao passado, possui aspectos temporais e espaciais. O trabalho dessa dissertação foi tentar mensurar qual lado da balança entre significado e presença estaria mais pesado na criação do SPHAN. Tal medida pode ser feita através da análise de sensações dos momentos de intensidade (ideia discutida já no primeiro capítulo).

Todavia, diversas preocupações surgiram do estudo do tema. Até que ponto o advogar pelas sensações não levaria a uma espécie de fanatismo? Como diz Amós Oz “[...] descobri-se que, com muita frequência, os fanáticos são irremediavelmente sentimentais. Frequentemente, preferem sentir a pensar, e têm uma fascinação particular pela sua própria morte”²⁶⁷. A preocupação com as sensações não está, definitivamente, advogando pelo fim do “pensamento”, da “interpretação” ou do “método”, contudo, ainda é preciso ponderar até que ponto as sensações podem ser levadas em alta consideração sem adentrar em uma espécie de fanatismo.

Outra preocupação que deve ser levantada durante o estudo do corpo e do espaço diz respeito à sexualidade e ao gênero. Judith Butler em seu livro *Bodies that Matter*, escreve:

Such a willful and instrumental subject, one who decides on its gender, is clearly not its gender from the start and fails to realize that its existence is already decided by gender. Certainly, such a theory would restore a figure of a choosing subject - humanist - at the center of a project whose emphasis on construction seems to be quite opposed to such a notion.

²⁶⁷ OZ, Amós. *Contra o fanatismo*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001. p. 24.

*But if there is no subject who decides on its gender, and if, on the contrary, gender is part of what decides the subject, how might one formulate a project that preserves gender practices as sites of critical agency? [...] If gender is not an artifice to be taken on or taken off at will and, hence, not an effect of choice, how are we to understand the constitutive and compelling status of gender norms without falling into the trap of cultural determinism?*²⁶⁸.

Seria possível trabalhar a imediaticidade do corpo, seu caráter material que não pode ser desconsiderado, sem afetar a discussão política sobre gêneros? Butler oferece uma possibilidade de resposta ao dizer que aquilo que é construído sobre o corpo, aquilo sem o qual não somos capazes de pensar e nos identificar, deve ser levado em consideração como “fato” material, como processo de materialização. Outro trabalho pode, e deve, ser feito sob as questões advindas da discussão sobre presença e materialidade para as discussões de gênero. Outras dúvidas, outros trabalhos e outros tipos de questionamento devem surgir sobre a presença. O tema dificilmente se esgotará. Contudo, esta dissertação propôs-se ser um pedaço de discussão sobre o espaço da presença.

²⁶⁸ BUTLER, Judith. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of “Sex”*. Nova York, 1993. p. X.

Bibliografia

- ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (orgs.). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009.
- ANAIS do Museu Paulista: História e Cultura Material. Nova Série, Volume 15, Número 2, Jul.-Dez. 2007, Universidade de São Paulo.
- ANDRADE, Mário. *Cartas de Trabalho*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, SPHAN, Fundação Pró-Memória, 1981.
- ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. *Rodrigo e seus tempos*. Coletânea de textos sobre artes e letras. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura; Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional; Fundação Nacional Pró-Memória, 1986.
- _____. *Rodrigo e o SPHAN*. Coletânea de textos sobre o patrimônio cultural. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura; Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional; Fundação Nacional Pró-Memória, 1987.
- ANKERSMIT, Frank. *Sublime historical experience: Cultural Memory in the Present*. Stanford, California. Stanford University Press, 2005.
- ALOIS, Riegl. *El culto moderno a los monumentos: caracteres y origen*. Madrid: Visor, 1987.
- BAGNO, Marcos. *Gramática pedagógica do português brasileiro*. São Paulo: Parábola Editorial, 2011
- _____. *Linguística da norma*. São Paulo: Edições Loyola, 2002.
- BOHRER, Karl. *Ästhetische Negativität*. Munique, 2002.
- BOMENY, Helena. *Guardiães da razão: modernistas mineiros*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ; Tempo Brasileiro, 1994.
- BRAGA, Vanuza Moreira. *Relíquia e Exemplo, Saudade e Esperança: o SPHAN e a Consagração de Ouro Preto*. Dissertação de Mestrado. Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil – CPDOC, 2010.
- BUTLER, Judith. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. Nova York, 1993.

- CAVALCANTI, Lauro (org.). *Modernistas na repartição*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ; Paço Imperial; Tempo Brasileiro, 1993.
- _____. *As preocupações do belo*. Rio de Janeiro: Taurus Editora, 1995.
- CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. São Paulo: Estação Liberdade; Ed. UNESP, 2006.
- CHUVA, Márcia Regina Romeiro. *Os arquitetos da memória: sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil (anos 1930-1940)*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2009.
- DVOŘÁK, Max. *Catecismo da preservação de monumentos*. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2008.
- ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- _____. *Interpretação e Superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. *Os limites da interpretação*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- FLOEMA: Caderno de Teoria e História Literária. Ano I, n. 1ª, out. 2005. Vitória da Conquista: Edições Uesb, 2005.
- FONSECA, Maria Cecília Londres. *O Patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2009.
- FRANCO, Afonso Arinos de Melo. *Desenvolvimento da Civilização Material no Brasil*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.
- GONÇALVES, José Reginaldo Santos *A Retórica da Perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ; Ministério da Cultura; IPHAN, 2002.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Corpo e Forma*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1998.
- _____. *Modernização dos sentidos*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1998.
- _____. “Pequenas crises: experiência estética nos mundos cotidianos”. In: GUIMARÃES, César; LEAL, Bruno Souza; MENDONÇA, Carlos Camargo (orgs.). *Comunicação e experiência estética*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

- _____. “A presença realizada na linguagem: com atenção especial para a presença do passado”. In: *História da Historiografia*. Ouro Preto: Número 03, Setembro de 2009.
- _____. *Lento presente: Sintomatología del nuevo tiempo histórico*. Madrid: Escolar y Maio Editores, 2010.
- _____. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-Rio, 2010.
- _____. “Uma rápida emergência do ‘clima de latência’”. In: *Revista Topoi*, v. 11, n. 21, jul.-dez. 2010
- GUMBRECHT, Hans Ulrich & PFEIFFER, Karl L. (orgs.) *Materialities of Communication*. Stanford University Press, 1994.
- HARTOG, François. “Tempo e Patrimônio”. In: *Varia Historia*. Belo Horizonte, vol. 22, n. 36: p. 266-268, Jul/Dez 2006.
- HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra e Arte*. São Paulo: Edições 70, 2010.
- HISTORY and Theory; Studies in the Philosophy of History. Wesleyan University, Volume 45, Number 3, 2006.
- HISTORY and Theory; Studies in the Philosophy of History. Wesleyan University, Volume 45, Number 1, 2006.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Cia. das Letras, 19--.
- HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela Memória: Arquitetura, Monumentos, Mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- _____. *Present Pasts: Urban palimpsests and the politics of memory*. Stanford University Press, 2003.
- ISER, Wolfgang. *O ato da leitura*. Vol. 1. São Paulo: Ed. 34, 1996.
- _____. *O Fictício e o Imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1996.
- _____. *Rutas de la interpretación*. México: FCE, 2005.

- JAMES, Henry. *A vida privada e outras histórias*. São Paulo: Nova Alexandria, 2001.
- JAUSS, Hans Robert. *Pequeña apología de la experiencia estética*. Barcelona, Buenos Aires, México: Ediciones Paidós – I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona, 2002.
- KÜHL, Beatriz Mugayar. “Notas sobre a Carta de Veneza”. In: *Anais do Museu Paulista*. São Paulo, vol.18, n. 2, Jul/Dez 2010.
- LEVY, Hanna. *Henri Wölfflin. Sa théorie. Ses predecesseurs*. Thèse pour le Doctorat d Université présentée à la Faculté des Lettres de l’Université de Paris. M. Rothschild; Rottweil A. N., 1936.
- LIMA, Luiz Costa (org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- NAKAMUTA, Adriana Sanajotti (org.). *Hanna Levy no SPHAN: história da arte e patrimônio*. Rio de Janeiro: IPHAN/DAF/Copedoc, 2010.
- NANCY, Jean-Luc. *The birth to presence*. Stanford University Press, 1993.
- NOBRE, Ana Luiza; KAMITA, João Masao; LEONÍDIO, Otavio; CONDURU, Roberto (orgs.). *Lucio Costa: um modo de ser moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- NOBRE, Ana Luiza (org.). *Encontros: Lucio Costa*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.
- OZ, Amós. *Contra o fanatismo*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.
- PERINI, Mário. *Princípios de linguística descritiva*. São Paulo: Parábola Editorial, 2006
- _____. Papéis temáticos emparelhados e a análise do predicativo em português. In: *Revista da ABRALIN*, v. 10, p. 149-202, 2011.
- PESSÔA, José (org.). *Lucio Costa: documentos de trabalho*. Rio de Janeiro: IPHAN, 2004.
- POULOT, Dominique. *Uma história do patrimônio no Ocidente*. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.
- REVISTA do Serviço do Patrimônio Artístico e Histórico Nacional. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde. No. 5. 1941.

- REVISTA do Serviço do Patrimônio Artístico e Histórico Nacional. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde. No. 6. 1942.
- REVISTA do Serviço do Patrimônio Artístico e Histórico Nacional. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde. No. 17. 1969.
- REVISTA do Serviço do Patrimônio Artístico e Histórico Nacional. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde. No. 18. 1978.
- REVISTA do Serviço do Patrimônio Artístico e Histórico Nacional. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde. No. 26.
- ROCHA, João Cezar de Castro (org.). *Teoria da Ficção: indagações à Obra de Wolfgang Iser*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1999.
- ROCHA, Ricardo. “José de Souza Reis e o SPHAN: da inconfidência à glória”. In: *Anais do 7o. Seminário do.co.mo.mo_Brasil: O moderno já passado, o passado no moderno*. Reciclagem, requalificação, rearquitetura. Porto Alegre: Outubro, 2007.
- RUSKIN, John. *A lâmpada da memória*. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2008.
- SCHORSKE, Carl E. *Viena fin-de-siècle: política e cultura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- SEEL, Martin. *Ästhetik des Erscheinens*. Munique, 2000.
- SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____. *Literatura como Missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- STEINER, George. *Real Presences*. Chicago, 1989.
- TAUSSIG, Michael. *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses*. Nova York, 1993.
- THOMPSON, Analucia (org.). *Memórias do patrimônio: entrevista com Judith Martins*. Rio de Janeiro: IPHAN/DAF/Copedoc, 2009.
- VALÉRY, Paul. *Eupalinos ou O Arquiteto*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.

VATTIMO, Gianni. *Para além da interpretação: o significado da hermenêutica para a filosofia*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999.

VENTURI, Lionello. *História da crítica de arte*. Lisboa: Edições 70, 2007.

VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel. *Restauração*. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2007.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Renascença e Barroco: estudo sobre a essência do estilo Barroco e sua origem na Itália*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

Referências eletrônicas

<[http://portal.iphan.gov.br/portal/montarDetalheConteudo.do?id=13738&sigla=Institucional
&retorno=detalheInstitucional](http://portal.iphan.gov.br/portal/montarDetalheConteudo.do?id=13738&sigla=Institucional&retorno=detalheInstitucional)>. Acessado em 08 de agosto de 2010.

<<http://www.dec.ufcg.edu.br/biografias/AfonArin.html>> Acessado em 21 de novembro de 2011.

<<http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?inford=26&sid=257>>
Acessado em 21 de novembro de 2011.

<[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/57/Ata%C3%ADde-SFrancisco-
Abra%C3%A3o.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/57/Ata%C3%ADde-SFrancisco-Abra%C3%A3o.jpg)> Acessado em 12 de setembro de 2011.

<[http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/biografias/rodrigo_melo_franco_de_andr
ade](http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/biografias/rodrigo_melo_franco_de_andrade)> Acessado em 21 de novembro de 2011.

<<http://www.casadeluciocosta.org/>>. Acessado em 01/09/2011.

< <http://whc.unesco.org/en/list>>. Acessado em 15 de janeiro de 2012.

<<http://whc.unesco.org/en/254>>. Acessado em 15 de janeiro de 2012.