

MARIA DA CONCEIÇÃO ALVES DE GUIMARAENS

DOIS OLHARES

SOBRE O PATRIMÔNIO CULTURAL BRASILEIRO:

Lina e Lygia

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Comunicação. Curso de pós-graduação em Comunicação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

ORIENTADORA: PROFESSORA-DOCTORA

HELOÍSA BUARQUE DE HOLLANDA

Rio de Janeiro

1993

DOIS OLHARES

SOBRE O PATRIMÔNIO CULTURAL BRASILEIRO:

Lina e Lygia

MARIA DA CONCEIÇÃO ALVES DE GUIMARAENS

DISSERTAÇÃO SUBMETIDA AO CORPO DOCENTE DA ESCOLA DE
COMUNICAÇÃO DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO, COMO
PARTE DOS REQUISITOS NECESSÁRIOS À OBTENÇÃO DO GRAU DE
MESTRE EM COMUNICAÇÃO

BANCA EXAMINADORA:

(Presidente da banca)

Profª Heloísa Buarque de Hollanda

Doutora em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro

Profª Yvonne Maggie Costa Ribeiro

Doutora em Antropologia Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof. Márcio Tavares D'Amaral

Doutor em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof. Rogério Luz

Doutor em Comunicação pela Universidade Católica de Louvain, Bélgica

Rio de Janeiro, RJ - Brasil

GUIMARAENS, M^a da Conceição Alves de

DOIS OLHARES SOBRE O PATRIMÔNIO CULTURAL BRASILEIRO: Lina
e Lygia

p. 106

Dissertação: Mestrado em Comunicação

1. Patrimônio cultural e Estado 2. Lina Bo Bardi e Lygia Martins Costa

3. Arquitetura e museografia 4. História urbana e Modernismo 5. Dissertações

I. Universidade Federal do Rio de Janeiro – Escola de Comunicação. II. Título.

AGRADECIMENTOS

À professora Heloísa Buarque de Hollanda, minha orientadora, pelo cuidado e dedicação com que tornou possível este trabalho;

À dona Lygia Martins Costa, minha companheira do Patrimônio, por todas as lições e

conversas que serviram de pistas para a pesquisa e desenvolvimento do tema;

A Afonso, Mariana e Francisco, marido e filhos, pela paciência e carinho;

À grande família de pais, irmãos e amigos, pelo incentivo e expectativa crescentes; e

Aos do Patrimônio, pela construção do tema.

SUMÁRIO

Resumo - Abstract	8
Apresentação.....	10
Introdução	12
PARTE I OS CONCEITOS E SUAS EXPLICAÇÕES	18
espaço social urbano	22
memória e identidade	28
modernismo e arquitetura.....	34
PARTE II O TEMPO E OS PERSONAGENS	39
1922: Gustavo Barroso.....	44
1937: Heloísa Alberto Torres.....	49
1945: Carmen Portinho	53
1970: Lucio Costa	57
PARTE III LINA BO BARD	62
breve cronologia e trajetória sócio-profissional.....	63
os museus e a arquitetura	93
o patrimônio e os bens integrados	110
CONCLUSÕES	116
BIBLIOGRAFIA	125

GUIMARAENS, M. da Conceição Alves de. *Dois Olhares sobre o patrimônio cultural brasileiro: Lina e Lygia*. Orientadora: Heloísa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro, 1993. 106 f. Diss. (Mestrado em Comunicação) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

RESUMO

A organização e a construção do espaço social urbano brasileiro ocorreram paralelas à invenção da identidade nacional; essa operação política e intelectual definida pelo Estado no período de 1920-60, teve a participação de especialistas em várias áreas, entre elas, a arquitetura e museologia.

Este trabalho aborda algumas das principais ideias e realizações de Lina Bo Bardi e Lygia Martins Costa, respectivamente arquiteta e museóloga; Lina e Lygia atuaram na construção e na crítica da teoria e da prática em seus campos específicos. Desde 1940.

A definição e as tarefas de proteção do patrimônio histórico e artístico nacional – aspectos centrais dos mais importantes projetos de Lina e áreas exclusivas dos trabalhos de Lygia -, estão entre os temas tratados nesta dissertação.

Assim, certos antecedentes, determinados personagens em seu tempo e alguns aspectos do desenvolvimento do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – instituição do setor público federal com atribuições e poderes constitucionais para definir e proteger os bens culturais representativos da nação brasileira -, integrados à implantação do Modernismo arquitetônico, constituem, também, pontos focais deste trabalho.

ABSTRACT

The organization and building of the Brazilian social urban space took place parallel to the creation of the national identity. This political and intellectual operation, established by the State between 1920 and 1960, had the participation of specialists in several areas, including architecture and museology.

This paper is about some of the main ideas and achievements of Lina Bo Bardi and Lygia Martins Costa, architect and museologist, respectively, Lina and Lygia worked in building and criticizing the theory and practice in their specific fields since 1940.

The definition of historical and artistic heritage protection and their assignments – central aspects of the most important Lina's projects and exclusive areas of Lygia's works -, are among the subjects analyzed in this dissertation.

So, certain antecedents, some personalities of their times and some aspects in the development of the Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – federal government institution with assignments and constitutional powers to define and protect the cultural heritage representative of the Brazilian nation – integrated in the settlement of the architectural Modernism, are also the main focus of this work.

APRESENTAÇÃO

“Comunicação, que é comunicação?”

(anônimo e perplexo selenita,

nascido em 1969)

A estreante década parece consolidar a desconstrução teórica, há vinte anos de igual adjetivo, quando o terreno das teorias se tornava cediço e rompia as tradicionais dimensões do pedestal utópico que então confinava a cultura política e policial do Ocidente.

Estabelecido esse cristalizado paradoxo, onde buscar outros parâmetros se, para realizar o ainda humano desejo de inventar o novo território ideal, não mais basta articular monumentos em malhas de ruas ortogonais e simétricas? Cidades e histórias são descaminhos incontornáveis desenhados à maneira do Renascimento que fogem do aqui e agora e buscam, fora das muralhas, a ilha do Lugar Nenhum?

Hoje, quando se pensa no discurso da cidade, não mais se trata de escolher entre Alberti e Maquiavel porque, Morus desnudo, tanto Brasília quanto Sidney, sem esquecer Chandigarh, podem ser a Amaurota. E, consequência vária, um pós-moderno Utopus não precisa de Le Corbusier e Frank Lloyd Wright.

Todas as cidades são, disse Morus, exatamente semelhantes. Mas, prossegue, tanto quanto a natureza do lugar o permitia. Essa afirmação deixou os arquitetos livres para dizer que as diferenças das naturezas são o motor que edifica e o mito que reverencia as cidades.

Porém, em meio à contextualização da maçaroca globalizadora da manifestação cultural, e à desenfreada reprodutibilidade de informações auto-excludentes – cujos objetivos se voltam à manutenção das ideologias duais e, portanto, simetricamente opacionistas -, a memória e a perda de única identidade se fazem inexoráveis. Com isso, esvaem-se as teorias de comunicação que a sedução (ou sedição) pós-moderna se quer incapaz de reter (ou romper).

Dessa forma, a análise da narrativa e experiência das criaturas-mulheres que mantêm os laços com o lugar e o tempo originais torna-se um, dentre tantos, possível exercício para a revisão da história do Modernismo; além disso outro objetivo dessa análise é conhecer os limites da vocação olímpica modernista, reconhecida e eficaz construção.

Assim, o desejo de reterritorializar a Memória é a Comunicação que está contida neste trabalho sobre certos personagens construtores de cidades.

É preciso reler, sobretudo,
Os livros que não tivermos lido.
Otto Lara Rezende

INTRODUÇÃO

A cidade e seus lugares simbólicos, abertos e fechados, públicos e privados são o resultado de um jogo e um acordo entre os legisladores e os habitantes. Nesse jogo, os artistas e os técnicos, os políticos e os grupos hegemônicos representaram e representam papéis importantes, de forma estratégica e decisiva. Assim, o desenho e a imagem das principais cidades que conformaram a ideia de Brasil, neste século, foram realizadas a partir de muitos fatores e intenções que resultaram, de certa maneira, do consenso entre os principais porta-vozes e alguns componentes desses grupos sociais.

Dentre esses grupos, destacam-se especialmente os arquitetos e técnicos que trataram o desenho da cidade e seus edifícios a partir de um ponto de vista moderno mas, ao mesmo tempo, tiveram o objetivo de manter as características ‘originais’ do espaço físico. Pertencentes ou simpatizantes da causa ‘preservacionista’, esses profissionais da organização do espaço social urbano se agruparam em instituições culturais e administrativas, governamentais e privadas, escolas e museus.

A criação do Serviço do Patrimônio, estabelecido Inspetoria dos Monumentos Nacionais em 1932 e Serviço do Patrimônio Histórico e artístico Nacional – SPHAN – oficialmente em 1937, tem uma de suas origens institucionais na década de 1920. Até os dias atuais a instituição, agora denominada Instituto Brasileiro Cultural exerce, por prescrição constitucional, o serviço público de salvaguarda dos bens culturais brasileiros.

No Patrimônio, inúmeros profissionais de várias disciplinas definiram, classificaram e elaboraram instrumentos jurídicos, critérios e normas de muitas naturezas para a preservação dos lugares e coisas que constituem a imagem do país. Além disso, o Patrimônio exerceu com o instituto do tombamento e legislação complementar, influência primordial na configuração do espaço urbano, público e privado; portanto, da atividade de proteção aos bens tombados decorrem, em grande parte, a cidade modernista brasileira e seu espaço social urbano.

No Brasil, quando o assunto é a cidade e as coisas da cultura, o setor público define, classifica, organiza, normatiza e produz, e o setor privado cria, inventa, e usufrui.

Nessa afirmação, típica do pensamento pré-liberal ainda vigente, se enquadra a maior parte das atividades de operação e gestão da cidade moderna; porém, no caso do espaço edificado representativo e simbólico, os produtores de cultura e os organizadores do espaço urbano da área privada foram parceiros do serviço público, especialmente no Serviço do Patrimônio.

Arte e técnica se aliaram com objetividade criativa. Assim, método científico e rigor artístico produziram o discurso da cidade modernista.

A produção da imagem e do discurso das cidades tiveram então o concurso de profissionais que atuaram sob diferentes mentalidades e ideologias. Para essa ‘missão’ operaram diversas metodologias com vistas a obter resultados semelhantes. Entre esses resultados se destacam as permanências culturais ou as constantes de sensibilidade, como Paulo Santos nomeava os resquícios das técnicas e artes construtivas tradicionais mantidas em novas construções.

Segundo Leonardo Benevolo, as transformações dos espaços tradicionais em espaços modernos ocorreram sob a conjunção de objetivos idênticos dos setores privado e público; tal conjunção pressupôs exatidão científica, liberdade artística e organização político-administrativa. A essa conjunção aliaram-se o estilo e talento pessoais dos modernistas – atributos raros na história humana moderna -, que combinaram poesia, prosa, audácia intelectual e adesão à realidade econômica, financeira e social, diz.

No Brasil, o Modernismo reprisou acontecimentos e intervenções físico-espaciais europeias porque algumas cidades brasileiras se igualavam – desde o início do século e até a década seguinte à Segunda Guerra Mundial -, às principais cidades do mundo em importância comercial e industrial, recebendo capital e imigrantes europeus e americanos em volume considerável.

Le Corbusier, Walter Gropius, Mies van der Rohe e Frank Lloyd Wright foram os mestres da primeira geração modernista que os arquitetos brasileiros conheceram e seguiram no período tratado neste trabalho.

A missão de salvaguardar lugares e coisas culturais no Brasil teve em Lina Bo Bardi e Lygia Martins Costa, arquiteta e museóloga, legítimas expressões do tempo e do lugar onde o jogo do acordo social se intitulava ‘jogo-de-construir-as-cidades-para-a-nação-republicana-que-se-desejava-consensualmente-um-Brasil-determinado’.

Modernistas com atuação profissional constante ao longo de cinco décadas (1940 até 1992), Lina e Lygia trataram o Patrimônio exercitando método e rigor científicos e artísticos a partir de visões próprias da arte. A arte e a arquitetura, utilitárias de acordo com os padrões modernistas, deveriam estar ao alcance de todos; o objetivo de transformar o mundo e a sociedade, por meio da transformação do ambiente físico (simbólico e cotidiano) e da educação artística e técnica, foram o princípio e o fim do trabalho de ambas.

O Modernismo é o território do Serviço do Patrimônio por diversas razões. Dentre elas, a mais divulgada e reconhecida é o fato dos artistas e técnicos modernistas terem se ocupado das coisas da cultura durante o Estado Novo, fase em que o Patrimônio foi criado em dimensão nacional, da mesma forma que a educação e outras atribuições do Estado.

Porém, dentre as mais incontestáveis razões reconhecidas estão a personalidade e a obra de Lucio Costa, consultor do Serviço desde a sua criação. Arquiteto e intelectual, construtor e especulador da matéria crítica, histórica e operativa da

arquitetura, Lucio construiu a ressonância – maior das teorias e preceitos arquiteturais de Le Corbusier e de outros mestres do Modernismo, aliando-se à ideia do “nacional” radicado na história do Brasil-Colônia.

Antes da primeira visita de Le Corbusier ao Brasil, em 1929, o arquiteto Gregori Warchavchik – sócio de Lucio Costa em 1932/33 – era o promotor desde 1924 das propostas da arquitetura modernista em São Paulo na condição de representante dos CIAMs (Congressos Internacionais de Arquitetura Modernista). Warchavchik e Flávio de Carvalho (arquiteto, *design* e artista plástico que trabalhava em São Paulo) e o grupo de estudantes da Escola de Belas Artes foram alguns dos principais divulgadores das ideias de Le Corbusier quando, em 1929, a polêmica estilístico-arquitetural deslocava o estilo neocolonial, então dominante.

A querela estabelecida com José Mariano Filho (crítico de arte e promotor do estilo neocolonial, as atitudes do grupo do Instituto de Arquitetos, a direção ‘acadêmica’ da Escola de Belas Artes, o Congresso de Arquitetos de 1929, a vinda de Le Corbusier, convidado por grupos da EBA, onde estavam Affonso E. Reidy e Jorge Moreira), e a ‘revolução’ do Salão de 31 (organizado na EBA sob direção de Lucio Costa) foram os acontecimentos que precipitaram a alteração de rumo da arquitetura e da arte no Brasil, no setor governamental, na construção civil e no mercado de arte.

1922 aconteceu depois de 1930.

A institucionalização do Patrimônio, entretanto, ocorreu em 1932, com a criação da Inspetoria dos Monumentos Nacionais, dirigida por Gustavo Barroso, criador e diretor do Museu Histórico Nacional em 1922. Barroso, José Mariano Filho e Archimedes Memória (arquiteto, diretor da EBA substituído por Lucio Costa e vencedor do concurso – anulado por ser sua proposta típico exemplar neocolonial no estilo marajoara – para o prédio do Ministério da Educação) detinham a autoridade nos setores artístico e arquitetônico no período.

A vanguarda modernista de 1931 desterritorializou-os.

Entre 1922, ano da criação do Museu Histórico Nacional, e 1936, ano do célebre concurso do prédio do Ministério da Educação e Saúde, o neocolonial era a principal representação das ideias e ações de preservação das características e identidades culturais no país e das Américas; Ouro Preto era a cidade brasileira original devido à excelência das suas construções coloniais, tornando-se monumento nacional em 1933; o curso de arquitetura na Escola de Belas Artes teve uma formidável alteração com Lucio Costa à frente das mudanças curriculares entre dezembro de 1930 e setembro de 1931; e o curso de conservador de museus foi criado em 1934, por Gustavo Barroso.

Personagens de fatos marcantes para a história e desenvolvimento das ideias de cultura e identidades nacionais, Gustavo Barroso e Lucio Costa tiveram papel decisivo nas definições das imagens e lugares representativos do Brasil que a República Nova moldou.

Da mesma forma que Rodrigo Melo Franco e Mário de Andrade, Barroso e Costa, cada um no seu campo profissional e sob certa relativização, contribuíram para a formação dos conservadores de museus e arquitetos que constituíram os quadros técnicos do Serviço do Patrimônio.

A classificação mais geral das coisas do Patrimônio delimita-se naquelas que compõem o espaço edificado e imóvel e nas que compõem os bens móveis. Museus, cidades, edifícios e paisagens fazem a cultura nacional mais evidente.

Barroso e Costa deram justa medida à raiz do Patrimônio.

O Modernismo e o projeto político do Estado Novo estimularam e aceleraram o trabalho feminino na vida social pública. No caso da construção da cidade e da definição dos bens nacionais, o movimento se instalava em diversos setores do poder público.

Esse fato leva este trabalho a tratar, além de Lina e Lygia, de Carmen Portinho e Heloísa Alberto Torres, responsáveis por realizações no campo das ideias de urbanismo e patrimônio cultural na Prefeitura do Distrito Federal e no Museu Nacional.

Carmen é engenheira e urbanista, editou a *Revista da Prefeitura do Distrito Federal* desde 1932; Heloísa era antropóloga e dirigiu o Museu Nacional até 1955.

A Prefeitura do Distrito Federal foi a instituição normatizadora do uso do solo e zoneamento urbanos na cidade do Rio de Janeiro, antiga capital da República. As transformações físicas modernistas do Rio influenciaram o desenho das capitais brasileiras e fomentaram as premissas do modernismo arquitetônico e urbanístico em todo o território nacional, ora promovendo, ora se contrapondo ao trabalho do Serviço do Patrimônio. O arquiteto Affonso Eduardo Reidy, companheiro de profissão e amigo de Carmen Portinho, liderou a equipe da PDF que desenvolveu e adaptou o Plano Agache na segunda metade da década de 1930.

O Museu Nacional, ao mesmo tempo que o Museu Histórico de Gustavo Barroso, colaborou por meio da atuação de Heloísa, anteriormente e ao tempo da criação do SPHAN, na definição das normas de proteção aos bens arqueológicos e etnográficos nacionais. A Prefeitura do Rio e os museus Histórico e Nacional atuaram paralela e conjuntamente ao Serviço durante um tempo longo, prolongando e consolidando a construção do ambiente urbano e das paisagens significativas das ideias de Brasil.

Para compreender o processo de constituição de espaço social urbano brasileiro, é preciso conhecer a integração e desencontros dos grupos modernistas e preservacionistas. Os trabalhos de Lina e Lygia partem da aglutinação das ideias modernistas à rejeição do formalismo eclético e às revisões do passado. Acrescenta-se a isto o rigor da pesquisa histórica e experimentação artística.

Portanto, o trabalho de Lina e Lygia é um olhar modernista do, sobre e para o Patrimônio. Um, não o; aliás, dois olhares. O olhar da iniciativa privada e o do serviço público que se dizem, até os dias de hoje, constituintes das identidades nacionais.

Este trabalho pretende especular as condições e alguns resultados dos trabalhos de Lina e Lygia; especular sobre as origens e situações em que se desenvolvem suas produções intelectual e prática, projetos e realizações; especular desejos e desígnios, referências e referentes.

Para isto, estrutura-se de maneira a tratar das categorias conceituais básicas de áreas disciplinares específicas e afins aos campos da museologia e da arquitetura; 'situar' os personagens que definiram algumas totalidades e fragmentos do tempo e do lugar do Patrimônio; apresentar os principais temas que o pensamento e ação de Lina e Lygia trataram; e, assim, revelar a arquitetura e o ambiente que viveram e produziram duas fortes personagens femininas. E vice-versa.

Dessa forma, na Parte I estão os principais conceitos tratados neste e nos trabalhos de Lina e Lygia, da mesma forma que suas explicações e implicações na produção do ambiente urbano, do ponto de vista da temática central, i.e., do ponto de vista da proteção do ambiente de vida modernista incorporado ao tradicional.

Os pontos de partida para o estudo da arquitetura das cidades são muitos e o espaço físico representativo é um lugar que demanda análises de situações múltiplas. As matérias essenciais, ou seja, as palavras do discurso contidas na arquitetura e na memória, edifícios e histórias, pedra e fatos, cal e povo, mármore e ditadores, não podem ser vistas de forma parcial.

A Parte II define o contexto de Lina e Lygia no campo do tempo e do espírito da época. Das épocas. As datas mais significativas foram simetricamente relacionadas aos personagens e fatos que estabeleceram as ideias importantes e realizações definitivas.

Gustavo Barroso (1888-1959), Heloísa Alberto Torres (1895-1977), Carmen Portinho (1906) e Lucio Costa (1902) inventaram e colocaram em prática mentalidades e atividades para os campos do Patrimônio e da construção das cidades.

Criaram o tempo de Lina e Lygia por meio de sonhos e ações; tiveram a vontade e o poder para transtornar ou cristalizar culturas e identidades.

As Partes III e IV tratam das produções de Lina e Lygia sob certos aspectos – dentre tantos outros dignos de reflexão –, procurando circunscrever apenas alguns dos muitos territórios singulares de suas trajetórias sócio-profissionais.

O território da cidade, onde gravitam Lina e Lygia é um espaço de museus urbanos, de operações históricas e arqueológicas do cotidiano, de identidades arquitetônicas mutantes porque o tempo e a história se escrevem a cada hora, e porque o Brasil é um lugar de construir revoluções modernistas. Apesar de ser, este mesmo Brasil, o território da perene tradição, também modernista.

Os territórios urbanos são os territórios mais representativos da ação abrangente e multifacetada do Serviço do Patrimônio que Lia e Lygia ajudaram a construir. Excepcionais não só na qualidade formal e técnica, mas em profundidade de representações, os lugares tradicionais foram tratados por Lina e Lygia em suas condições de mulheres conscientes do seu ‘lugar’ no tempo de construir e inventar este lugar e tempo. Modernistas mulheres. Espaço modernista.

Tratar a matéria da história no momento exato em que esta se realiza, implica na angústia de tratar presença (realidade?) e da sua representação. O fato, seja ele artístico ou técnico, está presente ao ato de representá-lo. A matéria contemporânea é firme e flexível, ao mesmo tempo. A maneira de evitar ou abdicar da possível debilidade de interpretação do presente que se diz cristalizado é buscar o referente.

Mas, onde está o referente do que se diz ‘o novo’? O olhar pós-modernista, múltiplo e híbrido em diferenças pode ser um lugar de saber ver o moderno.

Esta pode ser uma das formas de abordar a arquitetura em Lina e Lygia. Esta, a forma da cidade.

A elaboração deste trabalho foi possível devido a algumas leituras sobre história e crítica da arquitetura modernista, realizadas anteriormente ao curso de mestrado em Teorias da Comunicação; duas décadas de exercício profissional em variadas formas das atribuições da função de arquiteta, das quais mais de uma década tratando a matéria dos lugares do Patrimônio em projetos para espaços simbólicos da cidade do Rio de Janeiro; trabalhos e seminários em diversas disciplinas do curso de mestrado da Escola de Comunicação ampliaram, no campo do multiculturalismo uma visão que se inventava ampla. Assim, a maneira de ver a arquitetura dos arquitetos, novas leituras, entrevistas, pesquisas em jornais, revistas, arquivos técnicos e históricos, diálogos e, finalmente olhos e ouvidos abertos ao aprendizado de ver e ouvir arquiteturas e pessoas, pessoas e arquiteturas conformaram o desenho que se apresenta em seguida.

Desenho sem distinção de ideologias. Isto é, de estilos.

PARTE I
OS CONCEITOS E SUAS EXPLICAÇÕES

.....

.....

Músicos, atores, escultores
Pintores, poetas e compositores
Expoentes de um grande país
Mostraram ao mundo o perfil do brasileiro:
Malandro, bonito, sagaz e maneiro
Que canta e dança, pinta e borda e é feliz
E assim transformaram os conceitos sociais
E resgataram pra nossa cultura
A beleza do folclore
E a riqueza do Barroco nacional
Modernismo, movimento cultural

No país da Tropicália (bis)
Tudo acaba em carnaval

Paulicéia desvairada, de Djalma Branco,
Caruso, Déo e Maneco,
Samba-enredo do G.R.E.S. Estácio de Sá.
Rio de Janeiro, carnaval de 1992

Fabricar, viver e interpretar o espaço das cidades foram ações prioritárias para certos grupos de intelectuais modernistas que se destacaram na história da cultura brasileira.

Dentre esses, os componentes do Serviço do Patrimônio ou simplesmente os do Patrimônio como se autodenominam, tiveram nesse mister tarefas de importância decisiva não somente porque as teorizaram mas, porque as praticaram. E, o que é mais notável, o fizeram a partir de conceitos e categorias disciplinares aparentemente díspares. E mais, daí construíram o processo de produção de seu próprio valor. Nisso, foram exímios inventores da própria necessidade e desempenho.

Na condição de serem, simultaneamente, fundamento teórico e prática especialíssima, os conceitos básicos do Patrimônio e suas referências e implicações em outros campos do conhecimento e da produção cultural brasileira são importantes contribuições para o entendimento das obras de Lina e Lygia. Espaço, memória, identidade, arquitetura e modernismo são noções e categorias apropriadas e absorvidas por Lina e Lygia porque constituem matéria imprescindível às suas áreas de conhecimento e atuação; e, porque foram incorporadas na condição de categorias essenciais à compreensão e construção dos tempos e lugares em que viveram, são, portanto, partes inerentes às trajetórias sócio-profissionais de ambas.

As maneiras de Lina e Lygia elaborarem seus trabalhos e obras, fundamentando-as nesses conceitos, foram resultado da influência de inúmeros fatores. Preponderam dentre eles as fases econômicas e político-administrativas que o país atravessou ao longo de quase sete décadas. Isto significa, ente outros sentidos, que aceitaram o fato de as alterações e complexidades radicais desses conceitos e suas explicações estarem sempre atreladas aos objetivos do Estado e suas formas de governo. E se justifica por ser a matéria denominada “patrimônio cultural brasileiro” utilizada pelo Estado para fazer valer princípios e exercer atribuições que tomou para si.

A organização do espaço social urbano se encontra entre as matérias sobre as quais o Estado, desde muito, exerceu influência direta por meio de regulamentações e modelos urbanísticos.¹

Neste trabalho de desenhar e modelar o lugar da vida dos cidadãos, a arte, a arquitetura e o urbanismo foram programas prioritários para determinados segmentos sociais. Artistas, intelectuais, proprietários de terra e imóveis – laicos e religiosos -, se envolveram com o Patrimônio.

¹ Sobre arquitetura, urbanismo e a influência do Estado na organização do espaço urbano ver: BENEVOLO, L. *A cidade e o arquiteto*. São Paulo, Perspectiva, 1984; CHOAY, F. *O Urbanismo*. São Paulo, Perspectiva, 1979; GREGOTTI, V. *Território da arquitetura*. São Paulo, Perspectiva, 1978

Assim, a história das matérias-primas do Patrimônio se confunde com a criação do Patrimônio porque este, ao se construir pelo Estado para a causa pública, não deixou de servir aos governos e determinar os interesses privados.²

Apesar de Lina trabalhar, na maior parte das vezes, em demandas do setor privado (diversamente de Lygia que sempre o fez para o setor público), o campo de sua produção, aqui analisado, é o da proteção dos bens tradicionais, relacionado às formas de aplicação dos conceitos básicos que foram definidos pelos profissionais do serviço público, onde Lygia se incluiu.

O Serviço do Patrimônio³ foi criado oficialmente segundo e pelos modernistas em 1937 para impedir, entre outros objetivos, a perda e destruição de coisas, edifícios e sítios representativos da história, arte, etnografia, paisagem e arqueologia nacionais. Esse impedimento era motivado pelo crescimento urbano que se devia implementar. Mas, esse mesmo impedimento estabelecia o conflito de privilegiar o desenvolvimento porque este era, e é, objeto de vontade política. Tradição *versus* modernidade instaurava a permanência de uma perene contradição...

² Os diversos aspectos da atividade de proteção do patrimônio cultural exercida pelos governos e grupos hegemônicos foram tratados recentemente por diversos pesquisadores brasileiros, entre eles, Murilo Marx (*Nosso chão: do sagrado ao profano*. São Paulo, EDUSP, 1989; *Cidade no Brasil Terra de quem?* São Paulo, Nobel); Sonia Rebello de Castro (*O Estado na preservação dos bens culturais*. Rio de Janeiro, Renovar; 1991) e Vera Milet (*A teimosia das pedras*. Olinda, Prefeitura de Olinda, 1998). Em seus trabalhos, esses autores abordam as questões de propriedade privada e os conflitos entre proprietários e legisladores, além das intervenções formais e culturais e instrumentos jurídicos decorrentes.

³A publicação *Proteção e revitalização do patrimônio cultural no Brasil: uma trajetória*, Brasília, MEC-SPHAN/FNpM, 1980, editada “com o objetivo de fornecer uma visão panorâmica – atual e retrospectiva – da questão do patrimônio cultural do país”, reúne na parte intitulada “Anexos”, alguns dos principais textos (cartas, projetos de leis, decretos e outros instrumentos jurídicos) sobre a invenção, criação oficial e desenvolvimento do Serviço do Patrimônio até a constituição de sua instituição xifópaga, a Fundação Nacional pró-Memória, derivada do Centro Nacional de Referência Cultural. Os documentos compilados abrangem o período de 1742 a 1979.

O volume IV dos *Anais do Museu Histórico Nacional*, datado de 1943 e publicado em 1947 pela Imprensa Nacional, contém o artigo “A defesa do nosso passado” (p. 579-85), de Gustavo Barroso que trata do nascimento ‘oficial’ da ideia de defesa e restauração dos monumentos históricos no Brasil.

ESPAÇO SOCIAL URBANO

As definições de *espaço* são muitas porque dependem não só dos pontos de vista do qual são abordadas, mas da natureza do espaço que se quer definir.⁴ Quando a questão e o objeto de estudo envolvem a arquitetura e, ao mesmo tempo, os componentes físicos, simbólicos e vividos do espaço da cidade, a noção de *espaço* se amplia.

Portanto, é necessário aderir a noção de espaço urbano àquela de espaço social. Justifica-se essa adesão pelo fato de, no tema tratado, ser aquele (o urbano) o espaço construído para servir a funções sociais previstas. Quando essa construção é a representação, definida em normas e instrumentos jurídicos, de objetivos político-institucionais de interesse a determinadas situações – caso do espaço abrangido pela atuação do Patrimônio -, as arquiteturas e urbanismos da cidade são utilizadas para eleger valores, preferências e aspirações nacionais.

Assim, às concepções dos espaços arquitetônico e urbano – próprias dos arquitetos e urbanistas -, juntou-se a do espaço social – própria dos geógrafos, antropólogos e sociólogos -, para configurar o que é espaço social urbano: componentes físicos de todo tipo se reúnem às diferentes interpretações do *espaço* para considerá-lo produto, lugar de vida, cultura, pensamento, representação e projeto.

O entendimento exposto neste trabalho resume e aglutina várias acepções isoladas de espaço social e urbano, decorrentes das leituras e relações de textos sobre o tema. Os textos estudados, elaborados por filósofos, arquitetos e urbanistas, sociólogos, historiadores e críticos de arte, foram articulados ao estudo e análise dos trabalhos de Lina e Lygia.

Dessa operação se concluiu que o *espaço social urbano* é um dos resultados das ideias e dos trabalhos de profissionais de várias áreas de conhecimento; portanto, o espaço social urbano é o lugar de expressão dos ideais científicos e políticos de muitos grupos e agentes sociais, na medida em que uma criação coletiva onde as técnicas urbanísticas e arquitetônicas se mesclam às ambições e realizações de ideologias variadas.

Dessa forma é um espaço sacralizado e legitimado pelo Estado, apesar dos governos.

⁴ Vitório Gregotti em *Território da arquitetura* (op. Cit. P. 26), observa que “...nenhuma obra de arquitetura possui um só significado, alias, é uma característica do produto artístico comportar-se como uma fonte de significados diversos, não só no plano de transformação de sua fruição no tempo, como também na disponibilidade orientada segundo um sentido e estratos de significados inclusive contraditórios...”

Nesse trabalho a arquitetura é o espaço construído. O espaço social, interdisciplinar e simbólico por excelência, é tratado no artigo “*O espaço social numa perspectiva interdisciplinar*” de Anne Buttimer, in *O espaço interdisciplinar*. São Paulo, Nobel, 1986. p.65.

A construção do espaço social urbano

O espaço, urbano e político por excelência, a cuja nomeação se aderiu o vocábulo ‘social’ porque, em essência, deveria a todos pertencer e à vida de todos servir, foi construído pelo Estado brasileiro em todas as capitais com o propósito de imprimir ao país e à sociedade um sentido e uma explicação. Essa construção teve uma intenção autoritária, mas se realizou de forma subversiva e didática porque transformou e alterou pensamento e padrões indicando, ao mesmo tempo, alternativas possíveis. Apesar de preestabelecidas, as hipóteses de cidade configuradas em planos de obras e planos diretores eram contestadas pelos governos que se sucediam. Os administradores sempre alardeavam a obsolescência da ideia anterior, acenando com reformas físicas representativas das novas mudanças que, diziam, seriam estruturais.⁵

Assim, o espaço social urbano neste país foi um espaço moderno, atento ao novo, às mudanças. Entretanto, foi também paradoxal porque serviu a interesses opostos com o aval do poder instituído. Neste sentido, se mostrou plural e complexo ao permitir a coexistência de múltiplas representações, tornando possível aos segmentos subalternos – mulatos, negros, pobres e excluídos politicamente – criar mecanismos de sobrevivência à margem dos sistemas oficiais.

Nessa duplicidade desurbanizada se estruturaram as cidades ideal e real.⁶ Embora o adensamento das áreas urbanizadas nas capitais tenha ocorrido antes de 1850, até a década de 1950 certas análises da distribuição sócio-espacial das cidades e o campo brasileiros admitiam a coexistência quase pacífica de estruturas sociais muito diversas em único espaço.

Nas cidades a segregação social existia mas, não era evidente e uma certa vizinhança era permitida porque a pressão demográfica estava situada em níveis quase mínimos. A pressão aliás, era tolerada porque “necessária”, devido ao fato de os deslocamentos e movimentação serem lentos e, em grande parte não serem possíveis, por absoluta ausência de meios e quase total inexistência de veículos de comunicação, fossem estes meios de transporte e vias carroçáveis.

⁵ Sobre a promoção da necessidade de ordenação do espaço urbano e o papel do Estado no planejamento das cidades brasileiras, ver: REZENDE, V. *Planejamento urbano e ideologia*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1982; e DE GRAZIA, G. (org.) *Plano Diretor Instrumento de reforma urbana*. Rio de Janeiro, FASE, 1990

⁶ Além da obra literária do escritor Machado de Assis, que permite um mapeamento do espaço físico ocupado pela elite da cidade do Rio de Janeiro no século passado, e de outros escritores cariocas que tratam diversamente o espaço urbano atual, caso de Rubem Fonseca por exemplo, podemos ver na edição *O Rio de Janeiro de Lima Barreto* (SANTOS, A. C. M. Rio de Janeiro, RIOARTE, 1983), iconografia e trechos da produção literária daquele autor. A edição reúne matéria crítica e elucidativa do significado e formas de uso dos espaços pela maioria da população na Primeira República.

No Brasil, e especificamente no Rio e São Paulo, o período da arquitetura modernista, que se consolida urbanisticamente, em termos quantitativos, a partir de 1939-50, serve de maneira especial para demonstrar que a construção do espaço social urbano foi, na realidade, um fato político e sócio-cultural.⁷ O tempo do Modernismo prolongou um tempo anterior onde transformações urbanas significativas tiveram a participação de várias classes sociais. Entretanto, a diferenciação de níveis de participação e a ampliação de enfoques se diziam integradas pelo desejo de romper estruturas arcaicas e tiveram o total apoio do Estado.

A leitura de certos registros faz supor que a Revolução de 30 foi o momento mais significativo das condições governamentais, em termos de constituição do espaço social urbano. Herdeira de gerações de origem social muito diversas mas solidamente atuantes do ponto de vista técnico e artístico, a fase dos 30 aos 45 presenciou um duelo de titãs nas instituições responsáveis pelo desenho e cultura das cidades. O governo do Distrito Federal e o da Prefeitura do Distrito Federal, a Universidade, o Instituto de Arquitetos do Brasil e o Museu Histórico Nacional, foram palco de pendências conceituais e operacionais no campo da construção do espaço público.⁸

Segundo se depreende das análises de Maurício Abreu,⁹ o arquivamento do Plano Agache (desenvolvido entre 1926 e 1950) e o enfrentamento, por meio de ações paternalistas das contradições urbanas que Agache denunciou, demonstram paradoxalidade das políticas urbanas adotadas por governos que se faziam e se sucediam com objetivos postos. Essa atitude dos estadonovistas e pós-estadonovistas, entretanto, expressa a supremacia do urbanismo idealista e racionalista promovida pelo Modernismo.

Se entendermos, à maneira de Bourdieu,¹⁰ que o espaço social é o “campo das lutas sociais” e da “produção cultural”, verificaremos que a cidade é o lugar físico onde se concretiza o campo das lutas simbólicas. Dessa conjuntura se radica e fortalece o conceito que nominamos de espaço social urbano.

A partir dessa informação, a matéria-prima das obras de Lina e Lygia, ou seja, a cidade modernista e suas coisas (do plano de vista do patrimônio cultural brasileiro), é

⁷ Ver: ABREU, M. *A evolução urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, IPLAN/Zahar, 1988. MARX, Murillo. *Nosso chão: do sagrado ao profano*. São Paulo, EDUSP, 1988. SANTOS, Carlos Nelson F. Transportes de massa. Condicionadores ou condicionados? In *Revista da Administração Municipal*, 24 (9144): 13-37, Set/Out. 1977.

⁸ Ver: revistas de arquitetura e editadas no período de 1929-45 (*Arquitetura – Mensário de artes; Arquitetura e urbanismo* do Instituto de Arquitetos e a *Revista da diretoria de engenharia – PDF*); e GOUVÊA VIEIRA, I. Salão de 1931. Rio de Janeiro: FUNARTE/INAP, 1984; e *Anais do MHN*. Rio de Janeiro, MHN, 1942-43.

⁹ ABREU, Maurício – op. cit. p.86-90, 139-147.

¹⁰ BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro, DIFEL, 1989. p.80.

especificamente produzida com essa finalidade: revelar ou ocultar lutas sociais no campo da produção cultural. As lutas simbólicas (também tratadas por Bourdieu),¹¹ representadas nas intervenções e alterações do espaço, estão registradas nas obras e nas formas de pensar dessas profissionais que, distintamente e, sob certos aspectos, quase em contraponto, desenharam algumas das principais topologias nacionais típicas do Modernismo: os centros históricos, os museus e as artes integradas interiores. O já existente...

O espaço público oficial do Modernismo no Rio de Janeiro é um dos maiores exemplos dessas topologias. Os urbanismos conformadores do poder, revelados nas praças Quinze, da República e Marechal Floriano, compõem os cenários das formas de governo brasileiro desde a Colônia até a República.¹² Típicos ambientes dos urbanismos do século passado contrastam com a Esplanada do Castelo que forjou na cidade do Rio o clima e imagem dos modos de vida peculiares aos tempos recentes, anteriores à transferência da capital para Brasília.¹³

O Rio de Janeiro pós-Brasília deixou de abrigar um grupo oriundo de diversas partes do país que compunha o segmento mais poderoso, ou seja, o dos representantes das oligarquias regionais: políticos e suas famílias. A variedade de suas culturas, presente desde a ocupação portuguesa, entretanto, não significou sempre o domínio da diversidade nas formas espaciais, no sentido que podemos chamar de ‘ecletico’ na construção da cidade.

Desde Grandjean de Montigny até Afonso Eduardo Reidy as concepções clássicas e consagradas foram as preferidas, no âmbito oficial, para a urbanização e programas arquitetônicos. A construção da Esplanada e adjacências do Castelo (1926) e as aberturas das avenidas Central (1908, atual Rio Branco) e Presidente Vargas (1945), compõem a face moderna da capital republicana, que negava os acanhados becos e vielas coloniais e imperiais portugueses adotando cânones urbanísticos reconhecidos: simetria e monumentalidade.

Os projetos neoclássicos de Montigny atravessaram quase cinco décadas imperiais com amplas e simétricas perspectivas e nunca saíram totalmente do papel. Mas, Agache, outro francês convidado pelo governo federal em 1926, teve o apoio de estruturas administrativas politicamente mais sólidas, o empenho de colegas como Lucio Costa e Archimedes Memória inicialmente, e após, para implantação e

¹¹ BOURDIEU, Pierre. *Coisas ditas*. São Paulo, Brasiliense. 1990. p.150-167.

¹² SISSON, Rachel. Marcos históricos e configurações espaciais, um estudo de caso: os centros do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, Arquitetura – Revista FAU/UFRJ. 2º Sem. p.56 a 81. 1986.

¹³ GUIMARAENS, Cêça de. Estudo de tombamento do Palácio Tiradentes. Rio de Janeiro, IBPC. Processo de Tombamento. 20 p. 1992.

desenvolvimento de seu plano, Reidy e sua equipe, divulgados por Carmen Portinho na prefeitura do então Distrito Federal.¹⁴

Até à primeira vinda de Le Corbusier ao Rio, em 1929, a Escola de belas Artes, fundada Academia por Montigny, incrementava um modernismo incipiente principalmente pelo fato das demandas oficial e pública estarem impregnadas de teorias do século anterior.¹⁵

Entretanto, a demanda privada para atendimento dos programas habitacionais e industriais neo-emergentes, insinuava, com o protomodernismo arquitetural as regras e preceitos do século vinte. Híbrido, em grande parte, do estilo *art-deco* de origens austríaca e holandesa, o protomodernismo foi o estilo escolhido para viabilizar a comercialização de construções econômicas para a classe média. Os pequenos prédios possibilitavam a aquisição da casa própria aos burgueses da classe média e, ao mesmo tempo, mantinham o lucro razoável dos investidores com a simplificação dos adornos e elementos de composição fachadística.¹⁶

Além disso, há que se considerar outros fatores de conformação do espaço social urbano, ou seja, o crescimento populacional e a demanda por moradias.

Assim, os construtores adeptos do estilo neocolonial encantavam os ricos e os moradores dos subúrbios cariocas da Zona Norte; portugueses, galegos ou não, e espanhóis construíram suas residências em estilo espanholado com varandas em arcos e inglesas e pitorescas *bow windows* ou *bay windows*.

Os bairros do Catete, Laranjeiras, Cosme Velho, Flamengo e Copacabana foram povoados com pequenas chácaras e mansões no final do século XIX; os subúrbios e a zona sul abrigavam bairros operários no início do século; e, a partir de 1930, começaram a surgir pequenos edifícios e as grandes favelas nos bairros mais afastados do centro.

Rocinha, Andaraí, São Cristóvão receberam a população, hoje favelada, da área central. Esse 'movimento espacial' acompanhou, ao longo de todo esse tempo, o deslocamento da classe operária que povoava os espaços ainda vazios, longe do núcleo histórico e próximos dos bairros habitados pelos segmentos sociais mais abastados.¹⁷

¹⁴ Ver: *Revista da diretoria de engenharia*. Rio de Janeiro: PDF. Vol. V n° 5, set 1938, p.604-607; vol. VIII n° 4, julho 1941, p.213-268; vol. X n° 3, julho 1943, p.157-160.

¹⁵ GOUVÊA VIEIRA, Lúcia op. Cit. p. 15

¹⁶ SEGRE, Roberto. *América Latina fim de milênio*. São Paulo, Studio Nobel, 1991. p.117

¹⁷ ABREU, Maurício. op. cit. p.37-87.

BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo, Perspectiva. 1981. p. 333-340

Essa, em linhas gerais, a conjuntura físico-espacial simbólica que representava a capital do país na época de institucionalização do setor de proteção do patrimônio artístico e histórico, do ponto de vista legal. As investidas para a construção da memória e da identidade nacionais, estudadas nesta dissertação a partir de 1922, encontraram o modernismo arquitetônico e urbanístico em plena peleja com várias correntes formais e ideológicas.

O Serviço do Patrimônio desviou da trilha a nação romântica e militarista para o rumo de um brasil-nação prático e funcional.

MEMÓRIA E IDENTIDADE

A história e o trabalho dos modernistas, onde se enquadram Lina e Lygia, narram a construção das coisas, lugares e cidades-símbolos nacionais. Assim, permitem a apreensão e explicação de tradições e contradições permanentes na cultura brasileira institucionalizada. Os lugares (a cidade) têm imagens públicas criadas por um número significativo de cidadãos.¹⁸

No Brasil, oficialmente, identidade e memória se confundem na interpretação do passado com a valoração do presente para um determinado projeto de futuro, comprimindo tempos e espaços simultâneos. Essa compressão se realizou quando foi imperativa a definição da identidade em um país de cultura tão díspares, ao mesmo tempo em que a ideia de memória, da maneira inventada pelo Modernismo, instalou o contraponto Modernismo-patrimônio.

Identidade era aquilo que fazia os brasileiros terem um caráter semelhante aos outros povos, e não aquilo que nomeava suas diferenças. A diferença, estabelecida em um terreno quase pejorativo, parecia indesejável.¹⁹ Inventar essa conjuntura foi interessante para o governo porque a igualdade de objetos e objetivos criaria uma cumplicidade em todas as escalas sociais e permitiria a renovação espacial das áreas mais valorizadas das cidades.

Essa renovação – iniciada é bem verdade antes da proclamação da República e, sobre certos aspectos, realizada perenemente no país - , compreendeu também a política de alterar coisas e lugares que não deveriam ser memorizados e não deveriam identificar o Brasil Novo. As demolições das insalubres ruelas e becos cordeados com minúsculos terrenos, definidos em edificações paupérrimas e sobradões escandalosos de estrangeiros de toda nacionalidade que não a lusitana, prosseguiram o exercício moderno de valorizar o Brasil do presente, esquecer o do passado e construir o do futuro. Pré-deterministicamente o futuro dessa nação desenvolvida e próspera, saudável e pura deveria manter vivos os valores a partir dos quais os brasileiros nacionalistas se deveriam reconhecer.

A identidade nacional, fundada em arquiteturas de origem lusitana de natureza religiosa, fez-se quase em dogma no Serviço do Patrimônio. Da mesma forma que Gustavo Barroso montou a apologia dos objetos representativos das lutas pela conquista do território brasileiro na condição de bens patrimoniais, Lucio Costa e seus colegas

¹⁸ LINCH, Kevin. *A Imagem da cidade*. Rio de Janeiro. Lisboa, Edições 70, 1990. p. 11-23

¹⁹ LINHARES, M^ª Yedda. (coord.). *História Geral do Brasil: (da colonização portuguesa à modernização autoritária)*. Rio de Janeiro, Campus, 1990. p. 8.

elegeram a arquitetura e suas artes integradas, expressivas da presença da religião católica na fase colonial e imperial, a arquitetura da origem nacional.

Assim, o caráter nacional da arquitetura modernista brasileira se revestiu de um vocabulário construtivo semelhante ao da fase colonial com relação ao despojamento e simplicidade. Adaptar a máxima do *less is more*²⁰ não foi difícil para quem estava empenhado em consolidar a singeleza e generosidade estruturais das capelas e igrejas: paredes portantes, arcos-cruzeiros e telhados em duas águas encerravam naves centrais e nichos laterais de fácil leitura e direta apreensão tectônica.

Os ricos adornos interiores e as peças escultóricas de imagens religiosas deveriam ser inimitáveis e irreprodutíveis, porque eram sagradas era preciso preservá-las. O mercado de obras de arte deveria ser controlado e incrementado para evitar a evasão de peças nacionais, ao mesmo tempo em que valorizava as estrangeiras que aqui chegaram pelas mãos dos imigrantes fugidos das guerras e permitia o engrandecimento de artistas jovens e modernistas. As estandardizações das memórias alienígenas, contidas na retórica pagã e desenfreada dos elementos decorativos ecléticos e dos estilos híbridos, poderiam ser esquecidas porque cópias bastardas, excessivas e estranhas às da pátria-mãe.²¹

As formas da memória e identidade portuguesas estão impressas na história da arquitetura brasileira por meio da inscrição de edifícios no Livro do Tombo das Belas Artes do Serviço do Patrimônio. As arquiteturas de outras origens encontram-se registradas na condição de bens patrimoniais históricos, i.e., passaram a fazer parte daquela relação por abrigarem ou constituírem um fato da história de algum aspecto da vida brasileira, inclusive o da história da arquitetura e da arte. Contudo, estão ali desconsideradas em sua condição de ‘arte em si’.

Identidade, assim, era o que tornava o Brasil em eterno Portugal. Memória, no sentido de repetição, era o que trazia de volta os tempos da colônia fiel às ordens de Roma. História era o fato em si e não as conjunturas ou estruturas integradas que o

²⁰ Sobre o decorativismo e o reducionismo dos elementos construtivos e arquitetônicos ver: SANTOS, Paulo. Constantes de sensibilidade na arquitetura do Brasil. In *Arquitetura Revista*. Rio de Janeiro, FAU/UFRJ, 1988. v. 6, p.52-70; e BANHAM, Reyner. *Teoria e projeto na primeira era da máquina*. São Paulo, Perspectiva, 1979. p. 133

Banham trata da origem do Modernismo no pensamento de Adolf Loos (1870-1933); Loos foi um dos primeiros arquitetos que se rebelaram contra as tendências decorativas e escreveu o ensaio “*Ornamento e delito*” em 1908.

Mies van der Rohe é o autor da frase “*less is more*”; sua obra mais célebre é o *Pavilhão da Alemanha para a exposição universal de Barcelona* (1929), considerada uma das maiores referências para a arquitetura no século XX.

²¹ Sobre a visão que os modernistas tiveram do ecletismo ver: FABRIS, Ana Teresa (org). *Ecletismo na arquitetura brasileira*. São Paulo, Nobel/Edusp, 1987. p. 281; SANTOS, Paulo. *Quatro séculos de arquitetura*. Barra do Piraí – RJ, Fundação Educacional Rosemar Pimentel, 1977. p. 85-97.

motivaram, e menos ainda o processo de sua invenção. Arte era a sofisticação e a beleza ocidentais de inspiração romântica e clássica no sentido moderno do termo.

É impossível (e não se pretende) minimizar a qualidade artística da época eleita, elogiada por certos expoentes da crítica especializada internacional.²² Essa produção é destacada em função da singularidade e excepcionalidade das estruturas barrocas brasileiras, sejam arquiteturais, escultóricas, pictóricas ou de outra natureza. Além disso é aclamada pelas condições em que se realizou: as inóspitas ambiências tropicais de uma colônia americana.

Vera Milet, em *A teimosia das pedras*,²³ relaciona os inúmeros edifícios religiosos tombados, comparando-os em quantidade aos de uso e tipologia diversas. Verifica-se, nessa comparação, que os Livros do Tombo do SPHAN não admitem ser verdadeira a ausência de memória de que dizem sofrer os brasileiros. As mais representativas expressões daquilo que se cristalizou conforme identidade e memória nacionais ou as que são originárias das nossas mais ‘profundas raízes’ estão listadas, recebendo assim a valorização de cunho oficial.

Memória e identidade, conforme estabelecidas inicialmente pelo Estado no Brasil, são o resgate e permanência da história e das artes que Portugal escreveu, em grande maioria. Alguns reflexos ou menções de culturas diversas, entre elas a coleção de objetos de magia negra, apreendidos pela polícia, constantes no Museu da Polícia Civil do Rio de Janeiro,²⁴ são raros e excepcionais.

Os casos mais recentes de Tombamento de expressões das culturas africanas (o terreiro da Casa Branca em Salvador e a serra da Barriga em Alagoas) são pontos isolados extremos, e existem para que a exceção confirme a regra. Senão, regra não haveria; e, presente-se, é bom que haja.

A história no Patrimônio é a acumulação de expressões da identidade desse passado barroco eleito como a verdadeira identidade histórica e artística. Esta, uma das máximas do Modernismo nacional. Mas, apenas uma: a imagem da nossa identidade e origem.

Maneirista, barroca e rococó a imagem nacional é paradoxalmente múltipla.

²² Entre os estudiosos do Barroco brasileiro, destacam-se Germain Bazin e Robert C. Smith. No Brasil Lucio Costa contribuiu com artigos ensaísticos e, recentemente, Affonso Ávila, Benedito Lima de Toledo, Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira e Sandra Alvim aumentam os trabalhos de análise e crítica das formas barrocas.

²³ MILET, Vera. *A teimosia das pedras*. Olinda, Prefeitura de Olinda, 1988, Anexos.

²⁴ MAGGIE, Yvonne. Medo do feitiço: Relações entre magia e poder no Brasil. Rio de Janeiro, Arquivo Nacional, 1992. p. 261.

O sentimento coletivo de perda de identidade e memória ‘afligi’²⁵ os grupos sociais e suas lideranças desde sempre. Os romanos, grandes conquistadores e construtores do maior império ocidental, utilizaram os marcos referenciais dos povos dominados para aumentar seu prestígio e assim lograr o seu respeito. A perda é, assim, utilizada de forma política.

Le Corbusier afirma que Roma é uma lição para poucos, quando analisa a contemporaneidade de números e incontáveis tempos arquitetônicos na capital italiana, o que comprova a tradição milenar dos povos romanos em incluir as conquistas do outro na própria cultura.²⁶ Em sua análise sobre as diferentes expressões arquitetônicas de Roma, Corbusier afirma a ideia modernista de harmonia e beleza comparando as edificações ecléticas recentes com as clássicas do mundo antigo. Para Corbusier, a perfeição e pureza do clássico são as metas da arquitetura moderna.

Na história do urbanismo recente, nos séculos XVIII e XIX a revolução industrial europeia foi acompanhada por iniciativas dos governos no sentido da preservação de bens culturais de antecessores. Naquela época, as conformações das nações do continente – cercadas de fatores que diferenciavam seus contextos dos pontos de vistas econômicos, políticos e sociais -, tiveram no componente cultural, segundo o ponto de vista dos produtores das expressões artísticas e configurações de raça e religião, um fator decisivo.²⁷

As colônias na África e nas Américas foram tomadas e barbaramente destruídos os povos nativos. A imposição de culturas alienígenas em terras novas significou o prolongamento de tradições que não poderiam se configurar em ambientes urbanos alterados em demasia para suas práticas, então consideradas muito rígidas. Exemplares nesses casos são as histórias dos judeus europeus que povoaram o Brasil, açorianos entre eles, ou dos ingleses que se fizeram à América em busca de paz religiosa.

A reação ‘afetiva’ a esse estado de coisas é muito recente em todo o mundo americano. O desaparecimento de escalas e lugares de vida urbana acirrou o uso político do espírito preservacionista nas comunidades brasileiras apenas a partir de 1970. Aliás, os protestos dos ambientalistas foram mais contundentes em comunidades de determinada classe social. As remoções das favelas no governo de Carlos Lacerda e durante a ditadura de 1964 não receberam a promoção que hoje recebe a retirada de ‘invasores’ de terrenos públicos urbanos e rurais.

²⁵ Sobre a angústia da perda, a destruição, a recordação e a história dos lugares alterados na modernidade, o filósofo Walter Benjamin escreveu ensaios analisados por ROUANET, Sérgio Paulo em *As passagens de Paris*; in *As razões do iluminismo*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987. p. 34-123; e por BOLLE, Willi em *Textol*; in *Produzindo o passado*. São Paulo, Brasiliense/Condephaat, 1984. p. 11-23.

²⁶ LE CORBUSIER. *Por uma arquitetura*. São Paulo, Perspectiva/Edusp, 1973. P. 103-122.

²⁷ BENEVOLO, L., op. cit. p. 29-48, 137-144.

No Brasil, em termos de Estado, o estímulo da política executiva descentralizadora – ao destinar investimentos vultosos para organizações estaduais e municipais e, indiretamente, se utilizar de empresas de capital imobiliário e financeiro para grandes empreendimentos de ordem e interesses variados -, provocou o adensamento do volume edificado nas áreas centrais das maiores cidades e a ‘criação’ de locais novos e equipamentos em áreas desocupadas.

Desde obras de engenharia do tipo usinas nucleares e hidroelétricas, instalações portuárias *off-shore*, plataformas de petróleo e estradas trans-alguma-coisa, passando por conjuntos habitacionais e edifícios ‘inteligentes’, até restaurações de sobrados e ruas pedestrianizadas, tudo foi renovado e nada ficou indiferente à febre construtiva e futurista dos anos 30 aos 50 e dos anos 70 aos 90.

O lema “50 anos em 5” de JK se tornou simplório face à altíssima disponibilidade do capital e capacidade de execução tecnológica, em matéria de construção civil, da época do *boom* imobiliário dos 70.

Em 30, 55 e 70 as comunidades também foram convocadas para contribuir com a modernização e construção do futuro. Afinal, algumas delas perderam seus terrenos e locais de trabalho e vida social do dia para a noite, nas cidades e recantos mais longínquos. Avenidas, caixas d’água, autoestradas, viadutos, metrô e lagos invadiam e inundavam lugares de histórias e culturas inimagináveis. Assim, era preciso deter a memória não apenas do físico mas, também, do emocional.

Em 79, surge, com Aloísio Magalhães, a diferença da identidade: os bens intangíveis. Imateriais ou intangíveis são os sentimentos e os afetos, e as imagens sobre e das coisas do passado.

O passado é o artesanato do vale do Jequitinhonha e a vida que não é ‘urbano-do-tipo-tecnológica’ anterior à primeira idade da máquina.²⁸

Voltamos a ser tropicais: assumidamente Terceiro Mundo e contraditórios. O Serviço é abalado pelo Centro Nacional de Referência Cultural. O erudito e sofisticado é substituído pelo popular e simples. Ouro Preto quase sai de cena. E Triunfo se estabelece.

Eis a referência cultural: o que representa identidades e memórias que não se deixam igualar nem nivelar porque cada pessoa as tem à sua maneira. A diferença no sentir, fazer e viver é a identidade. A nostalgia da perda das diferenças ‘afetivas’ e referenciais é provocada pela idealização da cidade como lugar da vida simultaneamente múltipla e ideal. A maior investida do modernismo racionalista do século XX, ou seja, a invasão multinacional refletida na idolatria da técnica urbanística

²⁸ MAGALHÃES, Aloísio. *E Triunfo?* Rio de Janeiro, Nova Fronteira/FNpM, 1985.

Essa “coletânea de textos” registra o pensamento de Aloísio Magalhães durante o período de 1974-1982 e reúne os principais aspectos das alterações conceituais e operacionais da passagem da visão “elitista e sofisticada” para a “popular e simples” no Serviço do Patrimônio.

– que as arquiteturas e o urbanismo internacionais possibilitam concretamente nos 70 - é uma das ondas que desencadeiam a reação.

O fator afetivo (afetividade) aparece de forma tímida em textos no campo da proteção do patrimônio quando se trata de regionalismos e valores locais na década de 1970. Esse ‘emocional’ ou afeto é o fator propulsor de diferenças que, a princípio, destacam o pitoresco das artes e técnicas populares. Mas, a impressão de uma renovação da importância do folclore – que o foco sobre os fazeres e os saberes desvenda à maneira com que se referiam ao ‘afeto’ os cientistas sociais -, logo se desfaz.

A prioridade se volta para os programas e esquemas de pesquisa e estudos para mapeamento de atividades culturais nas áreas que receberiam grandes investimentos financeiros para implantação de indústrias e equipamentos. As exigências do capital estrangeiro no que diz respeito à proteção do ambiente natural e os protestos das comunidades e proprietários de terras foram ‘uma’, entre as muitas causas, que forçaram o aumento de recursos materiais e humanos no Patrimônio. A instituição se transforma em sistema SPHAN/FnPM.

A criação da Fundação pró-Memória, permitiria agilidade operacional e cumpriria de forma eficaz a tarefa de preservar com métodos e conceitos atualizados. O rigor modernista retorna com maior cientificidade.

Identidade e memória pareciam tornar-se uma versão cabocla da contracultura internacional. O catre de pau-rolço e o vinho de caju faziam a festa das empresas multinacionais de informática. Enquanto isso, as populações das cidades e do campo adquiriam grande mobilidade física e cultural alterando espaços urbanos de maneira abrupta e selvagem, do ponto de vista do equilíbrio ambiental, conforme se verificou na década de 1980.

Ao apagar dos 80 a crise econômica e as reviravoltas políticas, resultados da ordem “natural” e planejada, atirou o Patrimônio na vala comum da selva individualista *pós-yuppie*.

O Serviço do Patrimônio perdeu a história da história usando Mário de Andrade como álibi.²⁹

²⁹ GUIMARAENS, Cêça de . Patrimônio: aparente ruptura na tradição, São Paulo, *Projeto* (129): 160-3, fev. 1990.

MODERNISMO E ARQUITETURA

O século XX foi o tempo da urbanização e da arquitetura. Viver na cidade e construí-la, conformando-a de acordo e *pari passu* às transformações na técnica e arte de construir foi uma aventura que a humanidade poucas vezes realizou de maneira tão dinâmica. A velocidade e a mobilidade das transformações do espaço social urbano, junto com o crescimento populacional acompanharam a revolução modernista arquitetônica e urbanística e, se for necessário afirmar, vice-versa.

A integração de investimentos de toda a natureza se processava e reproduzia em cascata. A história era o momento da história no presente. A memória, efêmera e fugaz. A identidade fugidia e frágil. A casa, máquina. O futuro, cosmo e infinito.³⁰ Revolução.

A certeza da modernidade se instala neste século apesar de pressentida desde a Renascença, desde o Iluminismo e desde a Revolução Industrial. Alguns acontecimentos e mudanças de mentalidade podem ser precisamente datados e localizados quando se fala em modernidade. Mas, entre todos, o início deste tempo contemporâneo é certamente o mais abrangente se quisermos adotar o sentido literal da palavra modernidade.

Cada tempo vivendo o próprio instante e não os tempos vividos é o que configura o novo. Esse o moderno, o verdadeira e radicalmente modernista: o novo. O moderno dentro do Modernismo é indefinição e indeterminação simultâneas às ideias de formas e culturas sempre novas. Rigorosamente.

Em arquitetura o novo é a forma e o programa. A harmonia, o equilíbrio, a beleza e o caráter sempre estiveram presentes em todas as arquiteturas e em todos os tempos. Buscar um ideal formal que exprimisse o tempo e o lugar, atendendo às possibilidades tectônicas foi o permanente desejo e realização dos maiores arquitetos, em qualquer tempo. Suas obras até hoje emocionam e funcionam por isso. Exclusiva e inegavelmente.

Então, que é moderno, que é ser moderno, modernista em arquitetura?

Moderna é a cidade e ávida que os homens devem levar nela. Moderna porque é múltipla, instável, diversa. Moderna porque econômica e prática. Ao mesmo tempo e no mesmo lugar, a cidade é diversa e nova. E moderna porque muitos precisam da arquitetura. Essa, a revolução: muitos precisam da arquitetura do seu tempo e do seu lugar porque todos a ela tem direito.³¹ Todos os iguais e os diferentes dos iguais.

³⁰ LE CORBUSIER, op. cit. p. 159-205

³¹ Idem

Porque a arquitetura deixou de ser o simples edifício para se tornar cidade, a estandarização dos elementos construtivos foi um dos lugares onde o Modernismo encontrou o espaço da modernidade. A pureza, homogeneidade e o despojamento formais, em termos volumétricos e decorativos constituem outras verdades modernistas, quando se diz de arquitetura urbana. A funcionalidade e o caráter (ou os temas do tipo e da imagem) conformam discussões onde os argumentos a respeito da racionalidade podem reduzir a questão formal a mero exercício teórico.³² E assim, recomeçamos... a harmonia e o equilíbrio etc...

O tempo mítico no Brasil

A arquitetura do Modernismo conheceu no Brasil o tempo dos heróis. A mitificação da arquitetura, de certa maneira, vendeu o país para os americanos da mesma forma que a música, o samba e o carnaval. O cinema americano foi invadido de Brasil com Carmen Miranda e o MoMA se deixou povoar de arquitetos brasileiros.

Walt Disney, com Zé Carioca, ‘fez’ o Brasil e, reciprocamente, nossos arquitetos-heróis ‘fizeram’ a América a partir de 1945 para manter as relações amistosas que a nossa participação e empenho cultivaram durante a Segunda Guerra.³³ Posições estratégicas e relações amigas deveriam ser garantidas durante a Guerra Fria que se iniciava. As exportações de matéria-prima e de produtos agrícolas deveriam ser facilitadas para permitir o crescimento, incrementar o *american-way-of-life* do pós-guerra, e diminuir as lágrimas dos órfãos e viúvas de Tio Sam e Hitler.

Nessas condições as cidades nacionais se fizeram funcionalistas e a classe média viveu a década de ouro dos arquitetos brasileiros: 1950-60.³⁴

Sob certo aspecto, a arquitetura modernista se promoveu um pouco tarde no Brasil. Em 1922, mais precisamente em setembro e alguns meses depois da Semana da Arte Moderna, durante as comemorações do centenário da Independência, a arquitetura dos edifícios da Exposição Internacional no Rio, construída no aterro resultante do desmonte do Castelo, mostrou apenas um exemplar protomodernista: o pavilhão da Dinamarca.³⁵

³² BANHAM, Reyner, op.cit. p. 347-348.

³³ Ver: *Brazil builds architecture new and old* de Phillip L. Goodwin, editado pelo MoMA (Museum of Modern Art of New York) em 1947, e *L'architecture moderne au Brésil*, de Henrique Mindlin, publicado em 1956 pela Colibris Editora Ltda.

³⁴ As fases heroica e funcionalista da moderna arquitetura brasileira foram tratadas em inúmeros trabalhos. A obra de Yves Bruand *Arquitetura contemporânea no Brasil*, (São Paulo, Perspectiva, 1984) contém vasta relação de fontes bibliográficas sobre essa temática.

Um mês antes, naquele mesmo lugar, o edifício do antigo Arsenal de Guerra recebeu o recém-criado Museu Histórico nacional, primeira instituição oficial de preservação de bens culturais brasileira. Esse edifício foi restaurado em estilo colonial-hispânico para servir de pavilhão brasileiro na Mostra; localizado em uma das mais antigas áreas ocupadas da cidade do Rio, o sítio em que o Museu Histórico Nacional se encontra recebeu em 1922 um tratamento dito à época, moderno.

A avenida das Nações – assim denominada o lugar que hoje compõe as avenidas Churchill, Roosevelt e Agache, complementadas pela av. Antonio Carlos – foi o marco que encerrou o período imperial. Apesar da *féerie* eclética e historicista que representou as arquiteturas de quase todos os pavilhões da Exposição do Centenário, o prédio do Museu Histórico Nacional expressava o que havia de mais moderno na época: o sentimento de integração latino-americana e a busca de raízes culturais nacionalistas.³⁶

Essa espécie de modernidade quase simplória, onde o conflito tradição-modernismo se expõe com naturalidade e espontaneidade, revela os resquícios da condição romântica do oitocentos no início da construção do Brasil do novecentos.

O estilo neocolonial

O movimento neocolonial em arquitetura foi simultâneo às propostas arquitetônicas e urbanísticas de estilo variado e teve adeptos famosos do tipo Lucio Costa, Affonso Eduardo Reidy, Archimedes Memória e inúmeros anônimos mestres-de-obra. O estilo propagado em toda América, teve pronta aceitação³⁷ na arquitetura residencial até que, em 1936, foi utilizado no projeto vencedor do concurso para o prédio do Ministério da Educação e Saúde.

O edifício proposto com elementos decorativos e composição fachadística de vocabulário vernacular amazônico (marajoara), foi projetado por A. Memória e, sem a menor dúvida, seria hoje laureado em algum concurso internacional.

Entretanto, cedeu lugar a *croquis* de Le Corbusier, convidado para tal fim por Capanema, por sugestão do grupo de modernistas que o assessorava liderado por Lucio Costa. O ‘prédio do Ministério’, conforme o edifício se fez conhecido, foi eleito símbolo do movimento modernista da arquitetura brasileira, de acordo com o tombamento do Patrimônio.³⁸

³⁵ A Dinamarca é um dos países de arquitetura funcionalista e design moderno reconhecidos internacionalmente.

³⁶ SANTOS, Paulo, op. cit. p. 97-102.

³⁷ Ver artigos, projetos e ilustrações dos espaços publicitários da revista *Architectura Mensário de Arte*, 1929-30.

Em termos urbanísticos, entre 1924 e 36 o Brasil conheceu, além de Le Corbusier em 1929, o arquiteto e urbanista francês Alfred Agache, o do primeiro plano diretor da cidade. O Rio, à semelhança de Buenos Aires, cumprindo projetos idealizados por Pereira Passos desde 1875, devia se modernizar. Assim, o aterro e o desmonte do morro do Castelo receberam desenho atualizado.

Lucio Costa e Archimedes Memória trabalharam no desenvolvimento e adaptação do Plano Agache que, mais tarde, foi alterado por Affonso Eduardo Reidy. O urbanismo de Haussmann alcançou os trópicos com a adesão de nossos melhores arquitetos.

Porém, a interação política e cultura, coincidente ao desejo de estabelecer a identidade nacional, teve início, no campo da arquitetura do edifício, antes de 1922 com o estilo neocolonial. A tendência se contrapunha aos falsos estilos europeus mas, ‘era equivocada’,³⁹ conforme Lucio Costa, apesar de ter sido “uma primeira manifestação do desejo de desenhar o brasileiro”.

As expressões pioneiras do neocolonial são do português Ricardo Severo em São Paulo, no ano de 1914. No Rio, o crítico de arte José Mariano Filho instituiu um prêmio público, em 1921, “destinado a incrementar os estudos preliminares visando a criação de um tipo de arquitetura nacional, inspirada diretamente no estilo das construções arquitetônicas sacras e civis feitas no Brasil durante o período colonial”.⁴⁰

Nas palavras de Mariano Filho está uma das muitas origens da ideia de criação do Serviço do Patrimônio.

Assim, antes de 1922, o espírito do tempo e do lugar se faziam análogos para inaugurar a ‘cara brasileira’. A reforma do Museu Histórico Nacional, considerada espúria pelo Serviço, pode hoje ser avaliada como se fora um certo ‘pós-modernismo’. Arquitetura regionalista e vernacular confundiu tempos contemporâneos: colônia e modernidade. E, ao mesmo tempo, apontou um sentido de integração latino-americana que flexibilizava os cânones clássicos da Academia.

O movimento neocolonial refletia os sentimentos nacionalistas e a tentativa de estabelecer uma nação latina nobre, excluindo as raças negra e índia. A predileção pela expressão latina dominava com a variante mouro-missões, porém, a inspiração em tipologias sacras e até mesmo a utilização de materiais de revestimento e adorno (azulejos e portadas) de igrejas são reveladoras da intenção de consolidar as formas vernaculares das heranças portuguesas.

³⁸ SANTOS, Paulo, op. cit. p. 132

³⁹ COSTA, Lucio. Entrevista. Brasília, *IBPC Notícias*. Número especial, 1992, p. 2.

⁴⁰ BRUAND, Yves, op. cit. p. 55.

Sofisticados, quando comparados às ocas dos indígenas e aos tímidos tipos da arquitetura civil portuguesa, o neocolonial e seus derivados, entre eles o *picturesco* inglês, serviram para disfarçar a caipirice dos brasileiros novos que, diferentemente de alguns grupos estrangeiros, não tinham títulos nobiliárquicos ou origens na rica burguesia europeia.

Regionalismo caipira ou vernaculismo piegas, o neocolonial suscitou discussões acirradas ao longo de quase duas décadas. O conflito estabelecido com as outras manifestações estilísticas pode ser indício da concorrência e disputas no mercado da construção civil e de arte. Referência direta às raízes cultas e populares da arquitetura colonial, lançava mão de técnicas construtivas e organização programática modernas que descontextualizavam a forma e o conteúdo arquitetural vigente.

Conflito exposto, o neocolonial teve ao menos mérito de, ao contrapor-se aos ecletismos renascentistas, neogóticos e clacissizantes, propor pela primeira vez uma semantização brasileira da arquitetura contemporânea.

Atualmente revistos por meio da ótica pós-moderna, os estilos e tendências regionalistas, vernaculares e nacionalistas admitem a crítica positiva; relocados na história permitem ainda a reavaliação do modernismo inicial.

PARTE II

O TEMPO E OS PERSONAGENS

O lugar que serve de cenário e, ao mesmo tempo, é desenhado com o trabalho de Lina e Lygia começa a ser construído em 1920. Nessa década o Brasil fez, de forma objetiva, eco às principais inquietudes artísticas e políticas do Ocidente por meio de alguns eventos e fatos isolados, mas que podem ser considerados acontecimentos consistentes na busca de uma ruptura com a mentalidade clássica do oitocentos. Os padrões acadêmicos foram questionados ou mesmo rejeitados em acontecimentos assistemáticos e esporádicos, porém promovidos e divulgados com frequência razoável, relativamente à época.¹

Em 1921, a criação do Instituto dos Arquitetos do Brasil significou a primeira tentativa de organização classista brasileira no sentido da congregação de forças influentes no desenho da cidade. Essa demonstração de poder, até certo ponto defensor das posições vigentes, de certo grupo carioca é expressiva das mentalidades estabelecidas mas, representa a luta travada pelo direito de representar ideias e modos de ser na configuração do espaço físico da vida urbana.

A semana de 22 e a Exposição do Centenário da Independência são certamente os marcos mais definitivos para a compreensão do tempo de exacerbação da revolução da técnica e das artes. A criação do sistema de comunicação radiofônico (dirigido por Roquette Pinto), inaugurado em 7 de setembro de 22, na abertura da Exposição do Centenário, é também um dos eventos mais representativos das mudanças.

A criação do Museu Histórico Nacional, em agosto do mesmo ano, representa outro ‘furo’ institucional no sentido da produção de um passado dito moderno. Esse passado ‘inventado’ foi redutor, entre outras pré-intenções menos simplistas, do que muitos chamaram de primitivismo dos silvícolas² e selvagismo dos negros, entretanto, a esses brasileiros se dedicavam com paixão romântica alguns dos precursores das ciências naturais e sociais.

Apesar da Exposição do Centenário apresentar, do ponto de vista arquitetônico, uma espécie de delírio fachadístico ao revelar – tanto na ornamentação excessiva (de nítida postura ideológica) quanto no traçado monumental -, uma homogeneidade formal acadêmica, sua intenção e resultados, em termos da industrialização e entrada de capitais, foram notavelmente alardeados. O banimento oficial do espírito retrógrado parecia vivido deleitosamente: cinema, artes gráficas e construção civil apresentavam

¹ AMARAL, Aracy. *Arte para quê?* São Paulo, Nobel, 1984. P. 18-65

² Ver o discurso de Gustavo Dodt Barroso em Anais da Câmara dos Deputados. Vol. 13, 1915.

métodos e materiais novos para uma visada que se pretendia nova. Concreto, vidro, aço e instalações elétricas e de comunicação envolveram técnicas e métodos novos em tempo recorde para imprimir à festa um sentido simultâneo de ruptura e tradição, sem fugir, neste sentido, às expectativas das Grandes Exposições Universais do século passado³ e a de 1908, na Urca, Rio de Janeiro.

A semana de 22, a do modernismo esfuziante, é um capítulo aparte na história brasileira. Permitindo até hoje interpretações variadas,⁴ desde a de insatisfação de uma elite reprodutora de ideias estranhas e alienadas até a de máxima expressão da criatividade e integração nacionais, a Semana foi sempre promovida sob a forma de uma atividade contestadora e radical que gerou a produção modernista mais significativa da modernidade cabocla e brasileira, de nível internacional.

Esse tempo foi, no campo do urbanismo, o da inauguração de sucessivas e sincrônicas tentativas de experimentação e consolidação de novos valores estéticos e técnicos. Causa e consequência das novas representações arquitetônicas e urbanísticas, em termos cumulativos, foram as aprimorações de técnicas do tipo concreto armado que ocorreram paralelamente ao desenvolvimento dos meios de transporte e comunicações.

Da mesma forma e com os mesmos objetivos, costumes e mentalidades, estudos e investigações acadêmicas procederam guinada espetacular.

Assim, a rapidez inédita na troca de informações, na mobilidade sócio-espacial e no deslocamento físico, a consolidação das investidas do capital internacional na América Latina e o simétrico fortalecimento das ideias comunistas, os avanços das ciências biológicas e da saúde física e psíquica, incluindo as repercussões causadas pelas disciplinas da história nova e a renovação do corpo teórico das ciências humanas e sociais, configuram o tempo e o lugar de Lina e Lygia.

Tempo e lugar vividos por muitos mas, que foram privilégio de poucos e, mais ainda, de pouquíssimas.

Por outro lado, o que determina o período de tempo abordado neste estudo são a persistência e a permanência da interação de política e cultura no Brasil, desde 1920 até os dias atuais. Esse fato é observado nas trajetórias sócio-profissionais de Lina e Lygia quando se desdobra o tempo que viveram em períodos menores. Estes ‘tempos’ são significativos de mudanças fundamentais nas imagens e ideias de cidade, arquitetura, patrimônio e identidade que, efetivadas por personagens cronologicamente antecedentes mas contemporaneamente simultâneos, as influenciaram afetiva e profissionalmente.

³ Ver peça de promoção da mostra comemorativa dos 70 anos da exposição de 22, setembro de 1992, Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.

⁴ ROUANET, Sérgio Paulo. Letra e espírito de 22. Rio de Janeiro, *Ideias/Livros & Ensaios*. Jornal do Brasil (301): 10-2, 4/7/92.

Portanto, pensar em intervalos menores, não é dizer de personagens coadjuvantes. As décadas de 1930 a 60 podem configurar subdivisões em função da influência e predominância decisivas dos acontecimentos políticos e sociais, de natureza variada, na conformação dos contextos culturais.

O tempo dos 40 é o tempo propriamente dito da gênese dos mitos de Lina e Lygia porque é fase de realizações e promoções sistematizadas que consolidaram ideias e preceitos das gerações precedentes. As décadas intermediárias, em especial 50 e 70, comportam certamente detalhes sutis da conexão do ‘nacional’ com a integração entre cultura e política, decorrentes dos discursos liberais e cosmopolitas. 80 e 90, traduzem recentes estabelecimentos da crise de identidade e perspectivas nacionais que o regionalismo separatista acirra, em reprise às ideias políticas pré-30.

Intervalos maiores trazem três ou quatro tempos e, igualmente, três ou quatro personagens. Iniciam-se em 1920/45, quando se delineiam as expressões arquitetônicas neocoloniais, o arrasamento do morro do Castelo, o manifesto de Warchavchik, a Semana de Arte Moderna e o edifício do Ministério da Saúde e Educação.

O período de 20/45 detém, segundo a maior parte dos construtores da ideia do ‘nacional’, o lugar do consenso quando cria uma espécie de homogeneidade do pluralismo. As produções práticas e teóricas citadas em maior número, são hoje consideradas ‘clássicas’ e reveladoras da busca de uma identidade e afirmação nacionais, segundo conceitos da época.

O país não sabia o que era, não se conhecia; logo, tudo e todos se diziam e se faziam brasis sob a aparência de um projeto estético que se dizia libertador e modernizante, político por essência e excelência. A palavra de ordem era: não somos a República Velha, eis a Nova.

Se a arquitetura é representação, o brasil-imigrante, o brasil-*mélange* das heranças africana e indígena se apresentam um brasil-síntese na obra do Pavilhão Brasil para a New York World’s Fair. Projetado em 1938, o edifício, de autoria de Lucio Costa e Oscar Niemeyer, foi tratado por Margareth Campos da Silva pereira, em artigo na revista *Projeto*⁵ a respeito da participação do Brasil nas grandes exposições internacionais.

Da Silva Pereira, quando se refere ao significado das palavras de Lucio Costa constantes da memória justificativa do projeto, afirma que Lucio começava a “por um ponto final em mais de meio século de discussões entre intelectuais e artistas nas quais ele próprio se engajara”. Essa discussões que englobavam as questões da modernidade e identidade nacionais, compõem um dos focos do texto citado que abrange o período de 1850 a 1940.

⁵ DA SILVA PEREIRA, Margareth Campos. A participação do Brasil nas exposições universais, São Paulo, *Projeto*: (139), p. 83-90. Março 91.

Entretanto, a memória sobre a qual Lucio Costa detém é, no trecho transcrito, uma definição do que é arquitetura.

Lucio Costa mais uma vez confirma nessa memória justificativa que a arquitetura é forma e tempo. Seu tempo. Ausentes a monumentalidade e a técnica, presentes a pouca formalística e a simplicidade, impostas não pelas proporções grandiosas (porque monumentalidade não existia), as leis da estética utilizadas no Pavilhão, segundo se depreende das frases do ‘mestre’ Lucio, se fundam em categorias do tipo harmonia e equilíbrio na condição de “expressão, tanto quanto possível pura, de arte contemporânea”.⁶

A par das inúmeras e possíveis interpretações da retórica Luciana, os tempos da arquitetura moderna são formas de representação das identidades por meio de tipos arquiteturais.

Identidade no sentido de ser aquilo que se diz que se é, e não de não ser isso ou aquilo. Nem e aquilo porque o que é puro, é único. E pronto. Esse o tempo; esses, os personagens.

⁶ COSTA, Lucio e NIEMEYER, Oscar. Pavilhão do Brasil em New York, Rio de Janeiro, revista *Arquitetura e Urbanismo* I.A.B. : (3) p. 17-23, Maio e Junho 1939.

1922: GUSTAVO BARROSO

A consciência do ‘nacional’ e as tentativas de instituição dos estatutos de definição e tutela estatal das coisas com significado simbólico e valor cultural para a nação, tiveram entre seus mais ferrenhos defensores, literalmente falando, o artista, jornalista, escritor, gramático, deputado, crítico, historiador da arte, conservador de museus, professor, enfim, o polígrafo Gustavo Barroso.

Barroso, cujo empenho pessoal (segundo narrativas próprias) fez com que fosse criado o Museu Histórico Nacional, foi um típico intelectual do início do século porque era detentor e defensor da mentalidade que se fez elo do oitocentos ao novecentos.

Dessa forma foi mantenedor das tradições e renovador das estruturas; escritor, membro da Academia Brasileira de Letras em 1923, de cultura enciclopedista, militarista, deputado federal (1915-18) e integralista de tendência anti-semita, foi também uma figura polivalente e polêmica. Atuou na área lítero-cultural algumas vezes com atuações declaradamente de cunho político e ideológico. Desenhista de *O Tico-Tico*, diretor da revista *Fon-Fon*, colunista do *Jornal do Commercio*, autor do *Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa* (1948) com Hildebrando de Lima, Barroso criou, produziu e colaborou em muitos eventos culturais.

Para efetivar essa produção no campo da cultura, foi sempre apoiado pelo Estado, pela imprensa e por intelectuais “engajados” política e socialmente. Estendeu seu poder e influência até muito depois de 1937, quando a Ação Integralista Brasileira foi extinta por Getúlio Vargas com a instalação do Estado Novo.

Um dos seus artigos no *Jornal do Commercio*, escrito em 1911, com o pseudônimo de João do Norte, tratando da necessidade de criação de um museu militar, era considerado em alguns círculos a primeira palavra em defesa dos bens culturais nacionais.

As iniciativas governamentais que tiveram sua contribuição para a proteção legal dos bens culturais nacionais configuram a criação do Museu Histórico Nacional em 1922, as obras de restauração de igrejas, sobrados e chafarizes em Ouro Preto, a constituição da Inspetoria de Monumentos Nacionais em 1932 – o embrião do Serviço e da qual foi diretor, cumulativamente à direção do MHN, até 1937 -, e o Curso de Conservador de Museus em 1934.⁷

A definição de bem cultural, elaborada por Barroso, constitui matéria básica para a compreensão das noções de identidade e nacionalidade brasileiras no início deste

⁷ Para delinear a biografia e a trajetória das ideias de Barroso ver: *Enciclopédia Mirador Internacional*, Índice geral, São Paulo-Rio de Janeiro, Encyclopaedia Britannica do Brasil Publicações Ltda. 1976, p. 52. *Anais do Museu Histórico Nacional*, op. cit. *Anais da Câmara dos Deputados* (1915-19180). *Dicionário Brasileiro de artes plásticas*. Vol. I. Brasília, INL/MEC. 1973.

século. A palavra de Barroso neste sentido foi um dos fundamentos para a produção do passado que norteou o trabalho da grande maioria dos que construíram o Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

A entidade intitulada Patrimônio Histórico e Artístico, até mesmo quando contrária às ideias de Barroso, na certa utilizou-as como pauta porque foram as primeiras a serem institucionalizadas. Entretanto, as contradições e diferenças dos pioneiros, entre eles, Barroso, Heloísa Alberto Torres, Mário de Andrade, Manuel Bandeira, José Saia e Lucio costa não se explicitam e são imperceptíveis. A atitude discreta, ao tratar e trabalhar sobre as diferenças internas, faz parte da ‘ética’ do Serviço e instituições afins.

A criação do Museu Histórico Nacional não está registrada ou destacada na grande maioria de publicações e textos recentes oriunda das hostes do Serviço.⁸ Entretanto, deve ser vista como a primeira iniciativa brasileira deste século para a construção da ideia de identidade nacional ao menos pelo fato de ser anterior, em cronologia, às estabelecidas na década de 1930, usualmente definidas como pioneiras.

Os *Anais do Museu Histórico Nacional*, nas edições de 1943, foi o ‘lugar’ que Barroso utilizou para, literalmente, imprimir seus conceitos e narrar a sua ‘história’ do Patrimônio. Um dos artigos mais esclarecedores do seu pensamento e versão da gênese da ação de proteção legal, o “A defesa do nosso passado” (*Anais do MHN*, vol. IV, 1943), não inclui a criação do Museu.⁹ Mas, contém os argumentos que utilizou para definir os objetos que comporiam as listas dos bens culturais.

Para discorrer sobre estes objetos, assemelhados aos que Mário de Andrade usou, traz como exemplo a visão das viagens que fez a Ouro Preto em 1926 e 28. Na condição de “cidade que adormecera no fundo do passado” e “relicário arquitetural” Ouro Preto era, para Barroso (que se intitulava o “único elemento oficial então encarregado da guarda das relíquias da pátria” entre os componentes do grupo na primeira viagem), uma cidade que devia ser protegida das “violências do presente e do futuro” por uma lei que “conservasse relíquias e recordações”.

Nessas palavras (reliquias e recordações), presentes em quase todos os seus textos, está a gênese do significado e importância do ‘afetivo’ na atividade de preservação dos bens culturais. Denota-se, nessa possível inflexão, resquícios de romantismo e prospectivas psicológicas voltadas à noção sócio-cultural de comunidades. Essas interpretações do afeto nacional e de um sentimento comunitário e

⁸ Exceção feita ao artigo “Os museus enquanto sistema: por uma revisão da contribuição de Gustavo Barroso” de ABREU, Regina de, in *Ideólogos do Patrimônio Cultural*, Rio de Janeiro, IBPC, p. 91-8, 1991.

⁹ A criação do MHN é narrada e justificada por DUMANS, Adolfo em “A ideia da criação do Museu Histórico Nacional”, in *Anais do MHN*, vol. III, 1942. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1945. p. 383-98.

grupais que, no caso de Barroso era o da ‘comunidade’ dos militares,¹⁰ foram, quase ao mesmo tempo, elaboradas para outras comunidades e regionalizadas por Mário de Andrade e Gilberto Freyre; e foram recuperadas oportunisticamente, na década de 1970 por Aloísio Magalhães com o apoio e inspiração golberyana (após a criação do Centro Nacional de Referência Cultural), para a criação da Fundação Nacional pró-Memória.¹¹

A necessidade de salvaguardar as referências das comunidades militares ou seja, as representações de seus afazeres, dizeres e sentires durante as lutas em defesa do território brasileiro, foi o primeiro argumento utilizado por Barroso para justificar suas principais intenções e ações. Armas e uniformes são as primeiras coisas nacionais.

As raízes da cultura brasileira instituídas no começo do século (e, conseqüentemente no começo da nossa fase moderna, segundo a história oficial) foram tratadas por Barroso em Ouro Preto, segundo seu relato, com muito amor e total despreendimento material. Mais uma vez o ‘afetivo’ aparece mas, do outro lado: o conservador e não o objeto ou grupo interessado é o referente da referência cultural.

De acordo com a versão de Barroso, Epitácio Pessoa, Antonio Carlos e Getúlio Vargas foram as autoridades que facilitaram, com seu entendimento e ação oficial, sua participação na reconstrução de Ouro Preto “por força das funções públicas e pendores intelectuais”. Além disso, Barroso considerava que o Serviço “não passa da ampliação com maiores recursos da Inspetoria de Monumentos Nacionais”, da qual foi “o criador e primeiro diretor”.

Em outros escritos, também registrados nos Anais, Barroso exalta a “gloriosa ação” do Exército Brasileiro na defesa de nossos limites territoriais ou da integridade da pátria, sob a forma de principal ingrediente da identidade nacional. Assim, prosseguia afirmando que ter identidade e caráter era o que especificava e distinguia, no sentido cristão, apologético e heroico, as glórias militares e as raízes eruditas da civilização europeia.

O artigo “A idéia da criação do MHN”,¹² de Adolfo Dumans (conservador e secretário do MHN) – datado de 1942, mas apenas publicado no volume III dos Anais editado em 1945 -, transcreve trechos de textos de Barroso publicados em 1911 e 1912 no *Jornal do Commercio*.

No primeiro desses artigos, as espadas, canhões, lanças, bandeiras e tradições militares são classificadas como “recordações guerreiras” que estavam a aguardar a

¹⁰ Gustavo Barroso, deputado federal, foi relator do projeto de criação dos Dragões da Independência (tropa de elite do Exército Brasileiro); ver: *Anais da Câmara dos Deputados* (1915-1918).

¹¹ Depoimento de Henrique Oswald (ex-diretor do escritório da FUNARTE em Brasília) a Ceça de Guimaraens, em 1992.

¹² DUMANS, Adolfo, op. cit.

criação de um Museu Militar, museu este que deveria ser o lugar “onde depor nossos troféus como os gregos outrora os depunham nas métopas de mármore e granito dos templos da Acaia”.

No texto “O culto da saudade”, de 1912, Barroso expõe a Ouro Preto, “ninho de tradições e glórias” destruída pelo descaso, para afirmar que “o culto da saudade é coisa que não existe... ainda não é para nós”. A saudade, verifica-se, era o fator sentimental que contribuiria para despertar o amor e a gratuidade de intenções imprescindíveis à tarefa de zelar pelo patrimônio cultural.

Essa é a base da imagem do Serviço: explícitos desprendimento material e poder de valoração da matéria simbólica.¹³ Essa dedicação desinteressada é, também, a fórmula para a construção do seu poder simbólico: aquele poder que ninguém contesta porque é o acordo tácito, o que se faz natural, segundo Bourdieu.¹⁴

Dumans prossegue enumerando as lutas de Barroso registradas em um artigo da revista *Ilustração Carioca*. Nesse artigo encontra-se o verdadeiro programa do Patrimônio. Quase nada deixou de ser tratado pelo futuro conservador naquele dezembro de 1921. Nenhuma coisa cultural, arquitetura, objeto, obra de arte e o que mais se pense de produção artística de natureza e origem várias, restaria fora da história brasileira; história e tradição que deveriam estar resguardadas e à mostra em um Museu Histórico Nacional: obra e graça de Gustavo Barroso.

Entretanto, Barroso não descuidou de se atualizar com a análise das coisas populares, do tipo carrancas do rio S. Francisco e figuras de barro; e a arqueologia, se não foi prioridade, também não esteve ausente das coisas estudadas no Museu Histórico Nacional.

Mas, a sofisticação das coisas artísticas produzidas afetiva e artesanalmente em épocas antigas foi para Barroso um dos motivos de contrariedade com a industrialização. O mobiliário antigo, por exemplo, compreende a superioridade do “belo e útil, o gosto e o bom-senso” porque fabricado com “tanta alma”, o de “nossos dias”, porque produzido “mecanicamente para meros fins comerciais”, lhe parece inferior.¹⁵

¹³ Para conhecer a permanência, o desprendimento e a mentalidade dos conservacionistas no Serviço do Patrimônio, ver: SPHAN, *cinquenta anos de Rodrigo*, de Angelo Oswaldo de Araújo Santos em Rodrigo e o SPHAN. Rio de Janeiro, MinC/FnPM, 1987. p. 9.

¹⁴ BOURDIEU, Pierre. O poder simbólico. Rio de Janeiro, Difel, 1989. p. 80. A constituição do campo jurídico, tratada no capítulo VIII, pode servir de parâmetro, entre outros aspectos analisados nos artigos de Bourdieu nessa obra, a uma análise (e analogias) do poder do Serviço.

¹⁵ As identidades nacionais e os conflitos da industrialização *versus* artesanato, foram tratados por John Ruskin (1818-1900) e William Morris. Esses arquitetos foram “ideólogos do pré-urbanismo culturalista”, segundo Françoise Choay em *O Urbanismo* (op. cit.). p. 121-136.

Gustavo Barroso é um tema que merece estudo acurado a quem desejar se aprofundar na compreensão da história e realizar a crítica genética do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Figura de muitos afazeres e ideologia determinantemente deslocadas de seu tempo e lugar, porque românticas no sentido menos vanguardista do vocábulo, logrou realizar a base material e conceitual de uma tendência ainda viva neste campo: aquela do espírito de corpo, ou seja, a do sentido corporativista de modelo quase medieval, de sentido acadêmico e circunscrito.

Barroso, no Olimpo (onde se colocam até hoje os do Serviço) não seria um herói, seria o próprio Zeus... E Minerva, não seria outra coisa que não o Brasil adornado em capacete de onde brotariam relíquias de Ouro Preto pelos filhos de famílias brasonadas que lutaram na guerra do Paraguai.

O Museu Histórico foi a primeira metáfora nacional da era modernista. Nacionalisticamente falando.

Barroso se refere às ideias de Ruskin no artigo "Arquitetura nacional", onde trata o Barroco, em *O Jornal*, em 1921. in *Anais do MHN*, op. cit., p. 462.

1937: HELOÍSA ALBERTO TORRES

Uma das pessoas que mais influenciou e contribuiu para o desenvolvimento profissional de Lygia Martins Costa foi Heloísa Alberto Torres. Se Gustavo Barroso foi para Lygia um mestre temido porque exigente, influente e de espírito decisivo no sentido de tentar impedir-lhe acesso à carreira de conservadora do Museu de Belas Artes,¹⁶ Heloísa foi uma das pessoas que mais apoiou, com o estímulo e a confiança, os passos iniciais de Lygia no campo da museologia; esse incentivo representou um constante e cumulativo desenvolvimento intelectual de Lygia em instituições e organizações públicas federais.

Assim, Heloísa demonstra um dos mais fascinantes aspectos do serviço público brasileiro na área cultural: o de fabricar ‘herdeiros’ e descendentes em pensamento e ação, garantindo a continuidade e perenidade das políticas culturais.

Heloísa, entretanto, não é tratada neste trabalho unicamente por ser de importância fundamental para a compreensão dos tempos das realizações de Lina e, em especial, de Lygia.

Heloísa Alberto Torres, filha do sociólogo Alberto Torres, foi um dos personagens femininos de um longo tempo: desde 1918 (quando começou a trabalhar no Museu nacional como discípula de Roquette Pinto) até 1977 (quando morreu) sua vida profissional pode ser objeto de estudo indispensável ao entendimento da construção do discurso conservacionista na área de bens culturais brasileiros, não só no Serviço do Patrimônio mas, e principalmente, na universidade.

Seus trabalhos sobre a cultura indígena e etnologia no Museu Nacional são reconhecidos por gerações e estudiosos como Darci Ribeiro, por exemplo. Vice-diretora entre 1935 e 37 e diretora do Museu Nacional de 1938 a 1955 - o que fazia o diretor componente nato do Conselho Consultivo do Serviço do Patrimônio -, foi também presidente do Conselho Nacional de Proteção aos Índios e da representação do International Council of Museums (ICOM) no Brasil. Nesses e em outros cargos ou funções de confiança e representação do governo brasileiro, exerceu influência em quase todas as decisões pertinentes à atuação do Museu Nacional no Patrimônio.

Antropologia, etnografia e arqueologia, além da museologia em termos teóricos e conceituais, e ainda a educação superior, no caso da formação da Universidade do Brasil, constituem os campos de conhecimento dos quais Heloísa se utilizou para configurar seu poder e atuação abrangentes no setor cultural.¹⁷ Substituta de Rodrigo

¹⁶ Depoimento de Lygia Martins Costa a Ceça de Guimaraens em 1991.

Melo Franco em várias ocasiões, quando este se ausentava por motivos de viagem ou rotinas burocráticas e de representação, Heloísa era personalidade muito presente no Serviço.

A famosa, e muito citada, carta escrita em maio de 1936¹⁸ com que respondeu solicitação de Rodrigo Melo Franco sobre a proposta de Mário de Andrade para os museus nacionais que o Serviço deveria criar, é uma das peças documentais que merece constar de sua antologia. A integração do Museu Nacional e a subordinação dos diretores dos museus nacionais ao chefe do Serviço foram, dentre os aspectos conceituais e operacionais, os pontos criticados e rejeitados porque alteravam a operacionalização das tarefas de pesquisa e formação.

Lygia Martins Costa em “O pensamento de Rodrigo na criação dos museus do PHAN”, texto elaborado em 1992, aborda o assunto e o episódio quando considera o item em que Mário de Andrade propôs a instituição de apenas quatro museus nacionais. Dentre esses museus, que na proposta deveriam ser subordinados ao PHAN, diz Lygia, encontrava-se o de “Arqueologia e Etnografia com o desligamento das seções correspondentes do Museu Nacional (então dirigido por Heloísa Torres) onde estavam razoavelmente atendidas”.

Segundo Lygia, a integração ao PHAN daria ao museu que seria criado “bases bem mais discretas” e prossegue: “E (Mário de Andrade) não o conseguiu em virtude da intervenção forte de Heloísa Alberto Torres, em justificativa tão argumentada que o próprio Rodrigo já receoso do êxito da abordagem, confessa ter sido “ ‘seduzido’ com facilidade” a seu (dela) arazoado”.

Além de absorver as seções de arqueologia e etnografia – para as quais Heloísa prestara, em 1925, concurso para professor-substituto onde obteve o primeiro lugar -, o anteprojeto de Mário de Andrade, de acordo com Lygia, integraria todos os museus sob a chefia do diretor do Serviço.

Aliás, a observação de Lygia no artigo acima, a respeito da chefia é feita sobre a inserção do Museu Histórico no PHAN. Lygia, nesse ponto, antropomorfiza a entidade ‘museu’ ao declarar: “Como acreditar que o Museu (Histórico e Nacional) receberia, sem *reagir****, uma depreciação desse tipo, tanto mais que se preconizava no anteprojeto uma ação limitada, eliminando-lhe inclusive o direito até de Chefia?”

¹⁷ O arquivo pessoal de Heloísa Alberto Torres e seu pai contém inúmeros documentos inéditos sobre fatos e personagens que compõem a história de vários campos do saber e da política brasileiras. Este acervo está na casa Alberto Torres na cidade de Itaboraí, no Rio de Janeiro.

¹⁸ Sobre o assunto ver: ANDRADE, Mário de. *Mário de Andrade: cartas de trabalho*. Brasília, MEC-SPHAN/FNpM, 1981. p. 59-61, 189. COSTA, Lygia Martins. *O pensamento de Rodrigo na criação dos museus do PHAN, in Ideólogos do patrimônio cultural*. Rio de Janeiro, IBPC, 1991. p. 117.

*** Grifo nosso

Note-se que a análise de Lygia destaca quão indesejável foi a intromissão de Mário de Andrade no sistema de poder da área cultural, estabelecido na década anterior. Assim, os museus da União e outros tantos que criasse o Estado restaram, na lei e decreto de criação do PHAN, meros colaboradores das atividades de proteção dos bens culturais que o Serviço deteria.

Mário de Andrade, ainda de acordo com Lygia, estava “desatualizado” sobre museus. Mas, em carta a Rodrigo Melo Franco no mês de agosto de 1936, Mário de Andrade responde que sustentaria “sua tese em qualquer tempo” porque, entre outros contra-argumentos à menção de Heloísa de que o Serviço seria de caráter puramente sentimental, sabia que o PHAN “é um organismo de todo em todo cultural com forte base econômica. Achar isso sentimental é desvirtuar a própria essencialidade da coisa”.¹⁹

Assim, o sistema de poder que a criação do Patrimônio re-instalaria se configurava uma ameaça para o *status quo* porque diria respeito à formação de mentalidades e à gerência no direito de propriedade do lugar de vida e das coisas que, a partir do entendimento das propostas de Mário de Andrade, tinham função social e deveriam ‘ser’ de todos.

Heloísa Alberto Torres disse bem o sabia porque fundamenta sua justificativa técnica – oposta às intenções de Mário de Andrade – na aplicação de métodos de pesquisa laboratoriais e de experimentação científicas que o sentido museológico de Mário de Andrade não intencionava alterar. Assim, a intermediação da proposta foi substituída pelo assento de componente nato para o diretor do Museu Nacional no Conselho Consultivo, instância máxima de deliberação do Patrimônio.

Nessa pequena contenda, a vitória de Heloísa representa a vitória da pesquisa científica das coisas naturais. Rigor técnico é Modernismo: Arte no Patrimônio; Ciência na Universidade.

Outra carta ²⁰ de Heloisa revela e demonstra certos aspectos importantes à compreensão do espírito do tempo e lugar onde se moveram Lina e Lygia: a questão e o valor do papel e do trabalho da mulher na vida pública. Esse tema se desvenda na gerência da coisa pública e dos recursos humanos para tal finalidade.

Por meio dessa carta declara que no período em que era diretora do Museu Nacional, “a aplicação de medidas transitórias, inadmissíveis em tempos normais”, e as desculpas do tipo “as falhas e defeitos do trabalho feminino” que, “...não são maiores do que os dos homens e que quase todos eles dependem de falhas e defeitos da nossa

¹⁹ ANDRADE, Mário de, op. cit. p. 60.

²⁰ Carta às diretoras da União Universitária Feminina, de 13/02/1944; cópia encontrada no arquivo pessoal de Heloísa Alberto Torres, em Itaboraí.

formação e do meio em que vivemos”, eram justificativas utilizadas para determinadas ações e portanto, impossibilitadas de vir a público.

Coincidentemente, essa carta foi enviada às diretoras da União Universitária Feminina, entre as quais se encontrava Carmen Portinho. Datada de fevereiro de 1944, a carta estabelece o pensamento de Heloísa a respeito do próprio trabalho – apesar de ser um comentário sobre a contratação de mulheres para a função de naturalistas -, em resposta à reivindicação e à solicitação de explicações à medida de impedir o concurso para as carreiras de naturalista auxiliar e de naturalista extranumerário a candidatas de sexo feminino, decidida pela diretoria do Museu Nacional.

Maternidade e doenças, proibição do marido (que configuravam, reconhece a missivista, “um só episódio”) e o falecimento de uma das suas melhores naturalistas em excursão, foram os principais motivos que levaram, segundo Heloísa, com muito pesar, à decisão reclamada pelas feministas. Após fundamentar os insucessos, defendendo com a descrição de fatos ocorridos em circunstâncias as mais adversas – tanto do ponto de vista do meio ambiente, que considerava hostil, quanto da mentalidade das mulheres que demonstravam desinteresse ou falta de capacidade para o tipo de atividade -, Heloísa se diz sempre vítima de injustiças. E mais, declara: “nunca arguiria de público, tais razões nem mesmo para justificar a atitude que assumi”. Entretanto, assumiria sozinha, caso necessário, o peso da responsabilidade, tirando-o dos ombros do Departamento Administrativo do Serviço Público que “já responde por número demais elevado de pecados”.

Mais uma vez a entidade “museu” se transforma em figura antropomorfizada, abstrata e anônima. Heloísa, nesta carta, tem total consciência de que ‘faz’ a história. E, olímpicamente, assim conclui: “Bendigo ainda a carta de Vossas Senhorias por me ter obrigado, em meio às atribulações dos meus trabalhos, a deixar, no arquivo do Museu Nacional, uma explicação das razões que me levaram ao “ato iníquo” de que me acusam bem como a expressar perante mulheres o conceito que faço do trabalho feminino que se desenvolve atualmente no Museu.”

Tempo de pluralidades construindo lugares de homogênea identidade.

1945: CARMEN PORTINHO

A organização do espaço social urbano modernista tem no Rio de Janeiro um dos seus melhores exemplos brasileiros.

Apesar de São Paulo, Recife, João Pessoa e outras capitais planejadas – Belo Horizonte e Goiânia – exibirem em certas áreas as influências dos princípios de higienismo e sanitarismo aliados à estética arquitetônica modernista, o Rio, na condição de capital federal detinha a prioridade na implantação de modelos e tipos edilícios contemporâneos sobre urbanismos de múltiplos padrões.

O fato de abrigar as sedes das administrações central e local e de ambas serem de nível federal, facilitou a atualização constantes dos quadros técnicos e a realização das ideias vanguardistas em matéria ambiental urbana. A cidade congregou as instituições de pesquisa e estudo técnico desde d. João VI, quando foram criadas as Academias, Escolas e Museus com o trabalho dos profissionais e artistas europeus.

Além disso, os brasileiros com formação e especialização no exterior desenvolveram e lideraram por mais de mais de um século essas instituições, dividindo com os europeus as decisões sobre as políticas governamentais urbanas.²¹

Em 1930, com a primeira Revolução getulista, as reformas administrativas no campo da educação artística configuram o marco definitivo no sentido da construção do discurso oficial do Estado, facilitando a implantação, em termos modernistas, das ideias funcionalistas de teor corbusiano.

Francisco Campos, Rodrigo Melo Franco de Andrade, Gustavo Capanema e Carlos Drummond de Andrade estão entre os mineiros que, no Ministério da Educação, contribuíram direta e indiretamente para a fase mais fértil da evolução do espaço urbano brasileiro.²²

Contemporâneos da ascensão do movimento modernista em São Paulo, definido por meio da atuação do arquiteto Gregori Warchavchik, os movimentos cariocas de 1925-30, neocoloniais, historicistas e classicizantes, são definitivamente rechaçados pelo estado no Salão de 31.

Nesse panorama carioca, que perdura de 30 a 60, Carmen Portinho, a engenheira e urbanista exerceu, entre outras atividades de ordem técnica e administrativa, a diretoria do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1950 e da Escola Superior de Desenho Industrial da Universidade Estadual do Rio de Janeiro.

²¹ SANTOS, Paulo, op.cit. p. 78-113.

SILVA TELES, Augusto da. *O ensino técnico e artístico, evolução e características*. Séc. XVIII e XIX. Arquitetura Revista FAU/UFRJ vol. 6, 1988 p. 2-13

²² GOUVÊA VIEIRA, Lúcia. op. cit. p.25.

Mas, uma de suas mais importantes atividades, no que diz respeito à organização do espaço social urbano modernista, foi a de promover e editar a *Revista da Diretoria de Engenharia da Prefeitura do Distrito Federal*, hoje *Revista Municipal de Engenharia*, simplesmente conhecida como *Revista da PDF*.

A *Revista da PDF* foi, desde 1932, um dos veículos de promoção e divulgação mais conceituados do tempo que neste trabalho se recorta. Considerada por todos os que lidavam com o desenho e a construção da cidade como um periódico isento, porque livre de grupinhos, e propagador das teorias e técnicas mais avançadas, a revista publicou trabalhos de arquitetos e engenheiros brasileiros, europeus e norte-americanos que versavam sobre todos os temas da área da construção civil: estradas, pontes, viadutos (obras de arte), infra-estrutura de toda natureza e preservação ambiental; e, principalmente para o tema que apresentamos, a *Revista da PDF*, publicou os projetos elaborados a partir do desenvolvimento e adaptação das ideias de A. Agache²³ e Le Corbusier realizados por Affonso Eduardo Reidy, Archimedes Memória, Milton e Marcelo Roberto, e Lucio Costa, tanto na Comissão do Plano da Cidade quanto de forma autônoma e individual.

A revista publicou em setembro de 1935 o “Concurso de anteprojetos para o Ministério da Educação e Saúde Pública”, e em junho de 1937 o projeto de Le Corbusier e Pierre Jeanneret para o mesmo Ministério.

A esplanada do Castelo, no plano Agache e em seus desenvolvimentos, situava a avenida Santos Dumont (atual Antonio Carlos) na condição de eixo principal onde se localizariam os Ministérios da República.

No desenho de Agache, esse eixo se refere diretamente ao morro do Pão de Açúcar, alçado pela primeira vez à posição de monumento nacional: obelisco natural a pedra é transformada em essência e imagem do Rio moderno.

Na Prefeitura, Carmen iniciou seus trabalhos como praticamente técnico em obras de construção e manutenção de edifícios públicos, escolas, hospitais, asilos de velhos e outros programas de arquitetura. Exerceu e praticou a engenharia no serviço público em todos os níveis da função (auxiliar técnico, engenheiro de segunda, engenheiro de primeira, engenheiro-chefe e diretor). Na condição de engenheira da Prefeitura fez cursos e estágios na Inglaterra, a convite do governo inglês no final da década de 1930 em plena Segunda Guerra Mundial, para conhecer e se atualizar na matéria urbanística.

Em diversas cidades britânicas Carmen estudou e aperfeiçoou seus conhecimentos teóricos nos métodos mais modernos de construção e reconstrução de

²³ Ver os nº 1 (junho 1932) p. 24-6; 5 (setembro de 1938) p. 604-07; 4 (julho 1941) p. 213-68; e 3 (julho 1943) p. 157-160, onde estão publicados os projetos de urbanização do Centro e os planos gerais de melhoramentos da cidade.

idades e sistemas de abastecimento, saneamento e agenciamento urbanos. Nessas viagens fez a revisão crítica dos programas de obras públicas para o embelezamento e modernização da cidade preconizadas no Plano Agache; habitação e equipamentos urbanos foram, por seu empenho, amplamente divulgados nas matérias que editou nas páginas da *Revista da PDF*.²⁴

Atuante em vários acontecimentos que marcaram a trajetória da arquitetura contemporânea brasileira, Carmen apresentou o plano urbanístico de Natal, Rio Grande do Norte, no IV Congresso Pan-Americano de Arquitetos realizado no Rio, em 1930. Nesse evento, houve exposições de trabalhos e conferências de Alfred Agache, Prestes Mais, além da apresentação de teses modernistas por Gregori Warchavchik e Flávio de Carvalho; na mesma ocasião Archimedes Memória e Francisque Couchet (os arquitetos de maior prestígio ‘oficial’ na década de 1920, herdeiros do escritório Heitor de Melo) receberam medalhas pelo conjunto de obra.

Lucio Costa participou do Congresso realizado o *décor* da sessão de abertura em que se incluíam móveis antigos. Esse acontecimento, segundo Paulo Santos,²⁵ foi o palco do conflito entre os movimentos neocolonial e moderno quando José Mariano Filho (o maior defensor do neocolonial) obteve aclamação dos adeptos do movimento.

Poucos meses após o Congresso, outro evento – o Salão de 31 – elevou Lucio Costa à condição de modernista de primeira linha, com uma vantagem sobre os outros: capacidade – decorrente “do apreço pelos valores tradicionais e compreensão da necessidade de preservá-los e estudá-los”, ao ter praticado o estilo neocolonial -, para, ainda segundo Paulo Santos, “formar nos poderes públicos um estado de espírito de que resultaria poucos anos depois a criação do Patrimônio Artístico Nacional”.

A constante participação políticas e as contribuições diversas para a formação de associações e grupos da categoria, feministas e esportivos, foram atividades que ampliaram o campo profissional de Carmen Portinho em vários aspectos e níveis sociais. Sindicatos, Clube de Engenharia (onde fez oposição a Edson Passos e foi a primeira mulher eleita conselheira), Conselho Regional de Engenharia, associações femininas e até mesmo grupos esportivos, onde se incluem os de caminhadas e alpinismo, foram para Carmen lugares de ‘abrir caminhos’ para o gênero feminino.

Assim, com a consciência política e social do papel que desempenhava, tanto como engenheira quanto mulher, declarou em depoimento em 1990,²⁶ que lutou e reivindicou para si e para outras mulheres, na área da engenharia e em outros campos de

²⁴ Carmen Portinho, em entrevista a Cêça de Guimaraens em agosto de 1990.

²⁵ SANTOS, Paulo, op. cit. p. 113.

²⁶ Carmen Portinho em entrevista a Cêça de Guimaraens em agosto de 1990.

trabalho, o cumprimento de critérios igualitários para promoção e admissão de servidores públicos.

Feminista porque consciente de seu tempo, afirmou que era “ ‘caxias’ porque era mulher e achava que tinha que fazer tudo melhor que os homens, não podia dar o mau exemplo para não desmoralizar as que vinham atrás”. Fez parte do grupo sufragista presidido por Bertha Lutz priorizando o espírito de solidariedade que as movia, além da luta pelo direito do voto. “De modo que a minha carreira de engenheira está muito ligada às questões feministas. Tudo está muito ligado ao feminismo e à política”, conclui.

Entretanto, diz, era considerada comunista por suas posições “adiantadas”. Assim, ser ‘de esquerda’ era uma pecha sempre imposta aos mais capazes e reivindicadores. Porém, hoje, crê que, naquela época, o fato de o país ser politicamente novo, com uma estrutura social e convívio entre classes em constante mobilidade horizontal e vertical, permitia a influência quase individual para as mudanças que se pretendia. O tempo era por isso, o de uma época “muito interessante”, “mais fácil”, porque “o presidente da república ficava aqui na esquina” e, “ninguém me impediu de realizar o que queria”.

A maneira com que Carmen Portinho se refere à forma sob a qual viveu sua condição feminina demonstra e comprova a hipótese de que as mulheres que tiveram projeção pública e sucesso profissional foram pessoas de excepcionais inteligência e força de vontade.

A essas qualidades, presentes nos indivíduos em qualquer tempo e lugar, acrescentam-se os recursos materiais e sociais que lhes propiciaram a escolha de uma formação profissional nas áreas de conhecimento que desejaram. Além disso, suas autoconfiança e segurança nas decisões decorrem, em grande parte, dessa conjuntura social favorável.

Consequentemente, a atitude cumulativa e ‘naturalmente’ positiva, face às dificuldades que o convívio humano e as lutas ideológicas estabelecem nos locais do trabalho e da vida social modernas, confirma e aprimora as bases econômicas e sociais que a formação profissional apenas consolidou.

Heloísa e Carmen, da mesma forma que Lina e Lygia, utilizaram seus maiores e melhores atributos intelectuais muito além das possibilidades e atribulações de seu tempo, apesar desse tempo ter tido como favorável ao trabalho feminino.. Mas, provaram que ‘fizeram’ e se fizeram cotidianamente ‘de e para’ o tempo do futuro.

E, nisso, esqueceram o passado, apesar de também se construírem valorosamente desse mesmo passado.

1970: LUCIO COSTA

Lucio, o de sempre e por todo o século vinte, é, no Brasil, o território dos ontens, hoje e amanhã da arquitetura. Totem, mito e arquiteto não merece estar entre os brasileiros comuns, dizem todos, sem exceção.

No ano de 1992, Lucio completou nove décadas de brasis e de mundo: mundo modernista que ele fabricou em único Brasil. Brasil que inventou unindo os restos dos brasis anteriores e erigiu para a glória dos que fizeram os séculos passados.

Esses, os desígnios e desenhos do tempo e o lugar de Lucio: hoje sem plurais. Singularmente ontem.²⁷

O urbanismo clássico – o embelezador -, foi, na década de 1920, o espaço onde Lucio Costa chegou junto com Archimedes Memória e Affonso Eduardo Reidy, até 1931, na Comissão do Plano da Cidade para desenvolver o Plano Diretor de Agache.²⁸

No Patrimônio, Lucio chegou, entre outros caminhos, por meio dos resquícios do neocolonial onde andou até 30 com a arquitetura de Ricardo Severo, de São Paulo: esse estilo foi promovido no Rio por José Mariano Filho, esteve no ‘auge’ até 1940 e todos o praticaram.

Depois, de 1931 a 36 viveu o Modernismo, de onde veio indiretamente por Le Corbusier – o que foi transposto diretamente por Warchavchik e Frank Lloyd Wright -, no Salão de 31 e na direção da Escola de Belas Artes ‘criou’ por dez longos e, ao mesmo tempo, reduzidos meses (dezembro de 30 a setembro de 31) a nova arquitetura e as novíssimas artes plásticas, apoiado por Rodrigo Melo Franco, chefe de gabinete de Francisco Campos, ministro da Educação.

O Salão de 31 revolucionou as artes plásticas e arquitetura – trazendo paulistas vanguardistas em maioria – e constituiu o marco oficial que institucionalizou o Modernismo na capital carioca e federal. Considerado por Alcides da Rocha Miranda e por Rodrigo Melo Franco um evento mais importante, em termos de conceito e conteúdo,²⁹ que a Semana de 22, o Salão, organizado por Lucio Costa com critérios

²⁷ Lucio Costa é reconhecido, a partir de 1931, na condição de “o mentor intelectual” do movimento modernista brasileiro em arquitetura e urbanismo, por seus trabalhos teóricos e críticos. Consolidou suas ideias nos projetos dos planos pilotos de Brasília (1956) e da baixada de Jacarepaguá (1969).

No Serviço do Patrimônio, foi colaborador e “técnico especialista encarregado pelo SPHAN de estudar a nossa arquitetura antiga” (COSTA, Lucio. In carta a Rodrigo Melo Franco sobre o projeto do Grande Hotel de Ouro Preto, elaborado pelo arquiteto Oscar Niemeyer); em entrevista (in *IBPC-Notícias*, Brasília, 1992, número especial), declarou que, ao mesmo tempo, de “presença muito irregular, porque só (aceitei) colaborar com Rodrigo de uma maneira muito pessoal, como consultor”.

²⁸ SANTOS, Paulo, op. cit. p. 123.

diversos dos salões oficiais de arte anteriores, foi o seu momento de ruptura com a Academia e com o neocolonial.

O mercado de arte se viu invadido por jovens valores e a imprensa, a sociedade carioca e os intelectuais saudaram o Salão porque, ao não distribuir prêmios e formar conceitos abertos e experimentais, oficializou a vanguarda.

Entre 32 e 34, o Brasil viveu a recessão e o descrédito da Revolução de 30. Mais tarde, em 37, Lucio Costa foi, no Patrimônio dos modernistas, um colaborador de Gustavo Capanema.

Patrimônio de onde o advogado, polígrafo, crítico e jornalista Rodrigo Melo Franco de Andrade se fez o chefe, o líder e o prior.

Porém, antes do Patrimônio, de 1931 a 35, Lucio se faz sócio de Carlos Leão e de Gregori Warchavchik.

Warchavchik, arquiteto nascido na Rússia em 1896, iniciou os estudos superiores na Universidade de Odessa e concluiu-os em 1920 na Roma das escolas ecléticas; veio a São Paulo em 1923 para trabalhar na Companhia Construtora de Santos, dirigida por Roberto Simonsen, que detinha encomendas de grandes obras por todo o território nacional.

Entre 25 e 29, Warchavchik, na qualidade de representante para a América do Sul dos Congressos Internacionais da Arquitetura Moderna (C.I.A.Ms) – organismo criado na Europa por Gropius, Le Corbusier e outros modernistas -, promoveu e divulgou uma verdadeira revolução na arte e técnica de construir no Brasil. Suas ideias foram expostas inicialmente no texto considerado o marco zero da arquitetura moderna brasileira, o artigo “Futurismo?” ou “Acerca da Arquitetura Moderna”, de junho de 1925, escrito em italiano e publicado no jornal *Il Piccolo*, editado em São Paulo e no *Correio da Manhã*, no Rio, em novembro do mesmo ano. Esses artigos têm nítida inspiração futurista e também aparentam se basear nas idéias de Sant’Elia (1888-1916), arquiteto italiano que trabalhou em Milão, divulgadas no manifesto do grupo *Nuove Tendenze*.

Alguns dos periódicos mais importantes de São Paulo e do Rio de Janeiro, entre eles *Terra Roxa*, *Correio Paulistano* e *Diário Nacional*, publicaram textos e entrevistas com Warchavchik principalmente após seu casamento com Mina Klabin, em 1927. A construção da residência do casal foi alardeada em função das novas proposições estéticas, destacando-se o uso dos materiais, a decoração simplificada, a superposição dos volumes e o jardim tropicalista. A modernização do Brasil era anunciada na arquitetura da Casa Modernista de Mina e Gregori Warchavchik.

²⁹ GOUVÊA VIEIRA, Lucia, op. cit.p. 71. Alcides da Rocha Miranda, arquiteto, foi servidor do Serviço do Patrimônio e diretor do Instituto Central de Artes da Universidade de Brasília até 1968.

SANTOS, Paulo, op. cit., p. 117.

Convidado por Lucio Costa – que, à frente da Escola de Belas Artes, não poupou esforços para sua colaboração no Salão de 31 e em classes especiais – Warchavchik, conhecido em São Paulo como arquiteto futurista, estabeleceu no Rio a sede de Warchavchik & Lucio Costa no edifício de *A Noite*, na praça Mauá, em 1932, onde Oscar Niemeyer iniciou sua vida profissional. A sociedade de Costa e Warchavchik em negócios da construção civil existiu de junho de 1932 a 33 mas, foi definitiva para a consolidação, na mentalidade de Lucio Costa, dos princípios modernistas no Brasil.³⁰

Quando Warchavchik morreu, em 1972, Lucio Costa fez o seguinte registro:...”E com isto (queixa dos proprietários da falta de eficiência e dos arquitetos da falta de numerário) a firma acabou. Mas acabou também porque, apesar de certa balda a que não estávamos afeitos, o trabalho escasseava e ainda porque o tal modernismo estilizado que às vezes aflorava, já não parecia – ao Carlos Leão e a mim – ajustar-se aos verdadeiros princípios corbuseanos a que nos apegávamos, desencontro este que culminou com os móveis de feição ‘decorativa’ da casa Schwartz – sofás com cadeiras articuladas, na mesma estrutura cromada – quando já então havia aquela série impecável de cadeiras para as várias funções, idealizadas por Le Corbusier e Charlotte Perriand”.³¹

De 1935 a 43, o concurso – vencido por Archimedes Memória cujo resultado não foi aceito por pressões dos modernistas auxiliares de Capanema – e a obra para o novo edifício do prédio do Ministério da Educação e Saúde, ocuparam Lucio (“participante, mas não classificado no concurso”) e um grupo de arquitetos cariocas, entre eles Jorge Moreira (que em 1930-31 era aluno e líder do Grêmio da Escola de Belas Artes e obteve boa classificação no concurso), Affonso Eduardo Reidy e Oscar Niemeyer.

Esse edifício e a quadra em que se insere foram eleitos marcos da arquitetura modernista e portanto, tombados pelo Patrimônio. Exemplar típico do urbanismo preconizado por Le Corbusier, o “prédio do Ministério” é a expressão máxima da ruptura da malha fundiária urbana; e seus detalhes em elementos arquitetônicos (entre eles o pilotis e as fachadas em vidro e *brise-soleil*) representam o vocabulário funcionalista da primeira geração de arquitetos brasileiros.

O grupo aplicou diretamente nessa obra, tanto em termos de urbanismo quanto em arquitetura, todas as inovações de Le Corbusier porque o projeto foi elaborado sob inspiração de *croquis* do ‘mestre’ francês, convidado especialmente para tal empresa pelo governo brasileiro por sugestão de Lucio Costa, em 1936.

³⁰ Sobre a trajetória sócio-profissional de Warchavchik ver: FERRAZ, Geraldo. Warchavchik e a introdução da nova arquitetura no Brasil: 1925 a 1940. São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1965. Prefácio de P. M. Bardi.

³¹ GOUVÊA VIEIRA, Lúcia. Op. cit. p. 107.

Em 1939, o Pavilhão do Brasil na Feira de Nova York é o primeiro, isto é, o segundo porque o primeiro foi o Ministério de Le Corbusier, trabalho oficial de expressão internacional com Oscar Niemeyer. Nessa obra, o Brasil modernista se mostra pleno em um edifício puro. Detalhes como o combogó e a estrutura, que era livre como a planta e os roteiros quase sinuosos, tornam pública a adesão e interpretação que Lucio e Oscar imprimiram ao Espírito Novo. Le Corbusier, Frank Lloyd Wright e Mies van der Rohe assinariam sem susto o Pavilhão: racionalismo e organicidade repetem, com maestria e sabor tropical, o discurso antropofágico da arquitetura sonhada pelos arquitetos brasileiros nas décadas de 20 e 30.

A memória justificativa e explicativa do Pavilhão apresentada pelos autores (in *Arquitetura e Urbanismo*, Rio de Janeiro, I.A.B. (3) maio e junho 1939), contém, nas adjetivações dos atributos do partido arquitetônico (“leve e vazado”) a imagem que o país “ainda pobre” deveria transmitir em “uma terra industrial e culturalmente desenvolvida como os Estados Unidos”, ao lado de “países tão mais ricos e ‘experimentados’ que o nosso”.

Nessas palavras, que revelam uma breve e direta análise do nosso subdesenvolvimento, os arquitetos admitem que a arquitetura produz um efeito mais devastador que a retórica. Simples de fato, o Pavilhão é, na Feira, o que o Brasil deveria ser frente ao mundo desenvolvido: “construção provisória e não (simular) artificialmente obra de caráter permanente”. Leve e vazado. Simplesmente modernista. Novo.

Entre 40 e 60 o aprimoramento da linguagem singela, “vazada e leve”, produz delicadezas individuais e contextuais, criando o tipo que poderíamos intitular (caso o rótulo esclareça alguma coisa) de modernista brasileiro de cunho tropical: os edifícios do Parque Guinle, no Rio; o Parque-Hotel São Clemente, em Friburgo; e a Casa do Brasil, em Paris. Em 1951, o prêmio da I Bienal de São Paulo com os edifícios do Parque Guinle.

No Rio, o tempo era o das gentilezas: os gabaritos eram de 8 a 12 andares.

Os planos para Brasília e para a baixada de Jacarepaguá e Barra da Tijuca fazem e refazem o tempo, com letra maiúscula, dos 50 aos 70. Novamente a vida e o lugar das gentes são desenhados segundo preconizavam os seguidores dos C.I.A.Ms.: creditando ao progresso tecnológico a concretização de um socialismo utópico.

A sociedade é conclamada a acreditar que viver é trabalhar, morar, recrear e circular nos lugares considerados certos desde há muito. Principalmente circular em veículos individuais porque o automóvel é a extensão das pernas do homem.

Paradoxalmente, ao mesmo tempo que a técnica e as escalas urbanísticas e simbólicas são exaltadas, a natureza passa a ocupar um lugar de destaque. A ideia de natureza é para Lucio o foco da organização do espaço social urbano em Brasília e na Barra da Tijuca. A natureza é o lugar de construir o novo tempo e a nova imagem da

cidade: no planalto, o da capital federal; na baixada de Jacarepaguá, o do carioca deserdado dessa mesma capital federal.

Os homens e a sociedade *standards* eram apenas prováveis em 30. Em 60, Lucio Costa as quer possíveis do traço ao real. Assim, em Brasília os edifícios e as estruturas viárias, concebidas para servirem às gerações predeterminadas, mensuráveis e saudáveis, recebem adornos vegetais trazidos de todos os cantos do Brasil para cercar por todos os lados o planalto central.

O jardim alienígena é a invenção que adoça a invasão da modernidade no espaço e no tempo do ontem: Goiás se constrói, em 1960, forma da realidade e consciência de 1930.

Ainda é tempo de entre-guerras.

Em 70, na Barra da Tijuca a identidade nacional é a natureza: as pedras os mangues, a restinga e os ventos. A natureza selvagem e admirada por Lucio Costa e, por isso, é tratada para receber amplas extensões vazias e baixa densidade populacional.

O urbanismo inaugura o sonho orgânico de Frank Lloyd e adere à ficção de Mies van der Rohe. A ideologia da nova forma urbana traz a nova maneira de viver e se cristaliza nas torres de concreto e vidro cercadas de espaço e ventos por todos os lados. A Barra da Tijuca exporta o mar e o céu azuis para os olhos do Brasil.³²

Se a superquadra socialista sonhada pela Rússia dos anos de fogo³³ não se fez possível nos 50, a arquitetura internacional das torres da Barra povoou o país tropical de racionalismo tardio por toda a década de 1970.

Dessa forma, censuras estéticas e repressões políticas à parte, o milagre econômico brasileiro regulou e modelou o país à imagem e semelhança da Barra da Tijuca, o que configura um dos maiores tentos logrados no Brasil pós-Brasília. Os espaços do modernismo tardio representam o acordo resultante da integração do Estado com a cultura, o *marketing* e a indústria da especulação imobiliária.

Mas, se todo o trabalho humano sobre o *espaço* é especulação e simulacro, reflexo ou espelho sobre caleidoscópios indefiníveis, Lucio é luz e simetria. Hoje e sempre.

Amém.

³² Ver GUIMARAENS, Cêça de. A ideia de natureza na arquitetura modernista brasileira, São Paulo, *Projeto*, (144): p.28, agosto 1991. P. 28; e *A ideia de natureza na arquitetura de Lucio Costa*, comunicação apresentada no XIII Congresso Brasileiro de Arquitetos, São Paulo, IAB, 1991

³³ SEGRE, Roberto. História de la arquitectura y del urbanismo: países desarrollados siglos XIX E XX. Madri, Ideal, 1985. P. 307, 439-60.

PARTE III
LINA BO BARDI

BREVE CRONOLOGIA E TRAJETÓRIA SÓCIO-PROFISSIONAL

Lina Bo Bardi nasceu em 1914, em Roma, naturalizou-se brasileira em 1951 e faleceu em 1992. Era arquiteta, graduada em Roma em 1940 e veio para o Brasil em 1946 com o marido Pietro Maria Bardi, também italiano, convidado por Assis Chateaubriand para criar o Museu de Arte Moderna de São Paulo.

O Masp, instalado em 1947 no edifício-sede dos Diários Associados, teve projeto definitivo de Lina construído no período de 1958 a 1968.¹ Esta é a sua obra mais divulgada nas enciclopédias e histórias gerais sobre crítica e arquitetura brasileiras.

Lina dirigiu a revista *Habitat* de 1950 a 1954; criou o primeiro núcleo para aulas de *design* em 1951 na cidade de São Paulo, no Masp, e entre 1957 e 1964 realizou trabalhos na Bahia nas áreas de arquitetura, restauração, museologia, cinema e teatro. Nessa fase realizou a restauração do Solar do Unhão, uma das mais antigas construções do país, transformado em Museu de Arte Moderna da Bahia.

Essa obra foi retomada na década de 1980 após o afastamento provocado pela ditadura de 64 que interrompeu o trabalho desenvolvido por Lina e um grupo de intelectuais e artistas baianos com o apoio da Sudene e do Ministério do Planejamento. Antes da passagem pela Bahia, foi professora na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

Em 1977 projetou a obra mais polêmica da moderna arquitetura brasileira: a Fábrica Pompéia para o Serviço Social do Comércio em um bairro decadente da cidade de São Paulo. A partir dessa data Lina foi promovida como uma arquiteta de qualidade, uma das melhores profissionais do campo intelectual e cultural que esse país conheceu. Ainda bem.

Sobre Lina, Bruno Zevi escreveu: “Um arquiteto por um caminho ansioso”. Era abril de 1992, a revista para a qual Zevi escrevia o artigo era a *Caramelo*,² dos estudantes da Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo.

Um mês antes, março, Roberto Comodo havia escrito “O adeus a uma mulher múltipla e brilhante” para o *Jornal do Brasil*,³ sobre a morte de Lina, onde concluía

¹ As ‘histórias’ da criação, projeto e construção do Masp na av. Sete de Abril e na Av. Paulista, estão narradas em várias publicações, ver: BARDI, P. M. *A cultura nacional e a presença do MASP*. São Paulo, Fiat do Brasil, 1982. AMARANTE, Leonor. *As bienais de São Paulo, 1951-1987*. São Paulo, Projeto, 1989. p. 14-5.

² *Caramelo* 4. São Paulo: Grêmio FAUUSP, 1992. Caderno especial em homenagem à arquiteta Lina Bardi.

³ Caderno B, *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 21/03/92.

com a frase de Joaquim Guedes: “Ela era até ontem o arquiteto vivo mais importante do Brasil”. Segundo Comodo, a frase de Guedes é “elogio sincero”.

Arquitetura no Brasil era “enfrentada como coisa de bicha e comunista”, disse Miguel Pereira em 1986 ao denunciar a maneira discriminatória como eram vistas a profissão e a categoria. Bichas, comunistas e, mulher, não?, seria uma pergunta pertinente em um trabalho apropriado aos estudos sobre as relações de gênero, do tipo feminista ou sociológico. A pergunta é pertinente porque a adjetivação masculina impressa em Lina nos inúmeros registros de seu trabalho de arquiteta e atuação de ativista cultural, causa certa estranheza.

Lina foi o guerreira, a guerreiro, porque a guerra foi certamente o seu território.

A guerra de ser e estar um (a) arquiteto (a) de sucesso no Brasil, onde só existe um arquiteto e um urbanista (encarnados em Costa e Niemeyer) foi a principal tarefa da guerreira. Vitoriosa nessa lide, Lina fez de todos os mais capazes companheiros de profissão, os muitos arquitetos brasileiros.

Essa a herança clara em sua trajetória brasileira: a arquitetura no Brasil é território para muitos arquitetos e arquitetas.

Roteiro quase cinema para Lina

vamos reler o pensamento com imagens,
as imagens que a luz fez arquiteturas.

Memória: a morte em São Paulo. Embolia pulmonar na Casa de Vidro. Cercada em Mata Atlântica. 7 mil metros quadrados de jardins, floresta e pássaros reinventados (alternar tomadas atuais com as primeiras fotos onde a vegetação ainda não existia). Março de 1992.

Na Casa, morada, de Vidro ficaram apenas as colunas delgadas, muito finas. Arquitetura leve. Espaço vazado. Menos ornamentos. Menos é mais. Mies, Gropius, Le Corbusier, Frank Lloyd. Arquitetura Brasileira Modernista Bahia, Tropicalismo, Itália Tudo é/era Arquitetura-Brasileira-Sempre-Contemporânea.

Último projeto: o Centro de Convivência Vera Cruz em galpões antigos da extinta companhia cinematográfica; outro programa de espaço de lazer cultural.

Penúltimos projetos: o Palácio das Indústrias e a nova sede da Prefeitura de São Paulo; o grande programa do governo petista: o centro de convívio dos munícipes no antigo Parque D. Pedro II.

Escadas: a do Solar do Unhão, da Casa do Benim (a escadaria, a víscera que atravessa o prédio), do Centro Vera Cruz, do Teatro Gregório de Matos. Escadas

modernas, novas, em lugares e espaços antigos; em voz *off* com texto de Lina: “deve ser devoradora! A escada é elemento básico para mim. As escadas sempre fascinaram o homem. As grandes escadarias das cidades, as escadas dos tronos, dos templos..., são um elemento fascinante.” ... ”O resultado acho que vai ser decente. Esta é a parte estrutural, e não há outra parte: da estrutura sai a arquitetura”.

Velório no MASP: o teatro do Masp é o território do repouso da guerreiro (*zoom* para a capa da *Arquitetura Urbanismo* de fev/mar 92 em foto de Flieg e *lay-out* de Madalena Faccio). Corta. Exposição “Nós e o antigo” no MASP: painéis com os trabalhos de Lina entremeados de peças religiosas restauradas e fotos dos edifícios tombados e restaurados pelo SPHAN e pelo Condephaat. *Design* em cadeiras, cenários, e museografias, arquiteturas e estruturas, revista *Habitat*, a vida tornada aço, ferro, cimento, tijolo, cal e vidro.

Ontem Lina era teatro, cinema, cidade, Lina agora é Casa, morada. Hoje Lina é a morte em novo e primeiro desenho.

Último desejo. Desígnio pré-determinado.

Homenagens: 1986 a 1991, a cadeia de tributos sucessivos. Sucessos. Publicações e festas concatenadas iniciam a partir de 1986 a celebração de Lina em meio à maré de retomada de 68, o ano que não pode nunca mais terminar. 1986 se inventa na inversão de 68. Lina é feita o símbolo da força e da independência. Resistências em revisitações. A arquitetura e a democracia, mais uma vez, privilegiam o enfoque sobre o cidadão comum. Constituinte. Ascensão da Nova República, de novo. Juros da dívida externa suspensos, soberania nacional em reprise.

Em 1991, o XIII Congresso de Arquitetos, aplausos no Anhembi: a arquiteta é Lina Bo Bardi que o Brasil tinha esquecido entre 1964 e 1977. O arquiteto é Lucio Costa, o de nove décadas. É tempo de Natureza e Cidade. Cidade e Natureza.

Retornos: novamente na Bahia, em 1986/88, desta vez com João Filgueiras Lima, o Lelé. Artesanato e indústrias sobem e descem a ladeira da Misericórdia. Temas eternos. Modernisticamente modernos. Os olhos do SESC-Pompéia desvendam o mar da Bahia, Salvador. (voz de Lelé: “Agora mesmo a Lina Bo Bardi, que é uma pessoa indiscutivelmente ligada à pesquisa e integração dos prédios históricos...”).

Restauração e revitalização do Centro Histórico de Salvador, volta com o bis do 1964, o ano em que a identidade cultural brasileira terminou. Forçosamente. Feliz ou infelizmente? Lina viveu até 64 o seu período inicial. De 64 até 76, a ditadura. Para Lina e todos nós, “uma escura noite de tragédia e abandono”, voz de Julio Katinsky.

Flash-back: 1985/1966. Teatro Oficina com José Celso Martinez, o que criou o texto-poema-biografia-de-Lina, intitulado “LINA, TIRANABÓIA CIGARRA BACANTE FIM DE AGONIA”, quando montou a exposição “Entreato para crianças”, baratas vivas em caixas do Sesc-Pompéia:

.....
Olho a cara da bela Lina, menina.
Olhos negros,
boca cortando
comendo caminho.
A menade,
a vedete,
a menina e a barata Contra-cenando
.....
É contra-cenar
o paredão, o limite.
Sem saída dos fundos.
No Gracia Señor, o paredão
foi reforçado. Lina Bardi
no ex-teatro Terezão
do Rio de Janeiro onde Gal Costa
paria Fatal,
e era o campo mais livre
naquele momento
naqueles dias, de criação
quase uma ilha.
E o Brasil se fechando em volta.”

Corta. O grande “terreiro eletrônico” para o Novo Oficina de 1986 revivia 1966. O “espaço singular onde se vislumbra apenas as entranhas do que será o novo teatro, misto de circo, terreiro de candomblé e culto a Dionísio”. Artaud, o teatro total que vem dos 20, a igreja, os tanques da Engesa, metáforas para Lina e Zé Celso.

A religião, o outro teatro: a igreja do Espírito Santo do Cerrado, em Uberlândia e a capela dedicada aos anciãos em Ibiúna. Minas Gerais e São Paulo, padres e freiras franciscanos, idosos; “isso não é piegas, é barra pesada mesmo”, voz de Lina em entrevista tratando sobre os projetos que elaborou para centros comunitários e espaços de religiosos em bairros pobres.

Concursos: o Belém para Lisboa, um centro cultural em janeiro/março de 1988. “Cultura como livre escolha, como Liberdade de encontros e reuniões e não como ‘duplicatto’ de um trabalho-escravo”. Torre-farol que deveria ser erguida como uma das colunas para sustentação de grande bloco horizontal de 300 metros de comprimento, o Centro Cultural de Belém foi proposto por Lina para a cidade de Lisboa.

Intervenção comovedora na cidade, a “Lisboa do Poème sur Lisbonne voltariano, à Lisboa corajosa anti-Leibniz, ao forte e estranho Pombal”. A grande torre

envolvida por uma rampa contínua - espiral-passarela – que permitiria saídas para o exterior de vários níveis do interior da torre; os adornos seriam essas saídas: os mesmos ‘olhos de ver cidades’ do Sesc-Pompéia. O farol “das descobertas” em raio *laser*, no alto.

No chão, edifícios provisórios para exposições. A primeira que Lina pensou seria “Mil e mil brinquedos para crianças de Portugal”. Concreto, ferro, cantaria, vidro sem caixilhos, jardins. Racionalismo “não branco”, voz de Lina, em rigorosos princípios poéticos. Imagens e desenhos dos *croquis* das “Anotações para o Centro Cultural de Belém”, “Primeiro estudo de comunicação” e “Anotações depois da reunião”.

Exposições: *A mão do povo brasileiro* é Lina mais uma vez no MASP em 1969. Pietro Maria Bardi: amostra “proporcionou uma síntese da capacidade inventiva do brasileiro, através de todas as regiões, salientando no contexto a importância do Nordeste, cujas desfavoráveis condições econômicas propiciam o aparecimento de um pré-artisanato que atenda às necessidades vitais do homem”; sobre a reedição de “A mão...” em 1988, palavras de Maria Cecília dos Santos: “uma das mais importantes lições de *design* que Lina deixou... mostrando que o povo brasileiro sabe inventar seus caminhos, principalmente quando a precariedade de recursos funciona como elemento deflagrador da imaginação, fantasia e criatividade”.

Cartaz: exposição dedicada a Rodrigo Melo Franco de Andrade (1898-1969). Olhos de Rodrigo. Corta.

A primeira exposição; páginas de *Habitat* para a inauguração do Museu de Arte de São Paulo na rua Sete de Abril, sede dos Diários Associados. Festa para Nelson Rockefeller (o mesmo que Artigas denunciou por usurpar trabalhos de brasileiros criando firma em São Paulo e se propondo a elaborar planos reguladores da cidade), depois rainha Elizabeth, Juscelino. As novas cadeiras do auditório, a solução acústica para o pequeno auditório, os tapumes para os *affiches*.

Desde Joaquim Tenreiro o *design* no Brasil é Lina e suas exposições; desde o Masp com Max Bill até os sonhos do projeto Vera Cruz. Lina: a agência de ordem e organizações de espaços museográficos em arquitetura e *design*. Revolucionária.

Os amigos: em 1946, Lucio Costa e Oscar Niemeyer que a receberam tão bem e o prédio do Ministério da Educação que parecia “um grande navio branco navegando em céu azul”. Corta. O céu azul do Rio de que tanto gostou.

Em 1990 texto de Jorge Amado escrito especialmente para Lina. “o que era rico se fez pobre, o que era grande se fez pequeno. Assim, nas bordas e por dentro, os ratos foram roendo toda a nossa cidade da Bahia”, voz de Amado sobre a destruição do centro histórico. Adiante, ao dizer de Lina, que estava de volta a Salvador: “... isso para mim significava a maior garantia de que se tratava de um sistema de recuperação que deixe perfeitamente intato o aspecto não somente exterior, mas também o espírito, a alma interna de cada edifício”.

Os cinco anos entre os ‘brancos’: Pierre Verger o outro amigo, etnólogo francês, uma das maiores autoridades em cultura africana no Brasil, radicado em Salvador desde 1948. Lina diz: a Casa do Benin é “a documentação *realizada do Fluxo e refluxo*, o livro fundamental de Verger sobre o não tão longínquo episódio África-Brasil”.

A Casa de Benin está instalada em um casarão do largo do Pelourinho, restaurado por Lina, que abrigava atividades dos grupos afro-baianos e é mantida pelo governo daquela república africana. A região do golfo do Benin foi o berço da maioria dos escravos vindos para a Bahia no Brasil colonial.

A Bahia é o começo e o Benin o THE END.⁴

⁴ Para as referências utilizadas na composição deste roteiro ver: revistas – *Arquitetura e urbanismo* (AU). Ed. Pini, nº 3, 7, 18, 20 e 40; *Caramelo 4*, Grêmio FAUUSP, 1992, caderno especial; *Design/Interiores*, Projeto Editores, nº 28, jan/fev. 92; *Habitat*, Habitat Editores, nº 1 a 15; *Isto É Senhor*, Editora Três, nº 1134, 1173 e 1202, 1991/1992; *Projeto*, Projeto Editores, nº 133 e 149.

Jornais - *Acrópole*, São Paulo, IAB/DN, nº 0, 1992; *Arquitetura*, Rio de Janeiro, IAB, nº 117, 1992; *Folha de São Paulo*, 10/06/90; *Jornal do Brasil*, Caderno B, 21/03/92; *Jornal do Brasil*, Idéias/Ensaios, nº 143, 29/03/92.

ARQUITETURA E OS MUSEUS

Lina: arquiteto?

“Dizem”, no Brasil, que mulher bonita, inteligente e profissional de sucesso não se conjuga no feminino e sim, no masculino.

De Cecília Meireles fizeram o maior poeta brasileiro, de Lina B oBardi, o maior arquiteto.

Lina, romana com brasilidade oficial assumida em 1951, na tem naturalidade autenticamente brasileira nem foi apenas um arquiteto moderno. Arquiteta, Lina foi, de quase tudo que é relacionado à arte de criar e confirmar espaços de natureza variada para fins também variados, a promotora e realizadora de ideias que ampliaram os contextos nacionalista e modernista vigentes no Brasil em meados deste século.

Aqui chegou com apenas 30 anos de idade após deixar a Europa recém-saída de sua Segunda Guerra; decepcionada com a democracia cristã que voltou ao poder com os velhos quadros do fascismo italiano, segundo suas palavras, Lina adotou o Brasil como pátria da arquitetura. Uma arquitetura que a fascinou desde os tempos de estudante.

De arquiteto, declaro, Lina não tem quase nada.⁵ Para não assustar, explico: da noção corrente do que deve ser o maior, no entender de muitos, ‘arquiteto brasileiro’, ou seja, aquele mágico das formas em busca de se fazerem símbolos, o criador de espaços inúteis ansiosos por se tornarem poesia do lugar nenhum ou o inventor das referências do nada para ninguém.

Apesar de, segundo Julio Katinsky,⁶ não gostar de ser chamada no feminino, nem de trabalhar com moças “porque elas choram demais”, Lina revelou em diversas manifestações a maneira feminina de transformar o mundo; protestou contra a imagem feminina construída neste século por meio de muitas formas de trabalhar e expor suas certezas. Katinsky afirma que a solução encontrada por Lina para o auditório do primeiro MASP, “materializou didaticamente a criatividade viril da arte moderna”.

⁵ Sobre Lina, Paulo Mendes da Rocha em “Imagem do Brasil” in *Caramelo 4*, FAUUSP 1992, escreve: “É uma obra essencialmente feminina; um discurso de matriz, de *mater*, um olhar feminino. Parece que o gigantismo e o vigor de sua obra levariam a uma visão viril, o que é um engano. A obra é profundamente feminina porque compreende a essência da questão, o seu cerne... ela (a mulher) tem consciência da projeção do futuro, da natureza... para concluir, só uma mulher teria feito aquilo... um homem não teria coragem”.

⁶ KATINSKY, Julio. A doçura de Lina B oBardi, Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil/IDÉIAS/ENSAIOS*; (143): 29/03/92, p. 6-7.

Consciente das adversidades, mas convicta de seu papel e da função social da profissão, adquiridas muito cedo, Lina disse em “Aula”,⁷ conferência aos alunos da USP em abril de 1989, que fez tudo que quis e nunca teve entraves, nem por ser mulher. E, por isso se dizia “stalinista antifeminista”, porque feminino significava para ela “ter miolo mole”.

O uso de qualificativos próprios do gênero masculino para distinguir, no sentido positivo, obras de arte de qualquer natureza, demanda especial atenção porque é muito utilizado na atividade crítica de cunho empirista, no Brasil. Na arquitetura, o estilo eclético, por exemplo, é mundano e ligeiro “como as mulheres”, e os estilos colonial de origem portuguesa e o modernista de tendência “heróica” – escolhidos para serem as representações arquitetônicas oficiais -, são fortes, viris e sóbrios. Essa impregnação, nas obras de arte e edifícios, de sentimentos e características dos estereótipos de homens e mulheres é notável em grande parte dos escritos dos nossos principais autores.

Em alguns casos, quando são claramente definidas preferências pelos estilos ‘masculinos’, as características femininas são usadas para desqualificar ou mesmo diminuir os estilos híbridos e as arquiteturas consideradas de menor expressão e qualidade. Apesar disso, o barroco de tipo rococó, pleno de curvas e filigranas, algumas vezes foge à regra e escapa desse débil e antropomórfico-psicologismo do linguajar crítico.⁸

Gustavo Barroso, um dos precursores da atividade preservacionista e dos mais polêmicos intelectuais do Patrimônio, diretor da revista *Fon-Fon* e redator-chefe do *Jornal do Commercio*, criador do Museu Histórico Nacional em 1922, diretor e criador do curso de Museologia, integralista e estudiosos das coisas e artes que conformaram o ‘nacional’, se referia aos estilos de peças do mobiliário artístico dessa maneira: “o Luiz XIV, pesado e grave... O Regência marca a transição desse estilo ainda bastante masculino para o Luiz XV, filho do Rococó, em que triunfa a graça feminina e o capricho, de envolta com a *chinoiserie*...”⁹

⁷ BARDI, Lina. *Uma aula de arquitetura*. São Paulo: Projeto (149) jan./fev. 92, p. 59-64.

⁸ O ‘caráter’ da arquitetura, na condição de expressão do aspecto “pessoal e público” é abordado por: SCRUTON, Roger. *Estética da arquitetura*. Lisboa, Edições 70, 1979. p. 179-203.

Para adjetivação feminina em elementos fachadísticos (estatuária e adornos) ver: GUIMARAENS, Cêça de. “A imagem feminina e a arquitetura eclética”, ECO/UFRJ, trabalho para o curso Narrativas de Viagens, da prof^a. Beatriz Jaguaribe, 1989.

Para a adjetivação do Barroco, ver: BARROSO, Gustavo, “Arquitetura nacional” in *Anais do MHN*, v. III, 1942, p. 456-65.

⁹ BARROSO, Gustavo, “Classificação geral dos móveis antigos”, Rio de Janeiro, in *Anais do MHN*, v. IV, 1943, p. 687-94.

A bagagem e o lugar de Lina

Lina, a arquiteta, chegou ao Brasil em 1946 com 32 anos de idade trazendo a experiência de editoração de revistas ¹⁰ e o impulso para incrementar a estética da Bauhaus em ambiente onde a arte se fez necessidade para muitos. Encontrou campo fértil e ávido, estimulado pelo movimento modernista e estimulado pelas classes políticas que compunham o setor industrial e pelos intelectuais, artistas e jornalistas.

Esses grupos, sobreviventes de uma guerra longínqua, mas presente, desejavam ampliar o clima de novidades e certa mundaneidade mas, acima de tudo, queriam possibilitar a formação de quadros para o trabalho de construir e contemporaneizar a mentalidade cultural. Esse desejo era anterior à fase da ditadura do Estado Novo e ao conflito mundial, mas foi acelerado e posto em prática nas décadas de 1940 e 50, alterando sensivelmente as estruturas econômica e social das principais cidades da América Latina neste século.

O tempo era o de modernização das estruturas do poder público,¹¹ quando o Estado passou a desempenhar de fato um papel regulador e promotor em todas as atividades essenciais. Foi a fase das novas exigências sociais e trabalhistas, quando emprego, saúde, ensino e habitação se tornaram deveres do Estado para com a sociedade.

Foi o tempo em que a estética fazia parte do projeto político e esse tempo fez Lina encontrar campo ideal para realizar sonhos.

A fase de construção da identidade nacional estava consolidada, quando Lina aqui chegou. A arquitetura brasileira estava em franco progresso no eixo Rio-São Paulo e nas principais capitais. Em 1947 as cidades constituíam novos bairros e o funcionalismo era o estilo preferido para os temas e programas de residências, escolas e indústrias.

Consolidada a identidade em manifestações folclóricas e cívicas eventuais, definidas em calendários escolares, a modernização do ambiente urbano alastrou tipos e morfologias modernistas.

A cultura e os museus, entretanto, eram os lugares da elite e da sofisticação. A arte moderna invadiu a sociedade mais abastada e a população a recebeu sob a forma de *charges* e caricaturas onde a ilegibilidade de formas sem referências e códigos foi motivo de chacota de todos: artistas e figuras do *'society'*. A revista *O Cruzeiro*, do grupo dos Diários Associados (o mesmo que patrocinou a vinda dos Bardi ao Brasil

¹⁰ Lina editou a revista *Domus: Forum* com o arquiteto Chio Ponti, em Milão.

¹¹ IANNI, Octavio. A ideia de Brasil Moderno in *Resgate*, Centro de Memória UNICAMP (01) 1990, p. 19-38.

para a organização do MASP e a revolução do mercado e do ensino de arte), foi um veículo pródigo a exemplares críticos dessa natureza.

Os Bardi

A vida com o *marchand* Pietro Maria Bardi, marido 14 anos mais velho, certamente influenciou e contribuiu para as realizações das ousadas propostas de Lina no campo da editoração e da museografia, sem falar na importância que teve essa circunstância para o projeto e obra do edifício do Museu de Arte de São Paulo.

Bardi veio para o Brasil implantar o MASP a convite do jornalista Assis Chateaubriand, proprietário dos Diários Associados, maior empresa de comunicação brasileira até a década de 1960. É difícil dissociá-los.

Entretanto, a arte de Lina se revelou sempre autônoma e pessoal, da mesma forma que o estilo profissional de ser lha foi muito singular.¹² Porém, não significa que a italianidade de ambos não possa ter sido um fator de identificação marcante (no sentido em que a expressão significa ‘marcar deliberadamente suas diferenças’). A origem os identificava da burguesia paulista, interessada em exibir ou se deixar exibir nas *vernissages*, cursos, desfiles para lançamentos de moda e outros acontecimentos artístico-sociais promovidos no MASP.

Além disso, a cidade de São Paulo com as diversas levas de imigrantes – acolhidos desde o século XIX para o trabalho e para o capital –, e uma efervescência cultural voltada à heterogeneidade foi o terreno inicial para a dupla exercitar o Modernismo. Dessa forma a identidade com o Modernismo que o casal demonstrou em todas as atividades, no sentido do termo que pode significar “permitir e revelar diferenças”, é uma de suas características mais visíveis.

Um dos exemplos dessa interação profissional, além do trabalho no MASP, é a defesa de Lina feita por Bardi na inauguração do Museu de Arte da Bahia, em 1962, em texto intitulado: “Restauração crítica como hoje deve ser”, impresso em folheto para promover a inauguração.

Lina esteve em Salvador para criar e instalar o Museu de Arte Moderna da Bahia e o Centro de Artesanato Popular; o fez primeiramente, em 1959, no Teatro Castro Alves e depois no Solar do Unhão, exemplar tombado pelo Serviço do Patrimônio. A restauração e agenciamento desse Museu, no Solar, são citadas como uma intervenção criteriosa e adequada às técnicas do restauro no artigo de P.M. Bardi; entretanto, indiretamente, realiza uma crítica a essas mesmas técnicas ao afirmar que os critérios do restauro foram pessoais.

¹² GUEDES, Joaquim. “Lembrança de Lina B oBardi”, São Paulo, *Caramelo* 4, Grêmio FAUUSP, 1992. Caderno especial.

As obras do Solar para instalação do Museu foram realizadas durante o governo de Juraci Magalhães da UDN. As portas e janelas do unhão foram pintadas por Lina em tons vermelho-ferro. Sua explicação para o fato é que “povo humilde, em geral tem preferência pela cor vermelha, e isso pode ser visto nos bairros mais populares de Salvador”. Assim, junto a outras intervenções que chamava de restauração crítica, diz Bardi (o Pietro citando a Lina): “o caráter da restauração é o da anti-retórica estilística, uma reintegração na vida de hoje fora de qualquer saudosismo estilístico ou histórico”.

Após duas décadas, segundo Lina “o museu foi desvirtuado”, e o descaso dos governos da Ditadura (que fez Lina deixar a Bahia e a direção do Museu em 1964 “para não ser presa”), somado à inadequação do espaço para a guarda de obras de arte, segundo os baianos disseram em 1987, motivaram a mudança do Museu e sua transformação em museu de artesanato popular.

Nessa ocasião, Lina estava em Salvador para realizar projeto de recuperação do Centro Histórico, encomendado ela Prefeitura; em declarações à *Folha de São Paulo*,¹³ a arquiteta revelou que “o Museu de Arte Moderna da Bahia tinha o nome de museu mas não era um museu de arte moderna. Era um movimento importante do qual faziam parte Glauber Rocha e todo um grupo de jovens – e menos jovens também – que sumiram, morreram, foram marginalizados. E aí está o que está aí”.

Esse aí a que Lina se referia era o quase total abandono do edifício e o desvio de suas funções originais.

A máxima do Modernismo de criar situações ‘de choque’ era praticada na arte e na vida pessoal. No dizer de Bardi, em entrevista para a *Folha de São Paulo*, em 1991, a vida profissional de ambos tem inúmeros pontos de contato e individualidade. Nessa edição da *Revista d’* do *Folha de São Paulo*, a foto de Lina e Pietro ilustra, na condição de ‘casal’, matéria sobre o Dia dos Namorados. Bardi assume um papel tradicional de marido em sua postura dominadora e Lina, sentada com a mão do homem a lhe pesar e contrair os ombros, se faz pequena e submissa. Quarenta e três anos de casamento vivido de forma independente e moderna, parecem esvair-se no retrato.

No entanto, vista sob a forma de crítica à imagem arquetípica de uma relação duradoura e prolongada, a cena é coerente com as atitudes polêmicas do par.

Lina e a *Habitat*

As primeiras atuações de Lina estão registradas na revista *Habitat*, que dirigiu e editou com Pietro Maria Bardi. Esse veículo, até hoje considerado modelo para periódicos promotores de cultura e artes, teve a colaboração de ambos durante 15 números, de 1950 até 1954.

¹³ Folha de São Paulo Ilustrada. P. 21, 13/07/87.

Nas páginas de *Habitat*, quase todos os grandes nomes da arquitetura e das artes plásticas, cênicas e gráficas tiveram oportunidade de promover seus trabalhos. Sem distinguir escolas ou regiões, nem admitir exclusivismos para os editores, *Habitat*, ao tempo de Lina, abriu os olhos da comunidade cultural e artística para o cosmopolitismo do movimento modernista, sem descuidar do nacionalismo e do regionalismo, nem da identidade cultural estabelecida na década de 1930.

O regionalismo sem nacionalismos¹⁴ sempre entendido e divulgado anteriormente na condição de folclore – onde o popular poderia resvalar para o primitivo e pitoresco -, adquire nas Mostras que Lina organizou, posição de elemento consolidador da construção da identidade nacional em um patamar sofisticado. A abordagem ‘tecnológica’ da *Habitat* elegeu as manifestações populares regionais ao pódio das galerias de arte e vitrinas de museus, às fachadas ensolaradas e à decoração de interiores, imprimindo à cultura artística e utilitária *anima* inédita.

Ao perder o ranço do tema próprio às professorinhas de artes manuais ou deixar de ser grotescos e bizarros, e assumir *status* de obra de arte, esses objetos e materiais se cristalizam no repertório modernista. A arte popular amplia os preceitos da doutrina modernista dedicada aos objetos industriais de uso cotidiano (a arte deveria estar presente no dia-a-dia, conforme as orientações de Gropius, da Bauhaus). O mercado de arte conforma outros objetos; é a *proto-arte povera*.

Barro, madeira tosca e palha: nacionais efemeridades efêmeras.

A amplitude conceitual e operacional se explica por meio da adoção da produção vernacular, impressa nas técnicas, materiais e expressões populares, para compor arquiteturas e ambientes. Nisso, Lina conjuga tradição e modernidade, acompanhando o espírito luso e latino presente na primeira geração de modernistas brasileiros. Folclore se fazendo novos neocolonialismos.

O regionalismo de Lina antecipa e contradita o modelo modernista de aparência funcionalista e internacionalista que se impôs em meados da década de 1960, sugerindo heterogeneidade e simplicidade em meio a sofisticações milenares.

Os resultados da aplicação de técnicas, materiais e objetos populares na arquitetura e agenciamento de museus, da mesma forma que sua divulgação nas páginas de *Habitat*, sugerem um trabalho elaborado e incessante, revelando o novo (moderno) do antigo. Nem ingênua em simplória, a arte popular se faz resultado de um sistema onde ideias e instituições se conjugam coletivamente em experiência estética premeditada.

¹⁴ ...”O nacionalismo é um erro gravíssimo que confunde a idéia das pessoas tirando o sentido do nacional... o nacional traz implícito o povo com todas as suas manifestações...” disse Lina em “Uma aula de arquitetura”. São Paulo, *Projeto*, (149): p. 59-64, jan/fev 92.

Antes de Lina, no Brasil, o desejo e a inspiração populares produziam coisas,
não arte.

OS MUSEUS

As novas ideias em antigos ideais

“Eu o chamava de museu porque o que nós fizemos foi o movimento de toda a juventude do Nordeste, o Cinema Novo, o movimento moderno do Brasil daquele tempo. Para nós o museu era aquele”.

Lina Bo Bardi, a respeito das atividades no teatro Castro Alves, onde se instalou inicialmente o Museu de Arte Moderna.¹⁵

A restauração do Solar do Unhão, em 1962, transformado em Museu de Arte Popular, da mesma forma que a fábrica Pompéia do Sesc, de 1975, e os projetos e obras mais recentes – Casa do Benim, Pelourinho, Ladeira da Misericórdia, na Bahia e o Palácio das Indústrias, em São Paulo -, elaborados entre 1988 e 1992, ano da morte -, confirmam a permanência da busca das raízes populares da Europa e África, a partir de uma visão antropológica e socializante.

O amigo Pierre Verger influenciou Lina pelo caminho aberto por Mário de Andrade porque das ideias divulgadas por Verger Lina foi fiel admiradora e seguidora. Também de Mário de Andrade pode se creditar certamente a importância devida às habilidades do fazer e criar, a partir das coisas e modos brasileiros. Lina as desenvolveu também na organização de cursos para formação de *designers* e artistas gráficos.

Nas ações de Lina, no campo da museologia, se destacam as exposições em que a ‘fantasia humana’ pode se beneficiar dos contrapontos. Nas maneiras de expor os contrastes complementares, com o objetivo de suscitar admiração, entre objetos industriais e artesanais, utilitários e artísticos, residem algumas das inúmeras diferenças entre Lina e Gustavo Barroso.¹⁶

¹⁵ BARDI, Lina Bo. “Cinco anos com os “brancos””, in *Caramelo 4*, São Paulo, Grêmio FAUUSP, 1992. Caderno especial.

¹⁶ Os registros fotográficos das exposições e salões do MASP e do MHN são alguns dos documentos que provam a diversidade museográfica e museológica de Bardi e Barroso. Ver: *Habitat*, números 1 a 15, e *Anais do MHN*, vol. III, IV, VII.

A museografia do restauro

Lina, poderíamos dizer, demonstra a origem romana na variedade de sua trajetória e produção profissional. E, como “Roma é uma lição para poucos” – segundo dizia Le Corbusier¹⁷ ao se referir às dificuldades com que os puristas viam as muitas formas de representação de todos os tempos e histórias comprimidas no ambiente construído romano -, talvez se possa dizer que Lina também foi uma aula para pouquíssimos.

Relegada a segundo plano ao tempo da ditadura militar, Lina recebeu de alguns a pecha de fascista¹⁸ embora tenha sido destituída pelos poderosos da cátedra na Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo da mesma forma que outros colegas docentes, como o arquiteto Vilanova Artigas, por exemplo.

Fascista, a que foi acusada de esconder Carlos Marighela em 1975?

Durante algum tempo ‘esquecida’ nos meios ditos intelectuais de esquerda – o que na área cultural, no Brasil, significa a morte ou o ostracismo -, a arquiteta foi resgatada em fins da década de 70 com a obra de restauração e alteração de uso da fábrica Pompéia para o centro cultural do Serviço Social do Comércio, em São Paulo.

Esse trabalho, que experimentou elogios e aplausos de todos e a admiração dos mais jovens, amplamente divulgado nas páginas da revista *Projeto*, apresenta a Lina madura e inventiva, mas sempre ousada e eficaz. Realizando em definitivo a máxima pré-modernista de transformar o espaço da produção industrial em espaço lúdico da expressão cultural, Lina comprimiu em Pompéia os códigos da Carta de Atenas ou os princípios dos CIAMs e as linhas mais atuais de preservação descritas na Carta de Veneza e de Florença – leis básicas do restauro e da preservação – sem romper como modernismo surrealista e utópico.

Quem conhece o SESC-Pompéia entende que só as mulheres se exporiam daquela forma. Nem Madonna o faria melhor.

As múltiplas paisagens que Pompéia retém e anuncia são as mais pura arquitetura de cidade contida em um edifício no Brasil.

Obra de arquiteta, Pompéia fascina em seus mínimos detalhes. Mas, ‘intriga’ em se fazer expressão do jogo entre presente e passado.

¹⁷ LE CORBUSIER, op. cit. p. 105

¹⁸ FERRAZ, Marcelo Carvalho. “Minha experiência com Lina”, São Paulo, *Arquitetura e Urbanismo*, (40): p. 39, fev/mar 92.

GUEDES, Joaquim. Op. cit.

Desenho conceitual por excelência, é contexto e utopia em simultânea dança de ambientes amplos: tijolos, concreto, ferro, telhas, azulejos, pedras. E acima de tudo e de todos, é a história e a cidade de São Paulo que aos nossos olhos trazem a ideia que Lina tinha dessa mesma história: a história é todos os tempos no presente.

Ali, o passado é o presente histórico, segundo sua “Aula”.¹⁹ E “a tarefa do arquiteto é fazer o presente presente, a verdade de hoje com a capacidade de entender historicamente o passado, ou seja, vendo-a na condição de presente histórico”.

Criação e invenção se fazendo (ao mesmo tempo) crítica ao próprio trabalho, o edifício da fábrica, as três torres e todos os seus acidentes e ornatos insólitos contrariam e afirmam inúmeras gêneses.

Eis a questão da arquitetura expressa em atualização quase bergsoniana da Fábrica Pompéia de São Paulo: há e não há mil rótulos possíveis. Mil e um tempos também.

Cenários, arquitetura e museografia

O cinema e o teatro²⁰ foram para Lina motivo de trabalho entre os anos 50 e 60, comprovando a versatilidade inerente à profissão do arquiteto, modernista ou não. Construir cenários e usar ambientes naturais e preexistentes para peças e filmes como *A compadecida*, *Prata Palomares*, e *A selva das cidades*, em Pernambuco, Bahia e São Paulo, além de trabalhar com Glauber Rocha na fase inicial do Cinema Novo, foram as maneiras de Lina exercitar a integração artística em muitas formas visuais afins com a arquitetura e a museologia.

O campo da atividade cenográfica, a que se permitiram aventurar os arquitetos desde muito, teve no Brasil o concurso de poucos profissionais da área de arquitetura, principalmente se falamos de mulheres. As dificuldades de locomoção para os locais de filmagens, geralmente feitas fora dos estúdios e com temas regionais nordestinos que obrigavam a estadia em sítios desprovidos de infra-estrutura urbana, tornavam a tarefa de improvisar uma constante aventura.

Mas, a experiência e sensibilidade eram muito exigidos e colocadas à prova. Disso, imagina-se, Lina tirava prazer. Para isso, sua arquitetura e vivência com os materiais ditos ‘pobres’ – i.e., subdesenvolvidos e tropicais -, e sobretudo, a estética descarnada da escola da Bauhaus, se prestavam com perfeição.

¹⁹ BARDI, Lina Bo, op. cit.

²⁰ ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro, Alhambra/Embrafilme. 1981. p. 302,310

Assim, ao livre exercício de documentar com realismo o cotidiano brasileiro adicionou o domínio do espaço vazio e limpo; esses cenários naturais – que a perfeita compreensão de Lina do jogo de volumes puros sob a luz exacerbava -, são o testemunho e o entendimento da sua inventividade insaciável.

Glauber Rocha²¹ se refere a Lina e Pietro como os lançadores das “sementes da Renascença tropicalista”. Ao tratar diversas vezes sobre Lina em relatos de vivências com os componentes e agregados do cinema brasileiro no livro *Revolução do Cinema Novo*, Glauber refaz parte da sua trajetória.

Lina participou do movimento do Cinema Novo na Bahia e esse movimento foi, de acordo com Glauber em *Revolução* (p. 119), a “pré-história da revolução cultural brasileira, capítulo 2 depois da Semana de Arte Moderna”.

Glauber prossegue afirmando que no movimento teatral, na Bahia, junto com “a geração revolucionária em todos os campos”, Lina realizou cenários para *Ópera dos três tostões*, dirigida por Martim Gonçalves, da velha geração da Escola de Teatro baiana.

O trabalho de implantar o Museu de Arte Moderna no Teatro Castro Alves, de acordo com Glauber Rocha que aí a conheceu, gerou cenários para Martim que encenava *Calígula de Camus*. Lina preparou para esta peça uma cenografia “barroco-futurista” construída como palco de catacumbas “com liberdade neo-realista”, narra Glauber (p. 291), nas ruínas do Teatro.

A Bahia do Cinema Novo e do teatro de autor foi para Lina o encontro direto com a realidade do Terceiro Mundo. Essa vivacidade cultural do Brasil, magistralmente registrada e interpretada por Glauber Rocha em filmes e textos, estimulou o contato de Lina com Pierre Verger, o etnólogo francês que vive em Salvador há quatro décadas.

Esse contato, retomado em 1989, para a restauração da Casa do Benin, sobrado da ladeira do Pelourinho, deu oportunidade a Lina para concretizar arquiteturalmente alguns princípios simbólicos da integração da África com o Brasil. À maneira de um ‘fluxo-refluxo’ (título de um livro de Verger), Lina criou um vazio que une os pavimentos do sobrado, preencheu os espaços com materiais e objetos significativos, fortes ou pobres, como o concreto e a palha, mas conformadores de um ambiente idealizado.

Dessa forma fez a cena para a exposição de um “artesanato pobre (no sentido mais moderno da palavra)” mas, “rico de fantasia, de invenções, uma premissa de um futuro livre, moderno, que possa, junto às conquistas da pátria científica mais avançada,

²¹ Para a ‘história’ de Lina e Glauber ver: AB’SABER, Tales A.M., “Lina, Bahia, Glauber”. In *Caramelo 4*, São Paulo, Grêmio FAUUSP, 1992. Caderno especial.

guardar, no início de uma nova civilização, os valores de uma história cheia de dureza e poesia”.²²

Reprisando o Solar do Unhão, Lina projeta nas escadas em aço e concreto, cordeadas em muro interior descarnado de revestimentos, os caminhos contínuos, modernos meios de comunicação, as estruturas leves e pesadas que correm na história do edifício e dos continentes irmãos. A tudo isso dá o sugestivo nome de Terapia Intensiva.

Lina, a Bahia e a mãe-África: gêneses do sincretismo arquitetônico brasileiro? ou Roma, lição primeira?

²² BARDI, Lina Bo. Terapia intensiva. São Paulo, *Arquitetura Urbanismo* (18): p. 37, jun/jul. 88.

CIDADE E O PATRIMÔNIO

Quando a questão é apreender a cidade a partir da produção arquitetural e do seu significado, uma das categorias essenciais é a da representação dos ideais políticos. A cidade contém os desenhos reais e ideais de seus habitantes, simples usuários do sistema, e os objetivos dos agentes configuradores: proprietários, legisladores e construtores.

O discurso e a imagem da cidade são portanto e de maneira geral, estabelecidos na interação constante desses agentes. Algumas vezes, porém, os arquitetos conseguem expressar no desenho e configuração física do ambiente urbano a idealidade e realidade do momento em que vivem e ‘trabalham’ o projeto e as intervenções.

Essas ocasiões, entretanto, os ‘obrigam’ a conviver com o ambiente construído, negando-o ou integrando-o. Esse fato decorre de vários fatores, desde os econômicos até os derivados dos meios de produção, sejam eles técnicos ou culturais. Esses elementos intervenientes no projeto e construção podem ser obsoletos, ultrapassados ou utópicos, e, assim, impossíveis de serem compreendidos e utilizados no lugar e no tempo.

Mas, sempre estarão presentes à projeção da cidade e seus edifícios, sob a condição de realidade inexorável, as formas de viver e dominar dos grupos humanos. Cultura é Poder. E arquitetura é poder econômico.

Com isso assegura-se que a arquitetura e a construção da cidade são obras de idealização aparentemente fácil mas, de concretização difícil e complexa. A maior ou menor qualidade da idealização do projeto depende do gênio do arquiteto e do seu tempo, dizem os mais simplistas e selvagemmente modernistas; entretanto, todos são unânimes em aceitar a impossibilidade da realização completa de projetos que a régua, o papel e o lápis aceitam sem protesto.

Assim, tem-se também certeza na declaração de que o caos e a desordem urbana, em todos os níveis, sempre antecederam os desígnios das mudanças físico-territoriais planejadas pelos mandatários nos diversos sistemas urbanísticos reconhecidos no Ocidente.²³

O urbanismo denominado modernista, essa mais recente apropriação tipológica do espaço de vida de que se tem notícia na história, é fruto do desejo de alterar as

²³ BAUDRILLARD, Jean. O claustro moderno do século 21. *Idéias/Ensaio*. Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil*, p. 10-1. 29/10/89.

condições ambientais da humanidade em escala mundial e resultou, entre outros fatores, da necessidade de domínio econômico do capital internacional.²⁴

Mas, o capital internacional não merece ‘carregar’ sozinho o ônus da destruição de espaços imprescindíveis ao equilíbrio ecológico e mental da humanidade da forma como alardearam os marxistas e como confundem os componentes dos diversos grupos ambientalistas ‘verdes’, por exemplo.

A cultura e a miséria das populações e o desconhecimento das identidades diferentes acrescentaram fatores inéditos às formas de ocupação da terra.

Política é, no sentido mais amplo, o desejo e o trabalho para o bem comum. A exploração do homem pelo homem, denunciada por socialistas desde o início da cidade pré-industrial – quando as corporações de artesãos e operários da construção se viram ameaçados por invenções e tecnologias científicas –, tornou a questão da representação política do espaço urbano em questão de poder. Assim, a organização das novas aglomerações imprimiu aos responsáveis pelo estabelecimento de regras e normas de organização do espaço físico condição especial.

Essa política ou políticas, se consideramos o conjunto de preceitos urbanísticos que regem as áreas de um país, foi estabelecida em conformidade com o interesse dos grupos econômicos dominantes e o Estado desempenhou, na definição de espaços e funções urbanas, um papel fundamental ao ‘representar’ o senhor da terra urbanizável.

A habitação foi o tema do campo arquitetural mais divulgado e promovido na condição de paradigma do tratamento diferenciado das populações urbanas e, assim, tornou-se o fator que alterou radicalmente o urbanismo na era industrial.

De fato, as formas e a técnica do desenho e construção das unidades habitacionais e bairros para operários e classes liberais demandaram exercícios consideráveis de políticos, arquitetos e técnicos, além de representarem a demanda quantitativa que provocou a maior reviravolta na ocupação, desenho e imagem urbanas de que se tem notícia.

Mas, a conservação dos espaços tradicionais foi, também, um elemento constante e considerável. Leonardo Benevolo em *A cidade e o arquiteto*,²⁵ apresenta uma série de respostas à pergunta: “o que é a cidade industrial e como devemos tratá-la?”. Entre as muitas respostas possíveis, sob muitos aspectos e origens das causas e elementos conformadores da questão, Benevolo situa o patrimônio edificado e os métodos de abordagem do conjunto de bens culturais ao longo da era moderna.

²⁴ SEGRE, Roberto. *Las estructuras ambientales de América Latina*. México, Siglo XXI Ed. 1977. p. 55.

²⁵ BENEVOLO, Leonardo, op. cit. 144 p.

Benevolo afirma e apresenta exemplos, após discorrer sobre as formas de intervenção do Estado no desenho do território em diversos ensaios que compõem o livro,²⁶ que “o acordo entre a propriedade imobiliária e a burocracia pública (que representa os interesses gerais do capital) baseou as mudanças exigidas pelas comunidades subalternas na cidade industrial pós-liberal”.

Esse acordo gerou o modelo que tem na Paris de Haussmann o seu ápice mas contém, ainda segundo Benevolo, uma série de contradições, entre elas a de ser mais feia que a cidade anterior. Portanto, diz: “A simulação estilística e o uso dos monumentos da cidade antiga como cenário de fundo de novas ruas ou praças, a fim de conseguir desta o prestígio formal que falta na cidade nova”. (p.39), adquirem então importância especial.

Nessa afirmação de Benevolo está um dos princípios da visão modernista da cidade tradicional; o mesmo autor também apresenta os “corretivos” utilizados para minimizar a feiúra das cidades novas: “a parcial conservação do centro histórico, a decoração urbana e a distribuição do verde” (p.41).

Nesse palco de consensos desenvolveram-se as propostas modernistas brasileiras e tanto os agentes estatais quanto os privados mantiveram esses acordos ao longo deste século. Apesar de ou por causa das mudanças sociais jamais concretizadas.

O patrimônio e as cidades

Lina Bo Bardi operou de forma consistente e competente o campo do agenciamento do espaço público na sua atividade de projeção. Os mais famosos e perfeitos exemplares do seu pensamento e ação contribuíram para mudanças radicais no cenário moderno das cidades brasileiras. A partir do contexto urbano anterior Lina conjugou e articulou tradição e técnicas construtivas modernistas.

O novo – que se desejava análogo imaginariamente ao passado porque era projetado e se dizia passado sem abdicar da condição de novo -, está presente no MASP, na ladeira da Misericórdia na Bahia, no SESC-Pompéia e em outras obras representativas da ideia de arquitetura. Lina perseguiu o novo à maneira dos arquitetos brasileiros da fase ‘heróica’. Quase todas as suas obras, portanto, implicam na historicização e apropriação do ambiente e da mentalidade locais, representando-as em elementos arquiteturais novos e referências urbanas ou técnicas antecedentes. Relocação.

A casa que projetou e construiu para si e Pietro Maria Bardi, seu marido, - a Casa de Vidro -, e o MASP são citados por Yves Bruand²⁷ em *Arquitetura*

²⁶ Idem, p. 33.

contemporânea no Brasil como exemplos do partidarismo “simples da escola racionalista”. Bruand situa a arquiteta sob esse rótulo em meio a vários profissionais estrangeiros e brasileiros de outras regiões que “se instalaram em São Paulo”.

No trecho que intitula de “Pesquisas paralelas dos principais arquitetos brasileiros”²⁸ – onde a obra de Lina é citada em um dos últimos parágrafos –, Bruand, o arquivista-paleógrafo, ex-aluno da Escola de Chartres, admite que a transição entre o plasticismo racionalista e o racionalismo plástico é difusa. Entretanto, ao classificar dessa maneira reducionista essas obras de Lina (e as de arquitetos como Reidy, Milton e Marcelo Roberto, Francisco Bolonha, entre outros) persegue o objetivo de sua tese.

Esse objetivo reforça a ideia generalizante, muito utilizada por críticos nacionais e estrangeiros – desde e apesar dos célebres *Brazil builds* de Goodwin e *Modern architecture in Brazil*²⁹ de Henrique Mindlin –, de priorizar – com justa, oficial e clara razão – os trabalhos de Oscar Niemeyer e Lucio Costa como as realizações que prestaram os maiores (e melhores) serviços à reprodução do ideário e do repertório formais modernista calcados diretamente em Le Corbusier, Frank Lloyd Wright, Mies van der Rohe e Gropius no Brasil (e, talvez, no mundo!).

O pensamento e a obra de Lina no cenário da produção arquitetônica brasileira são abordados por Vilanova Artigas em “Arquitetura e desenvolvimento nacional”,³⁰ depoimento para o Instituto de Arquitetos do Brasil, em São Paulo, no ano de 1979.

Artigas, um dos maiores arquitetos paulistas, crítico e professor, autor do prédio da Faculdade de Arquitetura da USP, assim se refere à atuação de Lina quando trata da revista *Habitat*: “É a vocação” (do arquiteto) ou seja, a de “generalizar o programa da cultura e fazer com que o *status* que ele formula se projete para tudo aquilo que faz do homem um conhecedor da própria realidade humana”... “que mais tarde vocês vão encontrar na revista de Lina Bo Bardi, *Habitat* – a maneira sensível com que, vinda da Europa, soube imediatamente captar a necessidade clara de juntar na sua revista aquilo que para nós já era mesmo uma proposta imanente na formação dos destinos da nossa profissão”.

Conhecer a realidade humana para Artigas é ter as exatas percepção e representação da função social da arquitetura que não se reduzem a racionalismos plásticos e plasticismos racionalistas, i. e., a um jogo de palavras simplório, mera criação de rótulos vazios e inconsistentes.

²⁷ BRUAND, Yves, op. cit. p. 267-8.

²⁸ Idem

²⁹ op. cit.

³⁰ ARTIGAS, Vilanova. *Caminhos da arquitetura*. São Paulo, Lech, 1981. p. 137.

Em “Aula”,³¹ diz Lina: “A arquitetura, quer se queira, quer não, é fundamentalmente uma arte coletiva e sócio-política”. “É uma carreira a serviço da sociedade”.

Onde o plasticismo? A guerra-fria aboliu a forma vazia. Política, políticas, esta é a ‘fala’ da cidade. Arquitetura é o resultado de Racionalismo político; não de Estilo.

A operação do restauro no espaço social urbano representa a concretização da ideia de tempo-espaço histórico comprimida no presente. A ideia histórica, por sua vez, é a conjugação de ideias e fatos relevantes para a exata repristinação dos tempos e do lugar do edifício durante a realização do restauro.

Repristinar e restaurar são vocábulos excludentes, sob certos aspectos. Restaurar admite alterar, intervir modernizando. Repristinar contrariamente significa fazer da mesma forma que antes.³²

Nessa complexa e paradoxal articulação de operações histórico-espaciais, o arquiteto modernista ‘trabalha’ vidas e orçamentos. Gentes e dinheiros. Políticas e economias. História e representação. A história na arquitetura pode se tornar discurso, simulacro ou paixão. E tudo isso junto. Ou não.

Em Lina, o presente histórico se resume à paixão pela forma e ambiência. E a organicidade dos territórios se molda à técnica. Às técnicas. O antigo Trianon e a avenida Paulista do auge cafeeiro jamais reviverão sobre e sob o grande vão de 80 metros do MASP. Mas ‘estão’ no vazio que o grande oco deixou no lugar que o MASP vazou. No Trianon Lina visou a história do futuro.

Vazou o vazio.

O MASP está para o Trianon e para a avenida Paulista da mesma forma que o MAM está para o Pão de Açúcar e para o Aterro do Flamengo: arquiteturas brasileiras internacionais. Muitas, não uma. Arquiteturas que são museus. De arquitetos.

Na ladeira da Misericórdia, sobre e sob os passos de concreto de João Filgueiras de Lima, Lina desenhou em explícitas palha e tijolo um análogo presente mediterrâneo e querendo baiano. A luz do trópico – dourada – imprime clara homogeneidade à ladeira. Jogo de volumes sob a luz, as imagens-arquiteturas da Grécia, Nápoles e Bahia de Todos os Santos trazem analogias da Oropa à Salvador da Bahia. Onde a França racionalista?

Internacionalismos? Os olhos do Pompéia cordeiam o mar na Bahia da ladeira. Misericórdia.

³¹ BARDI, Lina Bo, op. cit.

³² GREGOTTI, Vittorio, op. cit., p. 137, 181.

Em Lina, as estéticas históricas se revelam nos suportes arquitetônicos; assim, o material, o terreno, a rua, o lugar, o tema, o programa, o edifício e, finalmente, a cidade conformam territórios e contêm o “presente histórico”. Este presente é explicado em “Aula”³³ com a declaração: “na prática, não existe passado”, o que existe “são certas características de um tempo que ainda pertence à humanidade”. O presente, que cabe ao arquiteto transformar e forjar, é a obra que “serve”, “que tem que ser mais ou menos bonita” e “exprimir uma verdade”.

Qual verdade? de quem? Para essas perguntas Lina, certamente hoje, não teria respostas. Ao afirmar, nessa “Aula”, que “o período é muito complicado porque não se sabe o que fazer, e pensa-se que tudo é permitido”, Lina revela que a noção de liberdade em arquitetura abrange também a questão dos modelos e paradigmas, dos quais é preciso se libertar. Modernista, Lina defende a novidade formal a qualquer custo. Sem ‘custos’.

O Modernismo e suas tipologias, eleitas a partir do caráter e função arquiteturais, desaparecem quando a criação e o novo se impõem. Entretanto, apenas aparentemente a criação em Lina é puro intuitivismo. As ‘amarras’ a que se reporta para dizer da liberdade são as heranças mal interpretadas do passado. Hibridismos e historicismos, onde o Pós-modernismo se inclui, são os equívocos que devem ser rechaçados com uma “posição fria” pelos jovens arquitetos. Em Lina essa “posição fria” é o elogio à técnica, seja ela referência ou invenção.

Bendito MASP: Trianon moderno feito concreto e vidro. Mies e Gropius. Puros.

Racionalismos: cidade São Paulo, lugar onde Lina se fez Lina sem o Patrimônio luso-brasileiro porque este, lá, pouco existiu,³⁴ apesar de e por Mário de Andrade e Luís Saia.

Cidade³⁵ Salvador, onde Lina se fez Patrimônio, apesar do Serviço.

³³ BARDI, Lina Bo, op. cit.

³⁴ O Serviço do Patrimônio ‘demorou’ a admitir a arquitetura nacional, de origem não-lusa, de S. Paulo. Ver ANDRADE, Mário de, op. cit. p. 80.

³⁵ As polêmicas do Serviço com Lina começaram no Unhão e foram até o Benin, segundo depoimento do arquiteto Fernando Leal (técnico do IBPC) a Cêça de Guimaraens em 1990.

PARTE IV

LYGIA MARTINS COSTA

BREVE NOTÍCIA BIOGRÁFICA E CRONOLOGIA SÓCIO-PROFISSIONAL

Lygia Martins Costa nasceu em Pinheiral, localidade perto de Barra Mansa no Estado do Rio de Janeiro, em 1914; filha de pai engenheiro da antiga Central do Brasil e mãe dona-de-casa, teve dez irmãos.

Durante algum tempo, na infância, morou, já no Rio de Janeiro, na Tijuca, à beira do rio Maracanã, numa espécie de chácara situada em terreno que fazia parte – antes de ser doado à Central do Brasil por d. Pedro II -, da Quinta da Boa Vista. Dessa fase da vida Lygia lembra do trabalho e da colaboração de todos – pais, irmãos e empregados -, para a manutenção da rotina doméstica e familiar.

As incursões ao centro da cidade para passeios e espetáculos teatrais, da mesma forma que os saraus familiares com as exposições dos dotes declamatórios dos tios e do pai, são lembradas com emoção e orgulho por Lygia em depoimentos.

Nessas entrevistas,¹ concedidas para este trabalho ao longo de 1991-93, Lygia destaca a importância, para sua formação, dos lugares onde viveu e do pai.

Os lugares – a casa e a cidade -, por serem amplos em área e belos em ambiência. A casa, um chalé construído em 1860 em meio a terreno muito arborizado e extenso, permitiu o seu desenvolvimento físico, intelectual e o despertar da sensibilidade para as coisas da arte e a natureza.

O pai, engenheiro correto e criterioso profissionalmente, é lembrado porque era cheio de cuidados com a formação profissional dos filhos; esse pai foi o orientador a quem deve a linha e o trajeto, a determinação e a objetividade.

Das variadas recordações sobre as influências do ambiente familiar, a literatura é uma das muitas coisas em que seu pai lhe despertou o interesse. Julio Verne, Arthur de Azevedo, Alexandre Dumas, Victor Hugo e Castro Alves eram os autores prediletos para as sessões de leitura que o pai fazia com os irmãos, segundo Lygia.

Terceira filha de uma família grande, Lygia teve o cotidiano simples de classe média em um ambiente quase rural situado na capital da República em fase de estabilidade política e lento crescimento urbano. A vida parece que transcorreu fácil, segundo suas recordações atuais. A mãe, o pai e os irmãos compuseram uma família grande, unida e bem situada socialmente, tornando a existência uma sucessão de afetos e fatos que se desenrolaram em função da vida intelectual e do trabalho solidário.

¹ A maior parte das ‘notícias’ deste capítulo, provém de entrevistas e conversas com Lygia Martins Costa e da consulta a documentos da pasta “Personalidades” do Arquivo Central do IBPC, Rio de Janeiro.

Lygia queria ser engenheira à maneira do pai e gostava de matemática, além de leituras e outros tipos de estudo. Porém, narra, para moças de sua classe, no pensamento de seu pai, a engenharia não era uma profissão adequada. Prova das atitudes cuidadosas do pai para com a educação e a vida social das filhas é o fato de um dos irmãos mais velhos de Lygia ter ‘recuado’ uma classe para que ela pudesse frequentar a escola de ‘estudos adiantados’, que era para moças e rapazes naquele tempo.

Quando foi imprescindível encontrar um curso para seguir os estudos superiores, que Lygia insistia em cumprir por não se sujeitar às tradicionais profissões femininas, o curso de museologia – frequentado por moças em grande maioria – foi a solução ideal. Assim, Lygia fez o curso de Conservador de Museus no Museu Histórico Nacional, então uma espécie de museu universitário, dirigido por Gustavo Barroso, onde se graduou em 1939.

Para iniciar a carreira de conservadora de museus realizou concurso público e quase foi impedida de fazê-lo por não ter concluído os exames finais, apesar de ter notas suficientes para a aprovação.

O episódio, hoje lembrado com humor, teve como coadjuvantes o poeta Carlos Drummond de Andrade, então chefe de gabinete do ministro Gustavo Capanema, e Gustavo Barroso. O diretor Barroso, avisado pelo chefe de gabinete, não desejava o êxito de algumas de suas alunas no concurso; portanto, não ficou satisfeito com a audiência, solicitada e conseguida pelo grupo do qual Lygia fazia parte, para reivindicar do ministro o direito à inscrição e inteirá-lo da oposição de Barroso.

O interesse pelos estudos de museologia, principalmente dos aspectos conceituais e práticos da teoria e estética na história da arte nacional, fez da trajetória sócio-profissional de Lygia uma aventura quase venturosa. A conjuntura do tempo (1940-52) em que desenvolveu a profissão de conservadora no Museu Nacional de Belas Artes (criado em 1937) propiciou, no seu entender, a construção de sua consciência crítica porque incentivou a consolidação de ações culturais científicas, iniciadas em décadas anteriores sob uma ótica empírica.

Ágil e persistente em suas convicções, Lygia diz hoje que viveu o quarto final da década de 1930 com dedicação e apuro voltados integralmente para os estudos. Com isso pretendia provar a si mesma e ao pai sua capacidade intelectual e seu desejo de liberdade.

O trabalho ocupou papel e espaço primordiais em sua vida, o que a faz comentar, em certo tom de brincadeira, que “não deu tempo nem para ter um companheiro que lhe carregasse as malas nas viagens, nem para casar como fizeram as mulheres de sua geração”. Aliás, esse trabalho e essa profissão ocupam ainda hoje, todas as horas úteis do seu intelecto, impedindo que o ócio da aposentadoria compulsória preencha o cotidiano de moradora do bairro de Copacabana, onde vive com a irmã Silvia; assim, Lygia se dirige para o mesmo andar do edifício do Ministério, onde

trabalha desde 1952, para colaborar com os diretores do Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural na condição de consultora.

Entre 1941 e 1949 Lygia conviveu com os melhores profissionais do campo da museologia e conheceu instituições culturais do setor, desvendando para si e para os que foram seus colegas e discípulos, as teorias e técnicas das artes e das arquiteturas das mais diversas procedências.

Até 1966, na função de fundadora e vice-presidente do Comitê Brasileiro de História da Arte do ICOM/UNESCO, visitou a Europa, os Estados Unidos e a América Latina, participou de congressos nacionais e internacionais, e frequentou cursos de especialização e extensão no país e no exterior.

Os professores estrangeiros vinham ao Brasil contratados pelo Comitê para ministrar cursos com o objetivo de ampliar conhecimentos específicos e iniciar os profissionais em disciplinas afins. A produção e a realização permanentes dessas atividades eram consideradas, pelos componentes do Comitê, entre eles a presidente, antropóloga Heloísa Alberto Torres, “de extrema importância para a formação de um corpo competente do ponto de vista técnico, nos museus brasileiros”.²

Lygia entrou para o Serviço do Patrimônio em 1952 para desempenhar a função de Secretária da Comissão Nacional de Belas Artes, função que exerceu até 1955. Em 1956, no mesmo Serviço, manteve a função de conservadora entre 1956 e 66; chefiou a Seção de Arte de 1966 a 72; e dirigiu a Divisão de Estudos, Pesquisa e Tombamento de 1972 a 80, quando substituiu Lucio Costa.

Desde aquela data é consultora técnica das diretorias técnicas centrais do atual Instituto Brasileiro de Patrimônio Cultural (IBPC), que substituiu o sistema SPHAN/FNpM em 1990.

Na Seção de Arte do Serviço, Lygia colaborou com Paulo Tedim Barreto que a chefiava. O arquiteto Tedim Barreto, segundo Lucio Costa, um “apaixonado de arcaísmos arquitetônicos e verbais” estava entre os “colaboradores mais qualificados” de Rodrigo Melo Franco e foi “beneficiado com a súbita e decisiva presença da culta e competente Lygia Martins Costa”.³

O magistério foi também exercido por Lygia em 1956-58 na qualidade de professora-assistente de História da Arte e Estética na Escola Nacional de Belas Artes; e na condição de professora convidada de História e Crítica de Arte na Universidade de Brasília em 1962-63.

² Lygia Martins Costa em entrevista a Cêça de Guimaraens.

³ COSTA, Lucio, Prefácio. In: *Rodrigo e seus tempos*, op. cit, p. 8.

Entretanto, são os cursos de extensão ministrados em pequenos períodos que entusiasma Lygia desde 1950 até hoje porque oferece-os sobre temas diversos, em instituições as mais variadas. Esses pequenos seminários, como os intitula, têm a constante presença de especialistas e fornecem a atmosfera peculiar ao debate em nível objetivo e com visão abrangente ou específica, conforme o caso e a necessidade.

Os assuntos mais variados, centrados na temática museológica e artística, envolvendo expressões de natureza, espaço e tempo diferentes, constituem o exemplo prático de sua múltipla e plural ‘filosofia’ de vida e de profissão. Assim, passaram pelos olhos e ouvidos de alunos e professores de graduação e pós-graduação, em museus, escolas e centros culturais, sob o som da voz de timbre quase metálico de Lygia Martins Costa, as manifestações artísticas desde a pré-história à história recente vivida em muitos países e no Brasil, da mesma forma que os aspectos gerais e específicos da museologia e museografia contemporâneas, além das questões mais importantes da pintura, imaginária, talha e mobiliário brasileiros, e dos conceitos e princípios teóricos da arte e estética de diversas épocas e estilos.

O discurso teórico e a prática profissional de Lygia têm uma base nacionalista de cunho social predominante quando o tema é a promoção do Patrimônio. Um dos exemplos dessa ‘atitude’ é o fato de – apesar de ser politicamente discreta a respeito de preferências ideológico-partidárias -, tratar os aspectos técnicos da atuação profissional com fervor nacionalista e neste sentido dirige a visão dos papéis sociais próprios e do Patrimônio.

A arte e suas manifestações de todos os tempos e os lugares constituem o meio para fazer o povo brasileiro “crescer intelectualmente e tecnicamente e, assim, sair do subdesenvolvimento”.

Neste sentido, defende o intercâmbio de exposições e mostras de obras de igual valor e importância culturais e estéticas entre o Brasil e outros países. Não admite, portanto, o empréstimo de obras de arte brasileiras a outras nações sem contrapartida à altura. “Obras de pouco valor ou descontextualizadas do nível cultural do Primeiro Mundo não têm interesse social para o nosso país”.

E finaliza: “o nacionalismo é o fundamento essencial da constituição da nação. Se nós não formos nacionalistas, quem vai ser? Os estrangeiros? Nós, brasileiros, é que vamos fazer e construir o Brasil”.

Lygia Martins Costa é um produto do Patrimônio que ajudou a idealizar e consolidar. Ali, descobriu a força das máscaras anteriores que fizeram da filosofia dos ‘patrimonialistas’ a força que os mesmos afirmam perene. É inegável que as máscaras anteriores do Patrimônio foram Gustavo Barroso, Mário de Andrade, Lucio Costa, Rodrigo Melo Franco e Heloísa Alberto Torres.

Lygia as mantém como referências e transmite-as com o sulco novo do modernismo científico, da crença na experiência estética e do sentido do Brasil novo originário de muitos brasis.

Mas acima de tudo, Lygia é uma servidora pública que acredita no Estado, apesar dos (ou pelos) governos. Esta, a maior impressão da expressão de sua trajetória.

OS MUSEUS E A ARQUITETURA

Identidade e diferença nacionais: as arquiteturas em Lygia

A intenção de divulgar uma ideia de nação originária apenas da cultura colonial e imperial portuguesa é certamente fruto do momento político que implantou e consolidou as ideologias do Estado Novo. Essa intenção não estava presente no momento de instituição da República nem no início do século, quando a multiplicidade cultural se representava sob inúmeras formas. Eventos populares e oficiais expressavam a diversidade sócio-cultural.

Apesar da existência e da força política do grupo da Academia, existiam também seus oponentes de toda sorte que, junto a progressistas (vanguardistas e vanguardeiros), faziam a tradição se revestir de um cosmopolitismo europeizante, sem criar fronteiras lusas, saxônicas ou germânicas. Esses grupos conviviam ainda com a aparente ingenuidade das caipirices, das negritudes e dos indigenismos. Nesse eterno carnaval despiram de violência a história e a revestiram com um romantismo cheio de pieguice.⁴

O desenvolvimento da ideia de ser ‘aquilo-que-sabemos-que-já-não-somos’ – ou seja, o que passou -, no âmbito do governo federal, foi vivido oficialmente sob a forma de missão por Gustavo Barroso, o criador do Museu Histórico Nacional e do curso de Conservador de Museus. Essas duas ‘entidades’ constituem a base do Serviço do Patrimônio porque, instituídas respectivamente em 1922 e 1934, além de conceituar e definir os bens culturais, formaram gerações para protegê-los.

Inicialmente, o Museu Histórico foi criado para abrigar os objetos-testemunhos da luta pela constituição da nação brasileira representada nas batalhas importantes à demarcação do território nacional. O curso e a carreira de Conservador de Museus foram instituídos para uma tarefa que, entre outras acepções, está definida por Gustavo Barroso com a transcrição, no texto “A carreira de conservador”,⁵ do significado constante no *Le Grand Vocabulaire François* de 1798:

“Conservateur – celui qui conserve. Dieu est Le conservateur de choses qu’il a créés. Est aussi un titre de charge ou dignité attribué à certains officiers publiques”.

⁴ As representações dessa ‘diversificação’ sócio-cultural se ‘realizam’ em fatos e eventos de natureza variada: arquiteturas, literaturas, religiões, mentalidades em geral e outras manifestações. Relativamente à arquitetura e às artes plásticas, essa afirmação se confirma na simultaneidade dos estilos eclético, *art-déco*, *art-nouveau*, neoclacismos de adjetivação vária e neocolonialismos.

⁵ BARROSO, Gustavo, A carreira de conservador. Rio de Janeiro, *Anais do MHN*. v. VIII, 1947, p. 229-34. 1957.

Hoje, Gustavo Barroso pode ser considerado uma personalidade polêmica por defender os bens nacionais e, ao mesmo tempo, divulgar ideais anti-semitas e, ainda de certa maneira, pregar a apologia da guerra e dos feitos militares.

Polígrafo e intelectual típico da Primeira ou Velha República, com toda a herança do século XIX que o termo representa, Barroso dirigiu o Museu até morrer, difundindo suas ideias e influenciando gerações de profissionais da área de museologia.

Apesar de certa crítica do esvaziamento político que viveu no Estado Novo, em função do espírito ‘renovador’ que os modernistas imprimiram ao setor responsável pela cultura oficial na administração pública, os temas e os métodos de Barroso continuaram a fomentar a museografia e museologia brasileiras. E, de certa maneira, perenizaram o estilo nacional do tempo que o elegeram em intelectual no campo do Patrimônio.

A passagem de Barroso de deputado que discursava sobre as mazelas da seca cearense, a criação da guarda presidencial Dragões da Independência e a defesa dos ‘aborígenes’ americanos e brasileiros, para a cena principal no papel de maior e mais antigo conservador de bens culturais pode ser explicada por sua atuação na imprensa. Porém, suas relações com as Forças Armadas, em especial a Marinha, que atuou na defesa dos fortes e do litoral, podem ser pistas para desvendar as origens do interesse pelos uniformes, armas e batalhas.

As visitas a Ouro Preto e Mariana em 1933, descritas por Gustavo Barroso nos Anais do Museu Histórico Nacional, foram, segundo depoimento de funcionário de gabinete de Getúlio Vargas, acompanhadas de autoridades daquela arma.⁶ Aliás, Getúlio é considerado por Barroso e seus seguidores contemporâneos o grande protetor do Museu.

A instalação do Museu Histórico Nacional na Casa do Trem,⁷ a mais antiga construção militar do centro da cidade, indica a importância de Barroso no meio cultural e político na época do Modernismo inicial e determina a prioridade às representações artísticas e artefatos expressivos dos fatos militares.

Curiosamente, Barroso restaura com Archimedes Memória a Casa do Trem e os anexos que formavam o antigo Arsenal de Guerra, transformando-o em puro exemplar do estilo neocolonial de inspiração hispânica para ser utilizado como o Pavilhão de Indústrias da Exposição do Centenário em 1922.

⁶ Depoimento do embaixador Edmundo Barbosa da Silva a Cêça de Guimaraens em 1993.

⁷ A Casa do Trem era a construção destinada a abrigar artefatos de guerra (armas e munições); esta edificação fez parte do conjunto de edifícios com função militar erguido na antiga ponta do Calabouço no sopé do morro do Castelo, onde se encontravam as edificações administrativas e religiosas mais importantes da época anterior à vinda de D. João VI. Este conjunto é, desde 1922, ocupado pelo Museu Histórico Nacional.

A polêmica instalada com Lucio Costa e José Mariano Filho sobre o nacional da arquitetura brasileira – da mesma forma que a passagem de Lucio pela Escola de Belas Artes, nomeado para revolucionar o ensino artístico e arquitetônico por Capanema em dezembro de 1930, à revelia do corpo docente -, substituiu Memória e José Mariano Filho no comando do grupo que detinha a hegemonia da área cultural e do mercado de arte; esse fato fomentou a importância do confronto e a polarização de ideias ao longo de toda a década.⁸

A arregimentação de contrapontos culturais e de mentalidades em conflito baseia, em seguida, atitudes e argumentos em favor do consenso modernista do qual a arquitetura é a maior expressão. Entretanto, o acordo e o consenso tipológicos, sem dúvida ‘fabricados’ *a posteriori* por quem viveu mais tempo e dispôs do poder político central, jamais foram estabelecidos formalmente. Tudo porque a ‘naturalidade’ dessa passagem do bastão excluiu aqueles antecedentes durante algumas décadas.

Ao lado de Gustavo Barroso e do Museu Histórico Nacional, da Escola de Belas Artes e de José Mariano, a década de 1930 conheceu também Heloísa Alberto Torres e o Museu Nacional da Universidade do Brasil.

O Museu Nacional encerrava os que seguiam a carreira de naturalistas, i. e., os que conforme Barroso, “se ocupavam das ciências denominadas naturais: geologia, botânica, etc”; e segundo Heloísa Alberto Torres, “também de paleografia, etnografia, antropologia e arqueologia”. Na Quinta da Boa Vista, lá no Museu nacional, a outra origem de Lygia.

Assim, Lygia, a que a que foi e é produto desse tempo, encerra (em vários sentidos do termo) até hoje, a eficácia dos mecanismos que sustentaram as décadas do Modernismo que chegou em 1930.

No pensamento de Lygia, o entendimento e o acordo sobre a diferenciação do espaço social urbano construído na Primeira e Nova República, podem ser detectados em textos e pareceres que fazem parte de processos⁹ de intervenções sobre o conjunto da arquitetura nacional. Suas opiniões, constantes em pareceres sobre a praça Marechal Floriano (Cinelândia) e a avenida Rio Branco, o antigo Supremo Tribunal Federal e o Hospital São Francisco de Assis, na av. Pres. Vargas, são exemplos da certeza na homogeneidade espacial na arquitetura modernista.

⁸ SANTOS, Paulo, op. cit. p. 116-18.

⁹ Processos e pareceres são peças administrativas que contêm o (s) registro (s) das visões dos do Patrimônio e encontram-se no Arquivo Central SPHAN, que foi organizado e chefiado pelo poeta Carlos Drummond de Andrade com a colaboração de Edson Maia e de Lygia Fernandes, bibliotecária.

Nesses textos se encontra o desvelo com que os do Patrimônio, sob a palavra de Lygia, defendem uma característica pura, livre dos historicismos imigratórios, do hibridismo e da cópia.

Essa atitude, a maioria das vezes decisória para a manutenção ou destruição de exemplares de urbanismos e arquiteturas anteriores, desvenda a impossibilidade da exclusão do rigor científico quando Lygia realiza a crítica e análise da forma arquitetônica.

Em trabalho escrito para a conferência sobre bens culturais móveis, de 1980,¹⁰ Lygia reconhece a importância dos “remanescentes europeus trazidos na emigração”, sem, entretanto, lembrar “de seu liame com o desenvolvimento social e econômico do país”, e ao mesmo tempo, menciona a “individualidade” com que a região sul representa as diferenças do Brasil e de suas heranças culturais.

A admissão dessas diferenças em 1980 – quase cinco décadas após a criação da Inspeção dos Monumentos Nacionais -, reforça a evidência da supremacia dos tipos arquitetônicos de origem lusa.

Essa foi a ‘cultura’ brasileira no Serviço do Patrimônio: a opção preferencial pelo tombamento das arquiteturas das igrejas e mosteiros católicos. Certamente esses tipos de edificação e ocupação do solo urbano, reconhecidos sob o termo arquitetura religiosa tradicional foram, durante algum tempo, configuradores e mantenedores de polos urbanos, o que dificultou ou impossibilitou o desenvolvimento radical de estruturas urbanísticas do racionalismo funcionalista em nossas capitais.

O tombamento realizado pelo Serviço tornou inegável que as igrejas são a máscara físico-espacial mais definitiva da colonização lusa, a par da necessidade de ocultar as tentativas contraditórias do marquês de Pombal e das guerras platinas.

As torres sineiras e o *genius loci* das praças menores – podemos chamá-las assim porque essa denominação melhor as diferencia das *plazas mayores* das colônias hispânicas, apesar de congregarem ambas as mesmas funções administrativo-simbólicas -, de nossos centros históricos preenchem o vazio deixado por aquilo que não quisemos ser mais: a réplica trópico-americana de um Vaticano medieval.

A imagem que preservamos expressa o que destruímos e o que a luta pela força e pelo poder: o teatro e os objetos do catolicismo e seus atores, sejam eles padres, nobres de fundo de quintal e seus negros.¹¹ À exceção dos indígenas que perderam a identidade antes dessa história.

¹⁰ COSTA, Lygia Martins, A defesa do patrimônio cultural móvel. Porto Alegre, II Ciclo de Palestras sobre o Patrimônio Cultural, 1980. 22 p.

¹¹ MARX, Murillo, op. cit. p. 39-49.

Para Lygia, a ação do Serviço do Patrimônio na configuração do espaço físico e social simbólico brasileiro teve, na influência política de Rodrigo Melo Franco e na inteligência de Lucio Costa, bases fundamentais. Denota-se, nessa afirmação que amplia a unanimidade interna e, em alguns casos, externa ao grupo do Patrimônio, que Lygia crê na responsabilidade centralizada desses personagens.

A responsabilidade centralizada os investiu de poder administrativo, portanto, imprimiu-lhes mais competência. Além disso, esses personagens foram os mais competentes na tarefa da proteção aos bens culturais, no sentido mais abrangente do termo, e essa competência se mostrou sempre inquestionável.

A centralização de competências, entretanto, se modifica em 1970, com a ‘convocação’ dos governadores e prefeitos. Lygia, em seu artigo sobre os bens móveis,¹² relata que o coronel Jarbas Passarinho, então ministro de Educação e Cultura, organizou, com a assessoria do Patrimônio, os Encontros de Brasília e Salvador, que inauguraram a fase de implantação dos ‘serviços’ estaduais e municipais de proteção ao patrimônio.

A criação desses núcleos regionais, aparentemente independentes da instância federal, permitiu a delimitação de outras ideias a respeito das origens e identidades culturais. Além disso, podem ter propiciado entendimentos diversificados quanto ao que poderia ser demolido para dar lugar às novas estruturas viárias e aos gabaritos mais altos para os edifícios das áreas urbanas mais valorizadas; assim, os Encontros possibilitariam o entendimento atualizado que permitiria a construção de viadutos, estradas tipo *highway* e torres residenciais e comerciais.

A década de 1970 acirrou a verticalização da terra por meio do incentivo ao *international style* arquitetônico.

Novamente se instalou a década de 1930 com o surto da construção civil e o progressivo ‘inchamento’ das cidades. Dessa vez o surto modernizante encontrou alguns obstáculos, entre eles a consciência e o protesto de alguns grupos da população urbana. Composta de profissionais liberais, universitários e algumas organizações da sociedade civil a comunidade reconheceu que a composição e o projeto político da equipe do Patrimônio começavam a se alterar.

Então, ao reconhecimento das diferenças culturais e às exigências dos investidores do capital imobiliário, somaram-se as reivindicações de grupos técnicos e

MAGGIE, Yvonne, op. cit., p. 259-67.

Paralelamente, a defesa da “arquitetura civil”, i. e., a arquitetura residencial anônima era também tratada a fim de serem mantidas as características cenográficas e ambientais (ver: COSTA, Lucio e CARDOSO, Joaquim. *Arquitetura civil I e II*, São Paulo, MEC-IPHAN. FAUUSP. 1975).

¹² COSTA, Lygia Martins, op. cit.

conservacionistas de classe média,¹³ o que fez os do Serviço renovarem os fundamentos teórico-conceituais de sua prática preservacionista. As mudanças pareciam mútuas.

Porém, a impossibilidade de estabelecer negociações políticas entre universos distantes e com interesses tão diversos, não tornou o setor quase inerte nacionalmente na década de 1970.

Em 79, com a criação da FNpM, a alteração do pensamento original se fez notar apesar da presença e da resistência da SPHAN e de seu ideário, em contrapartida às investidas de recursos financeiros e humanos; foi a hora e a vez da arregimentação de jovens estagiários e técnicos recém-formados e pós-graduados para dar seguimento às vontades de Aloísio Magalhães.

Um súbito surto de obras de restauração e pesquisas de referências e referentes culturais assolou o Brasil.¹⁴

Ao longo dos setenta e dos oitentas, a conservação da natureza, insinuada com os tombamentos dos morros cariocas e estimulada pelos seguidores do movimento verde alemão, adicionou diferentes aspectos à questão da proteção das referências culturais das cidades.

A divulgação maciça das construtoras e imobiliárias elegeu o estilo ‘natural’ para a vida urbana, e as mudanças dos hábitos da sociedade transformaram o foco do espaço social e coletivo. Praias, montanhas, lagoas e outros tipos de lugares de recreação começaram, nessa época, a ser ocupados por massas urbanas ansiosas de lazer. Ao mesmo tempo, valorizavam-se os terrenos urbanos centrais e os próximos às áreas verdes e ao litoral.

A solução arquitetural do edifício de grande altura em forma de torre prismática, que propiciava a todos paisagem, insolação e ventilação, encontrou seu paraíso no tropico litorâneo.

O urbanismo e a arquitetura dos centros históricos das capitais e das cidades ‘antigas’ retomam a cena. O patrimônio faz desses lugares os novos museus urbanos. Cidades se transformam, para os do Serviço, em teatros da memória.

Lygia, a que substituiu Lucio nessa época, fez e refez conceitos e pré-conceitos sobre arquitetura e museus em meio às alegorias das aparentes e inúmeras mudanças de

¹³ Entre outras organizações da sociedade civil, o Instituto de Arquitetos do Brasil liderou, no Rio de Janeiro, ações contrárias à demolição de alguns edifícios expressivos da história política e arquitetônica do país e à construção de espigões que desvirtuariam espaços importantes no período de 1970-1985: o Palácio Monroe, o Jockey Club, as Faculdades Candido Mendes e muitos outros. (ver documentos e recortes de jornais no Arquivo Central do IBPC).

¹⁴ MAGALHÃES, Aloísio, op. cit., p. 113-22.

mentalidade ocorridas durante quase quatro décadas. Construiu e construiu-se cotidianamente sobre os museus de bens móveis e face aos museus de bens imóveis, abertos e urbanos.¹⁵

As cidades, o espaço aberto e o ambiente fechado em quatro paredes, em muitos tempos e memórias, foram cenário e cena para Lygia e sua inteligência arisca e doce.

Mulher e mestra, Lygia, autora e autoridade, se inventou cidadã do Patrimônio. Luz de Lucio. Iluminada voz.

Os Museus

A história e Lygia

Lygia diz que sua filosofia de trabalho se fundamenta no conhecimento da base histórica do fazer humano; com essas palavras quer dizer que a ciência e a consciência da história são os enfoques primeiros de suas análises teóricas das coisas e formas artísticas do mundo.

A cultura, entendida como o trabalho humano de transformação e desenvolvimento integrado da natureza, das sociedades e dos homens; a formação ampla, ou seja, o conhecimento das várias esferas do saber humano; os estudos constantes para ampliar e atualizar os conhecimentos e capacidade crítica; a prática incessante, em busca do aperfeiçoamento e da proximidade sob a visão totalizante, mas não totalizadora; e o reconhecimento da importância das áreas afins à sua atividade que, no caso, concentram a arte, a arquitetura e o urbanismo; enfim, a história em diversos ramos da atividade social, política e econômica, incluindo a história dos comportamentos ou das mentalidades mais cotidianas do homem, constituem para Lygia o fundamento de sua trajetória sócio-profissional.

A história da arte é o polo aglutinador e revelador de todas as histórias percorridas e comprimidas em Lygia.

Compreendendo-se também parte da história e dizendo-se exigente consigo própria e com os outros, não por causa de um perfeccionismo estéril mas porque essa atitude imprime emoção, vontade e originalidade aos modos de fazer e aos resultados de

¹⁵ COSTA, Lygia Martins, Parecer justificativo de adoção do critério de flexibilidade relacionado ao acervo de um museu. Rio de Janeiro, MEC/SPHAN. 15/05/81. 4p.

Nesse trabalho Lygia resume – desde o adjetivo impresso ao termo ‘conceito’ até a admissão da ausência de “respaldo explícito na legislação vigente” – as justificativas para as intervenções e revisões dos critérios de preservação em edifícios, áreas e acervos tombados. Assim, declara que “a possibilidade de recuperar-lhe a feição primitiva” ... e “eliminar os elementos de distúrbio e agenciar convenientemente o espaço vazio” ... fazem com que “as substituições (no conjunto) não se caracterizem como destombamentos, mas como operações de refinamento de unidades de componentes”.

sua tarefa crítica, Lygia não subestima a necessidade de planejamento, do juízo imparcial e da criatividade.

Essas ferramentas e atributos, reconhece, são frutos de busca, trabalho e, sem demonstrar falsa modéstia, alguma inteligência privilegiada pela forma de viver e estar no mundo.

Nesse sentido, a 'cultura' cotidiana do Patrimônio é fazer a história, apesar desse fazer se saber representação.

A negação de algum passado, as respostas às necessidades políticas, sociais e econômicas do presente, e o desejo de um futuro novo mas, prévio porque baseado na tradição, constituem os componentes da metanarrativa sphaniana.

A ciência da história e a consciência dessa metanarrativa atuam no pensamento de Lygia em primeiro lugar, e talvez seja redundante destacar que para ser museóloga é preciso gostar de história; de qualquer história.

Entretanto, Lygia desejava estudar engenharia porque a matemática era sua disciplina preferida.

Porém, como já se disse, a museologia entrou em sua vida por constituir-se uma alternativa possível para os estudos em uma época em que era difícil, para as mulheres de sua classe social, o acesso à educação superior e pública, destinada quase exclusivamente às atividades consideradas masculinas.

Seu pai era engenheiro, o que explica o gosto pelas coisas construídas e reforça a base do seu senso estético. A engenharia de estruturas para as vias férreas (ramo da engenharia a que seu pai se dedicava), era o campo da técnica de projetar e construir pontes e estradas - as chamadas 'obras de arte' (viadutos de grande porte para grandes cargas) - que consagrava uma especialidade em que poucos se destacaram.¹⁶ Seu pai foi um desses.

A história é para Lygia a explicação de tudo o que ocorre no presente, tomando a preservação e a divulgação de suas expressões tarefas essenciais à conscientização da vida do homem para e por ele próprio. Sem a história o homem e a sociedade não sobreviveriam, diz.

De acordo com esse ponto de vista, Lygia certamente diria que o museu é "um lugar à parte na área cultural, por sua natureza de detentor de peças-testemunho do

¹⁶ Lygia Martins Costa em entrevista a Cêça de Guimaraens.

mundo e dos povos e por sua responsabilidade de conservação, estudo, informação, entretenimento, estímulo e deleite”.¹⁷

Assim, o 'museu' ocupou em sua vida grande parte dos momentos de estudo e atividade didática, fazendo-a contribuinte da transformação dessa instituição no Brasil.

Lygia tem consciência do seu papel histórico desde que escolheu a profissão - a que nomeia de museóloga-historiadora - e desenvolveu nela conceitos e práticas com objetivos claros de alterar a situação existente. Sempre que se refere aos museus e à importância de sua existência, apresenta no discurso suas ideias de história.

Dessa forma, esse é um objeto de construção intelectual que muito ajudou a construir, e, assim é obrigatoriamente ponto para análise de sua visão de mundo. Nos museus, estão contidos os bens móveis mais representativos do patrimônio cultural das nações e o Patrimônio¹⁸ é a história da história da formação dessas coleções.

A evolução da museologia e dos critérios para definição dos bens patrimoniais são formas expressivas da construção da história da cultura brasileira.

Portanto, segundo Lygia, além de "defender ... o que viveu feitos significativos de cada geração - peças e documentos - cumpre também assegurar a existência daquilo que representou o gosto mediano, os fazeres ou aspectos não-heróicos das diferentes classes sociais".¹⁹ A tarefa da preservação um fazer de aspecto heróico e não-heróico, ao mesmo tempo.

A maneira de Lygia 'ver' a história, expressando-a por meio de palavras a respeito dos museus, se revela nesse trecho da conferência sobre os bens móveis: " ... a evolução (história) se dá em transformações sucessivas, face aos novos aportes e anseios da vida contemporânea, mas há também rupturas que provocam comoções profundas, que se constituem nas forças propulsoras dos avanços de maior

¹⁷ Ver: *Cadernos museológicos*, nº 1. Setembro 1989. Coletânea de textos. Rio de Janeiro, SPHAN/Pró-Memória. 100p.

¹⁸ Ver: COSTA, Lygia Martins. Significado da homenagem. Palestra comemorativa das cinco décadas de carreira de Lygia Martins Costa. Rio de Janeiro. 26/03/91. 8p.

¹⁹ COSTA, Lygia Martins, op. cit. A defesa do patrimônio cultural móvel.

significação”.²⁰

As diferentes formas de cultura e suas expressões culturais são e serão tantas quanto forem as nações e as épocas da história, afirma. Cultura é o fazer, o transformar o mundo e suas formas abrangem a história, conclui Lygia.

Hoje a história é nova, referências cotidianas, mentalidades e fazeres, mas sem descuidar de Fídias, o que Le Corbusier, em sua "Lição de Roma", dizia ser o maior escultor. O arquiteto Fídias, o puro Parthenon. Lygia tem a mesma opinião.

Hoje, Mário de Andrade revisitado após Aloísio Magalhães e a juventude auto-exilada na Universidade de Louvain.²¹ Rupturas e rotinas, entretanto devem ainda primar pela qualidade estética, se é de arte que se trata Lygia concorda

A história da arte é para Lygia o apoio principal da museologia e da museografia porque sustenta o conteúdo (acervo) e o apresenta (exposições). Além disso, é o esteio da educação patrimonial porque não se resume aos conteúdos disciplinares dos bancos escolares ou às regras familiares de conduta e convívio sociais e políticos.

A história da arte amplia o conceito de educação ao construir a homogeneidade nacional, esse caráter identificador que desvela diferenças. A atividade educacional que privilegia a história da arte é exercida nas entidades museológicas estatais que Lygia cria, normatiza e executa.

O exemplo edificante do papel integrado de arte e arquitetura de iniciativa do Estado que Lygia cita é o projeto do Museu das Missões de Lucia Costa, no Rio Grande do Sul.

A representação das utopias jesuíticas nas construções missioneiras confirma a presença da igreja católica nas Américas, esclarecendo as intenções do poder religioso em áreas indígenas e concretizando formas de vida e de domínio típicas do tempo das conquistas.

²⁰ Idem

²¹ ANDRADE, Mário de. Ver o *Anteprojeto de criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional* in *Cartas de trabalho*. op. cit.

MAGALHÃES, Aloísio, op. cit.

Museu, Museologia e Museografia

Museu é a entidade que possui um acervo e pessoal para dar-lhe vida e servi-lo. Esta é, de forma condensada, a definição que Lygia dá a um museu: "casa de cultura por excelência, pólo de atração para a sociedade",²² assim delimita a instituição que o poder estatal criou e mantém.

O tratamento do acervo ou peças históricas e artísticas contidas no edifício ou lugar, é a principal função na existência do 'museu'.

De aparência antromorfizada em quase todos os textos de Lygia, esse personagem Museu tem compromissos com o motivo de sua vida e com seu público: a sociedade. Mas, mantido pelo Estado, o personagem não deve custar-lhe muito.

Segundo Lygia, que demonstra visão correta do servidor público, cabe ao diretor a responsabilidade de vesti-lo com o acervo de modo a compor o ambiente para, assim, conscientizar a sociedade de sua importância.

Compor o ambiente exige conservar e expor; expor representa trabalhar intra e extramuros, aproveitando o acervo com inteligência, bom senso e sensibilidade. Conscientizar significa, para Lygia, fazer conhecer para possibilitar a posse integral das expressões artísticas e históricas da vida social. Conscientizar é formar cidadãos; instituir a cidadania.

A tarefa de 'vestir' o edifício e o lugar para 'conscientizar' reflete o núcleo do pensamento e ação de Lygia sobre museografia e museologia. Assim, em seus pareceres os adjetivos são muito utilizados para designar as formas de apresentação e estudo substantivos que realiza sobre as peças museológicas.

Criativa, inventiva, legitimada, variada, judiciosa, criteriosa, estão entre os termos frequentes na produção textual de Lygia para declinar predicados às atividades das ciências de 'ver' as obras de arte com que trabalha e constrói o Serviço e seus

²² COSTA, Lygia Martins. Museus - observações oportunas. Rio de Janeiro, MINC/IBPC. 23/02/92. 5p.

personagens

As "Observações oportunas" e seus capítulos seguintes, uma das muitas peças de onde este trabalho recolheu a maior parte das ideias e do ideal de Lygia, compõem um texto produzido no ano de 1992.²³ A adjetivação, tanto das museografias quanto das museologias é substantiva e se inicia com o título. Essa prática de convencimento do leitor é uma espécie de retórica de efeito algumas vezes pouco sutil muito utilizada por Lucio Costa²⁴ e seus seguidores, arquitetos ou não.

A forma do texto é uma arquitetura, uma composição estilística, um desenho e um certo maneirismo usado para insinuar antecipadamente a verdade quase absoluta das afirmações que seguirão. O leitor se admira, caso perceba o método rigoroso da construção de um discurso heróico; se não, percorre a 'fala' meio perplexo mas, deliciado com o re-conhecimento imediato e a certeza do que, há poucos instantes, desconhecia por completo.

Maestria de Lucio. Mestrias de Lygia. Fazendo as gentes pensarem-se inteligentes. Se fazendo inteligentes, antes.

Nesse "Observações oportunas", Lygia expõe indiretamente seu projeto e pensamento a respeito da própria vida. Ao comentar sobre o "corpo técnico" do museu, ou seja, os técnicos que lá trabalham, afirma: "Toda realização da Casa é produto desse corpo. E a capacitação profissional, que regulará o nível de qualquer iniciativa, é a consequência de empenho de cada um em seu aprimoramento, na busca permanente de aprender e crescer em sua função".

E pode-se afirmar que Lygia descreve sua própria existência ao transferir seu método para esse 'corpo' prosseguindo: "O rigor científico e técnico é meta para toda vida. Perseguida a princípio através da leitura continuada e de cursos, no país e se possível lá fora, num acúmulo de erudição característica, estará no seu limiar desde que

²³ O "Observações oportunas" é a parte conceitual do trabalho mais recente de Lygia Martins Costa sobre os museus do Instituto Brasileiro de Patrimônio Cultural (atual denominação do Serviço de Patrimônio). Este trabalho contém as seguintes partes: "Política de museus - uma proposta" e "A problemática dos museus federais no IBPC".

²⁴ "Documentação necessária" é o título de um texto de Lucio Costa onde o adjetivo 'necessária' preannuncia ao leitor o objetivo do autor: o convencimento e a oportunidade daquela forma de ação de registrar o objeto patrimonial.

passa a demandar esse rigor de si próprio e dos outros, como condição essencial de trabalho. A partir de então será mais contido e exigente no que lê; e mergulhará cada vez mais fundo na especulação intelectual, na observação insistente, no questionamento obstinado, na reflexão demorada. Quando então dará seus melhores frutos, contribuição realmente substancial e original".²⁵

Ao finalizar, argumenta, sem explicitar, a necessidade de sua permanência na condição de consultora: "Entretanto, o órgão destinado a zelar pelo bom nome dos museus do país não pode aguardar que cada técnico tenha em si o *élan* de crescer. Nem todos dispõem dessa força. Assim é indispensável que ele se faça presente e imagine os meios de insuflar esse interesse nos menos diligentes."

Antropomorfizado, o órgão se expressa em Barroso, Rodrigo, Lucio? Ou em Lygia, a que possui todas essas máscaras? Marcas?

²⁵ COSTA, Lygia Martins, op. cit.

A Arquitetura

A noção de que a história da arte é a forma de conhecimento global da civilização do passado e do presente é apreendida na leitura dos textos de Lygia. Quando a arte integrada à arquitetura toma-se o foco da atenção de Lygia no Serviço, após a experiência no Museu Nacional de Belas Artes e na Comissão de Saída de Obras de Arte,²⁶ o estudo e o uso promocional das maiores expressões das leis da estética e da crítica, na contemporaneidade, se torna mais profundo.

O trabalho na Seção de Arte com Paulo Tedim Barreto, complementado com aulas na disciplina de História da Arquitetura Brasileira com o arquiteto e colega do Serviço Augusto Silva Telles na Faculdade de Arquitetura, e a convivência com Lucio Costa, começa em 1955 e segue a trilha traçada na busca do novo e do inédito na museologia e museografia.

A cidade e a arquitetura se tornam os museus da memória. Os espaços abertos e públicos se submetem à ótica museológica e à história da arte.

O novo e o inédito são também as formas, pontos de vista e fundamentações dos pareceres que deveriam ser justificados com correção. Matemática pura, os escritos de Lygia sobre os seus objetos e método de trabalho são estruturados antecipadamente; os termos que utiliza organizam o discurso distinguindo temas e aspectos. Esses textos com o passar do tempo, se tomaram didáticos e normativos, fazendo Lygia abandonar, em benefício da razão prática, as regras de ouro da teoria estética então cristalizadas.

Os escritos demonstraram a função sobrepunhando a forma, a concisão formalística substituindo ornamentos. A herança da arquitetura do *less is more* traspasada em palavras, entretanto, não descarta a base histórica, a formação ampla, a renovação e atualização constantes que a prática da própria metanarrativa consolidou; cotidiana construção.

Assim, o objeto arquitetônico e a peça artística que servem de tema para Lygia

²⁶ Em 1952, Lygia foi transferida do MNBA para o SPHAN a fim de trabalhar na seção denominada "Comissão de Saída de Obras de Arte" que controlava o envio de peças artísticas para o exterior.

se fundem para possibilitar também a interpretação da chamada 'expressão mais concreta da cultura brasileira': a produção intelectual do Serviço.

A inserção da peça artística no ambiente construído, sua situação e explicação na condição de bem cultural implica a percepção dos componentes essencialmente arquiteturais, sem entretanto subestimar a objetividade 'em si' da obra de arte. Arquitetura e quaisquer obras de arte de natureza vária são os suportes - estruturais do ponto de vista construtivo ou não - que se configuram mutuamente.

A arquitetura e a arte entendidas sob seus desígnios físicos, técnicos, funcionais e simbólicos -, se interpenetram xifopagicamente para compor o que se chama 'ambiência'.

A ambiência, posterior à condição de visibilidade, é situação imprescindível à construção tombada, quase condição *sine qua non* para se existir. Conceito de interpretação múltipla, propõe o estabelecimento de 'entornos' do edifício ou área urbana que garante sua interpretação ou apreensão histórica, estética e simbólica. Tanto no 'entorno' quanto no interior do edifício tombado, a criação ou manutenção do 'clima' (uma das acepções de 'ambiência') deriva no entendimento do cenário onde o espírito do tempo permanece. *Mise-en-scène* urbana.²⁷ Urbanismos novos.

A ideia de permanência do tempo que passou no presente é a 'filosofia' modernista mais simples e direta representada no Patrimônio; mas é a ideia que se quer o olho e a mente do futuro. Unificadora, a ideia do espírito dos tempos junta todas as coisas de todos os tempos históricos na arquitetura do tempo modernista. Assim, a arquitetura se faz essência do tempo, todo o tempo. E o arquiteto é o senhor do tempo por todos os tempos. Demiurgo.²⁸

²⁷ Visibilidade, ambiência e entorno são conceitos que fundamentam os critérios e normas utilizados pelo Serviço do Patrimônio para garantir os gabaritos e perspectivas que compõem o cenário e o sky-line das áreas tombadas. Uma das origens dessas categorias de preservação pode estar na definição de adro (terreno em frente ou em redor de uma igreja, aberto ou murado. Antigo cemitério nesse terreno.). Murillo Marx (ver: Nossa terra. nosso chão: do sagrado ao profano, op. cit.) faz uma análise do adro que pode servir de metáfora aos conceitos do Serviço: lugar sagrado, definidor.

²⁸ As ideias de Le Corbusier e seus epígonos relativas à transformação da sociedade por meio da arquitetura modernista, imprimiram aos arquitetos a classificação de demurgos. Essa classificação é uma crítica mordaz feita por seus opositores.

Lygia, a que ligou a arte à arquitetura no Serviço é a mestra de muitos arquitetos, mas com eles aprendeu, desde os bancos da universidade até a construção dos processos rotineiros e projetos especiais de preservação, a 'certificar' com rigor científico seu método e opinião. Legitimadora e legítima, a tarefa que Lygia cumpriu se baseou na teoria modernista, rígida em critérios mas flexível nas decisões sempre que o novo significava maior qualidade e beleza Moderna e modernisticamente.

O espírito crítico e questionador, do qual se orgulha e procura manter íntegro, transparece ao depor sobre a destruição do ecletismo arquitetônico da avenida Rio Branco, entre as décadas de 1950 e 60. A "inexperiência" com que acena a justificativa da omissão do Serviço, se alia à respeitabilidade dos colegas para a missão de manter a nacionalidade "construída há muito tempo".

Apesar de inconcebível nos dias atuais para Lygia, a exclusão do ecletismo,²⁹ no caso da avenida Rio Branco, se realizou sob critérios corretos, do ponto de vista da proteção de uma ideia de nação preestabelecida.

Porém, a valorização e a perenização dos estilos híbridos e cosmopolitas de origem vária foram possíveis com os tombamentos históricos, onde a arte e os acontecimentos importantes à nação tiveram seu espaço e lugar. Nessas arquiteturas, a condição estética não foi cogitada, priorizando-se a representativa e simbólica, à maneira histórica, apesar da qualidade construtiva presente no uso de materiais nobres ou novos, condizentes com as intenções do tempo e funções para que foram erguidas.

O desejo de sistematizar as iniciativas para proteção e valorização do patrimônio cultural arquitetônico e seus elementos artísticos, evitando os métodos e ações erráticas, assistemáticas, precárias e empíricas, derivadas do pensamento e sabedorias anteriores, é constante em Lygia.

A hegemonia do espaço urbano institucional é normatizada pelo Patrimônio e torna-se peça básica para a questão cultural. Políticas de gabinetes não poderiam 'dar conta' de toda essa história de junções e conjunções oportunas de diversidades, exclusões, negações e inclusões de espaços vividos e desejados. A legislação

²⁹ Ver: REIS FILHO, Nestor Goulart. *Quadro da arquitetura no Brasil*. São Paulo, Perspectiva, 1970.

protecionista respondeu e obrigou a sociedade a ter necessidades e paixões nacionais.

A quadra homogênea, de baixa altura, compacta em grega, se torna monótona. A igualdade do tecido urbano entedia, cria e cristaliza a mesmice quando se deseja afirmar diferenças e poderio econômico. A torre da catedral do dinheiro liberal, livre e solta, refaz os marcos urbanos da mesma forma que as cúpulas das catedrais da Renascença adornavam vales italianos ou, à maneira das torres góticas, delimitavam as praças medievais na Alemanha e na França.³⁰

No tempo modernista de recriar o tipo, as torres sineiras se fazem pontuais testemunhas do espírito do Serviço. Mas, em meio à ruptura do *sky-line* racionalista, as fontes informais da indústria da construção civil legitimam os acervos museológicos urbanos que o Patrimônio implantou a duras penas em praças e avenidas centrais na década de 1930 .

Fazia-se a hora e o tempo dos heróis se renovarem. E o fizeram com perfeição: a cidade do Rio de Janeiro se inventa em natureza, em cultura espetáculo, em cinematografias e literaturas cercadas de montanhas, florestas e mares por todos os lados. Desgeografizada em seu significado simbólico de base política, com a invenção de Brasília, a ex-capital se garante nacionalmente do ponto de vista do ambiente físico, com o 'sítio' privilegiado: em 1973, tomba-se a moldura granítica do Rio.³¹

A nova arquitetura, a das torres desempenadas, recebe referências à sua altura: o gabarito do Pão de Açúcar, do Corcovado e a borda superior da Mata Atlântica que recobre os morros da Gávea e da Baixada de Jacarepaguá. Lygia, à frente do Serviço antecipa ao movimento ecológico e faz o novo *fin-de-siècle* em *gnais* e folhagens.

'Naturalmente' construído ecologia, o projeto modernista de novo se reprisou e, mais uma vez, configurou o futuro .

³⁰ Sobre o significado das 'pontualidades' arquitetônicas expressas nas tipologias 'torres e cúpulas', ver ARGAN, Giulio. *A história da arte como história da cidade*. São Paulo, Martins Fontes. 1992. p. 95-103; e SEGRE, Roberto. *História de La arquitectura y del urbanismo* (op. cit.). p. 211, 307.

³¹ Os monumentos naturais do Rio (Pão de Açúcar, Corcovado, Pedra da Gávea e outros) foram inscritos nos Livros do Tombo do Serviço na década de 1970. Arquivo Central do IBPC, Rio de Janeiro.

O PATRIMÔNIO E OS BENS INTEGRADOS

A filosofia de trabalho de Lygia sempre foi o conceito do termo 'filosofia'. O objetivo de sua missão foi o de buscar a verdade sob as mais diversas formas, todo o tempo, com a intenção de servir à verdade, somente a verdade, nada mais que a verdade. Por outro lado, as verdades do tempo e da forma, expressas nas representações da memória e da história, da maneira como estão representadas e presentes no trabalho de Lygia são parte da obra do Serviço do Patrimônio.

Esta é uma verdade³² e a sua força,

Servidora da área de proteção aos bens artísticos e históricos desde 1940, onde foi admitida por concurso, na condição de Conservadora de Museus no Museu Nacional de Belas Artes e, a partir de 1952, no Serviço propriamente dito, seu trabalho é conhecer, defender e reconhecer os objetos patrimoniais.

Esses bens, quando circunscritos no âmbito da formação da nação brasileira, representam a nação construída após a proclamação da República e até os dias atuais. Assim, quase todas as expressões e representações da memória e da história brasileiras, sob qualquer forma de suporte e significado, passaram sob os olhos e a mente de Lygia nas últimas cinco décadas, incessantemente.

Consciente do papel que desempenhou, na dupla condição de sujeito e agente da história do lugar onde se construiu parte considerável da história e dessa memória do país, Lygia reconhece que sua obra representa uma guinada na conceituação e operacionalidade dessa construção.

³² Na atitude 'objetiva' e nos textos 'claros' da mesma forma que nos depoimentos, encontra-se a sua ideia de verdade.

O cargo e a função de colaboradora e consultora de um grupo de intelectuais consagrados publicamente foram exercidos com rigor e precisão 'científicas'. Assim, a ciência, ou seja, a comprovação da essência pura das coisas e fatos artísticos, é a verdade em Lygia. A operação de comprovar a verdade do fato artístico é a palavra do *expert* em arte. E Lygia, no Serviço, o é.

A verdade na arquitetura modernista, é a estrutura, ou seja, a ossatura³ do edifício, a razão que o faz ficar em pé.

Metáfora em Lygia, esta é a sua verdade: argumentar com ciência, a pura estrutura. Racionalismo.

Sua maneira de trabalhar, baseada em dúvidas não explícitas porque sempre desvendadas, foi contrária à forma de trabalho da geração anterior. Livre da condição de ser a sua opinião 'natural' - direito exclusivo de seus companheiros (intelectuais do Serviço que compunham o grupo primeiro) -, Lygia diz ser objetiva em suas pesquisas científicas registradas em textos densos e concisos.

O texto e palavra, anhos da objetividade que contêm, "não dispõem verbosidades e sim, 'verdades' comprovadas, sínteses justificadas", afirma.

Precisas preciosidades, dizem todos. Irredutíveis verdades, reconhecem muitos.

O mais valioso patrimônio do Patrimônio é esta inquietude revelada na perenização da atividade de proteção, hoje encarnada em Lygia. A atividade é aditivada de heranças e sulcos identificadores que se repetem e se fazem novos diariamente.

Os temas que Lygia tratou com maior apuro, ou seja, Aleijadinho, o Barroco e os museus, foram anteriormente e são até o presente, objetos de trabalho para inúmeros estudiosos e especialistas. Mário de Andrade, Gustavo Barroso e Rodrigo Melo Franco estão entre os mais famosos estudiosos desses temas no tempo 'heróico'.

A ampliação do Serviço nas duas últimas décadas aumentou o número de interessados nos temas tradicionais do Patrimônio. Isso torna impossível o destaque desse ou daquele trabalho, e se explica pela quantidade ou, talvez, pela ausência, nesses, da certeza explícita e 'natural' presente em quase todos os trabalhos anteriores.

Decorrencia ou não das novas categorias, dos conceitos e métodos de estudos multiculturalistas atuais, a proliferação de pesquisas inconclusas contribui para legitimar os estudos que foram elaborados anteriormente e, por isso são considerados, muito justamente, dado o tempo e o espaço de sua produção, estes heróicos.

Assim, a obra de Lygia é referência essencial caso se queira afirmar ou negar os pontos de vista críticos sobre a arte presente em muitos temas e fatos da história. No Arquivo Central e na *Revista do SPHAN* encontram-se os principais textos de Lygia e de muitos personagens que passaram pelo Patrimônio. Dessa forma, verifica-se que Lygia e outros pesquisadores trataram de religião, abolição, raça, culturas, imigração, participação estatal no direito da propriedade privada, naturalismo, ecletismo, arquitetura, educação e incontáveis aspectos e detalhes da história brasileira

'Trabalhar' a matéria-prima do Serviço (os bens culturais) significou abordar o tempo e o espaço nacionais sob a ótica de quase todas as categorias de várias disciplinas. Apesar das ideologias ou por estas, o Serviço esteve sempre em busca de únicas verdades, suas e de muitos. Mitos.

A mudança da capital federal do Rio para Brasília consolidada na década de 1970, por exemplo, é um dos momentos onde ocorreram importantes alterações e adições aos fundamentos conceituais dos bens nacionais construídos nas capitais.

Coincidente com a 'política dos governadores' do ministro Passarinho, e consequente ao boom imobiliário dos 70, a descentralização administrativa na cultura oficial deu margem às reconsiderações do ecletismo por meio dos Patrimônios locais.

Assim, em 1976, um exemplar da arquitetura residencial do arquiteto Virzi - o 'pitoresco' palácio Martinelli, na praia de Botafogo -, foi demolido com a justificativa da manutenção de outro exemplo 'mais puro' do mesmo Virzi na praia do Russel. Este último foi mantido para contrapor-se à bela e moderna sede da empresa Bloch Editores projetada por Oscar Niemeyer.

Neste e em outros casos, estão tratadas por Lygia,³³ com o equilíbrio clássico tão característico dos modernistas da primeira geração, as questões da abrangência do raio de ação do SPHAN.

Assim, em níveis nacionais, municipais e nas esferas privada ("prédios tombados não podem se transformar em desgraça para os seus proprietários")³⁴ e pública, a ideia de conformação e manutenção do espaço social urbano e do seu entorno modernista pelos do Patrimônio, estão registradas nas formas de pensar de Lygia e seu grupo.

Entre 1972 e 80, na chefia da Divisão de Estudos, Pesquisas e Tombamento do IPHAN, quando substituiu Lucio Costa - colaborador de Rodrigo "de uma maneira pessoal como consultor" que teve uma "presença no Patrimônio muito irregular",

³³ Ver pareceres correspondentes. Rio de Janeiro, Arquivo Central, IBPC .

³⁴ Idem.

segundo entrevista do arquiteto ao *IBPC Notícias*³⁵ - Lygia teve diversas oportunidades para exercitar tudo o que aprendeu e apreendeu nas décadas anteriores.

Nessa época a arquitetura da cidade brasileira, por meio do tombamento e da definição dos entornos de bens tombados, e a variedade da natureza e de tipos dos objetos patrimoniais adquiriram, de um ponto de vista político, dimensão pública e social jamais vistas.

A estrutura social da sociedade brasileira aparentemente se modificava e a pressão dos grupos sobre os assuntos e aspectos variados da preservação patrimonial se aproveitava da 'ausência' de inteligências cujo poder simbólico se fez indiscutível, por sua própria natureza..

Os espíritos de Rodrigo e Lucio entretanto, intui-se por meio da segurança e objetividade dos pareceres, sempre foram 'seguidos' em todas as decisões que Lygia referendou com o apoio do arquiteto Augusto Silva Telles e das equipes das Diretorias Regionais.

O edifício integrado ao contexto, argumento preponderante em todas as discussões, é referido em muitos pareceres de Lygia em processos de tombamento, favoráveis ou não, seguindo a tendência teórica e prática da época em tratar de forma solidária a cidade e sua arquitetura..

Assim, no caso da praça Rui Barbosa³⁶ na região serrana fluminense, Lygia admite o ecletismo misto de um neoclacissismo tardio, com toques românticos e sugere a criação do Museu de Arte Decorativa Internacional.

Mário de Andrade certamente aprovaria a ideia.

Apesar do interesse pela arquitetura - quando teve o apoio de Silva Telles e José Souza Reis -, e da antiga e primacial paixão pelo Aleijadinho, são os bens integrados que se destacam entre os temas de Lygia.

Esses elementos artísticos que conformam a ambiência interior e exterior das

³⁵ COSTA, Lucio, op. cit.

³⁶ Ver parecer correspondente. Rio de Janeiro, Arquivo Central. IBPC.

arquiteturas tombadas, configurando-lhes caráter harmonioso, foram os objetos de seu desígnio intelectual desde 1955. Quando se comenta sobre bens integrados se diz da arquitetura que se alia à arte para gerar (e gerir) a face mais importante do trabalho de Lygia no Patrimônio.

Diz que os inventou com a colaboração de Lucio Costa, "iniciador e esteio dessas especulações"³⁷ entre os do Serviço.

A formação de museóloga complementou a visada normal e tradicional dos arquitetos para os bens artísticos que escapavam à análise da maioria, à exceção de Lucio, que sempre revelou maior grau de sensibilidade por ter formação artística mais completa. Tratando os elementos integrados, em texto intitulado "Bens integrados, conceituação e exemplos",³⁸ Lygia se refere à arquitetura na condição de estrutura; paredes portantes, telhado e componentes básicos são excluídos dos bens integrados, reafirmando a ideia de desligamento do edifício e seu arranjo interior.

Esse 'arranjo' e os componentes apostos conformam o caráter e o cenário religioso, em geral.

A superfície construída - à qual se vinculam os adornos de maneira peculiar, por não serem enquadrados na classificação anterior mais geral que denominava os objetos patrimoniais de móveis e imóveis - está aquém, para a dimensão do valor da 'ambiência', dos elementos integrados.

A arquitetura colonial portuguesa no Brasil - expressão tectônica tropical de simplicidade quase simplória, transposta da Europa mediterrânea -, foi abordada na condição de milenar suporte anônimo e neutro.

Modernisticamente impessoal. Mais uma vez, *less is more.*

Forros e paredes pintadas e azulejadas, molduras esculpidas, talhas apaineladas compondo retábulos, frontais e colunas, cruzeiros, portadas, nichos, tribunas e estatuária fixa se misturam às pias e púlpitos, lápides e arcazes, grades e portas para constituir o conceito de bens integrados.

³⁷ COSTA, Lygia Martins, *Bens integrados, conceituação e exemplos*. Rio de Janeiro, IBPC. 1992. 5p.

³⁸ Idem.

Capela-mor, nave, coro, sacristia, galilé, claustro, adro e quintal são as partes do edifício de função religiosa onde os bens integrados contribuem para criar, segundo Lygia, "conjuntos de rara beleza, apesar das diferenças estilísticas presentes em alguns casos".

Os estilos, aliás, são referências pontuais na análise da obra de arte mas, restringem-se aos seus significados formais. A forma é considerada do ponto de vista estético e os textos são peças exemplares e didáticas sobre critérios da história da arte. Classificados e datados os estilos e suas formas revelam-se eventos, fatos em si.

Da perspectiva de Lygia depreende-se que a qualidade e a adequação dos elementos integrados estão enquadradas abstratamente porque, analisando-os na condição de obras de arte em essência e 'em si', suas avaliações formais os despem de fundamentos ideológicos.

Desde os séculos XVII a XIX, quando o Proto-barroco luso e as altas manifestações do Rococó, anteciparam e procederam as ricas expressões do século nacional, o XVIII colonial e glorioso, os bens integrados "identificam e acusam o evoluir das artes no Brasil Antigo".

Lygia encerra o assunto se encerrando: "Essa, a força dos bens integrados no país. Que por sua significação vital exigiam uma designação distinta e apropriada. Que em boa hora passam a ter".³⁹

Desígnio de Lygia. Metáfora do sonho coletivo que um dia se chamou 'jogo-de-construir-o-Brasil'.

³⁹ Idem.

CONCLUSÕES

Quando a questão é patrimônio histórico e artístico nacional (ou cultural brasileiro), o problema da 'identidade' torna-se um ponto de reflexão importante. As nomeações e classificações das coisas e lugares 'em si' instalam, de pronto, a declinação da alteridade ou da igualdade. No caso em que a identidade significa ser diferente do outro e quando a arquitetura é o território dos elementos reveladores, as referências e as heranças se fazem pautas indispensáveis.

Para muitos, a 'identidade nacional' anunciada durante certo tempo no Serviço do Patrimônio ainda é, apenas, a conjunção de coisas que revelam nossas raízes portuguesas.

Entretanto, pouco a pouco, a *feerie* macunaímica de Mário de Andrade invadiu corações, mentes e atitudes, ampliou ideias e conceitos, incluindo elementos característicos de alteridades nativas, regionais, latinas e internacionais nessa homogênea, excludente e modernista identidade nacional. Dessa forma, o 'jogo' entre igualdade e diferença toma-se crucial.

Faz-se tempo de ciência e método ...

Entre Lina e Lygia, a diferença se aplica nos campos do conceito e método. Os trabalhos científicos e as produções culturais de Lina, arquiteta que atuou em museografia e museologia, e os de Lygia, museóloga e historiadora da arte, que alterou os procedimentos de proteção da arquitetura patrimonial, são idênticas, em importância, para a preservação de bens culturais.

Mas, se método é, segundo alguns filósofos, o figurino que faz o corpo calar; ou, de acordo com outros pensadores, algo que se coloca entre o sujeito e o objeto para desvendar a verdade do objeto, Lina e Lygia, cada qual à sua maneira, fazem o mesmo objeto dizer as verdades de muitas origens e múltiplas histórias.

Verdades dos objetos; verdades do saber ver a cidade, os lugares.

De Lina, Lygia é método, pode-se dizer que entre Dionísio e Apolo, Aleijadinho e a Bauhaus, da mesma forma que entre Montezuma e Cortês, Peri e o brigadeiro Alpoim, e Palladio e Le Corbusier, navegam as verdades de muitos sujeitos.

De Lina, Lygia e método, pode-se até perguntar: será mera construção de um discurso? será tudo um jogo de poesia e dureza? será ideologia? arte? realidades?

Faz-se tempo de rever experiências e conceitos ...

A digressão entre disciplinas e campos culturais diversos é um denominador comum a Lina e Lygia. Mas, digressão onde predomina a criação é de certa maneira um jogo de (in)disciplinas.

Um dos temas da interdisciplinaridade em ciência pode ser a questão da identidade versus alteridade, ou, dizendo melhor, a demonstração do que é específico em determinada área de conhecimento e sua integração e estranheza a outros campos de estudo e investigação.

A interdisciplinaridade em arte e arquitetura tem caráter especial, quando abordada pelos arquitetos e museólogos. Neste caso, a história e a arte permitem a instalação de estranhas naturezas. Estranhezas da outra natureza

Assim, a indissociabilidade do fazer estético que a utilidade da obra de arte pressupõe, assume, no campo de ação arquitetural (ciência e arte de organizar os espaços de vida humana), patamar de função social. Quando se trata de produzir beleza em museus, ou em se tratando de reutilizar coletivamente espaços deteriorados pelo descaso ou desconhecimento, ou, ainda, quando se impede que ambiências, de qualquer natureza, sejam deturpadas e mutiladas, a visão interdisciplinar e a atividade conjunta são fundamentais.

A produção de Lina Bo Bardi, arquiteta, e a de Lygia Martins Costa, museóloga, são exemplos da variedade de formas de integração de atividades e métodos em direção a único objetivo: a identificação e preservação do patrimônio cultural brasileiro. Exemplo importante porque os conceitos e a fundamentação teórica eram diversos, pois a formação, origens e influências também o foram.

Lina, produtora da iniciativa privada, *designer* e artista no sentido amplo do termo; Lygia, servidora pública, historiadora da arte, professora e crítica na mesma dimensão.

Lina, italiana, chegou ao Brasil em 1946; Lygia, fluminense, começou a trabalhar no Museu Nacional de Belas Artes em 1940 e no Serviço do Patrimônio em 1952.

Lina projetou o Museu de Arte de São Paulo, fez filmes com Glauber Rocha,

dirigiu a revista *Habitat*, deu aulas no primeiro curso de *design* brasileiro, restaurou o Solar do Unhão, a fábrica Pompéia, a Casa do Benin, a ladeira da Misericórdia e seus últimos trabalhos para a reforma e construção de anexos no antigo Palácio das Indústrias darão à prefeitura de São Paulo, uma sede onde a arquitetura eclética se manterá lado a lado com o jardim renovado e o novo edifício que projetou pouco antes de sua morte. Lina a da estranha natureza; a do outro, dos outros. A arquiteto. O arquiteta.

Lygia, é consultora de Instituto Brasileiro de Patrimônio Cultural (ex-SPHAN) onde iniciou seus trabalhos como secretária da Comissão de Saída de Obras de Arte e chefiou a Divisão de Estudos e Tombamento, substituindo Lucio Costa, de 1972 a 1980 - época em que as capitais brasileiras tiveram um crescimento vertical e um pretensão adensamento até hoje inigualáveis - Lygia foi professora colaboradora., assessora, representante e, é, principalmente, instigadora e investigadora das coisas nacionais e internacionais que pretendem fazer a cultura brasileira mais pura. No sentido mais puro do vocábulo.

Primeiro, vamos falar de Lina e do que Lina falou de passado e de museus. É preciso explicar que, atuando ao lado do marido, Pietro Maria Bardi, *marchand*, professor e crítico de arte, fundador do Museu de Arte de São Paulo, a atividade de Lina na área de promoção e produção de eventos no setor artístico foi intensa e duplicada. Aqui, destacamos apenas a uma pequena parte dessa trajetória registrada nas páginas de alguns números da revista *Habitat* (que dirigiu entre outubro de 1950 e dezembro de 1954, totalizando 15 edições) e nas últimas promoções de seus trabalhos na imprensa especializada. O número 15 da *Habitat*, em abril de 1954, exibia, em cima e à direita, uma citação de William Morris, à guisa de epígrafe do editorial: "Importa-te com o método, que o resultado virá por si só." Morris (1834-1896), inglês, arquiteto e socialista militante: além de poeta, pensador e artista gráfico, escreveu em forma de folhetim no jornal da Socialist League o *News from Nowhere* onde um personagem, referindo-se à arquitetura que caracterizava a escritura de um país, exclamava: "Estes são os nossos livros" " onde o homem pode manifestar tudo o que há dentro de si e expressar seu espírito e sua alma com o trabalho de suas mãos."

O número 14 apresentou série de críticas à arquitetura brasileira contemporânea que foram consideradas negativistas. Max Bill, o *designer*, defendeu tipologias que

foram consideradas ultrapassadas pelos mais modernistas dos nossos arquitetos.

No último editorial, o do número 15, intitulado "Declaração", Lina assina com Pietro o testemunho de sua metodologia. Liberalidade, independência e polêmica, são as palavras usadas para identificar e deixar pistas para o entendimento de um trabalho de divulgação que seria, em seu próprio dizer, "uma lide onde os muitos problemas das artes pudessem ser apresentados e debatidos tendo em vista a necessidade indispensável da crítica".

A crença na atitude moderna e política impunha a Lina atenção aos verdadeiros artistas e, nisso, estavam "desde os artesãos índios até os pintores primitivos, desde os simples contramestres até os jovens arquitetos". Para Lina o "clima de revisões" que as páginas de *Habitat* proporcionaram ao Brasil pareceu "estranho a certa gente afeita a se cansar em abraçinhos". Dessa maneira demonstrava o desejo de popularizar a arte em todos os níveis, abrindo espaço a todos e a todo tipo de produção artística.

Autopromoção e hegemonia de grupo foram desprezados em *Habitat* mas, o seu *panaché* polêmico marcou época em São Paulo, cidade da qual procurava ser o reflexo e o registro. Aliás, desde muito o prestígio do "avesso do avesso" é alto em Sampa, que o digam Caetano e os Bardi.

Quando o MASP se instalou inicialmente, em outubro de 1947, em um edifício dos Diários Associados, Lina teve oportunidade de renovar as regras de museologia e museografia no Brasil.

O primeiro número da *Habitat* contém um texto de Lina que revela a importância do seu trabalho e revela, de forma concisa, as suas ideias mais gerais sobre arte moderna e antiga, museu e conservação. O subtítulo: "Função social dos museus", demonstra a consciência da arquiteta de quanto era necessária a sua contribuição para a formação da cidadania das massas urbanas e de que forma seu exercício se daria por meio da atividade museológica.

As Mostras que promoveu em São Paulo e na Bahia eram, portanto, didáticas e tinham o objetivo de fazer pensar, colocando em contraste objetos e técnicas de exposição.

Obras-primas conviveram com objetos cotidianos e as coisas sem importância ou valor estético foram utilizadas para formar uma mentalidade de compreensão da arte e para dar um sentido social ao museu.

Chama atenção em especial o lugar do 'choque', ao se observar a maneira de Lina trabalhar o espaço museológico. Tudo pelo contraste, parecia ser a palavra de ordem.

O contraste levou-a à Bahia, a Glauber, à diferença O contraste arrancou o espaço da cidade de São Paulo da mesmice em insólitos 'olhos' no concreto liso da torre anexa à Fábrica Pompéia.

O contraste fez a *arte povera* e a arquitetura do pobre desenharem ricos ambientes em palha e massa branca, destaques ingênuos do modernismo dos 50 nas exposições de peças de artesanato e em pequenos projetos.

O contraste a deixou no canteiro de obras resolvendo restaurações cotidianas de histórias de outros tempos no espaço poluído da São Paulo industrial e modernista.

O contraste fez Lina, a mais livre, leve e solta que o Brasil conheceu arquiteto, nova e linda. Lina, a que morreu forte, pelo contraste.

Para Lygia Martins Costa, a arquitetura ocupou um lugar especial quando foi trabalhar no SPHAN. Os pareceres que deveria dar para fundamentar decisões de Rodrigo Melo Franco, teriam que se basear em pesquisas e estudos porque Lygia "estava fazendo parte de uma das equipes mais bem montadas no campo da administração cultural que o país já teve".

Além disso, a visão 'nova' tinha que estar presente; o desejo de modernidade transparecia e construía laboriosamente o mito do Serviço do Patrimônio.

Desde aquela época e até os dias atuais, essa construção é indispensável para a manutenção do poder simbólico da instituição do Tombamento e, conseqüentemente, para a permanência de seus objetos de trabalho. Ineditismo é a palavra de ordem para desenhar o ontem.

A contribuição de Lygia para o desenvolvimento do conceito de bens culturais e artísticos integrados é, segundo seu entender, a sua participação mais efetiva no campo

da proteção à arquitetura. Um dos aspectos mais importantes daí decorrentes, é a noção mais ampla de 'ambiência'. Ambiência foi a categoria desenvolvida para resguardar a integridade física e imaterial das **conStruções** que o SPHAN tombou.

A partir do entendimento de 'ambiência', muitas visões do bem tombado foram alteradas e aperfeiçoadas. A flexibilidade do caso-a-caso permitiu modificações em conceitos e critérios, privilegiando o ineditismo das decisões e ampliando a qualidade modernista dos eventos urbanos.

Inicialmente pontuais, as intervenções se tornaram pouco a pouco consensuais e homogeneizaram o tecido urbano enquanto convinha ao Estado. Ampliando sempre sua visão **modernistizante**, o Serviço contribuiu com a liberdade criteriosa para a construção da arquitetura 'de qualidade', salvaguardando a arquitetura antiga e tradicional da mesma natureza.

A qualidade arquitetônica que se constrói no presente é necessária para um passado inventado. Dessa forma, a metodologia de trabalho do Serviço, cristalizada na atuação de Lygia, elevou o ineditismo dos conceitos e operações da tarefa de defesa dos bens culturais à condição de excepcional.

Os bens integrados ou as obras de arte aderidas à arquitetura são o tesouro que o Serviço manteve a ferro, fogo e "pouca verba". De acordo com o Código Civil, citado em recente obra da pesquisadora Sonia Rabello, os bens integrados, uma vez fixados ao prédio, a ele aderem materialmente e os objetos do culto religioso, no caso das igrejas, completam sua condição de templo.

Dessa maneira, estabeleceu-se uma aura em torno das coisas que configuram as formas de uso dos ambientes construídos tombados e a manutenção dessa ambientação. Rigorosamente arte, os bens integrados desenham a arquitetura nacional de padrão erudito, conforme identificada muito antes da década de 1930.

Lygia organizou de forma sistemática, em textos claros e precisos, constantes em pareceres e trabalhos, a importância e a classificação desses elementos.

Os tipos de dano à materialidade e à imaterialidade dos bens móveis e imóveis integrados são outros pontos importantes que foram tratados por Lygia Martins Costa de forma especial. Para isso contribuíram sua formação em história da arte e o 'rigor'

científico do processo de identificação e inventário que desenvolveu. Esse 'rigor' exigia a cuidadosa descrição e o registro sob técnicas tais como a fotografia e o fichamento preciso, além da pesquisa de fontes e referências.

O conhecimento das teorias da estética e da arte, adquirido em leituras e convivência com estudiosos e mestres, foi aperfeiçoado pela curiosidade sobre a história dos acontecimentos e da política, além do interesse pelos modos de produção das sociedades.

Lygia teve uma visão dual do fazer artístico, privilegiando a sofisticação milenar da busca da beleza que a Grécia antiga e o Barroco brasileiro configuram como expressão maior. Essa beleza, sob a forma de proporção e integração, é o motivo da conservação dos bens integrados à arquitetura dos edifícios.

A harmonia dos elementos integrados que conformam a ambiência, traduzida em solidariedade construtiva, estilística e formal, é privilegiada apesar de muitas vezes não fazerem os bens parte da estrutura da construção. O acordo construtivo e estrutural está algumas vezes ausente. Mas, o que importa é o que aparece: a ambiência, a verdade simulada. Mas, mesmo assim, verdade.

Arquitetura é simulacro. Estrutura inventada. Criação.

Lygia, da mesma forma que Alberti, supõe que “a beleza é harmonia das partes conseguida de tal forma que nada pode ser adicionado, retirado ou alterado, a não ser para pior”. Este, o sentido da preservação de retábulos, frontais, púlpitos, lápides, bancas de comunhão, pinturas parietais, portais, forros e tantos quantos forem os objetos, apostos ou não, que conformam as ambiências dos edifícios tombados.

Esta, a beleza das cidades modernistas e internacionalistas que o Serviço alterou e construiu em perene confrontação à cidade tradicional Museus urbanos. Cidades para mentalidades museológicas. Núcleos: repositários urbanos da memória histórica.

A diferença entre Lina e Lygia não se encontra apenas na forma da produção de uma arquiteta no campo da museografia e a de uma historiadora e museóloga no campo da arquitetura. A diferença entre Lygia e Lina é metodológica. A diversidade de métodos sugere a diferença de histórias e de narrativas comprovando a múltipla convivência de objetivos e resultados particulares em um tempo modernista que se dizia

íntegro e homogêneo. Coletivo.

Entretanto, tal afirmação não é totalmente verdadeira porque Lina e Lygia são, também, complementares. Diferenças há em suas identidades. Identidades que, antes ditas nacionais, hoje ainda o são, porém- no sentido amplo do termo. Hoje, há contrapontos para Lina e Lygia. Contrapontos intra e internacionais porque multiculturais são os patrimônios. E porque, ainda, são as mesmas ideias multinacionais do modernismo inicial que inventam o multiculturalismo pós-modernista.

Na condição de genealogias nacionais de certa maneira ocultas na multidão de personagens expressivos que a época inventou, Lina e Lygia fizeram, portanto, uma certa história: a delas e a da arquitetura das cidades. Cada qual à sua maneira e da mesma forma que todos os outros personagens construíram e narraram histórias.

Neste trabalho, entretanto, há uma pequena diferença: eu narrei a história. Uma das suas histórias. Pequeno trecho das muitas histórias que elas inventaram prováveis. Agora, impossível redesenhá-las à maneira 3anterior.

Este, o novo presente. Um dos muitos presentes possíveis. Com trocadilhos, humor e em contrapontos. À maneira modernista.

BIBLIOGRAFIA

Livros

- ABREU, Maurício de Almeida. *Evolução urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, IPLANRIO/Zahar, 1988. 147 p. il.
- ALBERTO TORRES, Heloísa. *Arte indígena da Amazônia*. Rio de Janeiro, SPHAN/MES, 1940. 11 p.
- AMARAL, Aracy Abreu. *Arte para quê?: a preocupação social na arte brasileira. 1930-1970*. São Paulo, Nobel, 1984. 435 p. il.
- AMARANTE, Leonor. *As bienais de São Paulo, 1951-1987*. São Paulo, Projeto, 1989. 408 p. il.
- ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de, *Rodrigo e o SPHAN: coletânea de textos sobre patrimônio cultural*. Rio de Janeiro, MinC, FNpM, 1987. 187 p.
-, *Rodrigo e seus tempos*, Rio de Janeiro, MinC, FNpM, 1986. 355 p.
- ARANTES, Antonio Augusto (org.). *Produzindo o passado*. São Paulo, Brasiliense, 1984. 255 p.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992. 710 p. il.
- ARQUITETURA Civil I, II: textos escolhidos da Revista do SPHAN. São Paulo, FAUUSP e MEC-IPHAN, 1975. 2v. 570 p.
- ARTIGAS, João Vilanova, *Caminhos da arquitetura*. São Paulo, Lech, 1981. 142 p.
- BANHAM, Reyner. *Teoria e projeto na primeira era da máquina*. São Paulo, Perspectiva, 1979. 520 p. il.
- BARDI, P.M. *História da arte brasileira*. São Paulo, Melhoramentos, 1975, 228 p. il.
- *A cultura nacional e a presença do MASP*. São Paulo, Fiat do Brasil, 1982. 124 p. il.
- BENEVOLO, Leonardo. *A cidade e o arquiteto*. São Paulo, Perspectiva, 1984. 144 p. il.
- BENS móveis e imóveis inscritos nos Livros do Tombo do Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural. Rio de Janeiro, SEC-PR, IBPC, 1990. 234 p.
- BOLETIM do Departamento do Patrimônio. São Paulo. DPH, ago. 1991. 36 p. il.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992. 401 p.
- BOURDIEU, Pierre. *Coisas ditas*. São Paulo, Brasiliense, 1990. 234 p.
- *O poder simbólico*. Rio de Janeiro, Difel/Editora Bertrand Russel, 1989. 315 p.
- BRADBURY, Malcolm e McFARLANE, James. *Modernismo guia geral. 1890-1930*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989. 556 p.
- BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo, Perspectiva, 1981. 397 p. il.
- CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990. 166 p. il.
- CASTRO, Sonia Rabello de. *O Estado na preservação de bens culturais: o tombamento*. Rio de Janeiro, Renovar, 1991. 161 p.
- CHOAY, Françoise. *O urbanismo*. São Paulo, Perspectiva, 1979, 352 p.
- LE CORBUSIER, Le. *Por uma arquitetura*. São Paulo, Perspectiva, 1973. 206 p. il.
- DE FUSCO, Renato. *A idéia de arquitetura: história da crítica de Violet-le-Duca Persico*. Lisboa, Edições 70, 1984. 272 p.
- DICIONÁRIO brasileiro de artistas plásticos. Brasília, INL, 1973. 4 v. il.
- DICIONÁRIO ilustrado de la arquitetura contemporânea. Barcelona, Gustavo Gili, 1979. 360 p. il.
- DOBERSTEIN, Arnaldo Walter. *Porto Alegre 1900-1920: estatuária e ideologia*. Porto Alegre, Secretaria Municipal de Cultura, 1992. 105 p. il.
- ENCICLOPÉDIA Mirador Internacional. São Paulo, Encyclopaedia Britannica do Brasil, 1976. Índices.
- FABRIS, Anateresa. *Ecletismo na arquitetura brasileira*. São Paulo, Nobel/Edusp, 1987. 296 p. il.
- FERRAZ, Geraldo. *Warchavchik e a introdução da nova arquitetura no Brasil: 1925 a 1940*. São Paulo, MASP, 1965. 278 p. il.
- FICHER, Sylvia e ACAYABA, Marlene Milan. *Arquitetura moderna brasileira*. São Paulo, Projeto, 1982. 125 p. il.

GOUVÊA VIEIRA, Lucia. *Salão de 31*. Rio de Janeiro, MEC/SEC, FUNARTE, 1984. 162 p. il.

GRAZIA, Grazia De. (org) *Plano Diretor: instrumento de reforma urbana*. Rio de Janeiro, FASE, 1990. 100 p.

GREGOTTI, Vittorio. *Território da arquitetura*. São Paulo, Perspectiva, 1975. 192 p. il.

GOODWIN, Philip L. *Brazil builds: architecture new and old 1652-1942*. New York, The Museum of Modern Art, 1943. 198 p. il.

IDEÓLOGOS do patrimônio cultural. Rio de Janeiro, IBPC, 1991. 126 p.

ÍNDICE de arquitetura brasileira 1950/70. São Paulo, FAUUSP, Biblioteca, 1974. 661 p.

LINHARES, Maria Yedda (coord.) *História geral do Brasil*. Rio de Janeiro, Campus, 1990. 305 p.

LYNCH, Kevin. *A imagem da Cidade*. Rio de Janeiro, Edições 70, 1990. 207 p. il.

MAGALHÃES, Aloísio. *E Triunfo? A questão dos bens culturais no Brasil*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira: FNpM, 1985. 256 p..

MAGGIE, Yvonne. *Medo do Feitiço: relações entre magia e poder no Brasil*. Rio de Janeiro, Arquivo Nacional, 1992. 292 p.

MARX, Murillo. *Cidade no Brasil terra de quem?* São Paulo, EDUSP, 1991. 143 p.

..... *Nosso chão: do sagrado ao profano*. São Paulo, EDUSP, 1988. 220 p.

MERQUIOR, José Guilherme. *Formalismo e tradição moderna: o problema da arte na crise da cultura*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, São Paulo, EDUSP, 1974. 334 p.

MILET, Vera. *A teimosia das pedras*. Olinda, Prefeitura de Olinda, 1988. 241 p.

MINDLIN, Henrique E. *L'architecture moderne au Brésil*. Rio de Janeiro/Amsterdam, Colibri, 1956. 260 p. il.

O DIREITO à memória: patrimônio histórico e cidadania. São Paulo. DPH, 1992. 235 p.

OLIVEIRA, Itamar de. *Francisco Campos*. Belo Horizonte, Lutador, 1991. 120 p.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo, Brasiliense, 1985. 152 p.

PALÁCIO das Indústrias: Memória e Cidadania. O restauro para a nova Prefeitura de São Paulo. São Paulo, DHP/Método, 1992. 96 p. il.

PATRIMÔNIO cultural: documentos internacionais e nacionais sobre preservação de bens culturais. São Leopoldo, UNISINOS, 1986. 126 p.

PEREIRA, Miguel Alves, *Arquitetura e os caminhos de sua explicação*. São Paulo, Projeto, 1984. 220 p.

PONTUAL, Roberto. *Entre dois séculos, arte brasileira na coleção Gilberto Chateaubriand/Roberto Pontual*. Pref. Antônio Houaiss. Rio de Janeiro, JB, 1987. 612 p. il.

PROTEÇÃO e revitalização do patrimônio cultural no Brasil: uma trajetória. Brasília, MEC, SPHAN-FNpM, 1980. 196 p.

REIS FILHO, Nestor Goulart. *Quadro da arquitetura no Brasil*. São Paulo, Perspectiva, 1973. 216 p. il.

REZENDE, Vera. *Planejamento urbano e ideologia: quatro planos para a Cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1982. 126 p.

ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro, EMBRAFILME, 1981. 478 p.

ROSSI, Aldo. *La arquitectura de la ciudad*. Barcelona, Gustavo Gili, 1971. 240 p.

ROUANET, Sergio Paulo. *As razões do Iluminismo*. São Paulo. Companhia das Letras, 1987. 350 p.

SANTOS, Afonso Carlos Marques dos. *O Rio de Janeiro de Lima Barreto*. Rio de Janeiro, RIOARTE, 1983. 390 p. il.

SANTOS, Milton e SOUZA, Maria Adélia A. de. (coord.). *O espaço interdisciplinar*. São Paulo, Nobel, 1986. 140p.

SANTOS, Paulo. *A formação de cidades no Brasil colonial*. Coimbra, V Colóquio Internacional de Estudos Luso-brasileiros, 1968. 126 p. il.

..... *Quatro séculos de arquitetura*. Barra do Piraí - RJ, Fundação Educacional Rosemar Pimentel, 1977. 144 p.

SCROUTON, Roger. *Estética da arquitetura*. Lisboa, Edições 70, 1983. 287 p.

SEGRE, Roberto. *Historia de la arquitectura y del urbanismo*. Madrid, IEAdL, 1985.528 p. il.
..... *Las estructuras ambientales de America Latina*. México, Siglo XXI, 1977.378 p.
..... *América Latina fim de milênio: raízes e perspectivas de sua arquitetura*. São Paulo, Studio Nobel, 1991. 326 p.
TAFURI, Manfredo. *Projecto e utopia*. Lisboa, Editorial Presença, 1985. 126 p. il.
ZANINI, Walter, org. *História geral da arte no Brasil*. São Paulo, Instituto Walter Moreira Salles, 1983. 2 v. il.

Revistas e periódicos

ACRÓPOLE São Paulo, IAB/DN, 1992. n° 0.
ANAIS da Câmara dos Deputados. Rio de Janeiro, 1915-18.
ANAIS do Museu Histórico Nacional. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1942-43-57. volumes III, IV e VIII.
ARQUITETURA, Rio de Janeiro, IAB/RJ, 1992. n° 117
ARQUITETURA Mensário de arte. Rio de Janeiro, 1929-30. n° 2-3-4-13.
ARQUITETURA Revista. Rio de Janeiro, FAU/IUF RJ, 1987-88-89. v. 5 -6- 7.
ARQUITETURA. e Urbanismo. Rio de Janeiro, Instituto de Arquitetos do Brasil, 1938-39-40. n° 3-3-1
AU (Arquitetura e Urbanismo). São Paulo, Pini, 1986-87 -88-92 n° 7-11-18-20-40-44
CADERNOS Museológicos: coletânea de textos técnicos. Rio de Janeiro, SPHAN/FNpM, 1989. 100 p.
CAMELO 4. São Paulo, Grêmio FAU USP, 1992. Caderno especial: Lina, 48 p. il.
DESIGN Interiores. São Paulo, Projeto Editores, 1992. edição 28.
FOLHA de São Paulo. São Paulo, 1987, 90. Ilustrada, 13/07/87; Revista d', 10/06/90.
HABITAT: revista de artes no Brasil. São Paulo, Habitat Editora, 1950-54. Nº 1 a 15.
IBPC Notícias: Edição especial. Brasília, IBPC, 1992. 24 p. il.
IDEIAS Ensaios. Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, 1989-92. 29/10/89, 29/03/92.
ISTOÉ/Senhor. São Paulo, Editora Três, 1991-1992. edições 1134, 1173, 1202.
JORNAL do Brasil. Rio de Janeiro, JB. 1992. Caderno B, 21/03/92.
MESURE pour mesure: Architecture et Philosophie. Paris, Centre Georges Pompidou, 1987. 128 p. il. Cahiers du CCI.
PROJETO São Paulo, Projeto Editores, 1990-91-92. Edições 133-139-149.
RESGATE; revista interdisciplinar de cultura do Centro de Memória - UNICAMP - Campinas, Papyrus, 1990. v. 1.
REVISTA da Directoria de Engenharia. Rio de Janeiro, Prefeitura do Distrito Federal, 1932-43.
REVISTA do Serviço do PHAN. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, Ministério da Educação e Cultura, Ministério da Cultura, 1937, 1984, 1986 e 1987 n° 1, 19,20,21,22.
VEJA São Paulo, Editora Abril, 1993.27/01/93.