

INVENTÁRIO DAS VIRTUDES

**VALOR E PRINCÍPIO NA PROTEÇÃO
DA ARQUITETURA MODERNA BRASILEIRA**

Leonora Romano

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Programa de Pós-Graduação em Arquitetura
PROPAR

INVENTÁRIO DAS VIRTUDES

VALOR E PRINCÍPIO NA PROTEÇÃO DA ARQUITETURA MODERNA BRASILEIRA

Leonora Romano

Tese de Doutorado.
Programa de Pós-Graduação em Arquitetura,
Área de Concentração Teoria História e Crítica da Arquitetura,
Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
Orientador: Cláudio Calovi Pereira, Arq. Ph.D.

Porto Alegre

2019

CIP - Catalogação na Publicação

Romano, Leonora
Inventário das Virtudes: Valor e Princípio na
Proteção da Arquitetura Moderna Brasileira / Leonora
Romano. -- 2019.
278 f.
Orientador: Claudio Calovi Pereira.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Faculdade de Arquitetura, Programa de
Pós-Graduação em Arquitetura, Porto Alegre, BR-RS,
2019.

1. edifícios modernos tombados. 2. proteção do
patrimônio material imóvel. 3. proteção do patrimônio
material imóvel. 4. critérios em arquitetura. I.
Calovi Pereira, Claudio, orient. II. Título.

Leonora Romano

INVENTÁRIO DAS VIRTUDES

VALOR E PRINCÍPIO NA PROTEÇÃO DA ARQUITETURA MODERNA BRASILEIRA

Esta tese de doutorado foi apresentada e aprovada no
Programa de Pós-Graduação em Arquitetura
da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Porto Alegre, 16 de agosto de 2019.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Cláudio Calovi Pereira, Ph.D.

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

ORIENTADOR

Prof.^a Cláudia Piantá Costa Cabral Dra. Arq.

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Prof. Silvio Belmonte de Abreu Filho, Dr. Arq.

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

PROPAR

Prof. Andrey Rosenthal Schlee, Dr. Arq.

Universidade de Brasília

Diretor de Patrimônio Material IPHAN

Prof. Caryl Eduardo Jovanovich Lopes, Dr.

Arq.

Universidade Federal de Santa Maria

BIOGRAFIA DA AUTORA

Leonora Romano, 45, Arquiteta e Urbanista, graduada em 2001 pela Universidade Federal de Santa Maria, onde trabalha desde 2007. É Professora Adjunta do Departamento de Arquitetura e Urbanismo. Em 2004, obteve o título de Mestre em Arquitetura, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Iniciou o Curso de Doutorado em Arquitetura no PROPAR UFRGS, em agosto de 2015, qualificando-se em 08 de dezembro de 2017.

A Remo da Silva Romano e Maria do Carmo Nabaes Romano.

A Maria Helena e Denys Coelho; Leonardo e Fabiane Romano.

A Thales Romano Coelho; Eduardo e Ricardo Vieira Romano e Neil.

Dedico meu trabalho a minha família: pais, irmãos, cunhados e sobrinhos.

Minha origem e meu destino.

AGRADECIMENTOS

Esta tese de doutorado é fruto de uma trajetória acadêmica em que o único limite é o tempo. Ela não é minha, apenas foi escrita por mim, a partir do conhecimento e da experiência que adquiri de outros. Mas a vida sim, presente Deus, é unicamente minha, como são meus os caminhos a percorrer adiante. O de agora é vasto, cheio de desafios, aprendizado e evolução profissional. A **Deus** onipotente, onisciente e onipresente, minha gratidão. Agradeço especialmente para minha **família**, em especial meus pais **Remo e Maria do Carmo**, para quem olho e me vejo. Presto meu sincero reconhecimento à **Universidade Federal de Santa Maria**, Curso e Departamento, pela aprendizagem e, posteriormente, ensino dedicados à Arquitetura e ao Urbanismo; à **Universidade Federal do Rio Grande do Sul**, através do **Programa de Pós-Graduação em Arquitetura**, seus professores, técnicos e colegas, por tão bem me receber desde o Mestrado, fazendo com que meus conhecimentos fossem gradativamente aperfeiçoados. Agradeço as equipes do **Arquivo Central do IPHAN**, seção Rio de Janeiro, e das superintendências estaduais do **RJ, MG, DF e RS**, pela disponibilidade e compartilhamento de informações. Agradeço ao Instituto-Cultural da Aeronáutica, pela **1º Ten. Bruna Melo dos Santos**, e ao arquiteto residente do Palácio Capanema, **João Legal Leal**, pela recepção. À cunhada **Fabiane Vieira Romano**, afilhado **Thales Romano Coelho**, amigas **Luiza Schmidt** e **Lene Belon** por auxiliarem na formatação, revisão jurídica, tradução e correção. À **Clarissa Manske**, pela sensível ilustração de capa. À **CAPES** por fomentar financeiramente a pesquisa. Agradeço sinceramente aos **amigos** que fiz durante estes quatro anos e aos que trago comigo sempre, nessa jornada da vida onde ninguém faz nada sozinho. Sou particularmente grata aos meus **alunos**, razão maior pela qual estou aqui. Antes de finalizar, demonstro minha gratidão aos Professores **Claudia Cabral, Silvio Abreu, Caryl Lopes e Andrey Schlee**, que não são somente membros desta banca examinadora, mas meus Mestres, da pós ou desde a graduação, pelos quais tenho justificada admiração profissional e pessoal, em especial, meu orientador **Cláudio Calovi Pereira**, pelo acompanhamento, consideração e apoio irrestrito. Finalizo com deferência aos **autores** citados no texto, com os quais me desculpo por quaisquer deslizes de interpretação, ao fazer minhas as palavras de Lucio Costa: “[...] **se a floração é bela, deveria lhe dar prazer, pois o tronco e as raízes, são vocês!**”

**Em memória da amiga e ex-professora
Dra. Nara Zamberlan dos Santos [1955-2018]**

RESUMO

ROMANO, L. **Inventário das Virtudes. Valor e Princípio na Proteção da Arquitetura Moderna Brasileira.** Porto Alegre, 2019. 278 p. Tese de Doutorado – Programa de Pós-Graduação em Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

A abordagem sobre a validade de critérios em arquitetura nas tomadas de decisão sobre bens que devem ou não constituir patrimônio, diz respeito às argumentações especializadas, não empíricas, tendo em vista considerar o bem imóvel como instrumento cultural que representa valor, formalmente, pela sua essência e significado, sem regulá-lo a tempo, espaço ou percepção afetiva. Defender o valor artístico intrínseco como sendo de maior autoridade nas tomadas de decisão sobre a proteção e preservação do patrimônio material imóvel, investigando, pois, critérios de valor em arquitetura com vistas a definir algum grau de consenso coletivo, técnico, especializado, reduzindo o arbítrio nas concessões de mérito de proteção é o mote desta pesquisa. Pesquisa qualitativa, tendo como base a leitura dos tratados clássicos de Vitruvius e Alberti, sustentados por critérios de qualidade em arquitetura – virtudes –, e orientados à faculdade intelectual que permite instruir e regular as condutas projetuais. Conhecidas as razões pelas quais a arquitetura resulta em correção e adequação, coube examiná-la à luz do significado, qualidade interna que desperta admiração e reverência, dando-lhe, além de dignidade, sentido. John Ruskin e Alois Riegl foram os autores que categorizaram essa arquitetura de estima ou sentido – os monumentos. Vencida a fundamentação teórica, o próximo passo foi verificar as premissas estudadas em cinco exemplares da arquitetura moderna brasileira que tornaram-se monumentos, antecipadamente, por meio da chancela do tombamento outorgada em razão de seus princípios. Constatou-se em cada um destes monumentos, inúmeros critérios de qualidade, sendo que cinco critérios, virtudes, mantiveram-se invariáveis, mesmo tratando-se de tipos distintos – edifícios religiosos e arquitetura pública profana. As cinco virtudes, reunidas em inventário, a partir da análise qualitativa dos Cinco Modernos, mostrou não apenas ser possível, mas garantido, apreciar o mérito dos bens imóveis analisando exclusivamente seu valor artístico intrínseco, ou seja, com foco no edifício.

Palavras-chave: edifícios modernos tombados; proteção do patrimônio material imóvel; valor artístico intrínseco; critérios em arquitetura.

ABSTRACT

ROMANO, L. **Inventário das Virtudes. Valor e Princípio na Proteção da Arquitetura Moderna Brasileira.** Porto Alegre, 2019. 278 p. Tese de Doutorado – Programa de Pós-Graduação em Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

The approach on the validity of architectural criteria in decision-making on assets that should or should not constitute equity refers to specialized, non-empirical arguments, with a view to considering the property as a cultural instrument that represents value formally by its essence and meaning without regulating it in time, space or affective perception. To defend the intrinsic artistic value as being more authoritative in decision-making on the protection and preservation of immovable material heritage, investigating, therefore, criteria of value in architecture with a view to defining some degree of collective, technical and specialized consensus, reducing agency in the protection merit awards is the motto of this research. Qualitative research, based on the reading of the classic treatises of Vitruvius and Alberti, supported by criteria of quality in architecture - virtues -, and oriented to the intellectual faculty that allows to instruct and regulate the projects conducts. Knowing the reasons why architecture results in correctness and appropriateness, it was necessary to examine it in the light of meaning, internal quality that arouses admiration and reverence, giving it, besides dignity, meaning. John Ruskin and Alois Riegl were the authors who categorized this architecture of esteem or meaning - the monuments. Once the theoretical basis was overcome, the next step was to verify the premises studied in five examples of modern Brazilian architecture that became monuments in advance, by the formal recognition of heritage, granted by reason of the personal sensitivity of the moderns who worked in the division responsible for the safeguard. However, in each of these monuments, there were numerous quality criteria, not always explained in the technical opinions. Of these, five criteria or five virtues, remained unchanged, even in the case of distinct types, religious buildings and profane public architecture. The five virtues, then gathered in inventory from the qualitative analysis of the Five Moderns, showed not only to be guaranteed, but necessary to appreciate the merit of real estate by analyzing its intrinsic artistic value, that is, focusing exclusively on the building.

Keywords: modern buildings heritage; protection of immovable constructions; intrinsic artistic value; criteria in architecture.

SUMÁRIO

Introdução	1
Capítulo 1	11
Virtude, qualidade em arquitetura	11
1.1. A Virtude nos Tratados	26
1.2. Razão e beleza	44
1.2.1 Razão e beleza nos edifícios sagrados	46
1.2.2 Razão e beleza na arquitetura pública profana	50
Capítulo 2	55
Valor, sentido da arquitetura	55
2.1. Monumento: arquitetura de valor	59
2.1.1 Ruskin e o valor do monumento	64
2.1.2 Riegl e o valor do monumento	74
Capítulo 3	81
Princípio, razão da proteção	81
3.1. Princípio fundamental	87
3.1.1 Nova realidade	91
3.1.1.1. Museu das Missões: um simples abrigo	93
3.1.1.2. Igreja de São Francisco de Assis da Pampulha: características revolucionárias	99
3.1.2 Nova técnica	106
3.1.2.1. MES: revelação prototípica	110
3.1.3 Nova prática	115
3.1.3.1. Estação de Hidroaviões: a construção de um tempo	118
3.1.3.2. Catedral de Brasília: um templo em construção	122
3.2. Princípio característico	128
3.2.1 Tombamento da Igreja de São Francisco de Assis, da Pampulha	139

3.2.2	Tombamento do Edifício Sede do Ministério da Educação e Saúde	144
3.2.3	Tombamento da Estação de Hidroaviões	149
3.2.4	Tombamento da Catedral Metropolitana N ^a . Sra. Conceição Aparecida de Brasília	155
3.3.	Princípio crítico	163
3.3.1	<i>BRAZIL BUILDS Architecture New and Old 1652-1942 (1943)</i>	170
3.3.2	Arquitetura Moderna no Brasil (1956 original e 1999 português)	175
3.3.2.1.	Nexos entre o inventário de Mindlin e as revistas indicadas em sua bibliografia	182
3.3.3	Arquitetura Contemporânea no Brasil (2008)	187
3.3.3.1.	Nexos entre o inventário de Bruand e as revistas indicadas com referência ao MES	195
3.3.3.2.	Nexos entre o inventário de Bruand e as revistas indicadas com referência à Estação de Hidroaviões	199
3.3.3.3.	Nexos entre o inventário de Bruand e as revistas indicadas com referência à Igreja São Francisco de Assis	205
3.3.3.4.	Nexos entre o inventário de Bruand e as revistas indicadas com referência à Catedral de Brasília	212
	Capítulo 4	217
	Cinco Modernos. Cinco Virtudes	217
	Inventário das Virtudes, Conclusão	247
	Referências	253

INTRODUÇÃO

A arquitetura é como o escudo do nautilus da espécie humana; é o ambiente que nós construímos para nós mesmos e que à medida que ganhamos experiência e conhecimento, muda-se e adapta-se ao nosso novo contexto. Se queremos preservar a nossa identidade, temos de ter cuidado para não remover a casca do nosso passado, já que é como crônica física de nossas aspirações e nossas realizações (ROTH, 1999, p. 1, tradução nossa).

O trabalho de doutoramento apresentado a seguir representa a crônica física das aspirações e realizações de quem sente-se atraída pelo tema do patrimônio arquitetônico desde o Curso de Graduação em Arquitetura e Urbanismo, na Universidade Federal de Santa Maria. O interesse lá desencadeado estendeu-se pelo Curso de Mestrado, no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, capacitação que abriu-lhe as portas para o magistério superior onde o tema se faz presente nas rotinas didáticas, há mais de quinze anos.

Entendendo que conhecimento gera experiência, que por sua vez, gera mais conhecimento, tornou-se indispensável a mudança e a adaptação a um novo contexto. A pausa nas atividades profissionais, em virtude do Doutorado, iniciado em agosto de 2015, tem sido como o escudo do nautilus, preservando a identidade acadêmica da autora, construída a partir da casca de proteção do passado, do passado da arquitetura.

Concordando com Roth, toda arquitetura, enquanto espaço, é o escudo que abriga os tempos pretéritos, remontando à Antiguidade a tendência natural de protegê-la. Aliás, a intenção em proteger outros bens materiais e imateriais, como objetos do cotidiano, sagrados, a paisagem, a história, incluindo as memórias, as expressões culturais, é próprio da nossa condição humana: preservar a identidade cuidando para não remover a casca do passado.

Todo esse cuidado as vezes padece. Quando há arbítrio nas resoluções acerca de bens materiais imóveis, por exemplo, as argumentações que contrapõem obras que datam de épocas diferentes no tempo, inadvertidamente, incorrem em interpretações históricas em relação ao passado artístico ou traduções acríticas sobre valor afetivo.

Não é desejo da tese desenvolver tais interpretações, nem questionar suas validades, até porque, em relação à primeira: “Na disputa entre o valor documental e o artístico do patrimônio, o documental ganha de goleada” (COMAS, 2011, p. 58). Ou, compartilhando a ideia de Pinõn, na dificuldade de encontrar um critério de valor compartilhado, consideramos a antiguidade como um valor em si mesmo, confirmando que o valor intrínseco nem sempre é examinado (PIÑON, 1999).

Por esta razão, a importância dada na pesquisa que se apresenta é justamente a discussão de valor em arquitetura, seu valor artístico intrínseco, que mais ou menos fora aplicado nas decisões sobre o

patrimônio moderno brasileiro, monumentos com cerca de cinquenta anos, ou pouco mais de oitenta. Jovens, portanto, tornaram-se patrimônio, condição destacada por Dias Comas: “Todo edifício construído é um patrimônio no sentido lato de herança, legado e riqueza” (COMAS, 2011, p. 56).

Passaram preventivamente a bens nacionais, a Igreja de São Francisco de Assis da Pampulha e o edifício sede do Ministério da Educação e Saúde, arrebatando alguns outros modernos logo em seguida. As razões para as ações de proteção dos exemplares, serão oportunamente inseridas.

Mas, se há muito o que proteger há muito, também o que demolir. Servindo-se desta reflexão, alguns autores foram categóricos em relação à temática da proteção/ preservação no Brasil estar sendo banalizada pelo excesso: Preservar não é tombar, renovar não é pôr tudo abaixo, de Carlos Nelson Ferreira dos Santos (1984); Paradoxos do valor artístico e a definição de critérios de preservação na arquitetura, inclusive moderna, de Zein e Di Marco (2008); Da taipa ao concreto: crônicas e ensaios sobre a memória da arquitetura e do urbanismo, de Carlos Alberto Cerqueira Lemos (2013). Todos os textos são bastante atuais e suas contribuições fomentaram esse debate.

John Summerson apresentou, como estes autores, as principais razões de se preservar a arquitetura, em meados do século passado: “o edifício como obra de arte, sendo obra de artista; o edifício que representa distintivamente os caracteres da escola que o produziu, sem ser obra de arte; o edifício cujo mérito é a antiguidade; o edifício palco de feitos históricos ou de trabalho de grandes homens; o edifício cuja única virtude é que em um único traço de modernidade transparece o tempo” (SUMMERSON, 1998, p. 221, tradução nossa), de onde se extraem os seguintes juízos de valor: valor excepcional, valor de excelência, valor histórico, valor memorial e valor de atualidade.

Face aos avanços e retrocessos que a atualidade tem nos demandado, especialmente no que toca ao material e ao tecnológico, torna-se imprescindível a revisão das razões de se preservar a arquitetura, num país de dimensões continentais como o Brasil e de uma cultura igualmente extensa, para que se outorgue, com segurança, o mérito da proteção para aquilo que realmente se pretende e se precisa salvaguardar como legado às futuras gerações. Numa primeira aproximação, a este trabalho caberia o compartilhamento dos valores da excelência e atualidade, entendendo o patrimônio arquitetônico “como objeto cultural que reflete valor, sem limitá-lo às dimensões do tempo e do espaço” (PEREIRA, 2009. p. 1).

Proteger ou demolir? A pauta constantemente traz à tona inquietações contraditórias, seja sobre a extinção indiscriminada do existente, como também sobre a defesa indiscriminada deste, exigindo aos propósitos iniciais da tese, a construção de uma contextualização para o problema de pesquisa para, posteriormente, encaminhar a escolha de possibilidades reais, o recorte, e constituir o estudo de caso.

Ao buscar exemplos que descrevessem a primeira situação, por exemplo, percebeu-se que as posições eram geralmente extremadas, oriundas de juízos ora circunstanciais, ora subjetivos, ora afetivos. Por esta razão, **o problema** que se propôs investigar mostrou-se motivador, atual e oportuno:

Crítérios de valor em arquitetura pautam o juízo crítico nas decisões sobre bens imóveis?

Na oportunidade, a contextualização do problema envolveu a Prefeitura Municipal de Porto Alegre, onde o mérito da proteção esteve em pauta. No primeiro caso, a ação de proteção esteve associada ao instituto do tombamento; no segundo, ao do inventário.

Na época acompanhava-se, pelos meios de comunicação, o desdobramento da Ação Civil Pública Ambiental que o Ministério Público ingressou, no ano de 2003, contra a construtora Goldsztein S/A e o

Município de Porto Alegre, com pedido de medida liminar que proibia a demolição e suspendia o projeto de construção na área dos imóveis situados na Rua Luciana de Abreu, Bairro Moinhos de Vento. A discussão teve início em 2002 e deu voz aos movimentos de bairro.

Noticiava o autor da ação que os referidos imóveis, injustificadamente, não haviam sido incluídos no rol no Inventário do Patrimônio Cultural dos Bens Imóveis de Porto Alegre, e que haveria valores que qualificariam aquele conjunto como bem histórico e artístico, correndo o risco de serem demolidos de forma precipitada. A manifestação também fez referência à autoria dos projetos, atribuídos a Theo Wiedersphan, arquiteto responsável por conceber edificações emblemáticas na capital e no interior do estado. Requereu, por fim, que o Poder Público procedesse à execução do tombamento, preservando assim os imóveis em questão.

No início da passada década de 1980, Carlos Nelson Ferreira dos Santos escreveu um artigo cujo título é bastante esclarecedor: “Preservar não é tomar, renovar não é pôr tudo abaixo” encomendado para ser publicado na Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, texto este impedido pelo editor de ser veiculado, sob pretexto de que ofendia os “brios da arquitetura nacional”. Decorrido pouco mais de trinta anos de sua divulgação, então pela Revista Ensaio & Pesquisa, suas ideias apresentam-se cada vez mais atualizadas, das quais transcreve-se: “Quando se pensa em preservar, alguém logo aparece falando em patrimônio e tombamentos. Também se consagrou a ideia de que cabia ao governo resguardar o que valia a pena. Como?” (SANTOS, 1984, p. 60). O relatório de pesquisa e parecer técnico elaborado para a causa supracitada, responde:

Dada a limitada capacidade do município em atuar neste sentido, o critério de seleção deve ser preciso, com vistas a concentrar a atividade de preservação do patrimônio construído em obras que reúnam qualidades reais de testemunho histórico. **A falta de critério pode esvaziar a política de preservação pela banalização da listagem através da inclusão indiscriminada de obras** (PEREIRA, 2006, p. 13, grifo nosso).

Há poucos anos atrás foi anunciado no Diário Oficial de Porto Alegre (DOPA) a notificação da inclusão de cerca de 500 imóveis no Inventário do Patrimônio Cultural de Bens Imóveis do Bairro Petrópolis. Desses, 360 eram residenciais, o que gerou polêmica e amplos debates entre membros da sociedade, indagando sobre a recorrência de inventários e tombamentos de edifícios, questionando-se: quais seus objetivos e suas repercussões?

De um lado, os órgãos públicos, setores responsáveis por salvaguardar a herança histórica e cultural da cidade; de outro, os proprietários dos imóveis, receosos de perder seus direitos de propriedade (quanto às possibilidades de alienação e perda de valor venal de seus imóveis). A defesa dos primeiros conciliou o inventário ao instrumento de preservação das características fundamentais do Bairro Petrópolis, priorizado em função de suas características urbanas peculiares e do risco de desaparecimento de seus valores ambientais, devido à crescente renovação urbana e suas consequências demolidoras.

Para tanto, segundo a Prefeitura, a identificação dos imóveis elencados baseou-se na escolha de critérios que compreenderam desde valores históricos, arquitetônicos, urbanísticos, ambientais e paisagísticos, técnicas construtivas, funcionais, aos valores simbólicos ou afetivos das construções. Já a insatisfação do segundo grupo apoiou-se no apontamento de irregularidades, seja pela falta de clareza no estabelecimento dos critérios utilizados na escolha dos imóveis inventariados, seja porque na listagem constavam imóveis demolidos, abandonados e até não localizados. Além disso, segundo relato noticiado na imprensa, os proprietários não haviam sido notificados pessoalmente (a publicação

da lista dos imóveis só havia sido feita no DOPA) e, portanto, não compreendiam porque seu imóvel havia sido arrolado e de seu vizinho não (VARGAS, 2014). Voltando ao desdobramento da Luciana de Abreu, a avaliação técnica chancelou a escolha feita pelo Poder Público através da Equipe do Patrimônio Histórico e Cultural (EPAHC), de não incluir as edificações listadas no Inventário do Patrimônio Cultural de Porto Alegre. Os critérios de preservação adotados, considerado arbitrário pelo Ministério Público, atendia a quatro instâncias de abordagem: cultural, morfológica, técnica e paisagística¹.

Mesmo concordando que a categorização de instâncias e valores oficiais não são necessariamente únicos, eles foram suficientes para a averiguação de que os atributos das “Casas da Luciana”², construídas nos anos 1930, não as tornavam bens a serem preservados. Após onze anos de disputa judicial, o Tribunal de Justiça confirmou, por unanimidade, que as edificações não possuíam valores históricos ou arquitetônicos que justificassem a sua preservação. Já no que confere autoria aos projetos, o parecer técnico comprovou que as casas foram projetadas por Egon Weindorfer e Franz Filsinger, e que este último, como tantos outros, trabalhou com Theo Wiedersphan, mas que com ele não se confunde.

Assim, com a negativa do Tribunal de Justiça, a Construtora ganhou o direito de construir um prédio no local. No meio deste caminho de pedras houve um acordo entre o MP, Goldsztein e PMPOA, por meio da qual a construtora manteria, através de um projeto de intervenção, três dos seis casarões, solução negada pelo Movimento Moinhos Vive, entendida por eles como uma forma de descaracterização

¹ [Instância Cultural]: Relaciona-se com o significado que o bem representa para a sociedade. Esse significado está ligado à herança de um passado do qual a obra constitui testemunho material, ou também ligado à transmissão de valores simbólicos no âmbito do imaginário social. Associa-se tanto a um fato identificado pela história oficial, através de pesquisas e fontes documentais, como a história não oficial, presente na memória coletiva. Entendido desta maneira, o critério decorre da atualização do conceito de valor histórico, expresso nas diversas formas legais de preservação do patrimônio cultural. A avaliação do valor cultural de um determinado bem deverá ser fundamentada em pesquisas que levantem dados baseados em fontes textuais e orais, que possam informar sobre sua origem, sua cronologia, evolução e fatos históricos a ele associados. A pesquisa torna-se, portanto, necessária para identificar o grau de importância de uma obra para o contexto local. Paralelamente, também auxilia na avaliação sobre o quanto é importante para a memória da cidade a preservação ou não de um determinado imóvel.

[Instância Morfológica]: Relaciona-se à análise sob o âmbito da teoria e história da arquitetura. Em tal critério, importa a avaliação do significado da obra enquanto testemunho de determinada época ou linguagem arquitetônica. Nesse sentido, o método utilizado pela Equipe, para uma valoração objetiva, consiste em analisar cada unidade dentro do conjunto de exemplares de mesmas características, identificando: i) singularidade, ou seja, o valor da individualidade da obra, relativo à época ou linguagem arquitetônica em que se insere, podendo caracterizar até mesmo um caso de raridade formal; ii) representatividade, em relação à historiografia arquitetônica da cidade, considerando-se a necessidade de manter elementos arquitetônicos de cada período; iii) expressividade, ou seja, a importância da obra em relação aos parâmetros compositivos pertinentes à linguagem arquitetônica ou época em que se insere.

[Instância Técnica]: Está relacionada à avaliação do edifício quanto ao processo construtivo. O critério enfatiza especialmente os aspectos ligados à técnica construtiva e aos materiais empregados na obra. Nesse sentido considera-se a importância de soluções construtivas que entraram em desuso devido ao desenvolvimento tecnológico ou do emprego de matérias primas que não estão mais disponíveis, assumindo atualmente valor de raridade. Nesta situação se insere, por exemplo, obras significativas da arquitetura pré-fabricada em ferro ou em madeira. Outro aspecto a se considerar são as edificações que resistiram ao tempo, mesmo sem os devidos cuidados de manutenção, por sua qualidade construtiva. Acrescentam-se também aquelas edificações que, além de apresentarem valores dignos de preservação, encontram-se em adiantado processo de degradação física, caracterizando risco de desaparecimento.

[Instância Paisagística]: Valoriza o aspecto da interação do bem cultural ao seu contexto urbano. Através desse critério, verifica-se o valor da autonomia ou de referência da obra no cenário do qual faz parte. Em relação ao valor de referência, trata-se da situação em que o edifício atua como monumento, tornando-se o elemento preponderante na estruturação do ambiente. Quanto ao valor de autonomia, o critério observa a capacidade de escalas e tipologias das demais edificações do entorno. Outro aspecto a considerar é o potencial da obra atuar como elemento de permanência em novas configurações urbanas decorrentes da transformação da cidade. Neste sentido, as diretrizes previstas pelo Plano Diretor tornam-se aspecto fundamental e ser considerado. É importante a compatibilização do critério paisagístico com o regime urbanístico previsto, tendo em vista a necessidade de preservar não só o bem cultural, mas também a paisagem que este integra. Conjuntos de unidade também constituem situação a ser considerada neste âmbito. Tais conjuntos, como edificações seriadas ou geminadas, são importantes para a qualificação paisagística quando, por suas dimensões ou especificidades, atuam na estruturação de um dado cenário.

² Conotação. Consulte artigo de BENSIMON, C. As casas da Luciana. **ZH**: Opinião. 14/09/2013.

daquele conjunto. O acordo não foi homologado, mas a tramitação judicial se estendeu até a decisão final do Superior Tribunal de Justiça, pela demolição dos seis casarios. Luiz Antônio Custódio, responsável pela Coordenação da Memória Cultural da Secretaria Municipal de Cultura, se manifestou: “Quando as partes não conseguem chegar a um acordo – todo mundo perde” (ZH, 2016).

Para o caso do Bairro Petrópolis, o desdobramento foi mais rápido. Observando que os membros do Conselho Municipal do Patrimônio Histórico e Cultural de Porto Alegre (COMPAHC) não aprovaram o Relatório Técnico do Inventário do Bairro Petrópolis por falta de quórum, e ainda, baseado na supressão de notificação aos proprietários dos bens inventariados, o Tribunal de Justiça do Rio Grande do Sul (TJRS) decidiu suspender o parecer, suscitando a elaboração de um novo inventário.

Por mais generalista que as estruturas de critérios de seleção possam parecer, percebeu-se que, em ambos os pareceres, não houve espaço para questões atinentes ao valor artístico intrínseco. Por exemplo, que explicassem os critérios de projeção traduzidos na concepção do projetista perante o problema a ser solucionado: “Como o seu autor manipulou as condições existentes segundo princípios compositivos próprios para alcançar determinados resultados?” (PEREIRA, 2008. p. 1).

Essa lacuna encontrada no sistema de seleção adotado, nos casos mencionados, dá margem à investigação de critérios compartilhados conforme sugeriu Summerson. Lançar luz à teoria e história da arquitetura permitirá uma avaliação mais crítica nos casos de outorga de patrimônio, auxiliando no entendimento das intenções, dos meios e da finalidade da própria arquitetura.

A leitura feita dos processos mencionados atestou a necessidade da proposição técnica não sentenciosa de critérios de valor em arquitetura aplicados à questão da proteção do patrimônio, no sentido de fazer prevalecer o juízo técnico sobre o abstrato, “sob pena de emprestar desmedida força ao subjetivismo, que travaria quaisquer políticas públicas pela simples existência de opiniões ou posições divergentes, daquelas adotadas pelo órgão competente” (RIO GRANDE DO SUL, 2013). Seguindo este raciocínio, Lemos destaca:

A própria definição do que seja um bem cultural de uma sociedade, também a sua identificação, a sua escolha e o seu cadastramento, implica conceituações de ordem teórica, igualmente de atuações empírica e até política [...] **Eleger bens culturais não é tarefa fácil que exija só o bom senso; é empreitada que depende de especialização erudita de profissionais habilitados** (LEMOS, 2013, p. 178, grifo nosso).

Entretanto, a sucessão de imbrólios judiciais tendo a preservação do patrimônio material imóvel como pauta é recorrente em todo país. De um lado, empresários da construção, predispostos a ser contrários à preservação, uma vez que “construir não se harmoniza bem com preservar” (LEMOS, 2013, p. 179); de outro, a sociedade ainda hesitante em meio a questionamentos: proteger ou demolir? Argan argumenta:

Com relação as ações humanas (e é o caso da arte), nosso comportamento é bem diferente: nós julgamos e, uma vez que sabemos poder julgá-las, se renunciássemos a fazê-lo nos disporíamos a sofrê-las passivamente. Julgando, aceita-se ou recusa-se. [...] toda e qualquer coisa feita tem um sentido para quem a fez; mas, julgando-a possuidora de valor, afirmo que tem um sentido para mim também, para os outros, para todos. Coloco-me como um modelo para a minha ação e para a dos outros, reconheço a sua utilidade para o empreendimento comum da cultura. Com o ato de julgamento, qualifico a coisa como algo que tem valor, objeto; e, paralelamente, *me* qualifico como aquele

para o qual a coisa tem valor, sujeito. Quanto maior o valor que se reconhece no objeto, maior o valor do sujeito que o entende, o recebe, torna-o seu (ARGAN, 1998, p. 17).

O artigo de Zein e Di Marco elucida conceitos sobre preservação, patrimônio moderno, memória e identidade. Neste, historicizam que a construção do patrimônio arquitetônico surge na Europa entre os séculos XVIII e XIX com a intenção de se traçar uma identidade nacional, fórmula adotada, no Brasil, em meados do século XX. O ato de preservar estava além de seu reconhecimento e estudo, enquanto obra singular, prática precursora do Renascimento; se intencionava ainda “pôr em ação medidas concretas visando à integridade de tais arquiteturas, de maneira a conservar e perenizar os testemunhos do passado [...] algumas vezes convinha reverter seu estado ruinoso [...] mesmo que para isso fosse necessário inventá-lo mais ou menos” (2008, p. 1).

E quais são estas medidas? De volta o pensamento de Santos, “Preservar não é tomar”; onde Zein e Di Marco acrescentam: “[...] mas terminou sendo, mas poderia não ser?” (2008, p. 3). Provavelmente. Com frequência, vemos o tombamento colidir com os interesses do direito de propriedade em todo país, como no litígio que envolveu o Ministério Público, a Construtora Goldsztein S/A e o Município de Porto Alegre, dando origem a uma imagem negativa e impopular à qualquer tipo de providência salvaguardadora da memória, e não só daquele recurso extremo legal de tomar para guardar (LEMOS, 2013), tornando mais uma vez atual e procedente o posicionamento de Carlos Nelson Ferreira dos Santos:

Do jeito que vem sendo praticada, a preservação é um estatuto que consegue desagradar a todos: o governo fica responsável por bens que não pode ou não quer conservar; os proprietários se irritam contra as proibições, nos seus termos injustas, de uso pleno de um direito; o público porque, com enorme bom senso, não consegue entender a manutenção de alguns pardieiros, enquanto assiste à demolição inexorável e pouco inteligente de conjuntos inteiros de ambientes significativos (SANTOS, 1984, p. 61).

Será então que um dos caminhos para a preservação do patrimônio imóvel no Brasil seria desobrigar da proteção, o tombamento, desvinculando-os? Diminuiriam os tombamentos discricionários ou as solicitações de tombamento não programadas? Solucionariam-se, pelo menos em parte, os conflitos entre segmentos da sociedade com objetivos e interesses antagonísticos, sobretudo a comunidade organizada *versus* empresários da construção civil?

Com mais de 80 anos, o Decreto-lei Nº 25/37, pede uma atualização, ou pelo menos que se reflita: “o patrimônio não deixa de ser patrimônio por não ser protegido oficialmente. Estrita ou imaginativa, sua manutenção e rearquitetura não deveriam depender dessa proteção, de uma imposição, em certo sentido forânea” (COMAS, 2011, p.61). Ao que parece, o debate mais produtivo está na discussão sobre valor a partir de critérios que permitam uma seleção prudente. E a tese vem ao encontro desta proposta.

Havendo o entendimento de que para se preservar não é preciso tomar ou, dizendo melhor, para se proteger não é preciso tomar, a pressão sobre tombamentos em massa ou inflação patrimonial, para citar Françoise Choay, poderia sim diminuir, no mesmo sentido em que poderão ser aprimoradas a educação patrimonial, a gestão compartilhada e a promoção do patrimônio que realmente se queira salvar. Do contrário, seguiremos equivocados de que a falta de tombamento seja também, falta de proteção ou ainda, enganar-se, dando ao tombamento, um ato executivo, uma assinatura, o poder que não lhe pertence: manter a integridade material do patrimônio.

Objetivo. Defender o valor artístico intrínseco como sendo de maior autoridade nas tomadas de decisão sobre a proteção e preservação do patrimônio material imóvel, investigando, pois, critérios de valor em arquitetura, com vistas a definir algum grau de consenso coletivo, técnico, especializado, reduzindo o arbítrio nas concessões de mérito de proteção.

Tendo em vista a necessidade de definir um recorte para a conferência dos propósitos estabelecidos, a sugestão foi estudar os primeiros casos de tombamento moderno, no Brasil, contemporâneos à publicação do Decreto-Lei Nº 25 de novembro de 1937, que organiza – e legitima – o patrimônio histórico e artístico nacional. A escolha da instância federal nos primórdios da proteção de bens materiais imóveis recentemente construídos, estabeleceu os casos a serem investigados, destacando o posicionamento de vanguarda brasileiro, que apontou na direção do **valor artístico intrínseco**, admitindo a validade de critérios como o verdadeiro movimento ao aprimoramento de soluções projetuais.

Portanto, o método de investigação proposto estará plenamente centrado no problema da pesquisa **critérios de valor em arquitetura** havendo, naturalmente, consonância entre os assuntos a serem abordados. A ênfase dada, na questão de pesquisa, à expressão **valor**, equipara-se a outras duas de igual estatura – **virtude e princípio** – que, alinhadas, construíram os aportes teóricos da pesquisa, dando-lhe dignidade.

O termo **Virtude** encabeça o tema do primeiro capítulo, assumindo a função de adjetivo, sinônimo de qualidade em arquitetura, – aquilo que se vê – como no Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa: “**virtude** s.f 1. qualidade do que se conforma com o que é considerado correto e desejável [...] 3. capacidade de atingir os objetivos ou efeitos de sua atividade, finalidade, utilização, etc. com eficácia, propriedade, mérito” (HOUAISS, 2009, p. 1951).

O segundo capítulo centrado no tema **Valor**, apresenta a qualidade que desperta admiração ou respeito, incorrendo também numa adjetivação – aquilo que dá sentido à arquitetura de valor, e a dignifica, comparecendo com esse significado: “**valor** s.m [...] 7. utilidade, préstimo, serventia 8. legitimidade, valia 9. excelência, dignidade superior 10. importância, destaque em uma escala corporativa” (HOUAISS, 2009, p. 1920).

Dando acabamento aos dois primeiros capítulos, o termo **Princípio** alcança a condição de faculdade intelectual, virtude dianoética, **razão**, ao orientar as condutas projetuais, prevendo as consequências e avaliando o sentido das ações, como segue: “**princípio** s.m 1. o primeiro momento da existência (de algo) ou de uma ação ou processo [...] 2. o que serve de base a alguma coisa, causa primeira, raiz, **razão** 3. ditame moral, regra, lei, preceito (HOUAISS, 2009, p. 1552).

Da equiparação das três definições iniciais, a origem do título:

Inventário das Virtudes: Valor e Princípio na Proteção da Arquitetura Moderna Brasileira

A tese foi distribuída em quatro capítulos, além da introdução e conclusão; sintetizados como segue:

Introdução. Discussão de valor em arquitetura aplicado às decisões de patrimônio: Motivação; Questão da Pesquisa; Contextualização; Objetivo; Considerações sobre o Título e Resumo dos Capítulos.

Capítulo 1. Virtude, qualidade em arquitetura.

Conceito. Retornar às origens com a finalidade de obter, dos postulados fundamentais, respostas para a questão inicial. Constatou-se, através dos tratados clássicos de Vitruvius e Alberti, que os critérios de valor em arquitetura, suas virtudes, qualidade externa, ou ainda, elemento tangível, perceptível, material da arquitetura – significante – provêm da razão, do intelecto, apreensão cognitiva da realidade, da natureza, em contraste com a função desempenhada pelos sentidos.

Arranjo. Após a breve apresentação dos tratados, realçando quais dos dez livros estavam identificados diretamente com a tese, buscou-se diligentemente o termo virtude, alinhando-o com aquilo que se vê, e a partir do qual se deleita. Do geral ao específico, razão e a beleza em arquitetura, objetivo e abstrato, foram colocados um na presença do outro, a partir dos requerimentos identificados especificamente nos edifícios sagrados e na arquitetura pública profana, vislumbrando a tipificação prevista no estudo de caso.

Capítulo 2. Valor, sentido da arquitetura.

Conceito. Após concentrar-se nas qualidades da arquitetura, sobretudo antiga, diligentemente estudada por Vitruvius e por Alberti, caberá refletir sobre a sua qualidade interna, ou conceito abstrato – significado –, faculdade de sentir, apreciar e ajuizar criticamente, com correção, a partir do bom senso.

A valorização da arquitetura de qualidade, sua significação, fazendo com que se torne durável e constitua um legado para as gerações vindouras é o que define o monumento em arquitetura. Alberti, em seu tratado Da Arte Edificatória, já validava os monumentos antigos, a partir de sua essência. Sobre essa mesma linha de pensamento debruçaram-se dois teóricos do século XIX, John Ruskin e Alois Riegl, somando ao valor essencial destacado por Alberti, o valor de referência ou significado.

Arranjo: Após o alinhamento com o tratado de Alberti, a tese encaminha-se para a reflexão que recai sobre a arquitetura e sua condição de memória, memória petrificada, eternizada. A metáfora do tempo, que tudo devora, é trazida para o texto fazendo par com a beleza. Dando sequência ao capítulo, as considerações sobre valor feitas por Ruskin e Riegl em relação a arquitetura de valor e ao monumento.

Capítulo 3. Princípio, razão da proteção

Conceito. Encerrados os dois capítulos basilares que constituem um terço da tese, a pesquisa encaminha-se para a verificação das virtudes da arquitetura e o valor dos monumentos – exemplares de arquitetura moderna brasileira protegidos, antecipadamente, por meio do instituto do tombamento. Assim, Museu das Missões, Igreja de São Francisco de Assis da Pampulha, Ministério da Educação e Saúde, Estação de Hidroaviões e Catedral de Brasília serão estudados a partir de suas virtudes, ou critérios de valor.

Arranjo: A conexão entre significante e significado, bem como as razões do tombamento, serão justificadas partir da análise dos princípios fundamental, característico e crítico, conduzidos, respectivamente, pela teoria da arquitetura, processos de tombamento e pelo reconhecimento pela crítica especializada.

Capítulo 4. Cinco Modernos. Cinco Virtudes

Conceito. Par organizador da tese, o capítulo exclusivamente ilustrado dá existência à teoria, história e crítica, apresentada nos capítulos anteriores.

Arranjo: Alinham-se os cinco edifícios modernos organizados tendo como base os cinco critérios de valor que se repetem naqueles exemplares. As ilustrações apresentadas fogem daquelas publicadas nos inventários modernos estudados, sendo algumas delas inéditas na bibliografia sobre o tema, sendo selecionadas a partir da disponibilização do acervo fotográfico das superintendências estaduais do IPHAN à pesquisa.

Inventário das Virtudes, conclusão

O capítulo final traz resposta à questão inicial e dá conclusão à pesquisa da tese. Ainda, a deferência feita a Julio Nicolau Barros de Curtis, 1º Superintendente IPHAN RS, ao final do trabalho, salienta sua fundamental contribuição para a preservação do patrimônio cultural do RS. Rememorar a importante influência do viajante, professor da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, que ultrapassou os limites da academia, comprovou que é preciso ver (virtude) e sentir (valor) a arquitetura, *in situ*, experimentação inerente às pesquisas documentais e qualitativas em arquitetura.

Capítulo 1

VIRTUDE, QUALIDADE EM ARQUITETURA

EXORTUS³. Já dizia Antoni Gaudí: “Ser original, é voltar às origens”. O valor em arquitetura é o assunto que orienta toda esta pesquisa, o que implica a necessidade de descobrir os princípios fundamentais que conduzem a boa prática da arquitetura, bem como suas fontes de pesquisa: “Os tratados teóricos se ocupam fundamentalmente das origens de uma prática ou de uma arte. [...] um tratado sobre arquitetura pode situar as origens da prática disciplinar na imitação da natureza (*mimese*) e na aspiração inata do homem a aperfeiçoá-la” (NESBITT, 2008, p. 19).

Os Tratados. As fontes de pesquisa que sustentarão as reflexões a seguir correspondem, especificamente, a dois tratados clássicos: o tratado **Da Arquitetura**, de Vitruvius e o tratado **Da Arte Edificatória**, de Leon Battista Alberti.

Vitruvius em Português. Em relação ao tratado vitruviano, foi utilizada a tradução do latim para o português de **Manuel Justino Pinheiro Maciel**. Maciel é Professor no Departamento de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas de Lisboa, e responsável pelo ensino e investigação em História da Arte e da Antiguidade. Atualmente, preside o Instituto de História da Arte da mesma faculdade.

Alberti em Português. Em relação ao tratado albertiano foi utilizada a tradução do latim para o português de **Arnaldo Monteiro do Espírito Santo**. Espírito Santo é Professor Catedrático do Departamento de Estudos Clássicos da mesma Faculdade, tem desenvolvido a sua investigação na área da Literatura Latina e Neo-Latina, Medieval e Renascentista.

Da Arquitetura é o título dado por Vitruvius ao seu tratado, justificando depois, a importância da arquitetura enquanto arte na vida do homem, inclusive dispensando outros empenhos, porque segundo o tratadista, o que é belo e excelente acabará impondo-se por mérito próprio. Para atestar seu caráter instrutivo, Alberti nomeia-o diferente, ampliando seu domínio – do qual a arquitetura enquanto arte é meramente uma parte (CHOAY, 2010).

Ao associar arte ao edificar, em Da Arte Edificatória, Alberti opera no sentido de diferenciar a arquitetura das demais construções, reforçando a ideia de processo, onde diferentes saberes devem ser conciliados para servir, com dignidade, à arte que é inevitável tanto ao público quanto ao privado.

É nesta complexa reunião de saberes, e na sua finalidade humana, que está a excelência no construir, sendo a arquitetura uma arte indispensável, segundo Alberti [DAE; Pr]:

³ Tradução do latim: “Começo”. Fonte de consulta, Dicionário do Latim Essencial.

Mas se devêssemos assinalar uma arte, por sua natureza indispensável, e que conseguisse conciliar também a conveniência prática com o agrado e o decoro, a meu ver nessa categoria dever-se-ia incluir a arquitetura; visto que é demasiadamente vantajosa para a comunidade e para os particulares, especialmente agradável ao gênero humano e certamente uma das mais importantes (ALBERTI, 2012, p. 29).

Mesmo Vitruvius sendo criticado pela escrita ao contrário de Alberti, considerado um estilista, em síntese, o modelo albertiano indica uma forte correspondência com o modelo vitruviano, embora haja diferenças que poderão aparecer sistematicamente e que serão apresentadas no texto.

Da Arquitetura. A partir da revelação do tratado de Vitruvius, *De Architectura* – cuja descoberta é atribuída a Gian Francesco Poggio Bracciolini –, entre 1414 e 1416, em pleno Renascimento, a celebrada tríade, solidez (*firmitas*), funcionalidade (*utilitas*) e beleza (*venustas*), tem sido usada como critério de avaliação em arquitetura. Sendo esse o único tratado da Antiguidade em seu gênero que sobreviveu, desde então, a tríade vitruviana nunca foi superada ou substituída, mas considerada fonte primordial de reflexão sobre as cidades, os edifícios e seus ornamentos, servindo como um manual técnico de orientação, essencial para aprofundar o entendimento sobre a tecnologia da construção romana.

Inventário teórico. Françoise Choay comenta que, durante o Renascimento os “letrados apreciavam os templos romanos, pela satisfação de interpretar o texto de Vitruvius!” (CHOAY, 2001, p. 50). Corrobora para essa ideia a introdução do tratado vitruviano, que aponta a necessidade deste roteiro como forma de entendimento sobre a prática construtiva romana, que vinha se destacando em relação à grega. Segundo Manuel Justino Maciel:

A obra vitruviana é para nós fundamental na reflexão que fazemos sobre o urbanismo, a arquitetura e a decoração dos edifícios da época romana. Não para pressupormos que os seus módulos foram aplicados como regra geral, mas para aprofundarmos o nosso entendimento da *tecnologia* subjacente à arte arquitetural romana. Ao mesmo tempo estaremos melhor preparados para reconhecer que suas normas, não sendo necessariamente um tratado instaurador, poderão ser uma directriz, um conjunto de conhecimentos que se aliam ao pragmatismo construtivo romano e que, dando liberdade à realização arquitectónica, acabam por se revelar presentes na **economia, unidade final e funcionalidade** (MACIEL, 2009, p. 13, grifo nosso).

Dez Livros. Indo em direção ao tratado propriamente dito – o texto *Da Arquitetura* de Vitruvius, que corresponde a *Dez Livros*, foi publicado primeiramente sem ilustrações, em 1486 ou 1487, aparecendo ilustrado em Veneza, em 1511. Seu conteúdo é generalista – como convinha aos técnicos em tempos romanos, versando sobre arquitetura, paisagística, planejamento urbano, engenharia civil e mecânica – um tratado de primeira necessidade, segundo alguns estudiosos como Ströher e Manenti.

Por que Dez Livros? Segundo Maciel, em *Da Arquitetura*, os três últimos livros sugerem ter sido incluídos posteriormente – água [L VIII], gnomônica [L IX] e máquinas [L X] – e pouco se relacionam com os demais, que também não seguem uma estrutura lógica (MACIEL, 2009). Poderiam ser oito, se Vitruvius considerasse organizar o seu tratado conforme os princípios universais da arquitetura, *firmitas, utilitas e venustas*, mas a isto renuncia, ao dividi-lo em edificações [L I ao L VII], gnomônica e mecânica, fechando assim em um número perfeito.

Dez corresponde também a uma parte dos membros superiores e inferiores, tomados individualmente, corroborando que e a ideia de número está diretamente relacionada com a percepção do corpo

humano. Seguem, pois, os comentários a respeito dos Dez Livros de Vitruvius, destacando as ênfases que serão mais ou menos fundamentais na pesquisa.

Livro I. Dos princípios fundamentais ao leiaute das cidades.

Repertório. Tem como primeiro capítulo, a arquitetura como ciência prática e teórica, dando conta do sujeito arquiteto e de sua formação profissional. Vitruvius põe em relevo, neste capítulo, a necessidade do arquiteto buscar no conhecimento teórico e histórico e nas experiências práticas – repertório, a forma de justificar suas tomadas de decisões projetuais [DA LI; I-3]:

Na realidade, como em todas as coisas, também na arquitetura, de uma feição especial se verificam estas duas realidades: **o que é significado e o que significa. O que é significado é a coisa proposta, da qual se fala; o que significa é a evidência baseada na lógica dos conceitos.** E assim, parece que aquele que pretende ser arquitecto se deverá exercitar numa e noutra parte (VITRUVIO, 2009, p. 30, grifo nosso).

Definições da arquitetura. Já o capítulo segundo destaca as definições fundamentais da arquitetura – “ordenação que em Grego se diz *taxis*, disposição a qual os Gregos chamam *diathesis*, euritmia, comensurabilidade, decoro e distribuição, esta em grego dita *oeconomia*” (VITRUVIO, 2009, p. 37), cujas descrições se apresentam a seguir:

Ordenação, sistema geométrico ou ordenamento: consiste na justa proporção e equilíbrio de cada uma das partes submetida a uma regra modular; Disposição: baseia-se na colocação adequada das partes e no efeito estético da obra a partir de arranjos feitos com qualidade; Euritmia ou proporção: traduz-se na aparência elegante e harmoniosa das diferentes partes; Comensurabilidade ou simetria: representa o equilíbrio entre as partes e a correspondência de uma determinada parte com o todo e vice-versa; Decoro: reside no aspecto irrepreensível das obras, a partir de critérios de validade comprovada, como costume e a natureza do lugar – como por exemplo, os templos consagrados aos deuses, localizados de acordo com os sacrifícios; Distribuição: equivale à divisão apropriada dos meios e do solo, assim como ao equilíbrio econômico das contas de despesa das obras.

A abrangência das definições comprova que o tratado vitruviano mais do que um manual técnico é um inventário teórico que aborda a qualidade e durabilidade nas edificações; portanto, cruzar essas definições oportunamente com os edifícios analisados será imprescindível.

Divisões da arquitetura. No capítulo terceiro, Vitruvius descreve as divisões da arquitetura: edificação (*aedificatio*), gnomônica (*gnomonice*) e mecânica (*machinatio*). A edificação, matéria de estudo, foi dividida em duas partes, sendo que uma consiste na instauração dos recintos fortificados e das obras comuns nos lugares públicos, e a outra, na descrição dos edifícios privados. Já os edifícios públicos, por sua vez, foram divididos em três classes: defesa, religião e utilidade pública.

Tríade. Vitruvius define, por fim, a tríade que o celebrou, esclarecendo que especialmente as construções públicas deverão ser realizadas de modo a que se tenham presentes os princípios da solidez (*firmitas*), funcionalidade (*utilitas*) e beleza (*venustas*), descritas a seguir:

Afirma que a solidez estará presente quando a profundidade dos alicerces atingir camadas rígidas do solo e os materiais empregados forem escolhidos de forma qualitativa e criteriosa – um princípio de economia. Já a utilidade caracteriza-se por uma disposição apropriada e adaptada ao tipo de exposição solar, de acordo com os gêneros – um princípio de funcionalidade. Por fim, a beleza será alcançada

quando o aspecto da obra for agradável e elegante e quando a medida das partes corresponder a uma equilibrada noção de proporção – um princípio de unidade.

Segundo Françoise Choay, Vitruvius remete também “à *dispositio*, no caso da utilidade e à *symmetria*, no caso de beleza” (CHOAY, 1985 p. 129), esta última definição destacando-se mais no texto em relação aos demais. Os capítulos quarto ao sétimo tratam da escolha dos lugares para a implantação da cidade, orientação solar de acordo com a ambiência, bem como leiaute das cidades com a distribuição da infraestrutura urbana social.

Livro II. Dos recursos materiais e experiências construtivas aos materiais adequados à construção.

Origem. Considerando do preâmbulo até o segundo capítulo, têm-se tanto o sonho do arquiteto quanto a interpretação antropológica vitruviana sobre as origens da sociedade e o anúncio da arquitetura, criada a partir da mítica descoberta do fogo e da reunião dos homens em sociedade – observando as construções de outrem e acumulando suas experiências.

Substância. O Livro II dá vazão novamente à importância do repertório, de onde deve-se extrair que o aperfeiçoamento das capacidades construtivas é o resultado da observação e da experimentação – atribuição de valor que refere-se à tradição. Do terceiro capítulo em diante, traça-se um percurso através dos materiais construtivos partindo dos tijolos, areia, cal, cimento e pedras às madeiras e sua utilização segundo suas potencialidades e conveniências.

Livro III. Da disposição dos templos sagrados, suas comensurabilidades e proporções.

Protótipo. Inicialmente, Vitruvius faz referência à filosofia socrática a fim de justificar e fundamentar a importância da arte na vida do homem. Segundo o tratado, arquitetura do templo é exemplar para todo tipo de arquitetura [DA LIII, I-4]:

4. Portanto, se a natureza compôs o corpo do homem, de modo a que os membros correspondam proporcionalmente à figura global, parece que foi por causa disso que os Antigos estabeleceram que também nos acabamentos das obras houvesse uma perfeita execução de medida na correspondência de cada um dos membros com o aspecto geral da estrutura. **Por conseguinte, se nos transmitiram regras para todas as construções, elas destinavam-se sobretudo aos templos dos deuses**, porque as qualidades e os defeitos destas obras permanecem eternos (VITRÚVIO, 2009, p. 110, grifo nosso).

Eternidade dos templos. Vitruvius ressalta a necessidade de aprimoramento nestes edifícios, uma vez que suas qualidades e defeitos serão perenizados. A importância que Vitruvius dá aos edifícios sagrados, expressa o que significavam para os antigos a arquitetura dos templos que, com sua ordem própria, influenciou e determinou os comportamentos construtivos através dos tempos, conforme comenta Choay:

Sua iniciativa visa a organização e a classificação de um tesouro preexistente. [...] Enfim, se o *De Architectura* trata o campo da construção em sua totalidade, da casa à cidade, dos edifícios privados aos públicos e às vias de circulação, todavia **o equilíbrio do conjunto é rompido em proveito dos edifícios sagrados, dos templos, tal como a tradição os elaborou, e cujo tratamento goza de prioridade absoluta** (CHOAY, 1985, p. 19, grifo nosso).

Comensurabilidade. O menor dos Dez Livros de Vitruvius – apenas cinco capítulos –, tem início com a disposição dos templos, especialmente jônicos. Desde o primeiro ao quarto capítulo, Vitruvius discorre sobre a composição dos templos, segundo ele, assentada na comensurabilidade, que é sinônimo de simetria. A simetria nasce da proporção. Vitruvius descreve um paralelo com o corpo humano, retirando de seus membros o sistema de medidas comum a todas as obras e instituindo, assim, a ideia de número perfeito, que entre os antigos, é dez; entre os matemáticos, é seis; entre os gregos, é também seis; e, entre os romanos, é dezesseis.

O capítulo segundo versa sobre a tipologia dos templos de acordo com a disposição das colunas, e o capítulo terceiro, sobre a classificação dos templos segundo os intercolúnios. Os dois capítulos finais encerram o princípio da disposição e da variedade em relação aos demais elementos de arquitetura, como estereóbata, estilóbata e pódio, seguidos das colunas, fustes, voluta e proporções do capitel jônico, arquivoltas, friso, cornija, tímpanos, frontões, acrotérios e demais ornamentações.

Livro IV. Da ordenação do *corpus* da Arquitetura, a proporção dos dóricos e coríntios.

Regra do templo. Vitruvius justifica a necessidade de ordenar o *corpus* da arquitetura neste livro, segundo uma metodologia pormenorizada e equilibrada; por isso, o estudo separado das regras aos diferentes templos sagrados. Assim, o Livro IV, desenvolvido em nove capítulos, encerra as convenções dos gêneros coríntio e dórico, descrevendo suas características – desde a origem dos capitéis e a disposição dos entablamentos ao interior dos templos, orientação e portas, além de outras tipologias de templos e altares.

Livro V. Das disposições dos edifícios públicos e portos, construção e acabamentos.

Guia prático. Além dos capítulos que encerram temáticas afins, Vitruvius vale-se dos preâmbulos dos dez livros para provocar reflexões a cerca dos saberes teórico, prático, filosófico, crítico e técnico. A introdução ao Livro V esclarece a especificidade de um tratado de arquitetura – tão diferente de uma narrativa histórica ou da poética, que facilmente atraem e entretêm a expectativa de seus leitores. A leitura de um tratado técnico, ao contrário, exige o conhecimento prévio de uma linguagem própria, cujo pragmatismo não permite subjetivações. Neste sentido, Vitruvius diz que elabora um guia prático, com textos breves, favorecendo a consulta e a interpretação de quem se interessa pela arquitetura. Os doze capítulos subdividem-se nos seguintes equipamentos: fóruns, basílicas, teatros e termas, além dos portos.

Livro VI. Das normas dos edifícios privados, suas proporções, disposições e orientações.

Virtudes romanas. No preâmbulo, Vitruvius dá valor ao conhecimento, enaltecendo direta ou indiretamente as virtudes romanas, como, por exemplo, gratidão, honestidade e sabedoria, sobre a *fortuna*. Ao final do Livro VI, distingue o profissional arquiteto, reservando-lhe a propriedade de avaliar o objeto de arquitetura sob a ótica de sua tríade, definindo todos os tipos de materiais que convém utilizar, como ilustra a sentença que segue [DA LVI, VIII-9]:

9. E assim o julgamento sobre todos os edifícios, obedece a uma tríplice consideração, a saber a sutileza construtiva, a magnificência e a disposição. Quando se considera que a obra foi realizada com magnificência, serão louvadas as despesas feitas pela capacidade econômica do proprietário; quando se olha para a sutileza, a perfeição do artista será apreciada; **mas, quando se apresentar esteticamente como modelo nas suas proporções e sistemas de medidas, então a glória será do arquiteto** (VITRUVIO, 2009, p. 241, grifo nosso).

Ambiente e decoro. Desde o capítulo primeiro, quando aborda o decoro, Vitruvius faz uma ressalva quanto à perfeita adaptação dos edifícios ao ambiente geográfico e coloca na arte a solução para equilibrar as disparidades: “Deste modo, o que a natureza lesa em demasia será emendado pela arte” (VITRÚVIO, 2009, p. 222). As propriedades locais, de acordo com as normas da natureza, somam-se às demais atenções em que se deve concentrar-se o arquiteto. Além de ater-se à condição do ambiente, externa, vinculada ao repertório formal, material e natureza do lugar, deverá ainda preocupar-se com o conteúdo, o conforto e o arranjo espacial, que são as três condições internas do problema arquitetural. Para Vitruvius [DA LVI, II-1]:

1. Não deverá haver maior cuidado por parte do arquitecto que não seja o terem os edificios correctos planeamentos de acordo com proporções reportadas a uma determinada parte. Uma vez constituído o sistema de medidas e explanadas por cálculos as modulações, haverá então lugar **para que a sua boa realização tenha em conta a natureza do lugar**, seja no que respeita o uso, seja no que respeita o aspecto exterior, procedendo a ajustamentos através de alterações, diminuindo ou acrescentando proporcionalmente, de modo a transparecer que o edificio foi planeado devidamente, e nada foi deixado ao acaso, no que concerne ao resultado final (VITRÚVIO, 2009, p. 226, grifo nosso).

Livro VII. Dos acabamentos para os edifícios privados.

Culto. No preâmbulo, uma observação bastante significativa para este trabalho, quando Vitruvius reconhece a contribuição e o mérito das gerações passadas no que diz respeito aos escritores e às fontes documentais que utilizou, transmissores de conhecimento e sabedoria [DA LVII, Pr. 10]:

10. Porém, eu, ó César, não publico esta obra interpondo o meu nome em detrimento dos méritos alheios nem quis fazer aprovar-me por ela vituperando as ideias de quem quer que seja, antes presto as maiores homenagens a todos os escritores, porque prepararam abundantes dados, reunidos através dos tempos, em todos os campos, com sagacidade e brilhante engenho, a partir dos quais nós, como que bebendo em fontes, e levados a teses próprias mais fecundas e expeditas, encontramos a possibilidade de escrever e, confiando em tão importantes autores, procuramos ponderar novas instituições (VITRÚVIO, 2009, p. 259).

Fabrica. Nos capítulos que seguem, apresentam-se a preparação dos materiais para o emprego de cada um na construção, segundo o efeito estético. Tanto o Livro II quanto o Livro VII, que tratam diretamente da solidez, constituem uma importante ferramenta para estudos em projetos de intervenção no patrimônio edificado. Desta forma, encerram-se os sete primeiros livros de Vitruvius que discorreram sobre os edifícios, objetos de análise mais aprofundada. Os três últimos livros, por referirem-se a temáticas muito diversas, serão isentados nesta pesquisa, a saber:

Livro VIII. Da água e a sua evidente necessidade, captação, distribuição, características e tratamento.

Livro IX. Da gnomônica, conhecimento da astronomia, a interação do sol e da lua, relógios de sol e hidráulica.

Livro X. Dos princípios das máquinas úteis para tempos de paz e de guerra.

Conexão entre os tratados. “Em virtude da durabilidade das construções, o teórico da arquitetura está sempre esbarrando num condicionante histórico: a observação simultânea de obras que datam de épocas muito distantes no tempo. Isso impõe uma reflexão sobre nossa relação com a tradição da arquitetura” (NESBITT, 2008, p. 19).

Se no tratado *Da Arquitetura*, Vitruvius descreve quais os princípios fundamentais que orientam a prática arquitetural, foi nele que autor se valeu da tradição. Tradição é o laço do passado com o presente, e, por acreditar nisso, Vitruvius utilizou-se da experiência e do conhecimento, compartilhando, além dos princípios fundamentais, padrões – a descrição das categorias dos edifícios públicos romanos.

Partindo do pressuposto que a transferência de saberes de geração para geração implica a compreensão de práticas precedentes, Vitruvius optou por classificar o tesouro preexistente, sem necessariamente questioná-lo, mostrando que a ideia de tradição acarreta tanto em transmissão como em adaptação deste mesmo saber à novas realidades, Burke esclarece:

Como múltiplas tradições podem coexistir facilmente na mesma sociedade [...] trabalhar com a ideia de tradição libera os historiadores culturais da suposição de unidade ou homogeneidade de uma era. O processo é impulsionado, em parte, pela necessidade de **adaptar ideias velhas a novas circunstâncias, em parte por tensões entre formas tradicionais e novas mensagens [...]** (BURKE, 2008, p. 38-39-130, grifo nosso).

Tradição. O vocábulo tradição é derivado latim *traditio*, *tradere*, que significa ação de entregar, passar adiante. A tradição, neste sentido, transmite algo. O que transmite, todavia, não diz respeito ao que comumente tomamos como objeto de entrega. Max Scheler dizia que a tradição não submete uma coisa a outra, mas toma-a como referência:

A tradição artística, por exemplo, não é nada além do movimento de entrega de si, por parte de cada personagem desvelado pela história desta tradição. [...] Picasso é um herdeiro de Cézanne, que é um herdeiro de Michelângelo, que é um herdeiro da arte grega, e assim por diante. [...] Esta realização de seus obreres, constituída a partir de um outro, não indica uma subserviência frente ao que anteriormente se apresenta; **mas uma impossibilidade, vivenciada por todo grande autor, de prosseguir o processo da criação, sem antes considerar a história que torna possível a execução de sua tarefa.** Assim, a tradição implica necessariamente uma dinâmica de doação, uma espécie de remetimento que arrasta para si o que recebe (SCHELER, 1994, p. 9, grifo nosso).

Assim como os pintores, Leon Battista Alberti leu o tratado *De Architectura* e inspirou-se. Porém, escrever o tratado *De Re Aedificatoria*, impôs-lhe uma mudança, adaptou-o, alterando-lhe forma e significado, sem romper com a tradição. Leon Battista Alberti escreveu e apresentou um manuscrito, em 1452, ao Papa Nicolau V, que acabou sendo publicado, somente em 1485, em Florença, 13 anos após a sua morte.

Da Arte Edificatória. Este manuscrito refere-se ao tratado de arquitetura albertiano – o primeiro dos tempos modernos, embora nunca tenha sido “reconhecido como tal e continua a ser visto como uma versão melhorada do livro de Vitruvius” (CHOAY, 1985, p. 4). Mas não é. Didático, a modernidade do tratado de Alberti está na possibilidade em admitir a problematização dos temas, partindo da observação e da experimentação – como Vitruvius, mas chegando à reflexão e ao juízo. Essa é a maior distinção encontrada entre os dois tratados.

Um inventário prático. Seguro de sua facilidade com a escrita, Alberti vale-se de um tratado descritivo, sem qualquer ilustração. Entretanto, não reproduz com exclusividade nenhum edifício, divergindo de Vitruvius ao expor a Basílica de Fano. Por isso que, além daquilo que o diferencia de *Da Arquitetura*, a ampliação de domínio para a arte de construir é que torna o tratado de Alberti, senão instaurador, instrutivo – consideravelmente quando tem por objetivo estudar um edifício através de uma

prática reflexiva e comparativa, celebrando que a arquitetura “pode ao mesmo tempo fazer reviver nosso passado, assegurar a glória do arquiteto artista e conferir autenticidade ao testemunho dos historiadores” (CHOAY, 2001, p. 28).

Nesta citação, Choay deixa claro que Alberti nos dá pelo menos três razões de se preservar a arquitetura, motivo pelo qual o estudo de *Da Arte Edificatória* torna-se indispensável nesta pesquisa, conforme ratificou a sentença de Krüger:

O percurso de Alberti em relação à Antiguidade Clássica face à devastação da antiga cidade imperial, é conformador de uma escrupulosa dimensão disciplinar, na medida que propõe, no *De re aedificatória*, a análise histórica dos edifícios antigos, sistematizada de forma tripartida, sob o ponto de vista de sua **construção, da sua comodidade e da sua beleza, com a finalidade de fundamentar uma prática edificatória e não demolidora** (KRÜGER, 2011, p. 20, grifo nosso).

Expertise. Antes mesmo de escrever seu tratado, Alberti já havia redigido obras que marcaram a cultura do Renascimento italiano. Em 1434, fora encarregado pelo Papa Nicolau V de realizar um levantamento topográfico de Roma – a Descrição da Cidade de Roma (*Descriptio Urbis Romae*), documento onde detalha, de modo sistemático, a base cartográfica que seria utilizada para um importante projeto de restauração da cidade, tendo a tarefa extra de identificar e mapear os monumentos históricos, além de restaurar alguns (CHOAY, 2001).

Virtù et Fortuna. Na sequência, Alberti redige a obra Sobre a Família (*I Libri Della Famiglia*, 1433) e Sobre a Pintura (*Tratado de Pictura*, 1435), entre outras produções literárias. Vale destacar que, no primeiro, Alberti faz referência à virtude humana, reproduzindo “quatro diálogos entre diversos membros da família sobre a inconstância da *fortuna*⁴, face à adversidade e a prosperidade da vida [...]” (KRÜGER, 2011, p. 21). No livro, a *fortuna* só pode ser entendida a partir da capacidade racional do homem, ao assegurar-lhe o controle dos apetites e desejos. Já a virtude, segundo Calovi Pereira: “[...] não mais surge do distanciamento reflexivo, mas sim do conhecimento aplicado e manifestado concretamente através do esforço, do trabalho e da produção” (PEREIRA, 2000, p. 1).

Ao transpor o mesmo conceito para a arte de construir, a virtude passa a uma ação refletida, prudente. Sinônimo de beleza, segundo Ströher, “é fácil de detectar e mais difícil de produzir” (STRÖHER, 2006, p. 34). A beleza é priorizada por Alberti no *Da Arte Edificatória*, tanto que ele se ocupa desse assunto em praticamente metade da obra. Diz Brandão: “Construir sob a forma da prudência e do cuidado em preservar o construído adquirem, portanto, o mesmo valor enquanto armas da *virtù* em seu combate infindo com a *fortuna*” (BRANDÃO, 2013, p. 341). Construir com virtude, implica em contrariar nossa propensão a tudo destruir.

Dez Livros. Constituído de Dez Livros, à semelhança do tratado de Vitruvius, tanto este quanto o de Alberti são contemporâneos para um leitor renascentista, visto que o ano de suas publicações são quase coincidentes, apesar de haver uma distância de quase 15 séculos entre a escrita de ambos. Mesmo assim, parecia claro distingui-los no contexto do *Quattrocento*: enquanto um tinha um caráter apreciativo, especialmente das ruínas da cidade imperial, o outro baseou-se em “um método de concepção que permitiu a construção, não a reprodução, de uma nova linguagem em arquitetura”

⁴ Segundo Dicionário do Latim Essencial, fortuna significa: sorte, destino, sina; felicidade, sucesso, êxito, sorte. Infortúnio, infelicidade. Bens, fortuna, riqueza.

(ALBERTI, 2011, p. 19). Este aspecto será retomado mais adiante: a relação entre a tradição e modernidade.

Por que Dez Livros? Embora os tratados sejam constituídos de dez livros e de temáticas comuns, suas ênfases não se equivalem. Vitruvius é mais pragmático; dirige-se aos “**produtos** da arquitetura, enquanto que Alberti aos **processos** de concepção da arte edificatória” (KRÜGER, 2011, p. 24, grifo nosso). Em outras palavras, enquanto Vitruvius descreve os edifícios, Alberti recomenda como deverão ser construídos os edifícios futuros. Nesta análise, em perspectiva, estão a metáfora do olho alado, de Alberti, e sua visão mais ampliada que transcende a teoria. É como se um tendesse para a teoria (*ratiocinatio*) e o outro, para a teoria e a prática (*fabrica*).

Diferente do predecessor, no Da Arte Edificatória a ordem dos livros corresponde exatamente as três dimensões Da Arquitetura, com outra nomenclatura: *necessitas* [Livros 2º e 3º], *commoditas* [Livros 4º e 5º] e *voluptas* [Livros 6º a 10º], ficando de fora, convenientemente, o Livro 1º, que trata do projeto de edificações (*lineamenta*) e de todas as etapas necessárias a sua construção (*constructio*), e o Livro 10º, que se dedica às correções e restaurações de obras, cuja nomenclatura genérica não deve causar muita expectativa, pois não se refere exclusivamente a obras de valor. Seguem, portanto, os comentários a respeito dos Dez Livros escritos por Alberti, destacando-se, em cada um deles, as ênfases que serão mais ou menos fundamentais na pesquisa.

“**Sê feliz na leitura**” (ALBERTI, 2011, p. 137, grifo nosso). Na abertura dos Dez Livros, o flagrante primeiro parágrafo gera uma expectativa no leitor de Alberti: o reconhecimento das realizações dos antepassados segundo as três dimensões de seu tratado – necessidade, comodidade e prazer – e mais a questão sobre patrimônio enquanto um bem de herança. Em síntese, o texto se organiza após o Prólogo, que dá conta do plano do livro, seus princípios e do valor na arquitetura, provando o poder criador dos homens.

Arranjo. Um esquema de pirâmide invertida, desenvolvido na tese doutoral de Françoise Choay, divide graficamente a obra de Alberti em quatro partes, vindo a facilitar o seu entendimento: o nível da correção (IV Parte); o nível do prazer (III Parte); o nível da comodidade (II Parte) e o nível da necessidade (I Parte).

Descrevendo esta imagem, a base da pirâmide destina-se ao nível da necessidade (*necessitas*), sendo constituída por três livros [L 1º, L 2º, L 3º] e dedicando-se à construção. Já o centro da pirâmide corresponde ao nível da comodidade (*commoditas*), constituído por dois livros do conjunto [L 4º e L 5º], referindo-se às construções de edifícios para fins particulares e para fins universais. A terceira parte é composta por quatro livros [L 6º, L 7º, L 8º e L 9º], concentrando-se ao nível do prazer (*voluptas*), abordando os ornamentos em si, seja em edificações sagradas ou nas edificações públicas e privadas. Por fim, o topo da pirâmide – quarta e última parte – tem um único livro [L 10º], dedicado ao nível da correção, tendo como tema o restauro e a questão da água – bem mais desenvolvido que o primeiro.

Livro Primeiro: o delineamento.

Desenho. O delineamento consiste no processo de desenho, a fim de que se possa delimitar e definir a forma do edifício. É função do delineamento determinar aos edifícios, qual a localização mais adequada (*collocatio*), qual a proporção (*numerus*), além da distribuição agradável das partes que o compõem (*finitio*), contribuindo para sua concinidade.

Segundo Alberti, o delineamento corresponde à matriz geométrica do projeto e não depende de modo intrínseco da matéria: “Mas entendemos que nenhum desses dois elementos de per si, é suficiente, se

não se lhes juntar a mão de um artifice experiente que dê a matéria a forma do delineamento” (ALBERTI, 2011, p. 142). Alberti deixa claro sobre o que trata o delineamento no tratado Da Arte Edificatória [DAE L 1º; I]:

A arte edificatória, no seu todo, compõe-se de delineamento e construção. [...] Ora é função e objetivo do delineamento prescrever aos edifícios e às suas partes uma localização adequada e proporção exacta, uma escala conveniente e uma distribuição agradável, de tal modo que a conformação de todo o edifício assente unicamente no próprio delineamento (ALBERTI, 2011, p. 146).

Ambiente e sanidade. Antes de tratar sobre material, Alberti fala do lugar, sua ambiência e sanidade, bem como de possíveis fenômenos naturais, e disserta sobre a escolha da área, que deve estar de acordo com a natureza e função de cada edifício. Neste aspecto, Alberti reedita o decoro vitruviano e insere-o, assim como Vitruvius, no Livro Primeiro. Só que, diferentemente do Da Arquitetura, onde cada divindade foi retomada com o indicativo do lugar adequado ao templo para os respectivos sacrifícios, em Da Arte Edificatória, Alberti trata da sanidade do lugar, da água, do vento, dos acessos e até dos inconvenientes ocultos. Esse aspecto fenomenológico tem relevo no texto [DAE L 1º; V]: “Na escolha da região não basta considerar apenas aqueles aspectos que saltam à vista, mas também é necessário ter em conta toda a situação, **observando os indícios menos evidentes**” (ALBERTI, 2011, p. 157, grifo nosso).

Edifício-corpo. No capítulo IX, que trata da compartimentação, Alberti retoma a primeira observação em relação à proporção entre cada membro de um ser vivo, feita no Prólogo: a analogia do edifício-corpo orientada para o correto delineamento dos edifícios [DAE; L 1º; IX]:

Importa ainda que os membros do edifício se harmonizem entre si a fim de constituírem ou comporem o louvor e a graça comuns ao conjunto da obra, para que não suceda que, concentrando todo o esforço de embelezamento numa só parte, fiquem as outras completamente desprezadas; antes pelo contrário todas se articulem entre si de tal modo que assim mais pareçam ser um só corpo bem constituído, do que membros separados e dispersos (ALBERTI, 2011, p. 171).

E assim, validando cada parte do edifício, Alberti encerra o Livro Primeiro ao considerar, por exemplo, a coluna: “parte firme e estável de um muro erguida perpendicularmente do solo até o ponto mais alto, para sustentar a cobertura” (ALBERTI, 2011, p. 173); ou a utilidade de uma cobertura, cuja falta faz “apodrecer as madeiras, desabar as paredes, os lados abrem fendas e, por fim, toda a estrutura se desmorona pouco a pouco” (ALBERTI, 2011, p. 176); ou a simetria axial do edifício-corpo: “É usual colocarem-se janelas e portas em número ímpar, mas de tal forma que as que estão de cada um dos lados se correspondam reciprocamente entre si e a do meio seja maior” (ALBERTI, 2011, p. 181).

Livro Segundo: os materiais.

Diligência. Alberti desafia: “o que é que pretendes fazer, e o quê e em que lugar o deves fazer e quem és tu que vais fazer” (ALBERTI, 2011, p. 194). Na sequência, frente à observação destes aspectos, acrescenta mais um: a adequação dos elementos ao lugar onde serão inseridos e no equilíbrio destes fatores “a ponto de não ser possível acrescentar, mudar ou tirar seja o que for, sem que o resultado seja menos perfeito e pior” (ALBERTI, 2011, p. 194).

Material. Depois, apresenta um por um, a madeira, a pedra, o tijolo, a cal e a areia, amplificados, separadamente, a partir do Capítulo IV, contemplando a origem, características e aplicabilidade,

sempre fazendo menção à sugestão de Vitruvius, que, em seu Livro Segundo, também trata dos materiais convenientes à construção.

O Livro Terceiro: a construção.

Tendo os materiais para edificar à disposição, o passo seguinte é dado no Livro Terceiro, a construção.

Fabrica. Alberti detalha passo a passo o processo que resultará da correta adequação dos materiais, na disposição das fundações até a cobertura, passando pela estrutura, fechamentos, pavimentos, revestimentos. E finaliza dando conselhos quanto à melhor época de se programar cada etapa da obra.

Conservação. Toda esta especificidade, incorporada no texto albertiano, vem ao encontro do conhecimento que ele acredita ser necessário para a prática profissional dos arquitetos: “qual seja a forma de o fazer, nem todos saberão explicar, mas só os entendidos nessa matéria” (ALBERTI, 2011, p. 187). A abordagem contrária à demolição defendida por Alberti também tem lugar no Livro Terceiro, em referência à durabilidade material e sua conservação, necessária à perenidade da obra [DAE L 3º; l]:

[...] e ao mesmo tempo é, sem dúvida vergonhoso não poupar as obras dos antigos, nem respeitar as vantagens de que os cidadãos usufruem, acostumados aos lares dos seus antepassados; pelo que, destruir, demolir e arrasar completamente o que quer que seja, em qualquer parte, deve ser uma opção a pôr de lado, sempre. Por conseguinte, eu gostaria que se conservassem intactas as construções antigas, sempre que não seja impossível levantar uma nova sem as destruir (ALBERTI, 2011, p. 233).

O Livro Quarto e o Livro Quinto: os edifícios para fins universais e fins particulares.

Necessidade. Após apontar o delineamento, os materiais e a construção, o Quarto e o Quinto Livros destinam-se a apresentar as edificações, que devem adequar-se aos interesses dos habitantes, para a conveniência, comodidade, e a convivência dos cidadãos, tanto notáveis, quanto anônimos (ALBERTI, 2011). Para Alberti, a manutenção da vida e dos bens, portanto, o início da vida em sociedade, deve-se à necessidade, à comodidade e ao prazer – diferentemente de Vitruvius, que a associava à descoberta do fogo.

Território. Por isso, evidencia detidamente sobre a importância da escolha do lugar para que se exerça, em paz, o direito à cidadania, ao serviço dos equipamentos urbanos e infraestrutura pública que dela fazem parte. Diz, ainda, que é a partir da necessidade e da diversidade humana que se identificam as espécies de edifícios, uma vez que cumprem uma finalidade humana. Expõe a necessária criação dos recursos de defesa do território, a respeito da construção de muralhas, portas, pontes, sistema de esgoto, além de portos.

Neste ponto Alberti frustra o leitor, que espera pela descrição das edificações públicas, entretanto, o assunto é retomado no Livro Oitavo.

Convivência. Do geral, o Livro Quinto de Alberti apresenta o particular, com a exposição das divisões da habitação privada, de acordo com a hierarquia das funções, comparando a casa a uma pequena cidade. Por fim, caracteriza tanto a casa de campo quanto a residência urbana, utilizadas pelos mais abastados como residência de verão e de inverno, cujos compartimentos devem estar em conformidade com o posicionamento do sol, a fim de obterem-se o conforto e a comodidade.

Além de estudar com atenção os cinco primeiros Livros do Tratado de Alberti, o foco que se pretende está nos Livros Sexto ao Nono, que correspondem ao ornamento e se referem ao deleite (*voluptas*),

correspondente, no Tratado de Vitruvius, à beleza (*venustas*). Vale ressaltar que o conteúdo de tais livros não se restringe à ornamentação como mecanismo, mas estende-se àquilo que dá honra, dignidade e, sobretudo, virtude aos edifícios.

O Livro Sexto: o ornamento.

Precedente. No seu Livro Sexto, Alberti novamente destaca a importância do estudo dos edifícios antigos, comparando-os à excelentes professores. Acrescenta que muitos desses edifícios estavam sendo destruídos dia a dia devido a disparatadas decisões de construtores de demolir o que tinha reconhecido valor, a fim de dar lugar ao que chamou de “novos delírios” – metáfora do tempo que devora, Cronos que devora o filho – tornando cada tomada de decisão em causas de efeitos que serão irreversíveis. Sua preocupação era com a finitude destes “professores” ou, melhor dizendo, com o desaparecimento desta parte do saber construído.

Por isso, debruçou-se tanto em descrever a arquitetura de templos, teatros em detalhes, inventariando-os para a eternização de seus obraes [DAE L 6º, I]:

E quando meditava em coisas tão importantes, que me impunham por si mesmas, tão nobres, tão úteis, tão necessárias à vida da humanidade convencia-me de que as devia passar a escrito; e pensava que era dever de um homem de bem dedicado ao estudo esforçar-se por livrar da morte **esta parte do saber** que os mais sábios dos nossos antepassados sempre tiveram no maior apreço (ALBERTI, 2011, p. 374, grifo nosso).

“Esta parte do saber” à qual Alberti se refere é relativa à beleza, atributo que diferencia a arquitetura da mera construção, atribuindo este conhecimento à “homens de muito saber”. Alberti eleva a beleza (*voluptas*) a um patamar mais alto que a necessidade (*necessitas*) e a comodidade (*commoditas*), como ilustra [DAE L 6º, II]:

Quando a deselegância da obra é chocante, satisfazer à necessidade é coisa pouca e insignificante, prover à comodidade é insuficiente. [...] a beleza é concinidade, em proporção exata, de todas as partes no conjunto a que pertencem, de tal modo que **nada possa ser adicionado ou subtraído, ou transformado sem que mereça aprovação** (ALBERTI, 2011, p. 377, grifo nosso).

Validez da arquitetura. Inspiração que vem de Aristóteles e que repercute nas escrituras sagradas: “Eu sei que tudo quanto Deus faz durará eternamente; nada se lhe deve acrescentar, e nada se lhe deve tirar [...]” (ECLESIASTES, 3:14). Neste mesmo capítulo, o texto dá conta da necessidade de se amparar a arquitetura, enquanto arte, em critérios racionais [DAE L 6º, II]:

[...] quem edifica de modo a pretender a aprovação daquilo que edifica – como deve querer aquele que tem bom senso – **deixa-se mobilizar por critérios racionais seguros; é próprio da arte fazer o que quer que seja segundo critérios racionais.** Quem, portanto, negará que uma edificação perfeita e digna de aprovação não pode ter origem senão na arte? Sem dúvida alguma, uma vez que esta parte que se ocupa da beleza e do ornamento é a mais importante de todas, é próprio dela um critério racional exato e constante e uma arte tal que quem a desprezar não tem o mínimo de bom senso (ALBERTI, 2011, p. 378, grifo nosso).

A arquitetura, então, é transformada em método⁵, meio que dispensa quaisquer juízos circunstanciais [DAE 6º; II]:

Mas há quem não concorde com estes princípios e diga que é uma opinião inconstante e sem fundamento aquela que com que emitimos um juízo acerca da beleza e de qualquer edificação e que a forma dos edifícios varia e muda ao bel-prazer de cada um, sem estar vinculada a nenhum preceito das artes. [...] Admito que não é fora de propósito a opinião comum que diz que **a mãe de todas as artes foi o acaso e a observação, que os seus discípulos foram a prática e a experiência e que estes cresceram com o conhecimento e o raciocínio** (ALBERTI, 2011, p. 378-379).

Princípio e razão. Estes parágrafos, somente, já atestariam a importância do estudo deste Tratado na tese que se propõe, onde se admite que os critérios racionais, ou princípios fundamentais em arquitetura, configuram um caminho seguro – hipótese defendida, em específico, para casos que envolvem méritos de proteção do patrimônio material.

Natural e artificial. Outro ponto importante no texto albertiano diz respeito à diferenciação entre beleza e ornamento: “Daqui penso que se torna evidente que a beleza é como algo de próprio e inato, espalhado por todo corpo que é belo; ao passo que o ornato é da natureza do artificial e acrescentado mais que do inato” (ALBERTI, 2011, p. 378).

O Livro Sétimo: o ornamento de edifícios sagrados.

Quem duvidará de que o templo é um edifício religioso, entre tantos outros motivos, principalmente porque acima de tudo nele se celebra a ação de graças e a adoração devidas aos deuses benfeitores do gênero humano? [...] E que dizer dos monumentos aos feitos dignos de serem consagrados à eternidade e confiados à posteridade? (ALBERTI, 2011, p. 429).

Regras do sagrado. No Livro Sétimo, Alberti destina toda sua atenção para os edifícios sagrados. Após uma introdução de três capítulos, o texto se orienta para a exposição de regras para ornamentação dos templos – as partes que o compõem e seus elementos, justificando que para o culto do divino nada é mais importante do que dispor de templos que maravilhosamente elevem o espírito e detenham com a beleza a admiração que provocam: “[...] e dificilmente se coíba de exclamar em voz alta que é digno de Deus aquele lugar que contempla” (ALBERTI, 2011, p. 436).

Ornato urbano. Adiante, sobre este aspecto, falar-se-á sobre a supremacia do templo que, segundo Alberti, é o maior e principal ornamento de uma cidade.

O Livro Oitavo: o ornamento de edifícios públicos.

Regras do profano. No Livro Oitavo, repete-se a atenção com a ornamentação, sendo que agora o interesse está nos edifícios públicos profanos, ressaltando que o esmero dedicado aos edifícios públicos sagrados, por serem destinados aos deuses, não deverá ser o mesmo para os edifícios públicos profanos, que serão embelezados com as partes dos ornamentos que lhes são próprias. O autor dedica os primeiros quatro capítulos aos sepulcros, seguidos por torres de vigia, vias públicas, praças e fórum, teatros, circos e anfiteatros, cúrias sacerdotais e senatoriais, e, por fim, as termas. Esse aspecto também será retomado na sequência.

⁵ Significando observação, experimentação, reflexão e/ ou juízo.

O Livro Nono: o ornamento de edifícios privados.

Regras do morar. No Livro Nono, a ornamentação é declarada a nível das edificações de caráter privado. Alberti sugere que a ornamentação das residências particulares seja subordinada à dos edifícios públicos, resguardando para os edifícios privados a beleza que provém da comodidade. Choay explica:

Mais precisamente, a residência particular, qualquer que seja ela, depende em primeiro lugar de uma forma de beleza que não provém da ornamentação, mas da planta e da justa compartimentação (*membrorum concinitate*). Em outras palavras, o ornamento somente se justifica nos espaços públicos, e é por isso que, nos edifícios domésticos, sua legitimidade depende do status social do proprietário da casa [...] (CHOAY, 2010, p. 110-111).

Após algumas indicações do que seria adequado tanto à casa urbana quanto à não urbana, o texto dirige-se aos capítulos centrais, talvez os mais importantes para esta proposta. Alberti faz a lógica da comparação do edifício-corpo, onde as partes que o compõe se mantêm em coesão firme e estável e em harmonia, conforme o que segue [DAE L 9º, V]:

[...] nas formas e figuras dos edifícios há, sem dúvida, algo de excelente e perfeito por natureza que desperta o espírito e no mesmo instante é sentido. Creio, na verdade, que a forma, o decoro, a beleza e outros quaisquer conceitos semelhantes consistem naquilo que se for eliminado, ou mudado, no mesmo passo se deterioram e perecem (ALBERTI, 2011, p. 592).

Tríade. No capítulo V, Alberti diz que a beleza dependerá de uma nova tríplice: número (*numero*), que se refere à quantidade de partes de uma determinada composição; delimitação ou contorno (*finitio*) ou proporção (*proportio*), que se refere ao correspondente proporcional altura, largura e profundidade; e disposição (*collocatio*), que se refere à disposição de cada parte em relação às demais, sendo mais fácil percebê-la quando é mal colocada do que esclarecer o modo de melhor obtê-la.

Concinidade. Do acordo entre as partes subservientes ao todo, resulta a concinidade (*concinnitas*) fator que, para Alberti, concede honra e dignidade aos edifícios. Assim, “[...] é função e objetivo da concinidade ordenar as partes, que de outro modo são, por natureza, distintas entre si, segundo uma norma tão perfeita que umas correspondem ao ornamento de outras” (ALBERTI, 2011, p. 593). Além do equilíbrio formal das partes, a mediania albertiana da concinidade revela-se ainda na “correspondência entre o instante e a duração (*durée*), entre o contexto presente e a história, entre a forma e o caráter daquilo que edificamos [...]” (BRANDÃO *et al.*, 2013, p. 348).

Segundo o texto de Alberti, estes princípios, reunidos, são fundamentais para se alcançar a excelência no edificar; entretanto, considerando que nem sempre os corpos se constituem de proporções idênticas, o que se questiona é: como saber ter alcançado a beleza no edificar?

Com efeito, edificar é próprio da necessidade; edificar para haver comodidade derivou tanto da necessidade como da utilidade; mas edificar de modo que os amigos da suntuosidade aprovelem e os da sobriedade não rejeitem não procederá senão da perícia de um artifice douto, refletido e muito ponderado (ALBERTI, 2011, p. 616).

Recomendações. Estão ainda, nos últimos capítulos deste Livro Nono, os aconselhamentos que Alberti redigiu em seu texto endereçado aos arquitetos, dando conta de regras consideradas

indispensáveis para evitar quaisquer problemas profissionais. As recomendações são preventivas e orientadas ao saber fazer do arquiteto, da racionalidade projetual à pesquisa e avaliação construtiva constantes, passando pelo tempo necessário para concepção.

O Livro Décimo: o restauro de obras.

Prevenir versus remediar. No seu Livro Décimo, Alberti trata com prevalência do abastecimento da água e, ao mesmo tempo, compartilha da prevenção e reparo dos problemas nas obras – em uma seção menor. Só que, neste caso, fazendo uma reflexão sobre o estado de conservação dos edifícios e mostra-se preocupado com o espetáculo de abandono dos exemplares mais antigos. Este assunto, já referido por Alberti ao longo dos Dez Livros, coaduna-se com a sua devoção ao trabalho humano, em especial ao do arquiteto, antecipando o que, na sequência, este projeto irá desenvolver: a atribuição de valor à obra realizada pela mão humana, transmitida de geração para geração, ou aquilo que convencionou-se chamar monumento.

Feita a apresentação sumária dos dois tratados clássicos, haverá ainda de se reconhecer, em cada um, o qualificativo de virtude que principia o capítulo preliminar da tese, como também a escolha do título para a pesquisa.

Inventário das Virtudes. Cabe ressaltar que Inventário das Virtudes, não é original. Fazendo um breve arrazoado de ideias e conceitos vizinhos, o termo, especificamente acadêmico, aparece análogo em outras áreas do conhecimento, como na psicologia (*en Validez Factorial del Inventario de Virtudes y Fortalezas para Niños*, de GRINHAUZ, CASTRO); sociologia (em *Inventário das Virtudes Cívicas*, de HELLER); e finalmente arquitetura (em *Categorias de Avaliação na Arquitetura*, de SCHLEE). Aliás, saiu desta última referência o empréstimo do termo, que, por uma questão de causalidade, se empregou aqui.

Em termos metodológicos, nesta investigação, a causalidade vem ao encontro daquilo que se afasta da noção de acaso, de imprevisível, de privação de lei, e se aproxima daquilo “que permite que alguma coisa aconteça sob certas condições teóricas determinadas” (BRUYNE, 1991, p. 43). Na filosofia, por exemplo, toda causa produz um efeito. No Brasil, desde que a proteção do patrimônio material entrou em pauta, houve uma onda de tombamentos, o que acabou sendo utilizado como único recurso para a perpetuação do patrimônio histórico e artístico brasileiro.

Arquitetura e filosofia. Talvez a solução para as dúvidas acerca do que deva ser considerado patrimônio, demandando processos judiciais, esteja na reunião de princípios claros de arquitetura que tenham fundamento em outras teorias do conhecimento, como a filosofia. Esta expansão conceitual não é interessante só porque amalgama a linguagem técnica e artística com a filosófica – menos restritiva e recomendada pelo racionalismo grego, onde conhecer significava entender as causas. Obras-primas são ocorrências causais, segundo a *Metafísica* de Aristóteles [M L 1; 981a 20-30]:

Entretanto, consideramos que o conhecimento e a competência pertencem antes às artes que à experiência, e supomos que artistas⁶ sejam mais sábios do que homens de mera experiência (o que significa que, em todos os casos, a sabedoria depende mais propriamente do conhecimento), e isto porque os primeiros conhecem a causa, ao passo que os segundos não a conhecem, uma vez que os homens de experiência conhecem o fato, mas não o porquê; os artistas, contudo, conhecem o porquê e a causa (ARISTÓTELES, 2012, p. 42).

⁶ Significando artistas, arquitetos.

Mas, e se o conhecimento e a competência pertencessem antes à experiência que às artes? Ruskin, em *As Pedras de Veneza*, diria que ficaríamos despreocupados em ceder ao mar palácios aristocráticos, pois estaria garantida a produção de novos edifícios que rivalizariam com aquelas velhas pedras (RUSKIN 1992). Sem status de monumento, nada seria preciso conservar. Contemplar o belo, através do conhecimento, é uma das formas de se atingir a virtude.

Virtude em arquitetura. Após esta breve apresentação, parte-se para a busca e interpretação da palavra virtude junto à base intelectual daqueles que inauguraram a filosofia ocidental, construído deste capítulo. Sócrates, Platão e Aristóteles concordavam que a virtude era uma disposição positiva do indivíduo de fazer o bem, encontrada mediante o conhecimento, a beleza e a experiência. Ora, entendendo-se que este pressuposto opera também no objeto, o passo seguinte foi tentar descobrir as mesmas disposições do bem fazer arquitetura, nos tratados clássicos de Vitruvius e de Alberti cruzando-se, sempre que possível, as referências.

Também serão investigadas neste capítulo primeiro, as recomendações indicadas para os edifícios sagrados e públicos, criadas com o propósito de aconselhar arquitetos e construtores na criação de edifícios com estas finalidades para alcançar a beleza, antecipando-se, assim, as tipologias a serem desenvolvidas no terceiro capítulo.

1.1. A VIRTUDE NOS TRATADOS

Cumpra antecipar que não se trata de uma tese sobre virtude, assim como virtude não é somente parte do título desta tese. Virtude, do grego *ἀρετή* (*arete*), assume aqui, definitivamente, o sinônimo grego de excelência em cada ação refletida, no fazer bem feito e na justa medida, sendo esta a ideia de virtude da filosofia ocidental que mais se associa a esta investigação. Além de qualidade, *uirtus* (*virtus*) poderia também se referir a potencialidade, particularidade, qualidade, determinação – definições de virtude traduzidas do latim que têm origem naquilo que é superior, elevado.

Como será mostrado mais adiante, este termo produz eco quando o assunto é discussão de valor em arquitetura. Assim, com base em referências filosóficas e na revisão dos tratados de Vitruvius e Alberti, esta parte do capítulo debruça-se sobre o que é virtude e do que se ocupa.

Vitruvius [I a.C.] não coloca em evidência o termo virtude no tratado *Da Arquitetura*. Entretanto, há duas passagens onde cita o “Templo da Honra e da Virtude” – *Aedes Honor et Virtutis*, projetado por G. Mucius arquiteto romano anterior à Vitruvius. Na primeira anotação do Livro III, Vitruvius classifica-o como templo periptero (VITRUVIUS, 2009); já na segunda, aventa a necessidade de haver escritos sobre esse arquiteto que construiu segundo a tradição, aplicando um dos princípios fundamentais da “arte arquitetura”, a proporção [DA L VII, Pr. 17]:

17. Não é, porém, apenas de Cossúcio que desejaríamos possuir escritos sobre estas coisas, mas também de G. Múcio que com grande sabedoria construiu o templo da Honra e da Virtude, dedicado por Mário, onde aplicou as **proporções da cela, colunas e arquivadas segundo os genuínos princípios da Arte**. Se, na realidade, se tratasse de um templo de mármore, de tal modo que tivesse não só a subtileza artística como crédito da magnificência e da sumptuosidade, seria considerado entre as primeiras e mais importantes obras (VITRUVIUS, 2009, p. 262, grifo nosso).

Há, sobretudo, uma ocorrência direta do termo **virtus (virtù)** para o latim na versão de Rose Et Strübing [DA L VIII; III-28]:

nulla enim ex omnibus rebus tantas habere videtur ad usum necessitates quantas aqua, ideo quod omnium animalium natura si frumenti fructu privata fuerit arbustive aut carne aut piscatu aut etiam qualibet ex his, reliquis rebus escarum utendo poterit tueri vitam, sine aqua vero nec corpus animalium nec ulla cibi virtus potest nasci nec tueri nec parari. quare magna diligentia industriaque quaerendi sunt et eliffendi fontes ad humanae vitae sakibritatem (VITRUVII, 1867, p. 204, grifo nosso).

O correspondente de **virtus** no singular, para o português, na versão de Maciel, equivale à **qualidade do que é essencial, fundamental, alimento, material, substância** [DA, L VIII; III-28]:

28. Com efeito, de entre todas as coisas, parece que nenhuma apresenta tanta utilidade quanto a água, pela simples razão de que, podendo a natureza de todos os seres vivos manter a sua vida se for privada do fruto do cereal, de vegetais, de carne ou de peixe, valendo-se do que lhe restar disto como alimento, sem água nem seres vivos, nem mesmo alguma **substância** alimentar poderá surgir, manter-se ou mesmo desenvolver-se. Por isso deverão procurar-se e escolher-se as fontes, com grande diligência e indústria, tendo em vista a saúde da vida humana (VITRÚVIO, 2009, p. 309).

Seguindo a mesma busca, quanto ao plural **virtutibus**, foram encontradas, no tratado, cinco ocorrências, assumindo significados equivalentes, a saber:

Primeira ocorrência: neste caso, referindo-se a um conjunto de qualidades, as **potencialidades** do material [DA L I; VII-2]:

[...] De ipis autem aedibus sacris faciundis et de earum symmetriis in tertio et quarto volumine reddam rationes, quia in fecundo visum est mihi primum de materiae copiis quae in aedificis sunt parandae, quibus sint virtutibus et quem habeant usum exponere, deinde commensus aedificiorum et ordines et genera singula symmetriarum peragere et in singulis voluminibus explicare (VITRUVII, 1867, p.204).

2. [...] No que respeita à construção dos templos sagrados e às suas comensurabilidades, apresentarei no terceiro e quarto volumes as respectivas metodologias, uma vez que no segundo me pareceu tratar, antes de tudo, **das disponibilidades de materiais que deverão ser preparados para os edifícios, quais as suas potencialidades** e utilidade, expondo, seguidamente, as medidas desses edifícios enunciando as ordens e os gêneros dos sistemas de medidas de cada uma delas, tratando disso em volumes singulares (VITRÚVIO, 2009, p. 54, grifo nosso).

Segunda ocorrência: ainda se referindo a material, o termo assume o significado de padrão, o que difere uma coisa de outra, particularidade, **característica**, origem [DA L II; VII-1]:

De calce et harena quibus varietatibus sint et quas habeant virtutes dixi. sequitur ordo de lapidicinis explicare, de quibus et quadrata saxa et caementorum ad edificia eximuntur copiae et comparantur, haec autem inveniuntur esse disparibus et dissimilibus virtutibus. sunt eim aliae molles, uti sunt circa urbem Rubrae Pallenses Fidenates Albanae, aliae temperatae, uti Tiburtinae Amiterninae Soractinae et quae sunt his generibus, nonnullae durae, uti in Campania ruber et

niger tofua, in Umbria et Piceno et in Venetia albus, qui etiam serra dentata uti lignum secatus (VITRUVII, 1867, p.44).

1. Referi a cal e a areia, quais as suas variedades e características. Segue-se o momento próprio de tratar as pedreiras, das quais extraem e aprontam as pedras esquadriadas e os fornecimentos de alvenaria para os edifícios. Com efeito, estes materiais apresentam **características variadas e diferentes**. Uns são macios, como os provenientes das pedreiras, perto de Roma, de Pedras Rubras, do Pália, de Fidenas e de Alba; outros, de dureza temperada, como as de Tibur, de Amiterno, de Socrate e de pedreiras semelhantes; alguns são duros, como os siliciosos. Há-os ainda de outras variadas espécies, como os tufos vermelho e negro, na Campânia, o branco, na Úmbria, Piceno e Venécia, que se corta mesmo com uma serra dentada como se fosse madeira (VITRÚVIO, 2009, p. 81, grifo nosso).

Terceira ocorrência: considerando o mesmo Livro II, que aborda os recursos materiais, o vocábulo se aproxima de atributo, o que designa uma característica boa de algo, a virtude propriamente dita, suas **qualidades** [DA LII; VIII-20]:

[...] De parietibus et apparatione generatim materiae corum, quibus sint virtutibus et vitiis, quemadmodum potui exposui, de contignationibus autem et copiis carum, quibus comparentur ut ad vetustatem non sint infirmae, uti natura rerum monstrat explicabo (VITRUVII, 1867, p.54).

20. [...] Tratei, como pude, das paredes, das características de cada um dos tipos de material, das suas **qualidades** e defeitos. Falarei agora dos vigamentos e das madeiras a partir das quais eles deverão ser preparados, a fim de que não fiquem deteriorados com o tempo, como mostra a natureza (VITRÚVIO, 2009, p. 90, grifo nosso).

Quarta ocorrência: no Livro III, mas referindo-se ainda ao Livro II, especificamente, sobre as propriedades da matéria, atributos especiais, particularidades, **qualidades** [DA L III; Pr. 4]:

Itaque, imperator, in primo volumine tibi de arte et quas habeat ea virtutes quibusque disciplinis oporteat esse auctum architectum exposui, et subicci causas quid ita earum oporteat eum esse peritum, rationesque summae architecturac partitione distribui finitionibusque terminavi. Deinde quod erat primum et necessarium, de moenibus quemadmodum eligantur loci salubres ratiocinationibus explicui ventique qui sint et e quibus singuli spirent deformationibus grammicis ostendi, platearumque et vicorum uti emendate fiant distributiones in moenibus docui et ita finitionem primo volumini constitui. Item in secundo de materia quas habeat in operibus utilitates et quibus virtutibus e natura rerum sit comparata peregi [...] (VITRUVII, 1867, p.64).

4. No primeiro livro, Ó Imperador, expus e submeti à tua consideração as causas da arte e as suas características, bem como em que disciplinas deverá ser educado o arquitecto e em que áreas convém que ele seja especialista. Expliquei as razões da divisão em partes do conjunto da architectura e apresentei definições. Seguidamente, porque deveria vir em primeiro lugar e é necessário, tratei dos recintos das cidades, referi a melhor forma de escolher lugares salubres, mostrei através de esquemas geométricos quais são e de que regiões sopram cada um dos ventos, ensinei a maneira de distribuir correctamente dentro das cidades as praças e as ruas, tendo desse modo constituído o conjunto do meu primeiro livro. No que respeita ao segundo, falei dos materiais utilizados na construção e das **qualidades** que a natureza lhes atribuiu. [...] (VITRÚVIO, 2009, p. 108, grifo nosso).

Quinta ocorrência: diferentemente das anteriores, nesta passagem, o termo *virtutibus* é empregado com o significado de vigor moral, segurança, determinação no desenvolvimento de algo, **energia** [DA L VI; I-10]:

cum sint autem meridianae nationes animis acutissimis infinitaque solleria consiliorum, simul ad fortitudinem ingrediuntur ibi succumbunt, quod habent exsuetas ab sole animorum virtutes. qui vero refrigeratis nascuntur regionibus ad armorum vehementiam paratiores sunt magnis virtutibus sine timore, sed tarditate amini sine consideratia inruentes sine sollertia suis consiliis refragantur. cum ergo haec ita sint ab natura rerum in mundo conlocata et omnes nationes inmoderatis mixtionibus disparate, veros inter spatium totius orbis terrarum regionesque medio mundi populus Romanus possidet fines. (VITRUVII, 1867, p.64).

10. Sendo, pois, as nações do Sul de agudíssimos ânimos e de infinita esperteza e engenho, elas sucumbem no momento em que é necessária a força, porque têm exauridas dos ânimos, pelo sol, as suas energias; aqueles, porém, que nascem nas regiões frias, encontram-se mais preparados para a violência das armas; são de grande **energia** e sem medo; todavia, devido, à lentidão de ânimo, precipitam-se sem considerarem e são ludibriados pelos seus ardis, desprovidos de inteligência. Estando estas coisas dispostas no mundo pela natureza e sendo todas as nações diferentes perante as diversificadas misturas, o povo romano tem, na verdade, o seu território no centro do mundo e de todas as regiões da Terra (VITRÚVIO, 2009, p. 225).

Destacam-se ainda, outras expressões, como: *virtutis, virtutem, virtutes*, que aparecem no decorrer texto vitruviano significando força, energia, vitalidade e potência, atributos ligados ao sujeito, *vir virtutis* (o humano do homem), e não ao objeto, foco deste estudo.

Renomeando virtude. Todavia, nos preâmbulos aos Dez Livros que compõem o tratado Da Arquitetura [DA], entendemos que o autor deu à virtude diferentes nomes e significados complementares, o fazendo com certa facilidade, porque transita, segundo Maciel: “como um homem de letras, filósofo, historiador da arte, e até teórico de uma deontologia, sublinhando direta ou indiretamente as virtudes romanas” (VITRÚVIO, 2009, p. 10).

Analisando em paralelo o tratado vitruviano e a base filosófica citada, consideram-se algumas razões que poderão vir a contribuir para a excelência em arquitetura, ou em como fazê-la bem. Tais motivações não devem ser lidas em separado. A virtude, por exemplo, para ser reconhecida como sinônimo de excelência, precisa surgir em determinado momento, em combinações específicas. Obras-primas não são acontecimentos ocasionais, conforme já mencionado.

Talvez por isso que Vitruvius tenha integrado a virtude, gradual e indiretamente, por meio da filosofia, às discussões sobre arquitetura. Tendo-se a definição do que é virtude, ampliam-se as chances de compreendermos, de forma sistemática, os edifícios que nos encantam intuitivamente, além de decidirmos sobre eles. Esta foi a oportunidade encontrada para ressignificar virtude nesta pesquisa, colocando o tratado Da Arquitetura face a face com os principais filósofos que o antecederam.

Segundo o filósofo Will Buckingham, o precursor Sócrates, ao defender que “a vida irrefletida não vale a pena ser vivida” (BUCKINGHAM, 2011, p. 48), foi condenado à morte. O filósofo do mundo antigo salientava a importância de se questionarem os significados de conceitos essenciais, partes do cotidiano, sobre os quais pouco sabemos ou nada pensamos. Não questionar, para Sócrates, era o mesmo que fazer parte de uma vida irrefletida, portanto, ausente de virtude.

Conhecimento. Virtude, então, passa a ter status de conhecimento, “o mais valioso dos bens”, contrariando a ignorância, que para ele era um mal. Assim como Sócrates, Vitruvius, nos primeiros capítulos de seu tratado, sublinha a importância do conhecimento geral na formação do arquiteto. Por exemplo, se fossem interrogados sobre o porquê da escolha dos ornamentos nos edifícios que projetavam, os arquitetos deveriam saber explicar corretamente a origem histórica de suas referências [DA L I; I-5]:

5. [...] Por esta razão, architectos que então viveram desenharam para edifícios públicos as *imagines*⁷ delas a suportar peso, a fim de que também dos vindouros fossem conhecidos o erro e o castigo dos Cariátides, e assim fosse transmitido às memórias futuras (VITRÚVIO, 2009, p. 32).

Porém, ele admite que, frente à tanta variedade de conhecimento que envolve a ciência do arquiteto, é dispensável querer atingir o domínio sobre tudo. Todavia, faz uma reflexão sobre a necessidade do conhecimento equilibrado de diversas áreas, especialmente quando se trata de juízos de valor em arquitetura, principal assunto em questão [DA L I, I-16]:

16. [...] Por isso, parece ter actuado bastante bem aquele que, em cada um dos ramos do saber, possui um **conhecimento médio das partes e teorias necessárias à arquitetura**, a fim de que não lhe falhe se tiver que julgar e aprovar uma obra sobre estas coisas e estas artes (VITRÚVIO, 2009, p. 36, grifo nosso).

Vitruvius oferece sua gratidão aos pais e aos mestres, reconhecido pelo abundante conhecimento que lhe foi transmitido, adotando uma postura altruísta, como deixa claro no parágrafo que segue [DA L VI; Pr. 4]:

4. [...] Como, pois, pelo cuidado de seus proenitores e pelos sentimentos dos meus mestres eu obtivesse abundante cópia de conhecimentos, deleitando-me nos temas literários e artísticos, bem como sobre obras em forma de comentários, adquiri conhecimentos para o espírito, a ponto de concluir como norma de vida: Não há necessidade de possuir o supérfluo, ou, por outras palavras, o mais alto grau de riqueza consiste em não desejar ser dono de nada (VITRÚVIO, 2009, p. 220).

Somente após argumentar detidamente sobre a necessidade do conhecimento generalista envolvendo o ofício da arquitetura é que Vitruvius apresenta-se como arquiteto escritor, preservando quaisquer problemas de expressão e dando relevo à importância da transmissão do conhecimento, seja a partir do tratado por ele escrito, quanto aos escritos que lhe serviram de fundamentação [DA L VII; Pr. 1]:

1. Sábia e utilmente procuraram os nossos maiores, através dos escritos, transmitir os seus conhecimentos às gerações futuras, a fim de que não se perdessem mas chegassem, no decorrer dos tempos, à máxima subtileza do entendimento, sendo publicados em livros progressivamente enriquecidos em cada época. A eles, efetivamente, devem ser prestados não poucos mas muitíssimos agradecimentos, **porque não deixaram passar egoisticamente em silêncio os seus conhecimentos, em todos os campos, mas procuraram transmiti-los por escrito** (VITRÚVIO, 2009, p. 257, grifo nosso).

⁷ Significando o mesmo que cariátide, estátua.

Como já visto, uma vez que as primeiras palavras da filosofia foram dadas a Sócrates, cuja doutrina foi transmitida oralmente a seus discípulos, chegando até os nossos dias, na arquitetura, Vitruvius é quem introduz o texto de seus Dez Livros, justificando, ao imperador romano Octavio Cesar Augusto, a necessidade do registro escrito dos princípios da arquitetura e do urbanismo ocidental, a fim de que fossem reconhecidos ainda hoje [DA L I, Pr. 3]:

3. Como, pois, eu estivesse obrigado por este benefício, sem receio da pobreza no fim da vida, comecei a escrever estas coisas para ti, porque verifiquei que edificaste e edificas no momento presente muitos monumentos e no futuro te preocuparás com os edifícios públicos e privados para que sejam entregues à memória dos vindouros como testemunho dos feitos notáveis. **Redigi normas pormenorizadas**, de modo que, tendo-as presentes, possas por ti ter conhecimento perante obras já construídas ou futuras, quaisquer que sejam. Com efeito, nestes livros expliquei todos os princípios da Arquitetura (VITRÚVIO, 2009, p. 30, grifo nosso).

No que se refere à Roma antiga, sabe-se que nenhum outro tratado de arquitetura precedeu Vitruvius. Marco Terêncio Varrão [I e II a. C], escreveu um livro sobre arquitetura no seu tratado sobre as Nove Artes Liberais, que não chegou até nós, exceto alguns fragmentos. Mesmo assim, Vitruvius, que, segundo Maciel, era partidário de uma cultura baseada na *virtus* romana – *autoctoritas, dignitas, fides, gloria, grauitas, honor, humanitas, labor, pietas, honestitas, austerits, sapientia, virtus*⁸ –, fez questão de citar e outorgar mérito aos autores que o antecederam. Assim, Vitruvius faz novamente referência aos predecessores, informando o que já existia, e sublinhando a honestidade como uma das virtudes no desempenho da função do arquiteto [DA L VI; Pr. 5]:

5. Eu porém, ó Cesar, não me dediquei ao estudo da Arte para ganhar dinheiro, pois descobri que mais vale a pobreza com boa fama do que a abundância com infâmia. Daí que eu tenha conseguido pouca celebridade. Todavia, publicados estes livros, espero vir a ser também conhecido da posteridade (VITRÚVIO, 2009, p. 220).

Mesmo admitindo sua pouca celebridade, enseja o reconhecimento póstumo, subscrevendo como arquiteto o tema da arquitetura [DA L I, I-18]:

18. Mas eu comprometo-me com estes livros, como espero, a disponibilizar, não só aos que edificam como também a todos os eruditos, sem qualquer dúvida, e com a máxima autoridade, os **conhecimentos acerca das potencialidades da arte e dos raciocínios que lhe são inerentes** (VITRÚVIO, 2009, p. 37, grifo nosso).

Instrui, ainda, sobre a especificidade de seu Tratado [DA L V; Pr. 1-3]:

1. Aqueles que explicaram, ó Imperador, em obras mais amplas, os preceitos e os pensamentos da sua sabedoria, acrescentaram aos seus escritos uma máxima e egrégia autoridade. Oxalá que o mesmo se verifique nos nossos próprios estudos: que um maior aprofundamento nestes comentários corresponda também uma maior autoridade. Todavia, isto não é tão fácil como à primeira vista poderá julgar-se. **Escrever sobre arquitetura não é a mesma coisa que escrever história ou poesia.**

⁸ Autoridade, dignidade, fidelidade, glória, gratidão, humanidade, trabalho, piedade, honestidade, austeridade, sabedoria, virtude.

2. [...] porque os vocábulos, concebidos pela própria especificidade da arte, trazem obscuridade à linguagem, por não serem de uso comum. [...] Nestas circunstâncias, brevemente exporei os difíceis termos técnicos e as proporções das partes dos edifícios, para que sejam entregues à memória.

3. Até porque, vendo a cidade ocupada com os negócios públicos e privados, julguei que deveria escrever em poucas palavras, para que os que recorrem a este tratado, pudessem rapidamente consultá-lo no pouco tempo livre que dispõem (VITRÚVIO, 2009, p. 175, grifo nosso).

Embora justifique que um dos maiores objetivos do seu tratado *Da Arquitetura* seja a contribuição técnica sobre construção e urbanismo, ordenando o *corpus* da disciplina de forma equilibrada e pragmática, nos Preâmbulos, o autor aproxima o leitor de sutilezas literárias que, de tão sublimes, causam prazer.

Recorrendo-se aos conceitos filosóficos a fim de ampliarmos as significações do termo virtude, é sabido que Sócrates teve como discípulo Platão, responsável por eternizar a defesa do Mestre em seu julgamento na obra *Apologia de Sócrates*. Mas foi em *República*, que Platão apresentou Sócrates formulando perguntas a respeito da virtude e de que maneira poderíamos reconhecer, por meio da razão, a forma correta ou perfeita – qualidades universais – de qualquer coisa.

Beleza. Esta questão remete a uma forma ideal, aplicada tanto a conceitos morais quanto a objetos físicos. Indo além do conhecimento, Platão aproxima virtude da condição de beleza.

Por exemplo, ao abordar a base da estrutura dos edifícios da antiguidade, a coluna, de onde deriva todo o sistema de proporções, Vitrúvio descreve o gênero coríntio usando uma narrativa poética. Além combinar virtude com conhecimento e beleza, são referidas, no mesmo parágrafo, tradição e experiência – esta última, no rol das virtudes pertinentes, será apresentada a seguir [DA L IV; 1-9 e 10]:

9. Recordar-se que a primeira feitura do capitel desta ordem aconteceu da seguinte maneira: uma jovem cidadã de Corinto, já em idade núbil, atingida por doença, morreu. Depois de sepultada, a sua ama recolheu e dispôs num cántaro, aqueles bibelôs com os quais a jovem se comprazia enquanto viva, levou-os ao sepulcro e colocou-os em cima dele, cobrindo-os com uma tégula, para que pudessem permanecer muito tempo ao ar livre. Casualmente, este cántaro fora colocado sobre uma raiz de acanto. Entretanto, por altura da primavera, esta raiz, que se encontrava comprimida pelo peso do cesto centrado sobre ela, estendeu as suas folhas e caulículos em volta, que cresceram pelos lados do cesto e produziram curvaturas na direção das extremidades dos ângulos da tégula, sendo obrigados, pelo peso desta, a enrolar-se em voluta.

10. Então Calímaco, que **devido à elegância e a sutileza de sua arte de trabalhar o mármore** tinha recebido dos Atenienses o nome de *Katatechnos*, passando perto deste túmulo **e reparando neste cesto e na delicadeza viçosa das folhas em sua volta, deleitado com o estilo e originalidade da forma, fez em Corinto colunas segundo este modelo e estabeleceu o sistema de medidas.** Partindo daí para as aplicações nos edifícios, estabeleceu os princípios da ordem coríntia (VITRÚVIO, 2009, p. 144, grifo nosso).

Nesta relação de causa e efeito, mesmo se tratando de uma inspiração ocasional, é ressaltada a importância dos referenciais (*traditio*) e da prática através da observação (*per experimentum*). O belo a partir do invulgar influenciou o papel ativo do intérprete Calímaco, reforçando a tese de que a arquitetura nasce da teoria (*ratiocinatio*) e da prática (*fabrica*). Contudo, para que o nível de excelência

seja alcançado, é necessária, ainda, uma interpretação transcendente, uma superinterpretação⁹. Explicando o termo a partir do fato, neste contexto, não havia uma coerência clara entre a circunstância e os detalhes complementares, requerendo do artista, além do uso distinto dado à interpretação, assimilação, transformação e materialização.

A superinterpretação também funciona para usos análogos. Veja o clássico exemplo da cúpula para a nova Catedral de Santa Maria Del Fiore. Filippo Brunelleschi, sabedor do concurso para conclusão da Catedral de Florença (projetada, ao final do séc. XIII, por Arnolfo di Cambio), e após ter perseverado por um longo período estudando as ruínas romanas, retorna à sua cidade natal e desenvolve uma proposta inspirada na rotunda do Panteão Romano para a cúpula da catedral.

Este edifício, que por treze séculos escapou da pilhagem ao converter-se na Igreja Santa Maria Della Rotonda, tinha a maior cúpula já construída: 43,4m de vão livre. Era constituída por uma abóbada hemisférica de concreto, formada por arcos e anéis superpostos de espessura mínima de 1,2m no ponto mais alto, onde se abriu um óculo de 9,1m de diâmetro. A partir do cume, a envolvente vai se tornando cada vez mais espessa e escalonada, à medida que o domo se aproxima da base, atingindo 6,4m, exatamente a mesma espessura do tambor, que sustenta 5.000 toneladas de concreto, peso aproximado da cúpula (ROTH, 1999).

Neste caso, foi a superinterpretação de um precedente histórico (*traditio*) que revelou a Brunelleschi a prova técnica necessária de que era possível cobrir, sem escoras, o grande vão 42,2m do cruzeiro da igreja inconclusa, com uma cúpula nervurada, pontiaguda e oca. Ao reconhecer naquele precedente a solução correta, o arquiteto florentino alcançou a forma ideal para o problema que precisava resolver – sua obra prima –, ganhou o concurso e notabilizou-se.

Experiência. Dando continuação ao tema, se Sócrates associa virtude a conhecimento e se Platão a percebe como existência de qualidades universais, como acabamos de ver, para Aristóteles, aprende-se a virtude pela experiência. Para seu argumento ético, o filósofo faz uma distinção crucial entre as virtudes morais e intelectuais: “basicamente, podemos dizer que as primeiras originam-se de nossas ações, enquanto as segundas podem ser aprendidas ou ensinadas” (ARISTÓTELES, 2015, p. 9-10). É de Tomás de Aquino a ideia sobre virtude intelectual que origina-se e desenvolve-se com experiência e com tempo. A experiência, por sua vez, é memória acumulada (VEIGA, 2017).

Também no tratado vitruviano a experiência está associada à tradição e à origem. Como visto na relação de origem entre o Panteão e a Cúpula de Florença, a acumulação e o diálogo de experiências cujo referencial é pioneiro indicam sua valorização no exercício de novas capacidades, a fim de atingir melhores resultados: “[...] passando, dos juízos vagos e incertos à certa racionalidade das comensurabilidades” (VITRÚVIO, 2009, p.73). E desenvolve [DA L II, I-2]:

⁹ Embora emprestado de Umberto Eco, o termo superinterpretação, na tese, não corresponde à uma interpretação equivocada; mas uma interpretação transcendente, conveniente, acertada e indiscutível, calcada na prática a partir da observação.

2. Tendo pois assim nascido, devido à descoberta do fogo, o encontro, a reunião e a sociedade entre os homens, [...] começaram uns nesse ajuntamento a construir habitações cobertas de folhagens, outros a escavar cavernas sob os montes, e alguns, imitando os ninhos de andorinha e o seu modo de construir, a fazer moradas com lama e pequenos ramos para onde pudessem ir. **Observando então as habitações alheias e juntando coisas novas aos seus projectos, cada dia melhoravam a forma das choupanas** (VITRÚVIO, 2009, p. 71, grifo nosso).

Com efeito, Vitruvius dá conta da simples observação das práticas construtivas precedentes, seu aperfeiçoamento e transmissão, ao mencionar: “Também a choupana de Rómulo do Capitólio e as cobertas dos templos com colunas na parte mais alta da cidade podem lembrar e mostrar os costumes do passado” (VITRÚVIO, 2009, p. 73). O uso do referencial como ponto crucial para se atingir a excelência construtiva através do aperfeiçoamento, eleva o abrigo ao status de arquitetura, complementando [DA L II, I-2]:

2. É-nos, assim, possível ajuizar, mediante vestígios, das antigas criações dos edifícios, imaginando como eles eram. Como, entretanto, operando no dia-a-dia, fossem **aperfeiçoando as suas mãos no acto de edificar e, exercitando com sagacidade os seus talentos, alcançassem a prática das artes, [...] os homens passaram de uma vida selvagem e inculta à civilizada humanidade** (VITRÚVIO, 2009, p. 73 grifo nosso).

Habilmente, Vitruvius vai recorrendo à inclusão da virtude entre as disciplinas e saberes técnicos no Da Arquitetura, como por exemplo, quando prescreve as normas de conduta de um arquiteto que poderia ser considerado virtuoso: “para que não seja arrogante, mas e sobretudo prestável, equitativo, digno de confiança e sem avareza o que é fundamental” (VITRÚVIO, 2009, p. 32).

Embora, como já mencionado, o tratado Da Arquitetura como um todo sugira um contributo mais técnico, nesta passagem ele põe virtude à termo, e faz uma deferência especial a Sócrates, em razão de sua autoridade, conhecimento e experiência [DA L III; Pr. 1]:

1. Apolo Delfico, através dos oráculos de Pítia, proclamou que Sócrates era o mais sábio de todos os homens. Diz-se que este filósofo havia afirmado, de modo hábil e sapientíssimo, que seria bom que os **corações dos homens estivessem visíveis e patentes**, para que não houvesse sentimentos ocultos, podendo assim estar expostos à observação. Oxalá que a natureza aceitasse esta sugestão de Sócrates e a tornasse possível e presente. Se com efeito, assim acontecesse, **não só as virtudes e os vícios da alma seriam examinados imediatamente, como também os dados científicos sujeitos à observação dos olhos seriam provados por juízos verdadeiros**, além de que uma autoridade egrégia e estável acompanharia entre os doutos e os sábios. Como, **porém, estas coisas não estão assim ordenadas**, mas sim como a natureza determinou, **não é possível que os homens possam julgar o valor das manifestações da arte que surgem no íntimo sob a escondida natureza dos corações**. (VITRÚVIO, 2009, p. 107, grifo nosso).

O raciocínio do filósofo considera que o juízo da arte não é completamente racional. Este embaraço encontra-se nos ajuizamentos que se chamam estéticos relativos ao belo e ao sublime da natureza ou da arte. Assim, para que a subjetivação seja mínima, Vitruvius dá relevo à virtude propriamente dita e sua justa razão, dando conta da capacidade cognitiva de ver o real e enxergar a verdade, sendo esta a principal característica da virtude intelectual prudência, a ser lida na seqüência, ao complementar [DA L III, Pr. 3]:

3. E se já não nos admiramos quando a ignorância obscurece as virtudes da arte, não podemos deixar de nos indignar ao máximo quando também muitas vezes se iludem os verdadeiros juízos pelos falsos, através de jogo de influências. Por isso, como pensava Sócrates, se os sentimentos, ideias e conhecimentos amplamente sistematizados fossem claros e transparentes, de nada serviriam esses jogos e a lisonja, antes seriam entregues as obras espontaneamente àqueles que atingissem a suma ciência com verdadeiros e reconhecidos trabalhos de arte. (VITRÚVIO, 2009, p. 108, grifo nosso).

Simetria e proporção. Reúne-se a justa razão com a capacidade cognitiva de ver o real. Vitruvius, no terceiro livro, dedicado aos templos, orienta que a simetria e a proporção, eram fundamentais no projeto, e assim o faz comparando-os ao sistema ideal de proporções e simetria do corpo humano, premissa que será repetida através do edifício-corpo por Alberti. Por exemplo: se o pé mede a sexta parte da altura do corpo e o antebraço e o peito corresponderem a quarta, de modo semelhante, os membros dos edifícios sagrados devem ter, em cada uma das partes, uma correspondência de medida com o conjunto da magnitude total (VITRÚVIO, 2009).

Este regramento influenciou os comportamentos construtivos dos templos não só na antiguidade, uma vez que “as qualidades e os defeitos destas obras permanecem eternos” (VITRÚVIO, 2009, p. 110). A faculdade cognitiva, inata ao ser humano, capaz de fazer associações, estabelecer normas e dar sentido, provém do intelecto.

Virtudes humanas. Em seu texto sobre ética¹⁰, Aristóteles distingue as virtudes humanas. No rol das virtudes morais (*arete* ética), que nascem do hábito, estão a temperança, a fortaleza e a justiça. Mas é a prudência, extraída das virtudes intelectuais (*arete* dianoéticas) das quais ainda fazem parte a arte, a ciência, a sabedoria e o intelecto, o viés necessário para este estudo.

Embora pouco praticado, o conceito de prudência é atual e pertinente. Desde os escritos aristotélicos, é dado que a prudência era associada ao saber prático (*phronesis*), além de ser a principal virtude cardeal (leiam-se, ainda, a fortaleza, a justiça e a temperança). Aristóteles declara, no Livro VI da *Ética a Nicomaco* [EN], que a virtude ética só se completa quando praticada com deliberação (*bouleusis*), e esta, por sua vez, é o exercício da virtude dianoética da prudência. Segundo Veiga:

Ela é uma virtude que possui características intelectuais, enquanto vinculada à deliberação, mas é prática, enquanto o objeto de sua deliberação é o próprio agir humano. A prudência é a virtude que auxilia a determinação da reta razão (*orthos logos*) que permite a boa execução das ações práticas [...] e se refere ao bem (*agathon*), não apenas formalmente, intelectualmente, mas também materialmente (VEIGA, 2017, p. 53 e 108).

Bom senso. Séculos mais tarde, o conceito-se amplia com Santo Tomás de Aquino¹¹, e prudência passa a significar a arte de decidir bem, reta e adequadamente, diferentemente do conceito teológico de “moral da consciência”, que, desde o século XVII, fez com que se esquecesse a concepção racional e dinâmica de Santo Tomás. Logo, o ser prudente, tanto de Aristóteles quanto de Santo Tomás, é o ser ativo, que decide de forma racional e objetiva.

¹⁰ ARISTÓTELES. *Ética a Nicomaco*. Elaborado no Período do Liceu 335-323 a.C. Organizado em dez livros (embora os escritos antigos não possuam esta divisão). É um Tratado sobre a ciência da ação individual, a ética, tais como o bem, as virtudes (morais e intelectuais), os vícios, as paixões, os desejos, a amizade, a dor, a felicidade.

¹¹ TOMAS DE AQUINO. *Suma Teológica*. Obra escrita entre os anos de 1265-73. Constituída de três partes.

Fazendo correspondência com o texto vitruviano, ao final do Livro VI, o autor descreve as conexões existentes entre as tomadas de decisão projetuais, a excelência nos resultados e a tarefa de decidir sobre eles, separando as funções do leigo e do arquiteto, dando ao último, a justa razão [DA L VI; VIII-9 e 10]:

9. Não está na mão do arquitecto decidir quais os géneros de materiais que convém utilizar, porque não se produzem todos os tipos de materiais em todos os lugares, como se expôs no primeiro volume. Além do mais, está na mão do proprietário se quer construir em laterício¹², em formigão¹³ ou em cantaria. **E, assim, os julgamentos sobre todos os edifícios obedecem a triplíce consideração, a saber, a subtileza constructiva, a magnificência e a disposição.** Quando se considera que a obra foi magnificentemente realizada, louvar-se-ão as despesas feitas pela capacidade económica do proprietário; quando se olha à subtileza, apreciar-se-á a perfeição do artista¹⁴; mas quando se apresentar esteticamente como modelo nas proporções e sistemas de medidas, então a glória será do arquitecto.

10. Estas coisas serão correctamente estabelecidas quando aceitarem receber conselhos, seja dos artistas, seja dos leigos na matéria. Com efeito, todos os homens, e não só os arquitectos podem ajuizar acerca do que está bem, **havendo a seguinte diferença entre os leigos e os outros:** o leigo não pode saber o que vai ser realizado, a não ser quando o vir concluído, **ao passo que o arquitecto já tem definido na sua mente, antes de iniciar a obra, como construirá esta em termos de beleza, funcionalidade e conveniência** (VITRÚVIO, 2009, p. 241, grifo nosso).

Moderação. A arte de decidir bem, portanto do arquiteto, alinha-se com a mediania aristotélica identificada como justa razão: “A prudência não determina os fins para a ação, mas os meios mais convenientes para o agir virtuoso, como e por quais caminhos o homem deve realizar uma ação para atingir o meio-termo [...]” (VEIGA, 2017, p. 109).

Já foi visto que ao arquiteto virtuoso cabem a deliberação e a investigação dos meios ou das coisas relativas ao fim. Só após considerar as possibilidades viáveis de sua escolha, ele pode livremente eleger uma delas. Esta linha de pensamento reforça a tese de Aristóteles sobre a alma, que, dotada de razão, se distinguia entre a parte teórica ou pensante (*episteme*) e a parte prática ou deliberativa (*nous*), e se aplica aqui quando da busca da mediania entre elas, dando conta ainda que:

A *episteme* (ciência, saber, conhecimento) tem por objeto o necessário ou o normativo. Com efeito, na ideia dos gregos **só há um saber confiável sobre o que não se pode modificar, o que se mantém sempre do mesmo modo, o que é imutável e eterno.** Ademais, o que caracteriza a ciência é a possibilidade de ser ensinada e aprendida. A ciência é um comportamento demonstrativo. Via de regra, parte de princípios gerais e a partir deles fundamenta enunciados específicos. Assim, para Aristóteles, as normatividades de uma ciência residem na compleição constitutiva essencial dos objetos que constituem o âmbito da ciência; **o ponto de partida da fundamentação são as definições reais desses objetos.** [...] É visto que nem todos os princípios podem ser deduzidos de princípios mais gerais, e que nem todos os conceitos podem ser definidos por meios de conceitos mais conhecidos, os conceitos mais elevados da ciência já não podem ser explicitados discursivamente mediante princípios, mas apenas ser apreendidos. Por isso responde a uma faculdade específica na parte racional da alma, a

¹² Alvenaria

¹³ Concreto (caliça com cimento)

¹⁴ Ou *offinator*, significando artista, artífice, construtor ou técnico de construção.

saber, o *nous* (espírito, entendimento [intuitivo], intelecto). E visto que se ocupa com os princípios e conceitos mais elevados (WOLF, 2010, p. 149-150, grifo nosso).

Saber. Provém do pensamento aristotélico da mediania, a abertura dos capítulos para o tratado Da Arquitetura. Só que, neste caso, a arquitetura ganha, segundo Vitruvius, status de conhecimento multidisciplinar que nasce da prática ou engenho (*praxe, fabrica*), que é o exercício real ou experimental, e da teoria ou disciplina (*ratiocinatio*). A primeira provém da experiência, e a segunda, da racionalidade (fundamento epistemológico). “Na arquitetura, como nas demais áreas operativas, o fim deve guiar os meios. O fim é construir bem”. (ROTH, 1999, p. 9). Nota-se que não se trata de uma dicotomia, mas de uma questão filosófica entre o ente e o ser, ou semântica, entre o significado e o significante [DA L VI; II-4]:

4. Como, portanto, as coisas que são verdadeiras podem parecer falsas e algumas são percebidas pelos olhos de um modo diferente da realidade, penso que não devemos duvidar da necessidade de se **fazerem cortes ou aumentos, conforme a natureza do lugar, e de tal maneira que nada falte nestas obras. Pois elas não se fazem apenas com a teoria, mas também com a acuidade do engenho** (VITRÚVIO, 2009, p. 227, grifo nosso).

Virtuosismo. Tal como esclareceu Vitruvius ao definir o *architectus* [DA L I; I-3]: “Convém que ele seja engenhoso e hábil para a disciplina; de facto, nem o engenho sem a disciplina nem esta sem aquele podem criar um artista perfeito” (VITRÚVIO 2009, p. 30-31); embora esses sejam componentes inseparáveis, é necessário saber identificar nas divisões das artes (leiam-se arquitetura, gramática, escultura, pintura, música e inclusive a medicina), a obra (*opus*) e a teoria (*ratiocinatio*).

O arquiteto... deve ser considerado muito mais que um mero projetista de edifícios, por mais elegantes, fascinantes e eficientes que estes possam ser. Seu papel mais sublime é o de ser desenhador, definidor e **gravador da história do seu tempo** (RASQUIN, *apud* ROTH, 1999, p. 109, tradução nossa, grifo nosso).

Se a definição de virtude que se aplica à arquitetura enquanto arte está na habilidade do arquiteto em elaborar com qualidade seus edifícios para resistir à *fortuna*, ela se alinha com o tratado de Vitruvius, sendo perceptível através do edifício ordenado, legível, simétrico, proporcionado, decoroso e organizado.

Interessa-nos saber então qual é a visão de virtude do teórico, erudito e humanista que gravou a história de um tempo de intensa investigação intelectual e criação artística, Leon Battista Alberti, por meio da previsão de Aristóteles [EN I; 1097a; 15-20]:

Devemos agora retornar ao bem, objeto de nossa investigação, e ao que seria ele afinal, pois ele se mostra diferente em outra ação e arte. De fato, ele é diferente na medicina, na arte da guerra e do mesmo modo nas demais artes. **O que é, então, o bem em cada uma delas?** Por um lado é a saúde na medicina, a vitória para um general, uma construção para a arte, mas em toda ação e toda escolha ele é o fim; pois é por causa dele que perfazem todas as coisas restantes. Por consequência, se existe algo que é o fim de todas as coisas feitas pelo homem, **este seria o bem prático, e se existem muitos fins, a soma dele seria o bem** (ARISTÓTELES, 2015, p. 25, grifo nosso).

Bem prático. Alberti abre seu Tratado assim [DAE 6º; Pr]: “**Legaram-nos os nossos antepassados muitos e variados saberes procurados com diligência e empenho**, os quais contribuem para que a vida seja vivida de uma forma agradável e feliz” (ALBERTI, 2011, p. 137, grifo nosso).

A experiência, conhecimento adquirido com a prática, é a tônica em Da Arte Edificatória, e sua finalidade está em construir bem, melhorando o mundo para a espécie humana, uma virtude, tal como disse Alvar Aalto:

[...] a arquitetura não é como uma ciência exata. Segue sendo o mesmo grandioso processo sintético de combinar milhares de funções humanas definidas. Sua finalidade segue sendo a de harmonizar o mundo material com a vida humana. Humanizar a arquitetura equivale a fazer melhor a arquitetura [...] (ROTH, 1999, p. 529, tradução nossa).

“Edificar a partir de uma razão cívica, prudente e voltada para a permanência e para o *bene beateque vivendum*¹⁵ é um modo de conferir ao ser humano um instrumento para a *virtù* combater bem a *fortuna*”. (BRANDÃO *et al.*, 2013, p. 17, grifo e nota nossa). Repetidamente, no tratado Da Arte Edificatória [DAE], vê-se que algumas destas razões, séculos depois, sustentam a intenção de Leon Battista Alberti, que não era a de introduzir um saber original, mas a de tornar público e instruir sobre um conjunto de conhecimentos eminentemente reflexivos, comparativos e preexistentes acerca do edificar para a humanidade [DAE L 6º; III]:

Com efeito, tendo a **arte edificatória** encontrado acolhimento em Itália desde os tempos antigos, sobretudo entre os Etruscos, dos quais, além de maravilhas do labirinto e dos túmulos dos reis, que se lêem nos livros, nos restam os preceitos de que se servia a antiga Etrúria, transmitidos por escrito, antiquíssimos e inexcedíveis, sobre a construção dos templos; tendo, repito, encontrado acolhimento em Itália desde os tempos antigos e tendo compreendido que era desejada com tal veemência, viu-se esta arte empenhar-se com todas as suas forças em tornar o império do mundo, que todas as demais virtudes embelezavam ainda muito mais admirável com os seus ornamentos. **Por isso ofereceu-se para ser conhecida e utilizada**, considerando indigno que a cidadela do mundo e esplendor dos povos fosse igualada, em glória de construções, por aqueles que superava em todo o tipo de louvor merecido pela virtude (ALBERTI, 2011, p. 382, grifo nosso).

Humanismo. A intensa leitura dos escritos clássicos caracterizou um período cuja orientação estava baseada na natureza humana, o humanismo, ambição intelectual com que o projeto albertiano flertava: “Humanismo era uma filosofia que ressaltava a importância dos valores e realizações humanas, distinguindo-as das doutrinas religiosas. O humanismo colocava em relevo a investigação objetiva à luz da razão humana” (ROTH, 1999, p. 344, tradução nossa).

Foi neste mesmo contexto que o tratado Da Arquitetura estava sendo posto à prova, a partir da redescoberta de um manuscrito de Vitruvius, por Poggio Bracciolini e Cencio Rustici [1414-16]. O Tratado de Vitruvius é um dos muitos escritos latinos que sobreviveram em razão do acervo do *scriptoria*, Palácio de Carlos Magno, no século IX. O interesse pela arte, filosofia e arquitetura da Antiguidade contribuiu para a procura dos textos originais em latim ou grego, sua interpretação, tradução em diversas línguas europeias, edição e divulgação. O humanismo oportunizou o renascimento do tratado vitruviano.

¹⁵ Significando “vida boa e feliz”.

Sobre este período, celebrado como Renascimento, Pierre Caye faz uma reflexão instigante sobre a arquitetura humanista, inerente à conservação de monumentos; considerou a técnica (*diseño*) uma aliada da arquitetura, por sua propriedade de traçar os *lineamenta* – construir o tempo por antecipação, nos mínimos detalhes, a partir da racionalidade da técnica; não para dominar o que está porvir, mas, mediante a delimitação espaço-temporal do mundo, efetivar o prolongamento do presente:

Não se trata de previdência, de domínio do porvir, de configuração do destino, mas simplesmente a capacidade de efetivar, através da delimitação espaço-temporal do mundo pela arquitetura, a *dilatatio do tempo*, o prolongamento do presente da duração, que se opõe ao que Sêneca chama de *dilatatio do tempo* ao tempo da agitação, da fuga do instante, o tempo dos atos sem amanhã, do prazo curto, do prazer consumista, ou ainda da contabilidade trimestral das empresas: tempo que não se permite o tempo de construir, mas simplesmente de explorar e destruir com a única finalidade de obter resultados imediatos (CAYE apud BRANDÃO *et al.*, 2013, p. 78).

Virtù et Fortuna. Leon Battista Alberti [Gênova, 1404. Roma, 1472] foi, pois, um destes arquitetos humanistas. Também deu ênfase à função de abrigo e proteção que a arquitetura oferece ao tempo, contribuindo para sua constituição e prolongamento. O prolongamento do tempo, sua presentificação, faculta à arquitetura uma existência atemporal, fazendo frente à fragilidade e fugacidade da existência humana. Antes de escrever a trilogia *De Pictura* [1435], *De Re Aedificatória* [1443-1452, impresso em 1485] e *De Statua* [1462], Alberti redigiu o tratado *Della Famiglia* [1433], momento em que reafirma um dos seus conceitos fundamentais: o exercício contínuo da virtude (*virtus*) e da razão (*ratio*), capaz de contrariar a ação imprevisível do destino (*fortuna*).

Conservar. A fim de minimizar os efeitos da *fortuna* sobre a fragilidade do ser humano, é que Alberti estabelece a idiosincrasia do tratado *Da Arte Edificatória*, escrito em Roma no papado de Nicolau V: suprir as necessidades primárias do homem de proteção e segurança e encaminhar-se para uma eternidade que a vida individual não têm. “Nicolau era o humanista que se propunha uma *restauratio* capaz de fazer com que a Roma cristã ressurgisse das ruínas da Roma antiga” (ARGAN, 1998, p. 117).

Fortuna. Apesar desta mudança de paradigma, Alberti reconhecia que as construções também eram suscetíveis ao ataque do tempo, das intempéries e do próprio homem. “Mais do que servir como defesa diante de nossa fragilidade, o edificar se faz arte diante de nossa natureza trágica” (BRANDÃO *et al.*, 2013, p. 341). Nossa natureza trágica, nossa finitude, predispõe-nos a destruir tudo em favor de uma mania compulsiva de construir – o vício, oposição à virtude; portanto, sem limites e sem prudência [DAE L 9º, IX]:

Por conseguinte, um arquitecto prudente procederá da forma seguinte. Depois de se preparar, dará início à obra com diligência: informar-se-á das propriedades e natureza do terreno onde vai situar o edifício; **e aprenderá pelos velhos edifícios e pelos usos e costumes dos habitantes**, o que é que, naquele clima em que deve edificar, valem contra as intempéries a pedra, a areia, a cal, a madeira da região ou mesmo a importada de outros lugares (ALBERTI, 2011, p. 613, grifo nosso).

Cabe aqui mais uma comparação sobre o emprego da virtude cardinal prudência nos dois tratados estudados. Vitruvius associa prudência ao princípio aristotélico de inteligência, com base em realidades circunstanciais, tendo em vista uma decisão de ação, ou deliberação. Já para Alberti, além da atenção dada ao contexto histórico e espacial e à conservação dos edifícios úteis ao *bene beateque vivendum* que nos foram deixados pelos antepassados, a prudência está relacionada à reflexão sobre a *libide*

aedificandi, ou mania de construir que, segundo Brandão, está dominada: “[...] pelo interesse particular, a desarticulação em relação ao contexto, a fragmentação e a sedução pelo espetacular” (ALBERTI, 2011, p. 8). Brandão, complementa:

Construir não é ato solitário de um gênio inspirado, mas uma interpelação e *ragionare* contínuos, desde a pretensão de edificar-se algo até a avaliação posterior da obra. O processo de projeto tem, por exemplo, a função primordial de construir relações entre homens e saberes em torno do objeto a ser construído, e não apenas desenhar este objeto (BRANDÃO *et al.*, 2013, p. 343).

Daí a importância de desenredar um pouco mais o conteúdo dos Tratados frente ao assunto estudado, destacando-se, inclusive, o posicionamento nem sempre igual dos tratadistas em relação a quem se destina a leitura de seus tratados e ao modo como abordam o mesmo tema. Segundo Brandão:

Vitrúvio dirige-se a um imperador ao qual dedica a obra. Alberti se dirige a um leitor anônimo e universal. [...] **Vitrúvio dirige-se para o passado**, relata uma experiência arquitetônica já constituída e a qual descreve de forma aleatória e descontínua. **Alberti ao contrário, dirige-se para frente** (BRANDÃO, 2000, p. 86, grifo nosso).

Anônimo, universal, e atualizado segundo Krüger: “Considerações como essas fazem *De Re Aedificatória* – se lido com atenção e com um olho situado no presente, tal como fizera Alberti ao ler Vitrúvio – a melhor pauta crítica para a produção arquitetônica e urbanística contemporânea” (ALBERTI, 2011, p. 8), ratificando que suas prescrições são ainda válidas [DAE L 9º; X]:

Em relação à arte edificatória, o primeiro de todos os méritos é ajuizar bem o que é conveniente. Com efeito, edificar é próprio da necessidade; edificar para haver comodidade derivou tanto da necessidade como da utilidade; mas edificar de modo que os amigos da sumptuosidade aprovelem e os da sobriedade não rejeitem não procederá senão da perícia de um artífice douto, reflectido e muito ponderado (ALBERTI, 2011, p. 616).

Autoridade. Essa passagem corrobora com a argumentação de Calovi Pereira, sobre a necessidade de construir convenientemente: “Alberti afirma que a satisfação dos requerimentos funcionais é desejável e necessária, mas insuficiente como objetivo supremo da arquitetura. Este objetivo relaciona-se com “receber o louvor dos homens de glória, o que implica na satisfação de padrões críticos por parte de apreciadores qualificados” (PEREIRA, 2000, p. 2). A escrita albertiana também se torna interessante porque indica que o autor se pôs a investigar não somente o objetivo arquitetura – mas o seu sentido, especialmente o sentido de seus monumentos, que não tem um fim em si mesmos, mas são capazes de contribuir para a construção de uma vida melhor¹⁶, da memória:

Alberti descreve, traduz em palavras, dá uma versão literária dos monumentos, preocupa-se sobretudo, **com os significados que eles transmitem** e não tem em mente apenas os monumentos ou as soluções específicas de construção dentro desses, mas a cidade como forma expressiva de um conteúdo histórico que assume, para os modernos, valor de ideologia (ARGAN, 1998, p. 118, grifo nosso).

¹⁶ Do latim: “*bene beateque vivendum*”. Fonte de consulta, Dicionário do Latim Essencial.

Virtude, segundo Alberti. Portanto, a importância disciplinar que o termo edificar assume enquanto diferencial no título vai além da ação presumida; ela satisfaz aos objetivos da obra literária: uma leitura edificante, exemplar e instrutiva que conduz à virtude claramente consagrada aos clássicos: “É por dirigir-se ao futuro e para dominar o presente que se interroga tão energicamente o passado” (BRANDÃO, 2000, p. 69). Se em *Da Arquitetura* a virtude era uma mensagem interpretada por meio da filosofia, em *Da Arte Edificatória* há pelo menos duas importantes referências ao termo virtude compatíveis com a pesquisa: antepassados e monumento.

Antepassados. A propósito dos antepassados, Alberti também buscou, na análise dos edifícios antigos [DAE L 9º; IX], sua principal causa de inspiração para escrever o manuscrito *Editio Princeps*, em 1485, mesma época da devastação da cidade imperial, onde os vestígios arqueológicos eram saqueados em uma prática demolidora sem precedentes, e as ruínas da cidade eram transformadas em um imenso forno de cal. Mas não é só o contexto, como se apresenta, a grande diferença entre as temáticas do *Da Arquitetura* e *Da Arte Edificatória*. Partindo também do conhecimento adquirido através da prática, Alberti concentra-se naquilo que é fundamental para a formação do arquiteto, rejeitando o saber generalista proposto por Vitruvius e dando-lhe um suporte mais especialista, além de didático.

Legado. No Tratado de Vitruvius, a origem e a tradição são buscadas na antiguidade, como já visto. O arquiteto dá mérito aos escritores e, mesmo assumindo o pragmatismo de sua escrita, intenciona ser um deles. Alberti inova. Bebe da nascente da Antiguidade, propondo um novo meio de escrever sobre a arquitetura, a partir daquilo que observa das construções. Inicia o Prólogo [DAE; Pr.] fazendo uma deferência aos antepassados, porém, mais adiante [DAE L 6º; 1], justifica que abriu mão das escrituras (as quais se refere como monumentos literários) pelos edifícios, uma vez que parte delas foram dadas como desaparecida e a outra parte, como indecifrável – fazendo alusão a Vitruvius. Por fim, traz para si a responsabilidade de deixar como herança o seu legado, complexo saber, capacidade destinada a poucos:

E embora todos eles manifestem claramente que tendem, como que em competição, para este objetivo – serem o mais possível proveitosos ao gênero humano –, **todavia verificamos que possuem uma característica inata e intrínseca que faz com que cada um pareça oferecer contributos específicos e diferentes em relação aos restantes** (ALBERTI, 2011, p. 137, grifo nosso).

Na verdade, penalizava-me que, devido aos maus tratos dos tempos e dos homens, tivessem perecido tantos monumentos literários e tão insígnies, a ponto de termos como único sobrevivente de tamanho naufrágio apenas Vitruvius, autor sem dúvida competantíssimo, mas de tal modo danificado e mutilado pelo tempo, que em muitos passos são muitas as lacunas e em muitos outros são muitíssimos os aspectos que deixam a desejar. [...] de tal modo que, para nós, resulta como se não estivesse escrito quem escreveu de forma a não entendermos. Restavam os exemplos antigos concretizados nos templos e nos teatros, com os quais havia muito a aprender como se fossem os mais excelentes professores; [...]. E enquanto meditava em coisas tão importantes, que se impunham por si mesmas, tão nobres, tão úteis, tão necessárias à vida da humanidade, **convencia-me de que as devia passar a escrito; e pensava que era dever de um homem de bem dedicado ao estudo esforçar-se por livrar da morte esta parte do saber que os mais sábios dos nossos antepassados sempre tiveram no maior apreço** (ALBERTI, 2011, p. 374, grifo nosso).

E na verdade reunir num todo coisas tão variadas, tão díspares, tão dispersas, tão alheias à prática e ao conhecimento dos autores, examiná-las de maneira conveniente, e dispô-las em ordem adequada, e tratá-las em linguagem cuidada, e expô-las segundo

um método certo – **é sem dúvida alguma próprio da capacidade e saber superiores as que reconheço em mim** (ALBERTI, 2011, p. 375, grifo nosso).

Presunçoso, mas urgente, é o tom dado por Alberti na defesa de uma prática edificatória não demolidora, uma vez que o edificar significa também: erigir, alçar, instituir e construir. Ele o faz quando dá nome e assina o documento cujo conteúdo sugere providenciar a salvaguarda daquilo que não se pode prever, ou perder. Além de pintor, escultor, letrista, jurista e filósofo, Alberti era arquiteto, e inúmeras foram as obras de arquitetura que realizou, inclusive obras de restauro. Esta visão humanista facultou-lhe reconhecer o esplendor romano, mas o que ele vê é a dissolução da Antiguidade clássica, onde tudo é instável, tudo perece, tudo decai e tudo termina.

Método. A preocupação do arquiteto frente à demolição de monumentos para a construção de uma cidade moderna foi retomada séculos depois por Giulio Carlo Argan, que, ao referir-se ao Tratado de *De Re Aedificatória*, interpretou qual era a intenção de Alberti em relação a Roma antiga: “As ruínas eram testemunhos de uma antiga grandeza, mas também de uma decadência sobrevinda, quase de um regresso das formas arquitetônicas ao estado de natureza, à rocha e à floresta” (ARGAN, 1998, p. 118). Ou seja, Alberti tinha em mente que a antiguidade não era um objetivo, mas um método, e que este deveria ser superado [DAE L 1º; IX]:

[...] os architectos mais conceituados testemunharam com a sua obra que a compartimentação dórica, jônica, coríntia, ou toscana era a mais conveniente de todas, não porque, transferindo os seus planos para a nossa obra, tenhamos de ficar agarrados às suas leis, **mas porque tendo em conta as suas advertências e, descobrindo novas soluções, nos devemos esforçar por atingir uma glória igual ou, se possível, maior que a deles** (ALBERTI, 2011, p. 172-173, grifo nosso).

A arte do construir dos antigos, sendo desvendada e suplantada, franquear-nos-ia a construção monumentos tão belos quanto os deles. Essa teoria teve adeptos, conforme Byington:

A ideia de imitação do antigo, que não é cópia, mas assimilação de seus princípios, é uma das ideias fundamentais para o Renascimento e para todas as discussões sobre arte nos séculos XV e XVI. Para as artes figurativas, a imitação – no original, contrafação, sinônimo de imitação no *Vocabolario del Disegno* de Francesco Baldinucci (1681) – referia-se tanto à natureza quanto ao modelo. Imitar um modelo ou o melhor de vários modelos. **Em geral, a capacidade de um artista de emular as obras de arte antigas é considerada imitação de tipo virtuoso. Motivo de elogios por parte de Vasari e seu ambiente, na óptica da preocupação corrente em igualar a excelência da Antiguidade e superá-la.** (BYINGTON, 2004, p. 97, grifo nosso).

Culto. Talvez por isso, no corpo do texto, Alberti tenha empenhado especial atenção ao precedente histórico, sobre o qual se refere, por diversas vezes, como monumento [DAE L 6º; III]:

A arte edificatória, tanto quanto nos apercebemos pelos monumentos da Antiguidade, difundiu pela Ásia a primeira exuberância, por assim dizer, da sua juventude; a seguir, floresceu na Grécia; por fim, atingiu a mais reconhecida maturidade em Itália (ALBERTI, 2011, p. 379).

A ideia de precedente, para Alberti, está ligada tanto àquilo que precede, quanto àquilo que serve de referência, modelo. Desde que escreveu a *Descriptio Urbis Romae* [1450], Alberti demonstrou interesse pelos monumentos remanescentes da antiguidade romana, os quais ele descreve e estuda, ainda

fazendo seu levantamento cartográfico [DAE L 6º; I]: “Onde quer que existisse uma **obra antiga em que brilhasse um centelha de valor**, imediatamente **me punha a compulsá-la para ver se com ela podia aprender alguma coisa**” (ALBERTI, 2011, p. 375, grifo nosso).

Padrão. É como se Alberti descrevesse o monumento de acordo com o modo como ele se comporta, tendo em vista o seu desempenho e representação, dando-lhe a ideia de utilidade – o belo é útil. Neste caso, sua condição de excelência transcende sua mera resistência ao tempo – qualidade de antiguidade, uma vez que testemunha as memórias do passado e chega aos seus descendentes como lição, exemplo, capital de valor, tanto para as famílias como também para a cidade. Alberti, pois, dá ao monumento a estatura de virtude (ALBERTI, 2011).

Na virtude intelectual da arte que encontra-se o vínculo fundamental entre o Da Arquitetura e o Da Arte Edificatória. Recorrendo-se aos escritos de Aristóteles [EN VI; 1140a1; 5-10 e EN II; 1106b1; 5-15]:

[...] o criar (fabricar) é diferente do fazer (realizar). Assim, a qualidade racional concernente ao fazer (realizar) difere da qualidade racional concernente ao criar (fabricar); nem é um deles uma parte do outro, pois fazer não é uma forma de criar e nem criar uma forma de fazer. [...] Conclui-se disso que a arte é o mesmo que uma qualidade racional que diz respeito ao criar (fabricar) que envolve um processo verdadeiro de raciocínio (ARISTÓTELES, 2013, p. 181).

Se, portanto, a maneira na qual toda arte ou ciência executa sua tarefa é se atendo à mediania e aplicando como um padrão de seus produtos (daí a observação corrente sobre uma **perfeita obra de arte da qual nada se pode tirar nem a ela adicionar, significando que o excesso e a deficiência destroem a perfeição, ao passo que a adoção da mediania a preserva**); se então, como dizemos, bons artesãos e profissionais observam a mediania quando trabalham, e se a virtude, como a natureza, é mais exata e melhor do que qualquer forma de arte, se concluirá que a virtude detém a qualidade de visar a mediania (ARISTÓTELES, 2013, p. 76, grifo nosso).

Assim, a arte ou *technè* (considerando, no caso, a arquitetura), por ser uma virtude dianoética, nasce de um meio-termo, uma medida que, além do pensamento e da racionalização, requer certa perfeição na execução, de modo que tanto Vitruvius [DA L VI; II; 4] quanto Alberti [DAE L 6º; 2] ativaram a mediania aristotélica em seus tratados, seja na já citada necessidade de aliar teoria e engenho (*ratiocinatio e fabrica*), seja na procura por um todo que apresente concinidade (*concinnitas*) – beleza [DAE L 6º; II]:

[...] a beleza é concinidade, em proporção exacta, de todas as partes no conjunto a que pertencem, de tal modo que **nada possa ser adicionado ou subtraído, ou transformado sem que mereça reprovação** (ALBERTI, 2011, p. 377, grifo nosso).

Beleza e ornamento. “[...] beleza é como algo próprio e inato, espalhado por todo o corpo que é belo; ao passo que o ornato é da natureza do artificial e acrescentado mais que do inato” (ALBERTI, 2011, p. 378). A título de exemplo, as ordens – designadas de gênero por Vitruvius – enquanto no Da Arquitetura aparecem na forma unitária coluna, suporte estrutural organizado tipologicamente, no Da Arte Edificatória, a coluna é ordenada pelas suas partes. Este sistema de colunas, de onde deriva o principal ornamento, Alberti denomina *columnationes* [DAE L 7º; VI]:

As partes dos sistemas de colunas são o pedestal e sobre ele a base, sobre a base a coluna, depois o capitel, a seguir a arquitrave, sobre a arquitrave as traves ou o friso, com o qual se cobrem ou terminam as extremidades das traves; no lugar mais alto fica a cornija (ALBERTI, 2011, p. 446).

A beleza portanto está no todo; já o ornamento, na parte. É, pois, responsabilidade do ornamento, corrigir e complementar a beleza.

O todo. A trindade de conceitos que anima e ordena o tratado, sugere que, para Alberti, a arquitetura só faz sentido se for resolvida ao nível da necessidade; só será cômoda se proporcionar utilidade; e se tornará prazerosa, se for bela (ALBERTI, 2011); esse é o todo. Logo, o Da Arte Edificatória ostenta uma versão importante do Da Arquitetura, simplesmente porque ratifica-o.

Lendo os dois tratados, há de se concordar que a tríade – independente do que cada termo assuma individualmente – será ainda usada como o princípio fundamental da arquitetura e seguirá hipostática, o que significa dizer que reivindica pra si uma existência substancial ou real, indivisível, como qualquer indivíduo ou coisa que tenha uma existência concreta na natureza. Mesmo depois de dois mil anos, será difícil vencê-la, pois é ela que dá existência ao objeto.

O belo é o fim. Também em ambos, percebe-se a mesma mensagem: a finalidade da arquitetura é construir bem. Construir bem é a maior virtude de um arquiteto; significa construir em conformidade com a razão, tornando a arquitetura compreensível logicamente, sem abrir mão da beleza. Considerando o passado como ponto de partida, os princípios de arquitetura que perpassaram épocas, mantendo-se inalterados, ocuparão um lugar primordial no trabalho, sendo a razão e a beleza os fundamentos do estudo. Segundo Alberti [DAE L 1º; IX]:

Com efeito, opor-se em muitas coisas à tradição tira a graça, e aceitá-la tem vantagens e constitui uma orientação segura, uma vez que, desse modo, os arquitectos mais conceituados testemunharam com sua obra que a compartimentação dórica, jônica, coríntia ou toscana era a mais convincente de todas, não porque, transferindo para os seus planos para a nossa obra tenhamos que ficar agarrados às suas leis, **mas porque tendo em conta as suas advertências e, descobrindo novas soluções, nos devemos esforçar por atingir uma glória igual ou, se possível, maior que a deles** (ALBERTI, 2011, p. 172-173).

1.2. RAZÃO E BELEZA

Com efeito – diz ele – deixaram-nos edifícios públicos, e sobretudo templos, tantos e tão magníficos e ornamentados que não restou nenhuma possibilidade de serem superados. Pelo contrário, construíram os edifícios privados com tal sobriedade que mesmo as casas dos homens mais ilustres não diferiam muito das casas dos cidadãos mais humildes; por tal razão conseguiram, entre os mortais, vencer a inveja com a glória (ALBERTI, 2011, p. 573).

Deleite sensorial e intelectual. Demóstenes, político ateniense (Séc. IV a.C), disse que a arquitetura clássica é insuperável. Ao citá-lo, Alberti aponta a preferência do orador pelos costumes dos antigos atenienses, em face dos de seu tempo, destacando que a beleza é mais bem percebida por meio de um contexto modesto. Esta capacidade de identificar o que é excelente e distintivo na arquitetura,

desperta-nos uma razão inata, que contribui para as reflexões sobre o juízo estético. A visão, por exemplo, é apenas uma capacidade com a qual a natureza facultou doutos e ignorantes [DAE 2º; I] para “sentir de imediato o que há de certo e errado nas técnicas e proporções dos elementos” (ALBERTI, 2011, p. 187).

Entretanto, há outras. Sobre a perspectiva do minimalismo estético, o fato de Demóstenes preferir um costume a outro não se traduz numa mera opinião, mas numa razão de sentir que ultrapassa os sentidos. Demóstenes, conscientemente, identifica significados e valores que lhe parecem relevantes. Alberti explica [DAE L 9º; I]:

E sem dúvida com razão: pois considerava que, segundo a sobriedade dos seus antepassados, uma casa privada devia ser construída tendo em vista a necessidade e a utilidade e não a beleza e o prazer. [...] A que propósito vem tudo isto? A fim de que, com o exemplo deles, eu fundamente aquilo mesmo que em outro lugar dissemos: **que agrade aquilo que é à medida da dignidade de cada um** (ALBERTI, 2011, p. 574, grifo nosso).

Medida da dignidade. É o sentido de proporcionalidade e adequação que fundamenta a medida da dignidade na arte edificatória e que, possivelmente, colaborou para a reflexão feita por Alberti – que se amplia [DAE L 9º; V]: “Segue-se aqui que, tanto pela vista, pelo ouvido ou por qualquer outro modo nos chegam ao espírito coisas bem proporcionadas, imediatamente as sentimos” (ALBERTI, 2011 p. 593).

Muito antes de Alberti, Aristóteles, em *Metafísica*, já dizia que a abordagem sobre o que é belo deve partir das definições de adequação (*decor*) e da relação entre tamanho e equilíbrio (*proportio*) (ARISTÓTELES, 2012). Admite-se, portanto, que a razão de Demóstenes demonstre que o princípio da razão e beleza está ligado, sobretudo, às relações de proporção e decoro.

É evidente que na natureza os corpos diferem em proporções, sendo uns de maior e outros de menor grandeza. Assim como na natureza, mesmo que os edifícios difiram tanto em escala quanto em suas funções, formas e matérias, todos sujeitam-se aos princípios permanentes e universais.

Para além da visão. Para Alberti, por exemplo, a noção de proporção (*proportio*) – correspondência entre profundidade, largura e altura das partes em relação ao todo – é tanto uma capacidade inerente à espécie humana, um sinônimo de harmonia musical, quanto um dos fatores dos quais depende a beleza que buscamos em um edifício, justificada na relação edifício-corpo [DAE 1º; IX]: “[...] e assim como convém que, num ser vivo, haja proporção entre seus membros, assim também, num edifício, deve suceder o mesmo entre as várias partes” (ALBERTI, 2011, p. 170).

Homem Vitruviano¹⁷. A inspiração veio de Vitruvius, como comprova o tratado **Da Arquitetura**, ao discorrer sobre a supremacia do templo: “Pois nenhum templo poderá ter esse sistema sem conveniente equilíbrio e proporção e se não tiver uma rigorosa disposição como membros de um homem bem configurado” (VITRÚVIO, 2009, p. 109). Segundo ele, a noção de proporção (*eurytmia*) verifica-se quando as partes da obra são proporcionais na altura em relação à largura e nesta em relação ao comprimento. Vitruvius afirma, ainda, que a composição dos templos está fundamentada na comensurabilidade e que esta, por sua vez, nasce da proporção [DA L III; I-4]:

¹⁷ Desenho de Leonardo Da Vinci, também chamado de Cânone das Proporções. Le Corbusier cria o seu Modulor, homem contemporâneo, inspirado em Da Vinci, que por sua vez, inspirou-se no Livro III do Da Arquitetura de Vitruvius.

4. Portanto, se a natureza compôs o corpo do homem, de modo que os membros correspondam proporcionalmente à figura global, parece que foi por causa disso que os Antigos estabeleceram que também nos acabamentos das obras houvesse uma perfeita execução de medida na correspondência de cada um dos membros com o aspecto geral da estrutura. Por conseguinte, se nos transmitiram regras para todas as construções, elas destinavam-se sobretudo aos templos dos deuses, pois as qualidades e os defeitos destas obras permanecem eternos (VITRÚVIO, 2011, p. 110).

Do mesmo modo, como cada elemento de um edifício apenas tem sentido em relação ao conjunto ao qual se integra – em função do número determinado, da delimitação e da disposição –, e assim como cada edifício apenas tem sentido dentro da cidade e do contexto do qual faz parte, é que Alberti apresenta a razão na arte de edificar, a fim de alcançar a excelência nos resultados e corresponder criticamente a seus propósitos [DAE L 6º; II]:

[...] quem edifica de modo a pretender a aprovação daquilo que edifica – como deve querer aquele que tem bom senso – deixa-se mobilizar por critérios racionais seguros; é **próprio da arte fazer o que quer que seja segundo critérios racionais**. Quem, portanto, negará que uma edificação perfeita e digna de aprovação não pode ter origem senão na arte? (ALBERTI, 2011, p. 378, grifo nosso).

Concinidade é virtude. Portanto, a concinidade é a qualidade que os projetos, os edifícios e as cidades devem perseguir. Por intermédio dela, Alberti comprovou ser possível acreditar na existência de princípios concretos e precisos que subitamente até podemos não reconhecer, mas que percebemos pelos sentidos e passamos a compreender pelo intelecto. Esta é uma importante reflexão que colabora com esta investigação teórica no que tange à validade de critérios racionais nas argumentações em defesa dos bens materiais imóveis. Isso porque tais critérios se constituem em caminho seguro nas deliberações acerca do patrimônio cultural, em detrimento de juízos circunstanciais [DAE L 6º; II]:

Mas há quem não concorde com estes princípios e diga que é uma opinião inconstante e sem fundamento aquela que com que emitimos um juízo acerca da beleza e de qualquer edificação e que a forma dos edifícios varia e muda ao bel-prazer de cada um, sem estar vinculada a nenhum preceito das artes. É comum este vício da ignorância: declarar que não existe aquilo que se desconhece (ALBERTI, 2011, p. 378-379).

Como a tese prevê mais adiante verificar tal validade em edifícios sagrados e edifícios públicos modernos brasileiros – tombados antecipadamente– viu-se a necessidade de retomar a leitura dos Livros III, IV e V do tratado vitruviano e os Livros Sétimo e Oitavo do tratado albertiano que dispõem sobre os critérios aplicados a estes tipos de edifícios.

1.2.1 Razão e beleza nos edifícios sagrados

Tanto Vitruvius quanto Alberti divisam em seus tratados que o templo é o edifício que requer mais perícia, inteligência, sensibilidade e apuro do arquiteto, uma vez que é feito para a habitação e veneração dos deuses. Ambos concordavam que o templo não precisava ser ‘maior’, mas grandioso o

suficiente para que fosse possível concebê-lo com total qualidade e ornamentá-lo conforme sua dignidade.

Antes, porém, era necessário situá-los adequadamente, em razão das especificidades de seus sacrifícios. Júpiter, Juno e Minerva, por exemplo, deveriam estar posicionados em lugares mais elevados; já Mercúrio, no foro. Marte e Vênus, fora do recinto fortificado, sendo que o último junto ao porto, e Ceres, também fora da cidade, em um local ermo, longe das desvirtudes, luxúrias ou imoralidades.

Grandeza e qualidade: Daí extrai-se dois princípios: proporção (*eurytmia*) e decoro (*decor*). Diferentemente da proporção, observa-se que o decoro não é desenvolvido necessariamente como uma regra; mas como costume (caráter) ou como a própria natureza (adequação); no entanto, sua exigência dá direção ao Tratado de Vitruvius. Entretanto, não são apenas estas as recomendações para os templos que chegaram até nós; ainda assim, serão contempladas objetivamente pelo texto, somente as recomendações em que há possibilidade de aplicação nas análises dos edifícios interessantes para a tese.

Quantitas. Haja vista que a natureza compôs – em proporção – o corpo do homem, então, da mesma forma, as partes que compõem os edifícios sagrados deverão sempre corresponder s suas respectivas comensurabilidades, basta ver a relação que Gulielmus Durand faz, entre a cabeça e a capela-mor; entre os braços e o transepto; entre o coração e o altar; e entre o restante do corpo e o que restou do edifício (PEDRO, 2014). Esta era a principal recomendação dada por Vitruvius, considerando-se o sistema de medidas dos antigos, descrito no livro três: o dedo (dígito); o palmo (composto de quatro dedos juntos); o pé (vinte e quatro palmos ou dezesseis dedos); e o côvado (um pé e meio, seis palmos ou 24 dedos).

Vitruvius examinou o resultado deste sistema nas ruínas romanas, percebendo que, além da proporcionalidade, havia uma ideia de número perfeito, que para os gregos era dez (*teleon*) e seis –dez porque é o número dos dedos das mãos e dos pés; seis porque o pé tem a sexta parte da estatura humana. Então, por equivalência, para os gregos, 16 passou a número perfeitíssimo, pormenor que voltará a ser mencionado nesta pesquisa. Sobre a regra do templo, disse Vitruvius [DA III; I - 4]:

4. Portanto, se a natureza compôs o corpo de homem de modo que os membros correspondessem à figura global, parece que foi por causa disso que os antigos estabeleceram que também nos acabamentos das obras houvesse uma perfeita execução de medida na correspondência de cada um dos membros com o aspecto geral da estrutura. Por conseguinte se nos transmitiram regras, para todas as construções elas destinavam-se sobretudo aos templos dos Deuses, porque as qualidades e os defeitos dessas obras permanecem eternos (VITRÚVIO, 2009, p. 110).

Qualitas. Além da analogia com o corpo humano e da proporcionalidade, Vitruvius, ao cotejar o aspecto exterior dos templos, escreveu sobre a tipologia de cada um deles de acordo com seu pórtico [DA III; 1-8]: *in antis*, *prosyilos*, *anfiprostyilos*, *peripteros*, *pseudodipteros*, *dipteros* e *hypetros*. Depois, classificou o templo de acordo com seu intercolúnio – espaço entre colunas –, a saber: *pyncostylos*, *systylos*, *diastylos*, *aerostylos* e *eustylos*.

Com um olhar anatômico, foi dissecando cada templo e pormenorizando suas partes, por exemplo: a relação entre o diâmetro e a altura das colunas, a relação entre o intercolúnio e a espessura dos fustes, e assim por diante. Esta observação dos edifícios de acordo com seu signos define o decoro. Em

outras palavras, o significado de cada elemento constituinte do edifício contribui para manifestar seu caráter.

Vitrúvio dedicou-se inicialmente à disposição dos templos jônicos, cujo gênero (ordem) fez analogia com a sutileza, ornamento e proporção do corpo feminino, reservando o Livro Quatro para o estudo das disposições dos templos dóricos e coríntios cujas colunas que, na devida ordem, tanto se assemelham ao corpo do homem viril, simplificado e sem ornamento; quanto ao corpo de uma mulher vestal, elegante e graciosa.

A lição de Vitruvius. Ressalta-se, entretanto, que não faz parte desta tese ampliar as classificações dos templos, uma vez que são facilmente encontradas em dicionários, livros e outros suportes, aparecendo quase sempre ilustradas. Entretanto, tais especificações poderão ser citadas, porque a já falada supremacia do templo – que para os antigos era o arquétipo para todo e qualquer edifício por suas ordens próprias e razões proporcionais entre suas partes – influenciou os demais comportamentos construtivos através dos tempos. Esta, em síntese, é a grande lição de Vitruvius a ser descoberta nos arquétipos selecionados.

A lição de Alberti. No tratado renascentista sobre arquitetura, Alberti também insiste na proporção e adequação do templo como condição de beleza [DAE 7º; L III]:

Por tais motivos, gostaria que no templo haja tanta beleza que não seja possível imaginar, em qualquer outro lugar, algum aspecto mais ornamentado; e desejo que todos os pormenores sejam de tal modo cuidados que quem entra estremeça estupefacto de admiração pela sua imponência, e dificilmente se coíba de exclamar em voz alta que é digno de Deus aquele lugar que contempla (ALBERTI, 2011, p. 436).

Não ficando de fora a proporção ou lógica do edifício-corpo [DAE; 7º; V]:

Mas, assim como num ser vivo, a cabeça, o pé, e qualquer outro membro devem ter relação com os restantes membros e com todo o resto do corpo, assim também num edifício, e muito em especial num templo, todas as partes do corpo devem ser conformadas de modo a que correspondam entre si, e assim, tomada qualquer uma delas, por uma mesma sejam dimensionadas convenientemente todas as restantes partes (ALBERTI, 2011, p. 444).

Quantitas. Da mesma forma, em *Da Arte Edificatória*, Alberti classifica os pórticos de acordo com os intervalos entre colunas e lista cinco tipos, correspondendo à classificação de Vitruvius: espaçado (*aerostylos*), apertado (*pycnostylos*), elegante (*eustylos*), quase espaçado (*diastylos*) e quase apertado (*systylos*). O número de intervalos deverá ser sempre ímpar, e a recomendação que recai sobre as colunas é que, além de serem em número par, seu diâmetro deverá corresponder aos seus intervalos; por exemplo, para colunas mais grossas, espaçamentos maiores. Chama a atenção o pormenor construtivo [DAE L 7º; V]:

Além disso, julgo que, quando porventura não havia pedra comprida em abundância em algum lugar, o arquitecto foi obrigado a fazer a obra com colunas mais curtas; e assim empreendido o trabalho, apercebendo-se que não resultava suficientemente para a beleza da obra, colocou muretes sob as colunas, a fim de obter uma altura da obra razoável. Com efeito, pelo estudo e observação dos edifícios, descobriu que as colunas dos pórticos não têm beleza, se não atingirem certas proporções de altura e espessura (ALBERTI, 2011, p. 445).

Entretanto, segundo apontou Calovi Pereira, “Alberti não adota uma postura estática diante das ordens clássicas, como se as mesmas representassem a cristalização absoluta da excelência” (PEREIRA, 2000, p. 5); pelo contrário, busca outros recursos para a regra do templo [DAE L 1º; IX]:

[...] os arquitetos mais conceituados testemunharam com sua obra que a compartimentação dórica, jônica, coríntia ou toscana era a mais conveniente de todas, não porque, transferindo os seus planos para a nossa obra, tenhamos que ficar agarrados às suas leis, mas porque tendo em conta as suas advertências e, descobrindo novas soluções, **nós devemos atingir uma glória igual ou, se possível maior que a deles** (ALBERTI, 2011, p. 172-173 grifo nosso).

Forma. No Da Arte Edificatória encontram-se várias outras recomendações, inclusive mais pontuais, cedidas dos antigos, como a forma dos templos que deveriam estar em conformidade com os deuses aos quais eram consagrados: arredondado para o deus Sol; com telhado perfurado para Júpiter; circular e cilíndrico para Vesta. Para os deuses celestiais, templos sobre o terreno; aos deuses inferiores, templos subterrâneos; e aos terrestres, templos semienterrados.

Implantação. Alberti também coloca em evidência a importância do lugar onde se edifica o templo [DAE L 7º; III]:

Finalmente, o lugar onde situares o templo, deve ser frequentado, afamado e, como dizem, altivo e isento de todo contágio das coisas profanas. Por tal motivo, terá em frente uma ampla e imponente praça, será circundado de largas calçadas, ou melhor, de praças imponentíssimas, de modo a poder ser contemplado de onde se quiser (ALBERTI, 2011, p. 439).

Acesso. No Tratado, relata que os antepassados advertiam sobre o acesso ao templo ser exclusivamente por meio de escadas, que “o acesso ao templo não se faça através de degraus” (ALBERTI, 2011, p. 443). Alberti recomendava o emprego das escadas, porém, fez uma ressalva [DAE L 7º; V]:

Eu não aprovo nenhum destes dois aspectos: um é contrário à conveniência e à comodidade, sobretudo daqueles que em grande número frequentam os templos, como é o caso das velhas e dos debilitados; o outro é completamente contrário à majestade do templo. Em outras paragens vimos isto: desde a recente geração dos nossos pais foram construídos edifícios sagrados, diante de cujos portais se sobem alguns degraus para o vestibulo, e daí se descem outros para o pavimento do edifício sagrado; não direi que tal prática fosse despropositada, mas não sei por qual motivo foi instituída (ALBERTI, 2011, p. 444).

Aberturas. Outro aspecto do templo que Alberti regulamenta no Livro Sétimo de seu Tratado são as janelas, em que estabelece dimensões discretas e posicionamento elevado, por onde se possa avistar somente o céu. Similar no gótico, o clerestório foi o nome dado à parede iluminada naturalmente através de uma sequência de aberturas claras, dispostas no andar superior das catedrais. Tal posicionamento mais elevado das aberturas contribuiria para a contemplação do espírito, que exige do crente o necessário recolhimento e concentração.

Neste aspecto, concordando com os medievais Alberti diverge dos antigos – cuja orientação era prover o templo de uma única abertura, a porta, porque, segundo eles, as chamas que representam o divino

espírito santo empalidecem ao serem expostas a muita luz. Já Alberti disse ter preferência por átrios iluminados e interiores nem demasiadamente iluminados nem tampouco sombrios – sóbrios, portanto.

Altars e ornamentos. Tanto o Livro Sétimo quanto o Livro Oitavo tratam do ornamento. Sendo o Sétimo dos edifícios sagrados e o Oitavo dos edifícios públicos profanos, ambos derivam do Livro Sexto dedicado exclusivamente a ornamentos. Talvez por esse motivo Alberti não tenha se atido a desenvolver muito mais este aspecto, a fim de não se tornar repetitivo. Porém, ao final do Livro Sétimo, Alberti enfatiza a posição do altar do sacrifício e os ornamentos, recomendando que sejam colocados em posição conveniente e decorosa, para que sejam admirados e contemplados com respeito (ALBERTI, 2011). Ora, conveniente é sinônimo de decoro, e segundo Vitruvius [DA L I; II-6]:

[...] exprime-se segundo o costume, quando se constroem vestíbulos com elegância e conveniência para edifícios com interiores magníficos. Efectivamente, se os interiores tiverem acabamentos de bom gosto, e as entradas forem modestas e sem nobreza, não terão conveniência (VITRÚVIO, 2009, p. 39).

1.2.2 Razão e beleza na arquitetura pública profana

Considerando o templo como arquétipo para todo tipo de edifício, a análise para os edifícios profanos seguirá a mesma lógica. Dando sequência aos livros que trataram sobre a arquitetura dos templos, interessa destacar quais os regramentos para os projetos de arquitetura pública profana. Ambos tratados concordam que, mais do que uma reflexão sobre a prática construtiva, é o lugar, a construção, a forma e a disposição dos principais monumentos da cidade que conferem comodidade, praticidade e dignidade aos cidadãos.

Recomendações. Os edifícios que constituem estes monumentos são o foro, a basílica, a palestra, os teatros, as termas ou banhos e os portos, conforme convencionou Vitruvius. Alberti, além desses, incrementou com os sepulcros, torres de vigia, colunas comemorativas, arcos, pontes e arcos do triunfo. Embora nenhum desses equipamentos seja objeto de estudo desta pesquisa, persistem recomendações de caráter genérico que poderão ter sido emprestadas, intuitiva ou resolutamente, aos projetos dos edifícios selecionados para esta investigação sobre valor em arquitetura, à exemplo dos templos.

A concepção da seção com foco nas orientações, e não em tipologias, surgiu a partir do método vitruviano para o tratado [DA L V; Pr]:

5. [...] Estabeleci a sua metodologia de modo que os interessados não fizessem uma recolha separadamente, mas que, a partir do todo da obra e em cada um dos livros, encontrassem explicações para todos os vários assuntos (VITRÚVIO, 2009, p. 176).

Planta oblonga. Vitruvius sugere que as plantas sejam dimensionadas de acordo com o número de ocupantes; o formato oblongo – por ser de menor largura e maior comprimento é mais conveniente para a realização das atividades públicas, proporcionando a disposição mais apropriada dos espaços.

Colunas. O lançamento estrutural básico para este tipo de planta consiste em quatro colunas transversais da nave principal e oito no sentido do comprimento. Segue a relação das colunas com a física e a natureza, segundo Vitruvius [DA L V; I-3]:

As colunas superiores deverão ser executadas uma quarta parte menores que as inferiores, porque, para suportarem o peso, as colunas de baixo deverão ser mais fortes que as de cima. Convém imitar aqui também a natureza das plantas, pois nas árvores bem proporcionadas, tais como o abeto, o cipreste e o pinheiro, vemos que nenhuma é mais grossa em cima do que na base, antes se vai contraindo natural e uniformemente desde a raiz até o cimo e à medida que vai crescendo em altura. Portanto, se a natureza assim dispõe com as plantas, será igualmente lógico que o que está por cima deverá ser mais diminuído em altura e em espessura do que o que está em baixo (VITRÚVIO, 2009, p. 177).

Ornamentos. No primeiro parágrafo do Livro Oitavo, Alberti diz que os mesmos ornamentos, referindo-se ao templo, não devem corresponder a todos os edifícios: ornamentadíssimos deverão ser os edifícios estabelecidos para os edifícios dos Deuses, ao passo que para os profanos [DAE L 8º; I]: “[...] é de toda conveniência que os mesmos dignos cedam aos mais dignos; serão, no entanto, embelezados com as partes dos ornamentos que lhes são próprias (ALBERTI, 2011, p. 509).

Implantação. Após dedicar aproximadamente quatro capítulos aos locais das exéquias, somente no sexto capítulo Da Arte Edificatória que Alberti trata das dimensões do lugar do edificado, segundo analisou Krüger, na introdução do tratado:

A dimensão local e global do edificado são reciprocamente confrontadas, para se sublinhar a relação de contiguidade entre a arquitetura e a urbanística: assim como a casa é uma pequena cidade, também a praça é um pequeno fórum (ALBERTI, 2011, p. 537).

Como predito, a tipologia em si deixa de ser relevante frente à conveniência do percentual de espaço livre contíguo em relação ao edificado, antecipando a relevância das taxas ou índices em planos urbanísticos para as cidades [DAE L 8º; VI]:

Convém que o pórtico e as construções em volta correspondam em dimensões exactas à área descoberta, a fim de que esta não pareça mais vasta se os edifícios em redor forem mais baixos, ou mais estreita se estiver rodeada de um acervo edifícios demasiadamente altos (ALBERTI, 2011, p. 539).

Uso misto. Já o último capítulo do Livro Oitavo é dedicado às termas, cuja função mista Alberti considera ser uma condição, exigindo vastas áreas para servir tanto ao público quanto ao privado. Quanto ao acesso em progressão, do mais público ao mais privado, há também uma recomendação de Alberti [DAE L 8º; X]:

A entrada do átrio faz-se pelo vestibulo principal, cuja fachada se estende voltada ao sul. Quem entra pelo vestibulo dirige-se para o Norte. A seguir a este grande vestibulo, há outro, mais estreito, vestibulo ou antes passagem para o átrio grande. Do átrio para o norte, apresenta-se uma saída aberta e larga para uma área a céu aberto (ALBERTI, 2011, p. 568-569).

VIRTUDE, QUALIDADE EM ARQUITETURA. Neste capítulo discutiu-se a validade dos princípios fundamentais em arquitetura encontrados nos tratados de Vitruvius e Alberti, que obstinadamente estudaram o mérito das construções da Antiguidade clássica, observando, além da variedade, a razão de suas virtudes, traduzidas em qualidade e beleza permanentes, nem sempre acessíveis pelo decurso do tempo. Viu-se que a visão melancólica, causada pela nostalgia dos lugares do passado, repercutiu em ambos tratados clássicos, intervalados por mais de um século e meio. Andreas Huyssen define dois tipos de nostalgia:

A palavra é composta pelos termos gregos *nostos* = lar e *algos* = dor. O significado primário de nostalgia tem a ver com a irreversibilidade do tempo: algo do passado deixa de ser acessível. [...] a nostalgia se contrapõe às noções lineares de progresso, ou até as solapa [...]. Mas o anseio nostálgico do passado também é sempre uma saudade de outro lugar. A nostalgia pode ser uma utopia às avessas. No desejo nostálgico, a temporalidade e a espacialidade estão necessariamente ligadas. A ruína arquitetônica é um exemplo da combinação indissolúvel de desejos espaciais e temporais que desencadeiam a nostalgia. No corpo da ruína, o passado está presente nos resíduos, mas ao mesmo tempo não está mais acessível, o que faz da ruína um desencadeante especialmente poderoso da nostalgia (HUYSEN, 2014, p. 91).

O culto às ruínas pertence a essa nostalgia do tempo e do espaço que se esforça a buscar algo em algum lugar que já se perdeu. Assim, logrando do que já havia sido conseguido em termos de reflexão sobre a conservação dos monumentos antigos, a partir do século VIII, percebe-se que houve uma transformação crucial e definitiva, que surgiu a partir de preocupações reais em relação ao patrimônio construído e à memória, exigindo atitudes prescritivas em direção a sua proteção. Essas atitudes alertam para a responsabilização individual pela perpetuação da humanidade: o homem, conforme texto de Max Dvorák, é, ao mesmo tempo, a maior ameaça ao patrimônio histórico e artístico e sua única possibilidade de sobrevivência (DVORÁK, 2008).

QUID TUM¹⁸? Ao encerrar-se a revisão de conceitos que estabeleceram uma teoria qualitativa sobre as virtudes da arquitetura, retomou-se o emblemático olho alado que Alberti adota para si, em 1446, mostrando o fascínio que a escrita pictórica exerce sobre ele: “Coisas deste gênero são muito agradáveis” (ALBERTI, 2011, p. 527).

O olho alado. Para os egípcios, ele traz consigo a sabedoria secreta: o olho representa a divindade, robustez e perfeição, a exemplo dos sarcófagos egípcios, em que a presença do olho alado também significava perfeição, além de poder e proteção. Esta expressão em latim que significa uma sequência a partir daquilo que foi iniciado, será retomada a cada final de capítulo na tese.

Segundo a definição de Mário Julio Teixeira Krüger, o olho, como divindade, significa:

Não existe nada mais poderoso, ágil ou meritório que o olho. Em resumo, é a mais desenvolvida parte do corpo, uma espécie de rei ou deus. Não será que os antigos descrevem Deus, de forma similar ao olho, visto que supervisiona todas as coisas e as avalia individualmente? Por um lado, apreciamos dar a glória de todas as coisas a Deus, rejubilarmo-nos nele, abrangê-lo com toda nossa mente e nossa virtude e, ao procurar tudo que conduza à glória e a virtude, consideramo-lo como uma testemunha omnipresente de todos os nossos pensamentos e ações. **Por outro, apreciamos ser tão vigilantes e circunspectos quanto possível procurando tudo que conduza à**

¹⁸ Ou *Qvid Tvum*, traduzido do latim: “o quê, depois disso”. Fonte de consulta, Dicionário do Latim Essencial.

glória e à virtude, rejubilando sempre que, pelo nosso trabalho e talento, cheguemos a algo nobre ou divino (KRÜGER, 2014, p. 98, grifo nosso).

No próximo capítulo, a pesquisa será conduzida a uma nova discussão sobre valor em arquitetura, sobretudo no que reverencia os monumentos. Do culto às ruínas ao culto ao moderno, a homenagem prestada ao sagrado e ao profano, dá continuidade à investigação de Alberti, quanto à essência e significado das artes visuais, especialmente obras de arquitetura destinadas a transmitir, para a posteridade, a lembrança dos feitos notáveis gerados pela sua grandeza ou magnificência, na cultura passada-presente.

A virtude que se vê. O valor que se sente. Se é mediante o olhar diligente e prudente orientado pela virtude, o caminho perseguido para percebermos a qualidade de algo – faculdade externa – antes de mais nada, é preciso saber que, diferentemente da engenharia, que é uma ciência exata, dar sentido e significação à arquitetura e sua arte fruitiva – faculdade interna – é a ponte para humanizá-la, por meio da trindade compreensão, pertença e perpetuação. Dar sentido e significação ao monumento, legar suas virtudes, considerando sua essência, foi o objeto de estudo de Leon Battista Alberti (1404-1472) e de outros, como o teórico da restauração John Ruskin (1819-1900) e de Aloïs Riegl (1858-1905). Os postulados destes últimos autores serão desenvolvidos no capítulo a seguir.

Capítulo 2

VALOR, SENTIDO DA ARQUITETURA

SUI GENERIS¹⁹. A partir do estudo da origem e da tradição, preditos através dos Tratados de Arquitetura entende-se que o conceito de valor foi dado pelas qualidades práticas que o homem reconheceu no objeto e a ele atribuiu. São manifestações significativas de valor (escolha) e anti-valor (recusa) do objeto, e que caracterizam-se, em primeiro lugar, pelas percepções comunicadas a partir de seus aspectos exteriores.

Gosto. Nestes termos, a plenitude do valor, enquanto medida de excelência, pode estar associada à expressividade da forma, transmitida a partir da sua necessidade, comodidade e prazer estético (*necessitas, commoditas, voluptas*). Estes fatores, extraídos das teorias de Alberti, quando colocados na realidade, “têm diferentes significados, positivos e negativos, que exprimem as qualidades dos valores – <<o Gosto, que podem ser, quer referentes à substância material e às propriedades do conteúdo e da forma, quer à atitude do homem face ao objecto” (CONSIGLIERI, 2000, p. 35). Argan já compartilhava desta ideia:

[...] é bem verdade que a arte hoje, precisamente em suas posições avançadas, tende a se tornar fruitiva, sem a mediação do juízo, apresentando-se como hipótese experimental de atividade estética integrada num novo sistema cultural não mais fundamentado no juízo histórico [...] (ARGAN, 1998, p.17).

Euritmia e Conciniade. Retomando-se os valores de referência balizados nos tratados Da Arquitetura e Da Arte Edificatória, já estudados, concluiu-se que, para Vitruvius, por exemplo, euritmia²⁰ era a medida de excelência, enquanto que, para Alberti, a medida de excelência era a conciniade:

A euritmia consiste na beleza e na composição das diferentes partes. **É alcançada quando estas partes são proporcionais, a altura em relação à largura, e esta em relação ao comprimento**, em suma, quando todas as partes correspondem simetricamente (VITRUVIO, 1914, p. 14, grifo nosso, tradução nossa).

[...] **a beleza é a conformidade e a aliança de todas as partes do conjunto a que pertencem**, em função do número determinado, da delimitação e da disposição observada, tal como exigir a conciniade isto é, o princípio absoluto e primeiro da natureza. A arte edificatória segue de modo especial esta mesma conciniade; com ela reivindica para si decoro, graça e prestígio: e é respeitada (ALBERTI, 2011, p. 593, grifo nosso).

¹⁹ Traduzido do latim: “de seu próprio gênero, de espécie única”. Representa a ideia de algo característico, particularidade, singular. Fonte de consulta, Dicionário do Latim Essencial.

²⁰ Euritmia é proporção.

Culto. Tanto o tratado Da Arquitetura, quanto o Da Arte Edificatória sugestionam que, nas ações de outorga do mérito de proteção ao modelo precedente, sua capacidade de sensibilização e seu significado devem ser resguardados, independentemente da antiguidade ou contemporaneidade do modelo.

Validez dos critérios. Esse tipo de resgate conceitual na base teórica busca pôr fim ao debate sobre qual a melhor forma de posicionamento ou interpretação frente ao objeto, considerando os juízos de valor e sentidos estéticos que se formam no meio social nos dias de hoje, seja no confronto entre o que se sente, juízo passivo, e o que se delibera do objeto, juízo ativo. Ao que parece, o juízo ativo conta com critérios que permitem sua mensuração; já o juízo passivo, fica condicionado a uma avaliação subjetiva do objeto.

Lemos já enunciava que “eleger bens culturais não é tarefa fácil que exija só o bom senso [...]” (LE MOS, 2013, p. 178); Argan esclarecia: “Uma ação que determina um valor é uma ação dotada de uma finalidade e cujo processo se controla: realiza-se no presente, mas pressupõe a experiência do passado e um projeto de futuro” (ARGAN, 1998, p. 23).

Assim, quando se trata de proteção do patrimônio material como legado às gerações futuras, os critérios de validade e os procedimentos que permitem executá-los fazem a diferença nos embates frente a cada interpretação do objeto e às diferentes leituras que orientam a sua apropriação. Sobre a perícia em descrevê-los de forma convincente, Dominique Poulot sugere:

Paralelamente, na história cultural, a ênfase é colocada, daí em diante, na legibilidade das vias sucessivas do monumento, nas escolhas voluntárias de interpretação e na complexidade das formas de transmissão. Por último, a atual democratização do corpus de **objetos de patrimônio implica um redobrado trabalho de perícia a fim de culminar em uma convincente discriminação.** [...] torna-se árduo distinguir entre o que é esfera do privado – objetos de família, patrimônio de colecionador – e o que é, legitimamente, da esfera pública e exige ser catalogado, preservado e acessível ao público (POULOT, 2009, p. 224, grifo nosso).

Enigma do patrimônio. Para Françoise Choay, “todo conhecimento em processo de formação provoca crítica de seus conceitos, de seus procedimentos e de seus projetos. As disciplinas afins quanto a conservação e restauração dos monumentos históricos não fugiram à regra” (CHOAY, 2001, p. 163). A fim de entender melhor o conceito de valor aplicado ao patrimônio, interessará relacionar, sempre que possível, os Tratados de Vitruvius e Alberti com os principais Teóricos da Restauração, sublinhando os possíveis valores de qualidade que foram atribuídos aos monumentos, especialmente durante as fases em que foram reconhecidos e consagrados.

Embora o enfoque da pesquisa não esteja nos valores ditos excepcionais, históricos ou memoriais – imprescindíveis às obras de arte, antiguidades ou cenários de feitos históricos ou de trabalho –, o estudo dos valores de referência existentes na bibliografia sobre o tema que seguem orientações e interpretações pioneiras sobre os bens portadores de significado, são fundamentais.

Sentido formalista. É sabido que o principal método moderno de interpretação de monumentos, a partir da teoria dos valores, tem início em 1903, com Alois Riegl, formalista da escola de historiografia da arte vienense. Riegl, além de um defensor dos monumentos, foi um analista que procurou examinar as várias faces do debate sobre como preservá-los. Efetivamente, foi o primeiro historiador a interpretar a conservação dos monumentos antigos a partir de uma teoria de valores, publicada na obra O Culto

Moderno aos Monumentos: seu caráter e sua origem, cujas definições serão ampliadas em seção única. Riegl também é pioneiro ao apresentar a distinção entre monumento e monumento histórico, definindo-os a partir de valores aplicados no curso da história (CHOAY, 2001).

Entretanto, em se tratando de um capítulo teórico, preliminar, não se dispensou relacionar também os demais teóricos que o precederam, corroborando com a indicação inicial de que os referenciais escolhidos desde os prenúncios da tese – origem, tradição e valor – estão diretamente associados.

Sentido Romantista. Dentre muitos agentes que se disponibilizaram interpretar os monumentos, com vistas à perpetuação e divulgação, estava o inglês John Ruskin. Ruskin não era arquiteto, no entanto, elegeu a arquitetura como a maior das artes em razão de sua escala de intervenção ser mais abrangente que a pintura, por exemplo. Grande defensor do anti-intervencionismo, chegou a comparar a restauração “à mais completa destruição que um edifício poderia sofrer” (RUSKIN, 1996, p. 25). Este pensamento está vinculado ao período romântico (final século XVIII e meados do século XIX), fase que dava ênfase, sobretudo, à sensibilidade subjetiva e emotiva, em oposição à razão:

O romantismo foi uma reação contra os estreitos e restritivos modelos matemáticos do racionalismo neoclássico da ilustração, que dominava despoticamente a segunda metade do século XVIII e que estava começando a ser chamado de falta de imaginação e sentimento (ROTH, 1999, p. 445-447).

Sua teoria ficou conhecida como restauro romântico, caracterizando esta linha de pensamento, que teria influência não só na Inglaterra. Ruskin escreveu dois livros influentes no meio preservacionista, *As Sete Lâmpadas da Arquitetura* (1849) e *As Pedras de Veneza* (1851). Neles, Ruskin atribuiu à memória, “uma destinação e um valor novos do documento histórico. Para este teórico, a arquitetura é o único meio de que dispomos para conservar vivo um laço com o passado ao qual devemos nossa identidade, e que é parte do nosso ser” (CHOAY, 2001, p. 139).

John Ruskin não estava sozinho. Teve como aliado William Morris, quando ambos preconizaram que restaurar um edifício é conspirar contra sua autenticidade, o que constitui a própria essência. Segundo Choay, chegaram a planejar a “proteção dos monumentos históricos em escala internacional “[...] ao propor, já em 1854, a criação de uma organização europeia de proteção [...], e criam o conceito de bem europeu” (CHOAY, 2001, p. 142).

Sem arquitetura se pode lembrar. A preocupação de Ruskin em preservar a arquitetura de valor fez com que se debruçasse sobre sete caminhos que convencionou chamá-los lâmpadas – vistas uma a uma, nas próximas seções do capítulo. Dentre as sete lâmpadas está a Lâmpada da Memória, onde o autor atribui um novo valor ao monumento histórico. Esse é chamado de Valor de Reverência por Françoise Choay, que discorre:

Se às vezes acontece a Ruskin interrogar os monumentos pela memória objetiva da história, ele prefere uma abordagem mais afetiva. Contudo, nele, o puritano desconfia sempre do esteta e teme cair nas armadilhas hedonistas da arte. Por isso, é pela **intermediação dos sentimentos morais, a reverência e o respeito, que ele entra sem dificuldade no passado.** O que lembram então os edifícios antigos? O valor sagrado dos que homens de bem, desaparecidos e desconhecidos, realizaram para honrar a Deus, organizar seus lares, manifestar suas diferenças (CHOAY, 2001, p. 139-140, grifo nosso).

Sentido Estilista. Do lado francês, o fundamento e a prática da restauração era comandada por Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc. Viollet-le-Duc era arquiteto e tinha experiência em projetos de intervenção em monumentos franceses, por isso defendia o intervencionismo, posicionando-se contrário às doutrinas adotadas pelo seu contemporâneo inglês. Na França, muitos edifícios medievais haviam sido destruídos, saqueados e vandalizados após a Revolução Francesa, sendo elaborados vários relatórios que davam conta da destruição, influenciando assim o Estado na tomada de medidas protetivas oficiais a fim de preservar os monumentos históricos.

Foi nesse ambiente que Viollet-le-Duc atuou, numa época em que a restauração se consolidava como ciência. Após concluir seus estudos, desejou conhecer melhor a França, o que aumentou seu interesse pela arquitetura medieval. Mas também viajou pela Itália, e concluiu que havia “princípios de adequação da forma à função, da estrutura à forma e da ornamentação ao conjunto, tanto na arquitetura clássica, quanto na medieval” (KÜHL, 2000, p. 13).

Segundo Choay, Viollet-le-Duc tinha a nostalgia do futuro, não do passado (CHOAY, 2001). E, por isso, suas intervenções serem alvo permanente de críticas, muitas vezes tidas como provocativas, porque adotava características de vanguarda em prejuízo das tradicionais, atuando de forma invasiva sobre os monumentos, inclusive falsificando-os. Para Viollet-le-Duc: “o arquiteto restaurador deveria incorporar os espíritos do arquiteto medieval e projetar como ele, havendo mimetismo entre as partes novas e originais. Esse tipo de intervenção é chamado restauro estilístico” (KÜHL, 1998, p. 188).

Porém, nem por isso Viollet-le-Duc deixou de participar, como arquiteto restaurador, de obras importantes, como a restauração de Notre-Dame de Paris, em 1842, e da Abadia de Saint Denis. Pela hostilidade criada em relação as suas obras como restaurador, muitas vezes deixou-se de apreciar a coerência de suas formulações teóricas e seus aspectos inovadores, ainda atuais. Escreveu *Entretiens sur l'Architecture*, em 1863, e *Dictionnaire Raisonné de l'Architecture Française du XI au XVI Siècle*, publicado em 1872, definindo a expressão restauração: “A palavra e o assunto são modernos. Restaurar um edifício não é mantê-lo, repará-lo ou refazê-lo, é restabelecê-lo em um estado completo que pode não ter existido nunca em um dado momento” (VIOLLET-LE-DUC, 2000, p. 17).

Presume-se que, para Viollet-le-Duc, a medida da excelência seja a intervenção; neste caso, o valor seria de finalidade: “De todo modo, o melhor meio para conservar um edifício é encontrar-lhe uma destinação, é satisfazer plenamente a todas as necessidades que esta destinação impõe, de tal modo que não seja necessário imprimir-lhe nenhuma mudança” (VIOLLET-LE-DUC, 1996, p. 25).

Sentido Modernista. No final do século XIX surgem posturas mais equilibradas em relação as posições antagônicas de Ruskin e Viollet-le-Duc. Entre o conservador e o restaurador, a vertente chamada restauro moderno, teve como mentor o italiano Camillo Boito. Arquiteto, engenheiro e historiador da arte, reconhecido por sua postura moderada, Boito considerava que as intervenções deveriam ter características que as distinguíssem da obra original, através do emprego de materiais diversos e sem alterar o equilíbrio da composição do edifício.

Os trabalhos executados durante o restauro deveriam ser documentados e as adições e modificações feitas no decorrer do tempo, conservadas. É dele o célebre princípio da mínima intervenção, distanciando-se de Ruskin e de Viollet-le-Duc: “ênfase no valor documental dos monumentos, que deveriam ser preferencialmente consolidados a reparados, e reparados a restaurados” (BOITO, 2003, p. 21).

Possivelmente, para Boito, a medida da excelência estava na conservação, e o valor estaria ligado à documentação, especialmente ao “reafirmar a necessidade de se conservar o aspecto de vetustez do monumento, e preconizar que complementos e acréscimos devam mostrar ser obras do seu próprio tempo e distintos do original” (KÜHL, 2003, p. 25). Além deste, Boito evidencia a relevância dos valores estéticos e históricos em uma mesma obra, mostrando que ambos podem ser contraditórios, mas admitindo que a beleza deva prevalecer sobre o componente histórico, como segue:

Pode-se afirmar, em geral, que o monumento tem as suas estratificações como a crosta terrestre, e que todas, da profundíssima a superficial, possuem o seu valor e devem ser respeitadas. Podem-se acrescentar, ademais, que as coisas mais velhas são sempre, em geral, mais veneráveis e mais importantes do que as menos velhas; mas que, quando essas últimas se mostram mais belas do que as outras, a beleza pode vencer a velhice (BOITO, 2003, p. 26).

Venustade versus Vetustez. Dias Comas, na introdução desta tese, diz que, entre o valor documental e artístico do monumento, o primeiro pode levar vantagem simplesmente por existir há mais tempo. Entretanto, o professor explica que “Apesar de eventuais diferenças de opinião, longe de expressar subjetividade, juízos de valor artístico apoiados em análise histórica fornecem um embasamento suficientemente estável e duradouro [...]” (COMAS, 2011, p. 60).

Entende-se assim que, ao lançar luz à discussão de valor nos processos de proteção do patrimônio moderno, a seleção preliminar de referenciais é fundamental porque aumenta a certeza de que, ao reconhecer as coisas que têm valor e ao reconhecer qual o exato valor das coisas, a proteção se legitima. Considerando a validade do monumento, a partir de sua essência e significado, e buscando compatibilizá-la com os estudos de caso mais adiante, decidiu-se, neste capítulo, pela análise mais alargada de dois teóricos mais direcionados à conservação dos monumentos, John Ruskin e Aloïs Riegl.

2.1. MONUMENTO: ARQUITETURA DE VALOR

Portanto, ao construirmos, pensemos que construímos para sempre. Que não seja só para desfrutar o presente, nem para uso imediato; que seja uma obra digna do reconhecimento de nossos descendentes. Pensemos, enquanto colocamos pedra sobre pedra, que virá um tempo em que aquelas pedras serão consideradas sagradas porque nossas mãos as tocaram e que os homens dirão, ao contemplarem a obra e a matéria trabalhada, "Vejam! Nossos pais fizeram isso por nós" (RUSKIN, 1996, p. 165, tradução nossa).

Virtù et fortuna. Viu-se que é somente através da arquitetura que é possível empreender contra a destruição causada pela natureza, pelo tempo e pelos próprios homens. Segundo Carlos Antônio Brandão, “A arquitetura é um *constructo*, uma ferramenta com a qual a *virtù* empreende seu combate contra a *fortuna* – [...] – contra o tempo, contra nossas mania e insânia originais e contra uma filosofia e uma arte que não estejam comprometidas com a vida em sua plenitude” (ALBERTI, 2012, p. 9).

Passado no presente. Platão já se perguntava como reconhecer, por meio da razão, a forma correta ou virtudes – qualidades universais de qualquer coisa; a forma perfeita que fosse verdadeira para todas

as sociedades e épocas (BUCKINGHAN, 2011). Como já foi verificado na filosofia e nos tratados de arquitetura estudados, mesmo nos seres humanos é muito pouco provável que uma única característica defina uma pessoa virtuosa, no caso da arquitetura também é inverossímil que uma única qualidade determine a excelência de um edifício, eleito para durar por muito tempo.

Faculdade interna. Tendo como ponto de partida a trindade utilidade, necessidade e beleza, o capítulo segundo passa a ser construído com base na literatura reportada, cujos autores se dedicaram a estudar o valor do monumento a partir do seu sentido – significado, razão, juízo, cautela e finalidade, conceitos que mais se aproximam do tema autenticidade, que será tratado mais amplificadamente.

Valor ao monumento. Partindo do pressuposto que a utilidade do precedente arquitetônico deve corresponder à várias outras demandas – enquanto artefato artístico e cultural que expressa, através da forma e do conteúdo, o modo de vida humano, Igos Kopytoff questiona: “É possível falar de valor de uso para coisas que ficaram obsoletas?” (IPHAN, 2017, p. 107). Comparativamente, pensa-se que é tanto quanto possível falar de valor de permanência para edifícios atuais.

A verossimilhança se confirma desde que os precedentes arquitetônicos sirvam para cumprir suas finalidades, qualificando o ambiente físico e climático, sugiram um uso pré-determinado (caráter) e favoreçam o entendimento do entorno, estabelecendo relações entre as partes vinculadas entre si.

Mas não só estas as demandas do precedente²¹. É possível ainda falar no seu valor desde que as obras tenham sido executadas para resistirem ao tempo, os materiais escolhidos também tenham sido adequados, havendo lógica na expressão de sua estrutura, e tenha sido racionalizado prudentemente o manejo dos recursos materiais, a fim de satisfazer suas necessidades. Sobre este aspecto, declara Roth:

Os seres humanos constroem para satisfazer uma necessidade, mas, ainda assim, suas obras expressam sentimentos e valores; expressam em madeira, pedra, metal, gesso e plástico o que consideram vital e importante [...] (ROTH, 1999, p. 4, tradução nossa).

Mesmo assim não é suficiente. A última e mais importante demanda do precedente é causar prazer, momento em que a discussão de valor recai sobre o belo, o qual, conforme parecer de Lewis Mumford garante a qualidade e a perenidade e dá sentido à edificação. Mumford diz:

O grande problema do arquiteto é modelar a forma estrutural essencial, de maneira tal que se cumpram todos os fins para os quais o edifício foi projetado. Deve adaptar-se adequadamente à sua localização, harmonizar com seus vizinhos ou destacar-se deles, cumprir sua função de alojamento, de lugar de trabalho ou lugar de diversão e proporcionar um prazer especial a todos que passam pela sua frente ou que a ele tenham acesso (ROTH, 1999, p. 141, tradução nossa).

Virtude e valor. A arquitetura enquanto criação, natureza petrificada, é o testemunho do respeito e da admiração que a criatura tem pela natureza, que é obra do Criador (MONEO; SOLÀ-MORALES, 1975). O belo define a arquitetura, distinguindo-a da construção. Portanto, é fundamental que se estudem antecipadamente os princípios operantes por trás desse prazer arquitetônico, para saber se à venustez deva ser franqueada a perpetuação, sendo esse o segredo dos edifícios bem sucedidos, legados às

²¹ Significando não somente aquilo que vem antes; mas principalmente aquilo que serve de exemplo.

gerações vindouras, o que, necessariamente, não está relacionado com a vetustez. Sobre este particular, Ruskin manifesta:

Arquitetura é a arte que dispõe e adorna os edifícios levantados pelo ser humano para o uso que seja, **de modo que a sua imagem contribua para a saúde mental, poder e prazer**. É importante, desde o princípio, distinguir cuidadosamente entre Arquitetura e Construção. (RUSKIN, 1996, p. 17, tradução nossa, grifo nosso).

Valor prático. Estas questões tornam claras as dimensões dos tratados vitruviano e albertiano ao validarem o precedente a partir de suas qualidades práticas – substância material e propriedades de conteúdo e forma. Tanto Vitruvius [DA LII; I-6] quanto Alberti [DAE L 1º; 9] concordavam que o precedente não era somente aquilo que vinha primeiro, antecedente; mas aquilo que servia de exemplo, podendo ser, casualmente, as duas coisas [DA; L II; I-3]:

É-nos, assim, possível ajuizar, mediante vestígios das antigas criações dos edifícios, imaginando como eles eram. Como, entretanto, operando no dia-a-dia, fossem aperfeiçoando as suas mãos no acto de edificar e, exercitando com sagacidade os seus talentos, alcançassem a prática das artes, então também a indústria, acrescentada aos seus ânimos, se aperfeiçoou, de tal modo que aqueles que foram mais aplicados nestas matérias vieram a consagrar-se eles próprios como artifices. Sendo, portanto, estas coisas assim instituídas, e tendo a natureza dotado de sentidos não só homens como também os restantes seres vivos, provendo todavia a mente humana com pensamentos e conselhos e submetendo ao seu domínio os outros viventes, então, caminhando gradualmente a partir das construções de edifícios até as outras artes e disciplinas, os homens passaram de uma vida selvagem e inculta à civilizada humanidade. (VITRÚVIO, 2009, p. 73).

Não basta ser antigo. Recai sobre esta assertiva a questão sobre o valor da antiguidade – se é, por si só, um absoluto. Em se tratando de precedente arquitetônico, um entendimento possível a partir das leituras realizadas nos tratados: somente será se não houver outro critério de valor mais relevante e não discriminatório como o tempo, para que não aconteça o previsível, argumento já desenvolvido por Carlos Eduardo Dias Comas e Hélio Piñon, citados na introdução deste trabalho.

Alegoria da Caverna. Já dizia Platão, no Livro VII da República, para que o sentido da visão se realize não bastam os olhos, mas um terceiro elemento – a luz. Brandão, ao interpretar o que disse Alberti²², sobre o monumento, explica a passagem de um conhecimento para outro, fazendo a analogia entre o ver e o conhecer:

Não se trata de construir para dar vazão a nossa cupidez estética e produzir imagens sedutoras, mas, pelo contrário, **para edificar aquilo que serve à humanidade, que é útil aos homens, que providencia-lhe continuidade, permanência e memória, que o liberta da caverna do instante**. Assim, construir não é obra de um impulso, do talento ou dom, mas de uma reflexão medida, de prudência e de exercício. É obra do *ingegno* e do método, e não da inspiração e furor (BRANDÃO *et al.*, 2013, p. 347, grifo nosso).

²² No artigo Fundamentos Antropológicos da Arquitetura Albertiana, em **Na Gênese das Racionalidades Modernas em torno de Leon Battista Alberti**.

A partir deste fragmento de texto viu-se que a interpretação de Brandão reproduz o que disse Vitruvius sobre outras significações do precedente, as quais somam-se ainda “[...] outras dimensões do edificar, como durabilidade, o uso, a componente instrumental, a articulação de saberes, a pertinência tecnológica e econômica, a história, a reunião humana e a dimensão pública” (BRANDÃO *et al.*, 2013, p. 354).

Entretanto, já fora dito que não apreciam as coisas belas unicamente por sua utilidade e conteúdo, tampouco pela sua antiguidade, mas pelo que são em si mesmas. Como já citado, no Livro Sexto de seu Tratado, Alberti dá relevo a outra dimensão de maior grandeza [DAE L 6º; II]: “quando a deselegância da obra é chocante, satisfazer à necessidade é coisa pouca e insignificante, prover à comodidade é insuficiente” (ALBERTI, 2011, p. 377). Isso quer dizer que, quando nosso interesse é atraído por algo, neste momento é que começamos a opinar sobre sua beleza, não interessando o uso que possa lhe ser dado (SCRUTON, 2013). Sobre a dimensão da beleza, Alberti ajuíza [DAE L 6º; II]:

Além disso, só esta beleza de que estamos a falar presta um grande contributo para a comodidade **e também para a perenidade da obra**. [...] Ou, mais ainda, que coisa poderá tornar-se tão reforçada por algum artifício dos homens que seja assaz protegido contra os estragos que eles provocam? Ora a beleza alcançará dos acirrados inimigos que dominem a sua fúria e a deixem ficar intacta; assim posso dizer: nenhuma obra estará tão segura e ilesta da injúria dos homens como pela dignidade e beleza de sua forma (ALBERTI, 2011, p. 377, grifo nosso).

Belo, necessário e útil. Também sobre este tema, Roger Scruton diz que vem do século XVIII a distinção entre as belas-artes e as artes úteis – como a arquitetura, a carpintaria e a tapeçaria, que embora possuam funções definidas, podem ser julgadas a partir do seu desempenho:

No entanto, um edifício ou um tapete funcionais não são, por este motivo, belos. Ao tratarmos a arquitetura como *arte* útil, estamos enfatizando outro aspecto dela, o aspecto que se encontra além da utilidade; **estamos insinuando que uma obra pode ser apreciada não somente como meio que tem em vista determinado objetivo, mas também como fim em si mesmo**, isto é, como algo intrinsecamente significativo (SCRUTON, 2013, p. 26-27, grifo nosso).

Intrinsecamente significativo. Sincronizando o que disseram os autores, o valor do monumento, além da utilidade e necessidade, deve estar no prazer que ele causa [DAE L 6º; II]:

Alguns julgam que o gracioso e o aprazível não têm outra origem senão na beleza e no ornamento, levados pelo facto de se aperceberem de que não se encontra niguém tão austero e obtuso, tão inculto e boçal, que não se impressione intensamente com as coisas mais belas, que não dê preferência às coisas mais embelezadas em detrimento de todas as outras, que não se moleste com as feias e não rejeite tudo que é mal adornado e desleixado [...]. Com certeza admiramos os deuses ao contemplar o céu e suas miríficas obras, **mais porque vemos que são belas do que por sentirmos que são muito úteis. Mas porque prosseguir com estes arrazoados? A própria natureza, como se pode ver por toda a parte, não desiste dia a dia de se mostrar luxuriante na volúpia da beleza e no colorido das flores, para não falar do resto** (ALBERTI, 2011, p. 376, grifo nosso).

Prazer e beleza. O maior valor neste caso é dado à beleza, cuja condição de segurança é animada pelo princípio albertiano da virtude (*virtus*) para vencer ou combater o destino (*fortuna*). Também neste capítulo será apresentado que a beleza em si não é mero juízo de gosto, ou preferência. Conforme já

foi dito, a validez da beleza, enquanto virtude, necessita ainda de sentido, de significado, de algo que a satisfaça. John Ruskin estudou isso, ao introduzir o livro *As Sete Lâmpadas da Arquitetura* (1849), onde assinalava que na ausência de leis privativas à arte onde concorrem elementos técnicos e imaginativos e –, neste caso, a arquitetura –, não cabem suposições:

Ao recomendar qualquer ato ou modo de atuação, devemos escolher entre duas linhas de argumento diferentes: uma baseada na apresentação da utilidade ou valor intrínseco da obra, muitas vezes pequeno e sempre discutível; o outro com base na evidência das suas relações com as ordens superiores da virtude humana, e de sua aceitabilidade, na medida do possível, por aquele que é a origem da Virtude. A primeira é o método geralmente mais convincente; a segunda, sem dúvida, a mais conclusiva (RUSKIN, 1996, p. 14, tradução nossa).

Alberti já considerava um ser ignorante aquele que via o julgamento estético como dependente da preferência de cada um [DAE L 4º; II]: “é comum este vício da ignorância: declarar que não existe aquilo que se desconhece” (ALBERTI, 2011, p. 379). Ignorância porque ignora que tal juízo é um processo que demanda conhecimento, experiência e prudência – virtudes, portanto.

O valor identificado com a ideia de significado em arquitetura o assunto que será anunciado a seguir. Como disse Augustus Pugin: “os Tratados de Arquitetura já haviam se ocupado com temas de composição, ordem, etc., mas reivindicar como garantia da arquitetura, justiça à sociedade que a produziu, [...] era, como já dito, algo novo e incomum (MONEO; SOLÀ-MORALES, 1975, p. 5, tradução nossa).

Legitimidade. Segundo Ana Paula Giardini Pedro, os tratados italianos do séc. XVI, incluindo o *Da Arte Edificatória*, dão início a este processo de transformação dos tratados em ferramentas de convencimento, valorizando o ofício do arquiteto como agente de legitimação política que, além de ordenar a vida em sociedade, é perito em solidificar o poder de seus governantes, fazendo com que sejam lembrados através de seus feitos. Isso passa a ser argumento para fortalecer a prática edificatória, estagnada durante a Idade Média. Diz ainda:

Neste contexto, investir em edifícios que visavam ostentar o próprio nome não era uma postura nobre. Tal emprego de valores deveria ser anônimo e, geralmente voltado para a reforma, não para a construção de novos edifícios. Essa tradição, além de não motivar o mecenato, restringia as opções de atividade para os arquitetos. No intento de nobilitar a arquitetura enquanto arte e dignificar o respectivo artífice, os arquitetos tratadistas verificaram a necessidade de avivar os investimentos edilícios e a atividade mecânica (PEDRO, 2014, p. 71).

A contribuição dos tratados modernos, portanto, muda definitivamente o paradigma da tradição medieval que dificultava investimentos na construção de edifícios, sempre vistos como excessivos e ambiciosos, contrários, portanto, à nobreza e à virtude – posturas que se esperam de um governante. É importante lembrar que tanto Aristóteles como Alberti tinham entendimentos diferentes sobre o ideal da arte e, conforme já visto em *Ética a Nicômaco* e no *Della Famiglia* e *Da Arte Edificatória*, ambos concordavam que, de forma equilibrada, a liberalidade e a magnificência eram inseparáveis.

Sobre a virtude prudência na arquitetura, Ana Paula salienta também: “Para a liberabilidade e magnificência se perfazerem, **deveriam ser dirigidas belas e dignas obras, com observância à conveniência e ao mérito do beneficiário**” (PEDRO, 2014, p. 74, grifo nosso).

Conveniência e Mérito. Estes dois conceitos inauguram o texto *As Sete Lâmpadas da Arquitetura*, de John Ruskin; entre outros correlatos, que serão desenvolvidos na sequência: o sentido de doação, transferência daquilo que é grandioso, visando sempre ao interesse comum, ou, em outras palavras, o sentido de orientar a prática arquitetônica da época, respeitando o conjunto original dos edifícios existentes, finalidade das discussões sobre a proteção do patrimônio cultural na atualidade.

Outro ensaio de interesse para a discussão de valor em face ao preexistente, é a divisão em duas partes contrárias mas não excludentes – o valor de atualidade e o valor de memória –, apresentadas em *O culto moderno aos monumentos: seu caráter e sua origem*, de Alois Riegl. Segundo o autor, o reconhecimento do valor de memória depende justamente do contraste com os artefatos novos e modernos.

2.1.1 Ruskin e o valor do monumento

Muito pouco resta para salvaguardar. Depois, nós podemos criar, mas é hoje somente nós que podemos preservar (atribuído a John Ruskin).

Quando em meados do Século XVI, desavisadamente, o arquiteto italiano Domenico Fontana fez a descoberta arqueológica da cidade romana de Pompeia, o evento do desastre natural era conhecido, mas pela primeira vez vinha a público a imagem real de um lugar que não sentiu as mudanças que o tempo e as gerações teriam nele produzido.

Culto. A cidade que descansou, por séculos, soterrada por pedras e cinzas, inspirou e orientou os escritos sobre o modo de vida na antiguidade, lançando luz à importância dos estudos arqueológicos, seus registros e, conseqüentemente, sua valorização (ROTH, 1999). O entendimento sobre a sociedade que nos precedeu é uma das realizações da arquitetura que, conforme John Ruskin:

Como é fria toda a história, como é sem vida toda fantasia, comparada àquilo que a nação viva escreve, e o mármore incorruptível ostenta; quantas páginas de registros duvidosos não poderíamos nós dispensar, em troca de algumas pedras empilhadas umas sobre as outras (RUSKIN, 1996, p. 159, tradução nossa).

Contexto territorial. Definitivamente a arquitetura, como referencial construído das sociedades pensantes, fala por si, e o que ela tem a dizer estende-se à criação de novos contextos materiais; estes, atravessando diferentes fases, contam histórias de diferentes vidas humanas, por isso são patrimônios que pertencem às futuras gerações.

Liberalidade e magnificência. Talvez esta tenha sido a verdadeira intenção de Ruskin com relação ao que considerava autêntico, pensamento localizado em *As Sete Lâmpadas da Arquitetura*, quando reivindicou:

[...] a nossa opção por preservar ou não os edifícios dos tempos passados não é uma questão de conveniência ou de simpatia. *Nós não temos nenhum direito de tocá-los.* Eles não são nossos. Eles pertencem em parte aqueles que os construíram, em parte a todas as gerações da humanidade que nos sucederão (RUSKIN, 2008, p. 82, grifo do autor).

Sete Lâmpadas. As Sete Lâmpadas da Arquitetura (1849), na realidade, correspondem aos sete princípios morais, a saber: sacrifício, verdade, poder, beleza, vida, memória e obediência; de acordo com Moneo e Solà-Morales (1975), sua organização em partes pouco conexas – lâmpadas – não se compara à estrutura de um tratado de arquitetura. Obra fundamental, ilustrada com desenhos do próprio autor, não é a única de John Ruskin dedicada à arquitetura.

Ele viveu em Veneza para escrever *As Pedras de Veneza* (1851), obra seguinte que exalta a arquitetura da cidade como um guia, feita a partir da narração de seus principais monumentos. Ruskin acreditava que se podia viver sem a arquitetura de uma época, mas que, sem a sua presença, seria impossível recordar (RUSKIN, 1996). Pormenorizou Leland Roth:

Como o próprio Ruskin reconhecia, para abordar o conhecimento da arquitetura do passado, de qualquer período ou cultura anterior a nossa, temos que nos impregnar da história e da literatura deste período, **que são como a crônica de seus atos e de seu pensamento, antes de poder compreender em toda sua integridade a mensagem que transmite a arquitetura.** Portanto, a arquitetura é como a história e a literatura escritas, uma memória da gente que a produziu, podendo ser lida dessa mesma forma (ROTH, 1999, p. 3, tradução nossa, grifo nosso).

John Ruskin. O primeiro da lista dos teóricos da restauração, e o mais convergente às discussões sobre a essência da arte, embora crítico de arquitetura não era arquiteto, mas gozava de muito prestígio entre os artistas, por sua grande sensibilidade artística ao perceber, sentir as coisas, a partir da “[...] bucólica nostalgia da natureza” (MONEO; SOLÀ-MORALES, 1975, p. 27, tradução nossa).

Sua ênfase à estética da interpretação do mundo através do sentimento, da diversidade e da verdade, incluía considerar a beleza natural à frente de qualquer ordem artificial, seja simetria, sistemas proporcionais e, sobretudo, intervenções. Parafraseando Bruno Zevi, a obra é de alguém que “sabe ver a arquitetura” a partir de sua essência.

Para Ruskin, a significação moral e religiosa da arte – que para ele era um louvor a Deus – estava diretamente ligada a sua finalidade. Ele considerava que o propósito da arte era revelar-se ao Criador, não por meio da caricatura, mas da verdade. Assim, a honra (*honor*), e a fidelidade (*fidelitas*) eram até mais importantes que a beleza convencional.

1º Lâmpada: Sacrifício. Iniciando a interpretação de sua obra fundamental na ordem com que se apresenta, a primeira das Sete Lâmpadas, a Lâmpada do Sacrifício, no entendimento da tese, tem mais a ver com aquilo que se dá em oferenda do que com à tarefas de difícil realização. Neste aspecto, esta lâmpada introduz a ideia de patrimônio. De imediato, Ruskin propõe a diferença entre arquitetura e construção, dizendo ainda que, tudo o que tem mérito, é valioso, tem qualidade e é perfeito (*virtus*), vira monumento e deve ser oferecido para satisfazer alguém, pois, fazendo isso, será honrado o Criador (RUSKIN, 1996).

Liberalidade. Alberti já havia revelado sua definição de monumento em seu tratado, enquanto outras denominações passaram a ser escritas. Entretanto, percebemos uma constância com relação à temporalidade e historicidade do monumento. Distintivo, monumento corresponde àquilo que é dado à posteridade para perpetuação da história, valor que se confirma nesta lâmpada. Disso desprende-se que o reconhecimento, expresso pela gratidão, resgata o conceito de valor enquanto transferência, transmissão de bens.

Como exemplo, cita o templo e faz uma crítica às igrejas cristãs católicas: “não é a igreja que desejamos, mas o sacrifício; não é o deslumbramento, mas o louvor; não é a oferenda, mas a doação” (RUSKIN, 1996, p. 26, tradução nossa).

Material. Ao mesmo tempo, entende-se que a Lâmpada do Sacrifício estabelece o valor de qualidade, excelência, repercutindo diretamente nos recursos materiais necessários para a integridade do bem. Diz Ruskin:

Não é sequer questão de quanto temos que fazer; mas como vamos fazer; não é questão de fazer mais, mas de fazer melhor. [...] e se não puder usar mármore, use pedra de Caén, da melhor pedreira; e se não puder ser pedra, use ladrilho, de melhor qualidade; prefira sempre o melhor de um material inferior, ao pior de um superior (RUSKIN, 1996, p. 28, tradução nossa).

Magnificência. A qualidade que Ruskin se refere como “valor do aspecto do trabalho em arquitetura” (RUSKIN, 2008, p. 29, tradução nossa), também está relacionada com integralidade, na medida que a perfeição do todo depende do esmero com as partes:

[...] na construção de um edifício, quando algumas das partes são uma continuação de outras partes decoradas mas escondidas da vista, **não é correto que tal decoração cesse nessas partes escondidas**; reconhecido um valor, esse não deve ser poupado (RUSKIN, 1996, p.29, tradução nossa).

Segundo Ruskin, a legibilidade e a excelência da obra ficam comprometidas se este aspecto não for considerado. A ideia do todo, neste detalhe da Lâmpada do Sacrifício, se aproxima do conceito de concinidade de Alberti, que, por sua vez, teve origem na mediania de Aristóteles.

2º Lâmpada: Verdade. A segunda lâmpada traça um paralelo entre as virtudes humanas e a imagem do mundo que o homem habita. A verdade, neste caso, se opõe à falsificação arquitetural que imita determinado elemento ou natureza de um material, falsificando-o. Ruskin é contundente ao afirmar: “[...] na arquitetura há outra violação menos sutil, mais desprezível; uma falsa representação da natureza do material ou da quantidade de trabalho. E isto é, no sentido amplo da palavra, ruim” (RUSKIN, 1996, p. 38, tradução nossa). Também com isso, ressalta a dignidade e o valor do trabalho manual em detrimento do mecanizado, uma das categorias das mentiras arquitetônicas assim descritas por Ruskin:

1. A insinuação de um tipo de estrutura ou suporte que não é o verdadeiro; como nos medalhões dos telhados do gótico tardio.
2. Pintar superfícies para representar um material que não é o que realmente é (como a marmorização da madeira), ou a representação enganosa de ornamentos neles esculpidos.
3. O emprego de ornamentos de qualquer tipo, feito à máquina ou moldados (RUSKIN, 1996, p.39, tradução nossa).

À luz da autenticidade. As advertências relacionadas fazem conexão com o precedente quando o assunto trata de falso histórico e falso arquitetônico. Para opor-se ao falso, adota-se o autêntico. É neste aspecto que acreditamos que a Lâmpada da Verdade pode ter iluminado, no século XX, as ideias oriundas dos debates internacionais relativos à questão da identidade e autenticidade.

Aproveitando a deixa de Ruskin, cabe um reflexão sobre a particularidade ou estado do que é autêntico. Este é o tema que introduz o texto da Carta de Veneza, documento internacional sobre conservação e restauração de monumentos e sítios, publicada em maio de 1964, em Veneza [CV, Pr.]:

Portadoras de mensagem espiritual do pasado, as obras monumentais de cada povo perduram no presente como testemunho vivo de suas tradições seculares. A humanidade, cada vez mais consciente da unidade dos valores humanos, as considera um patrimônio comum e, perante as gerações futuras, se reconhece solidariamente responsável por preservá-las, **impondo a si mesma o dever de transmiti-las na plenitude de sua autenticidade** (IPHAN, 1995, p. 109, grifo nosso).

A plenitude da autenticidade, à semelhança da Lâmpada da Verdade de Ruskin, não torna inviolável o monumento físico, material, mas sua autenticidade, especialmente quando o autor sentencia: “Nós não temos nenhum direito de tocá-los. Eles não são nossos” (RUSKIN, 2008, p.82). Este conceito experimentou uma ampliação quando da Conferência de Nara, Japão, 1994, que tratou justamente da autenticidade em relação à Convenção do Patrimônio Mundial ligada à diversidade de culturas e sua conservação [CN, 11, 12]:

9. A conservação do patrimônio cultural, sob todas as suas formas e em todos os seus períodos históricos, está enraizada nos valores atribuídos ao próprio patrimônio. **A nossa capacidade para compreendermos estes valores depende, em parte, do grau a que podem ser reconhecidas as fontes de informação sobre esses valores, como sendo credíveis ou verdadeiras.** O conhecimento e a compreensão destas fontes de informação, relativamente às características originais e subsequentes do patrimônio cultural e do seu significado, são requisitos básicos para a avaliação de todos os aspectos da autenticidade.

10. **A autenticidade, considerada por esta forma e afirmada na Carta de Veneza, aparece como o factor essencial de qualificação respeitante aos valores.** A compreensão da autenticidade desempenha um papel essencial em todos os estudos científicos sobre o patrimônio cultural, no planeamento da conservação e do restauro, bem como no âmbito dos procedimentos de inscrição usados pela Convenção do Patrimônio Mundial e de outros inventários do patrimônio cultural (ICOMOS, 1994, p. 3, grifo nosso).

Autenticidade é valor. O debate sobre o tema não se encerrou em Nara, e, em 1995, na cidade de Brasília, elaborou-se a Carta de Brasília, documento regional do Cone Sul sobre autenticidade, inserindo definitivamente este tema, bem como o da identidade, ao considerar as diversidades regionais, dando atenção ao conteúdo material [CB, 2]:

O significado da palavra autenticidade está intimamente ligado à ideia de verdade; autêntico é o que é verdadeiro, o que é dado como certo, sobre o qual não há dúvidas. Os edifícios e lugares são objetos materiais, portadores de uma mensagem ou de um argumento cuja validade, no quadro de um contexto social e cultural determinado e sua compreensão e aceitação pela comunidade, os converte em patrimônio. **Poderíamos dizer, com base neste princípio, que nos encontramos diante de um bem autêntico quando há correspondência entre objeto material e seu significado** (IPHAN, 1995, p. 3, grifo nosso).

Virtù et fortuna. Por ora, a preocupação perante a Lâmpada da Verdade está concentrada na ameaça de intervenções deliberadas ou irrefletidas. Por exemplo, há sempre uma inquietação frente às ações preventivas, em que a perda de autenticidade e, conseqüentemente, perda de valor do patrimônio é

uma probabilidade. Neste aspecto do discurso, vê-se a atualidade da reflexão ruskiniana, que antecipa a discussão sobre a importância da autenticidade e as atribuições das organizações de defesa do patrimônio, que avaliam esta condição.

Por vezes intransigentes, as reflexões de Ruskin acerca da autenticidade nos monumentos, serão sempre uma forma de ilustração, e se assemelham à interpretação de Carlos Eduardo Dias Comas: “por mais que a preocupação ortodoxa com a ‘falsificação da história’ tenha ajudado a prevenir abusos dos restauradores, não eliminou a conjectura e o arbítrio no restauro, porque são inevitáveis” (COMAS, 2011, p. 59).

3º Lâmpada: Poder. Na sequência, a Lâmpada do Poder. Para que se possa compreendê-la, uma breve digressão sobre a vida privada do autor, informação deixada em aberto até agora. Calvinista, John Ruskin era filho único de pais escoceses, oriundos do movimento religioso protestante. Foi educado de maneira austera e teve uma infância bastante solitária, não frequentando escolas regulares até sua adolescência, embora tenha tido acesso, desde muito cedo, aos clássicos da literatura inglesa e à Sagrada Escritura – obra pela qual foi profundamente influenciado (RUSKIN, 2008).

Assim, Ruskin amplificou o sentido de monumento ao associar a Lâmpada do Poder com a manifestação plena da obra de Deus na Terra: se Deus fez o homem e este fez a arquitetura, portanto, homem e arquitetura emanam do poder divino. Porém, ele faz uma ressalva ao observar duas tendências consideradas controversas no projetar: uma interessada na originalidade, que compreende uma certa complexidade em planta e engendradas soluções contrutivas; a outra, na legitimidade, ou seja, explicada pela natureza e pela razão.

Legitimidade. Segundo o autor, as obras legítimas – que correspondem às produções divinas – decompõem-se em duas classes: aquelas cuja delicadeza e dignidade impressionam positivamente e aquelas cuja monumentalidade e magnificência não se podem apagar, ou seja, beleza e poder irmanados. Reparamos que este raciocínio corresponde ao conceito de decoro, encontrado no sistema vitruviano: o decoro é o aspecto irrepreensível das obras, dispostas com autoridade (*autoctoritas*) em conformidade com elementos já aprovados (VITRÚVIO, 2009). De acordo com Ruskin:

A herança das obras de arquitetura que nos impressionaram favoravelmente, em geral, ocorre assim: uma é caracterizada por uma prodigiosa delicadeza, provocando um sentimento de zelosa surpresa; a outra, caracteriza-se por uma majestade, em muitos casos, misteriosa, como a que sentimos diante da presença e representação de um grande poder espiritual (RUSKIN, 1996, p. 67, tradução nossa).

“Permita-nos, então, ver o qual é esse poder, essa majestade que a própria natureza não hesita em aceitar, mesmo sendo obras do ser humano” (RUSKIN, 1996, p. 69, tradução nossa). Depreende-se que o valor da legitimidade seja o entendimento ideal para a Lâmpada do Poder. Disto extraem-se duas possíveis interpretações, validadas por Ruskin, a seguir:

A primeira é que a legitimidade aplicada diretamente à obra do homem, associada ao conceito material de magnitude se expande, uma vez que sugere além de grandeza (escala) – mérito e expressividade.

[...] embora não se suponha que simplesmente o tamanho trará nobreza a um projeto comum, todo aumento de magnitude dará sempre um certo grau de nobreza: de modo que convém definir desde o princípio se o edifício há de ser aparentemente bonito ou aparentemente sublime; e na segunda circunstância, não se recusará, em respeito às partes menores, a grandeza de escala (RUSKIN, 1996, p. 70, tradução nossa).

A segunda interpretação corresponde à legitimidade aplicada à obra de Deus, o homem, associado à razão e à prudência. Uma vez que o poder para a concepção e seleção impescinde de critério, discernimento e juízo, neste caso, a Lâmpada do Poder lança luz sobre quem é capaz de controlar e decidir sobre as coisas nobres e sublimes: “[...] na compreensão do domínio sobre as obras com as quais o ser humano foi designado” (RUSKIN, 1996, p. 68, tradução nossa). A legitimidade se aproxima também da condição daquele que é responsável pela criação de algo, ou seja, do autor de determinada obra, conforme Ruskin:

Dizíamos, no começo do capítulo anterior, que o valor da arquitetura dependia de dois caracteres distintos: um, da influência que recebe do poder humano; o outro, da imagem que oferece a sua criação [...]. Me proponho agora acompanhar esse feliz elemento de sua excelência que consiste na generosa oferta de imagens belas, obtidas sobretudo a partir do aspecto externo da natureza orgânica (RUSKIN, 1996, p. 95, tradução nossa).

Dando sequência ao poder da legitimidade, tem-se a inata beleza. Beleza é ornamento e ornamento é singularidade (RUSKIN, 1996). Segundo Paim, ainda na abordagem metafísica da Lâmpada do Poder, Ruskin aproxima a beleza da teoria ontológica – teoria do ser–, valorizando o trabalho humano:

Embora privilegiasse, dentre todas as formas, aquelas inspiradas na natureza, reconhecia que a beleza ornamental não dependia apenas de sua presença; o modo como essas formas haviam sido transformadas em ornamento era decisivo. A atenção plena que Ruskin dedicava aos ornamentos procurava retrair o trabalho humano na realização da forma. [...] Para ele, a **reprodução fiel dos padrões ornamentais era menos importante** (PAIM, 2000, p. 26, grifo nosso).

Para Ruskin, o que diferencia arquitetura de construção é justamente a qualidade do ornamento. Enquanto a construção está limitada a atender às necessidades práticas do homem, a arte satisfaz as necessidades da arquitetura (PAIM, 2000).

4º Lâmpada: Beleza. Ruskin inaugura, assim, a quarta lâmpada da arquitetura. Logo no primeiro capítulo – como em um prólogo –, diz que não recairá necessariamente sobre essa lâmpada o compromisso de produzir luz sobre as causas da beleza arquitetura, mas de identificar de que maneira a beleza tem consequência no fazer arquitetônico, “quais são as fontes para obtê-la e quais os erros que se devem evitar na sua realização” (RUSKIN, 1996, p. 95, tradução nossa). Alguém disse: “Deus não fala, mas tudo fala de Deus”, com referência à natureza. Tal como estabeleceu Vitruvius [DA L III; I], a natureza seria a única fonte inesgotável de padrões referenciais para uma arte que, segundo Ruskin, se ampara na imitação:

A coluna é bela, porque Deus assim modelou todos os troncos das árvores que são agradáveis de se olhar. O arco ogival é belo porque recorda a terminalização das folhas que se agitam com o vento de verão. [...] Para além deste tema, a invenção humana não poderia seguir sem uma imitação clara. O próximo passo foi reunir as próprias folhas e entrelaçá-las nos capitéis (RUSKIN, 1996, p. 96, tradução nossa).

Precedente. Esta simplificação da beleza, cuja ordem está na natureza, reduz a credibilidade daquilo que se revela contrário ao natural – o artificial. Ruskin reitera, no início do terceiro capítulo da Lâmpada da Beleza, que todas as formas e pensamentos agradáveis de se ver são tomados diretamente de objetos naturais – precedentes –, arriscando dizer que não há forma a ser descoberta que já não exista

em alguma parte do universo. Justifica, por fim, que quanto mais naturais forem estas formas, mais frequentes elas serão (RUSKIN, 1996).

Gesto. Voltando a citação anterior, a compreensão de que a natureza é a principal fonte de referência, Ruskin retoma a tese de Vitruvius e Alberti. Ao dar valor ao precedente, utiliza-o como parâmetro para outra situação análoga e consecutiva, ampliando seus domínios. Quando ao valor do precedente se acrescenta o valor do gesto, a Lâmpada da Beleza se acende: “O próximo passo foi reunir as próprias folhas e entrelaçá-las nos capitéis”; o entendimento é que o próximo passo, a que se referiu Ruskin, é a superinterpretação, premissa já destacada em Vitruvius. Ele ainda escreveu: “as formas não são belas por terem sido copiadas da natureza, simplesmente [...]” (RUSKIN, 1996, p. 97, tradução nossa).

Percebe-se, portanto, as inúmeras possibilidades de interpretação na expressão de um pensamento, de uma ideia, que por meio do gesto proporcionado, prudente, produz arquitetura. Mas o que necessariamente regula este gesto que conforma ou melhor, quais os critérios que regem a disposição das formas naturais e as transforma em arquitetura? Para Ruskin, que era observador e desde criança se ocupava com os fenômenos que ocorriam ao seu redor:

A resposta completa para tais questões constituiria um tratado sobre a arte do desenho; só me proponho dizer algumas palavras acerca desta arte que são arquitetônicas em sua essência: proporção e abstração. Nenhuma destas qualidades são necessárias em outros campos do desenho. [...] Para o arquiteto este cálculo tem que ser exibido, e de maneira destacada. [...] Portanto, proporção e abstração são duas senhas especiais do desenho arquitetônico que o distingue de todos os demais. (RUSKIN, 1996, p. 112, tradução nossa).

Ruskin salientou que a proporção exige um certo caráter dominante, ficando a cargo do arquiteto compor a hierarquia estabelecida entre os critérios. Ele alinha seu pensamento à eurtmia e simetria vitruviana, quando diz:

Não há proporção entre coisas iguais, entre elas só pode haver simetria e a simetria sem proporção não é composição. Ainda que necessária para uma beleza perfeita, de todos os critérios é a menos essencial. Toda a sucessão de coisas é agradável, mas compor é ordenar coisas desiguais; assim, ao começar uma composição, a primeira coisa a se fazer é definir qual é o objeto principal. (RUSKIN, 1996, p. 113, tradução nossa).

Admitindo-se que a beleza em arquitetura resulta de um gesto proporcionado, expressão da interpretação da natureza, realizado através de um processo abstrato de desenho, então, como tornar a imitação vital? A resposta será clareada por maio da quinta Lâmpada da Arquitetura de Ruskin.

5º Lâmpada: Vida. Às vezes, as coisas são melhores quando não são perfeitas. Esta sentença figurada não é de Ruskin, mas ela representa o pensamento do autor quando estabelece a possibilidade de distorção ou “descuido ocasional” da mimese. Ora, se a beleza canônica advinda da natureza é pertencente a Deus ou Dele provém, à beleza que é dependente do homem – e que deste emana –, são franqueadas a incerteza, a falta de resolução aparente e a presença saudável da variedade (*varietas*), uma vez que são todos sintomas de vitalidade arquitetônica. Como Alberti já havia colocado em destaque [DAE L 1º; 8]:

Mas neste domínio, deve-se ter em conta aquilo que em todas as partes de um edifício merece ser fortemente criticado, se faltar, bem como que, se estiver presente, lhe confere graça e comodidade: isto é, que haja uma certa variedade tanto de ângulos, como de linhas, e ainda de cada uma das partes, de modo a não ser nem demasiado frequente, nem totalmente rara, mas disposta em função da utilidade e da graça, de tal modo que as partes inteiras correspondem a partes inteiras e partes iguais a iguais (ALBERTI, 2011, p. 165).

Essa perfeição despreziosa aplica-se à criação artística na adoção de ideias anteriormente concebidas. Sobre a imitação vital, Ruskin responde considerando duas características distintas: a franqueza e a audácia:

[...] a franqueza tem uma singularidade especial: nunca tenta esconder o nível de adoção e sua origem. Há pelo menos um certo orgulho desta apropriação, legal e declarada: uma consciência de poder transformar e renovar o que adota; demasiada consciência, demasiado delírio para temer a acusação de plágio; demasiado seguro de demonstrar, e tem demonstrado, sua liberdade para expressar a homenagem ao que admira, de maneira aberta e evidente. [...] a audácia é capaz de eliminar qualquer empecilho existente em seu caminho e lutar entre discordância e dificuldades até a satisfação de seus próprios interesses. A franqueza, no entanto, não é simplesmente uma desculpa para a repetição, nem a audácia para a inovação, enquanto uma é diplomática, a outra é imprudente (RUSKIN, 1996, p. 137, tradução nossa).

Imperfeição. Segundo Moneo e Solà-Morales (1975), poder-se-ia dizer ainda: um belo edifício não é necessariamente perfeito; pelo contrário, dá vida aquelas incorreções evidentes nos edifícios bizantinos, que, por isso mesmo, são tão aclamados por Ruskin:

Não suponhamos que eu imaginei os artesãos bizantinos com todos esses princípios em suas cabeças enquanto eles estavam construindo. Eu acredito que eles construíram inteiramente no sentimento; pois existe uma vitalidade maravilhosa e feminina fluindo misteriosamente ao longo da composição; então refletimos sobre o belo edifício como faríamos em uma bela extensão de árvores da terra que não reconhecem a própria beleza (RUSKIN, 1996, p. 147, tradução nossa).

Por fim, como consequência da Lâmpada da Vida, percebe-se claramente a defesa categórica de Ruskin em relação ao trabalho manual, artesanal, humano, capaz de admitir sutis irregularidades, possibilidade banida de qualquer processo de industrialização. Com isso, Lâmpada da Arquitetura sugere o valor da imperfeição e, ainda, que a beleza também pode render-se ao exotismo e ao capricho.

“Mas a arquitetura, enquanto está presa à vida, é o suporte da memória” (MONEO; SOLÀ-MORALES, 1975, p. 42, tradução nossa). A sexta e penúltima lâmpada de Ruskin é a síntese dos valores destacados até aqui. Embora seja a que mais se identifica com o assunto investigado, sem o conhecimento das anteriores, o seu mérito ficaria atenuado.

6º Lâmpada: Memória. Não restaurarás!²³ Ao acionar esse imperativo, a Lâmpada da Memória acende. Opositor intransigente da teoria e da prática da restauração, Ruskin, como já visto, defendia a autenticidade histórica, considerando que a verdade em arquitetura era muito mais moral do que

²³ Discussão crítica sobre as teorias de restauração arquitetônica: John Ruskin. In *Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración*.

material. Por isso, apresenta os sete princípios morais na metáfora das lâmpadas, propondo a idealização do trabalho manual que sustenta a utopia social. Defende a identificação da arquitetura com a natureza (e, consecutivamente, com a biologia, sua área de conhecimento), ao definir figurativamente a natureza do edifício a partir do seu nascimento, tempo de vida e inexorável morte. Aconselha, finalmente, sobre sua conservação:

Cuide bem de seus monumentos, e não precisará restaurá-los. [...] Faça-o com ternura e respeito, vigilância incessante e mais de uma geração nascerá e desaparecerá à sombra de seus muros. Seu dia fatal chegará, mas que chegue declarada e francamente, e que nenhum substituto desonroso e falso o prive dos deveres fúnebres da memória (RUSKIN, 1996, p. 174, tradução nossa, grifo nosso.).

Conservação. Esse acautelamento do monumento, enquanto matéria, indica o valor da conservação. Neste caso, a Lâmpada da Memória recapitula a importância que a solidez (*firmitas*) e a comodidade (*commoditas*), que integram, respectivamente, as trindades de Vitruvius e de Alberti, têm para as ações no patrimônio.

Ruskin inicia o texto de 20 capítulos recordando, com certa ternura, um ambiente natural do interior da França, exaltando toda sua beleza, nas cores vivas da persistência, do valor e das virtudes humanas. Foi a forma encontrada pelo autor para transferir esta influência à arquitetura, elemento central e testemunhal de suas reminiscências:

Se verdadeiramente podemos extrair alguma lição da história do passado, ou algum consolo à ideia de sermos recordados por aqueles que virão, que possa conferir eficácia as nossas ações, ou paciência a nossa tenácia de hoje, há dois deveres em relação à arquitetura do nosso país cuja importância é impossível enxergar: o primeiro consiste em conferir uma dimensão histórica à arquitetura de hoje, o segundo, **em conservar aquela de épocas passadas como a mais preciosa das heranças** (RUSKIN, 1996, p. 159, tradução nossa, grifo nosso).

É sobre o segundo compromisso que trata a Lâmpada da Memória. Ruskin declara que os edifícios monumentais e comemorativos são sempre mais perfeitos, nobres e estáveis que os edifícios domésticos, porque seus “propósitos são históricos e metafóricos” (RUSKIN, 1996, p. 159).

Ao mesmo tempo, ressalva que a construção doméstica de um homem honrado, por conter a síntese da sua história privada, deveria também permitir sua rememoração por mais de uma geração. Nesta linha de pensamento, a importância da ascendência e o pertencimento seriam acentuados, independente de qualquer excepcionalidade formal. Fica claro que a venerabilidade da casa, nesta escala mais doméstica, fala essencialmente sobre respeito; respeito de um filho para com seu pai e, por conseguinte, para com sua memória. Ruskin arremata com a metáfora do templo:

Quando os homens não amam seus sentimentos, nem reverenciam sua casa, é sinal de que desonraram a ambos, e que nunca compreenderam a verdadeira universalidade daquele culto cristão que consistia na verdade, na superação da idolatria dos pagãos, mas não sua devoção. O nosso Deus é um Deus doméstico, tanto quanto um Deus celeste, existindo na morada de cada homem, um altar para ele. Que os homens estejam atentos a isto quando levemente demolem esta morada espalhando suas cinzas (RUSKIN, 1996, p. 161, tradução nossa).

Permanência. “Do respeito ao passado, deduz-se o princípio da conservação” (MONEO; SOLÀ-MORALES, 1975, p. 43, tradução nossa). O princípio da conservação remete ao dever presente de garantir a fruição futura aos nossos descendentes. Bens, florestas, cidades, memórias, quando conservados, conduzem a outro princípio, o da permanência. Já a permanência remete a tempo e tempo remete a idade. Pela primeira vez, o valor é dado ao tempo, não no sentido de antiguidade, mas de época, denotando que a componente histórica é marcada por características próprias, inclusive ajuizamentos:

Porque a glória verdadeiramente maior de um edifício não reside nem nas pedras nem no ouro de que é feito. A sua glória reside na sua idade, e naquele senso de larga ressonância, de severa vigilância, de misteriosa participação, **inclusive de aprovação ou de condenação**, que nós sentimos presentes nos muros qua há tempos são levemente tocados pelas efêmeras ondas da história dos homens, no seu plácido contraste com o caráter transitório de todas as coisas, **naquela força que atravessando o escoar das estações, das eras, o declínio e o surgimento das dinastias, a mudança do vulto da terra e dos limites do mar, mantém a sua beleza escultórica por um tempo insuperável, reunindo épocas esquecidas a épocas que se seguiram, e que constitui a identidade**, assim como concentra as simpatias das nações. É naquela dourada pátina imposta pelo tempo, que devemos procurar a verdadeira luz, a verdadeira cor e a verdadeira preciosidade da arquitetura (RUSKIN, 1996, p. 166, tradução nossa, grifo nosso).

Ruskin defende a importância da pátina do tempo, para a arquitetura, como fonte de uma beleza que foi acrescentada ocasionalmente; por esta razão, discorda da restauração enquanto intervenção no objeto, uma vez que a supressão de caracteres autênticos que evidenciam a idade material da obra representa “a mais total destruição que um edifício possa sofrer [...]. Não nos enganemos numa questão importante: é impossível em arquitetura restaurar, como é impossível ressuscitar os mortos” (RUSKIN, 1996, p. 18, grifo nosso). A restauração de edifícios, para Ruskin, é arbitrária e mentirosa. Segundo o teórico, caso a restauração se faça necessária, o edifício deve ser ‘sacrificado’ (destruído).

Por fim, percebe-se o posicionamento contrário do autor, desde o princípio, com relação a apoderar-se de bens que considera alheios – seja quando intensifica o valor de transferência do bem, reivindica sua autenticidade e defende sua permanência, seja quando sugere o ‘limite à liberdade’, o que constitui a chama que ilumina a última das sete lâmpadas.

7º Lâmpada: Obediência. Ruskin inicia dando conta que o resultado da arquitetura condiz com a personificação na política, na vida, na história e na fé religiosa das cidades e afirma que há um princípio que governa essa personificação. Para Ruskin, a obediência aos princípios não significa tolhimento de liberdade, mas obediência às regras (RUSKIN, 1996). Neste aspecto o autor declara valor aos princípios. E chega a fazer divagações acerca da liberdade, de que é uma sensação enganosa e que sua existência, ou obtenção plena, é impossível. Seu argumento é o de que a obediência se fundamenta em uma espécie de liberdade, só que condicionada:

A obediência se fundamenta em uma espécie de liberdade, do contrario, se converteria em mera submissão, entretanto esta liberdade admite que a obediência possa ser perfeita; e assim, enquanto uma certa medida de ousadia é necessária para manifestar a energia das coisas, a beleza, o prazer e a perfeição de todas elas reside na limitação (RUSKIN, 1996, p. 178, tradução nossa).

Segundo Ruskin, a arquitetura de excelência também reside na limitação. O autor chama a atenção para os períodos mais específicos da história em que os condicionamentos eram mais restritivos e regulavam não só a arquitetura, que prosperava, mas também a religião, a política e as relações sociais. Ele afirma: “[...] a obediência às leis que atuam sobre as coisas é diretamente proporcional a sua grandeza” (RUSKIN, 1996, p. 179, tradução nossa). Considerava ainda que o condicionamento era um caminho para a originalidade, mas, quando isso não é compreendido, a interpretação do que realmente seja originalidade, sua verdadeira natureza, torna-se equivocada:

A originalidade não depende da invenção de novas palavras; nem a poesia de novas métricas; tampouco a pintura depende da descoberta de novas cores e de novas formas de empregá-las. Os acordes da música, as harmonias da cor, os princípios gerais da ordenação de massas escultóricas, tudo isso já foi definido e, seguramente, **não nos cabe acrescentar nada mais, sem que se produzam alterações** (RUSKIN, 1996, p. 166, tradução nossa, grifo nosso).

Originalidade. A sétima e última lâmpada acende, ainda, o valor do original. Novamente o conceito de Aristóteles e Alberti é revisitado. Para Ruskin, a originalidade depende do talento capaz de atuar sobre o conhecido – original –, transformando-o, convertendo-o em algo diferente. Parafraseando Gaudí, para criar algo novo, porém denso de significado, a originalidade se fará através do retorno às origens, neste movimento chamado tradição.

Com relação ao monumento, Ruskin é mais objetivo; cita a ideia de ordem e harmonia, como princípios universais que regulam todas as artes, defendendo sua necessidade, pois a originalidade fará parte da natureza do monumento, sempre que se constatar a correta manipulação dos princípios universais e a consideração com o contexto, traduzidas através da sensibilidade do arquiteto (RUSKIN 1996).

O monumento faz sentido. Em que sentido? Da discussão de valor moral que dá mérito à arquitetura, a partir de uma avaliação mais subjetiva, o próximo autor vai aproximando-se, cada vez mais, do reconhecimento da qualidade estética dos edifícios a serem conservados. De forma sistemática, Alois Riegl irá definitivamente atribuí-los valor, por meio do sentido, explicação ou esclarecimento. Segundo Françoise Choay, “Só a investigação do sentido ou dos sentidos atribuídos pela sociedade ao monumento histórico permite fundar uma prática. Daí uma dupla abordagem – histórica e interpretativa” (CHOAY, 2001, p. 168).

2.1.2 Riegl e o valor do monumento

Deus, proteja os monumentos dos restauradores geniais (GEORG DEHIO, 1905).

Professor universitário, jurista, filósofo e historiador, mantenedor do Museu de Artes Decorativas de Viena, Alois Riegl, assim como o predecessor Ruskin, encarou a proteção dos monumentos a partir do despertar do significado, reconhecendo valor nos arquétipos que foram expressão de uma época, passada ou contemporânea. A recordação nostálgica ergue-se contra os efeitos devastadores que recaem sobre os monumentos e obras de arte, sobretudo os do passado, quando deixam de exercer suas funções utilitárias.

Virtù et fortuna. Os efeitos devastadores que constituem numa ameaça ao monumento referem-se às intervenções, refazimentos e completamentos visando a unidade estilística, propostos em algumas teorias da restauração e que fogem da linha desta pesquisa. O que não foge à linha desta pesquisa é a atribuição de sentido ao monumento, visto como documento histórico que cumpre um objetivo, justificando-se assim a importância de protegê-lo e preservá-lo.

Respeito à propriedade alheia. Max Dvorák é um propagador das ideias de Riegl e consequentemente de Ruskin. Ele ressalta ainda que “[...] preservar é um dever moral, que deve ser transmitido hereditariamente, assim como se ensina o respeito pela propriedade alheia” (DVORÁK, 2008, p. 14). Muito embora as ideias de Ruskin, Riegl e Dvorák defendam preferencialmente os monumentos históricos – o que corresponderia, na prática, ao distanciamento crítico entre duas gerações, ou em torno de sessenta anos –, suas ideias são provimento para a tese, não deixando de estar incutido em suas reflexões, o valor intrínseco.

Igualmente, o estudo mais alargado das categorias de valor do monumento fortalece qualquer discussão sobre qualidade em arquitetura, porque em síntese, sua validade está no modo como a sociedade o cria, o recebe, o percebe, tendo em vista algum benefício, um meio de ir além.

Aprender com o passado, não recriá-lo. Outra importante contribuição para a tese é a definição de valor ligada à tradição. É importante esta categoria de valor que vincula passado e presente, franqueando ao novo a proteção em razão de sua essência, materialidade e/ ou técnica. Segundo Dvorák:

[...] o efeito dos antigos monumentos sobre a fantasia e o sentimento não depende de uma lei estilística, mas é acionado através da visão concreta que nasce quando as formas artísticas universais se unem com as características locais e individuais, com todo o ambiente que, ao longo do devir histórico, **transformou o monumento em símbolo deste ambiente** (DVORÁK, 2008, p. 15, grifo nosso).

O Culto Moderno aos Monumentos: A Sua Essência e a Sua Origem, texto de 1903, Riegl, a partir de um distanciamento reflexivo, passa a observador prático, examinando a variedade de pontos de vista possíveis em relação aos monumentos. Por exemplo, sobre o aporte relativo à teoria e prática da conservação dos monumentos que avançou o século XX, conferindo um novo status ao monumento, Françoise Choay discorre: “[...] pode ser definido por um conjunto de determinações novas e essenciais, relativas à hierarquia dos valores, de que o monumento histórico é investido, suas *delimitações espaço-temporais*, seu *estatuto jurídico* e seu *tratamento técnico*” (CHOAY, 2001, p. 126-127, grifo da autora).

Este tipo de ajuizamento, segundo Beatriz Mugayar Kühl, leva em conta: “[...] as formas de recepção, de percepção e fruição dos monumentos, através dos ‘valores’ explicitados por Riegl (DVORÁK, 2008, p. 43).

O Culto. Para Riegl, há no indivíduo um aspecto passivo denominado conhecimento sensorial, tema apresentado por Alberti no capítulo anterior, e uma faculdade ativa – o arbítrio –, que ele definiu como *kunstwollen*, ou seja, “volição da arte, o querer da arte ou vontade artística” cuja concepção “[...] atribui às obras do passado seus próprios valores artísticos” (COLQUHUON, 2004, p. 202).

Esse olhar contemporâneo frente à defesa dos monumentos é relevante para pesquisa porque faz refletir sobre a submissão ao culto exclusivo do antigo, que se verificou, a título de exemplo, na sucessão de estilos da produção artística da época, renunciando-se outras possibilidades para a

questão, como, por exemplo, a nova cultura técnica e artística que despontava desde a Revolução Industrial (KÜHL, 1998).

Monumentos. Riegl é pioneiro ao apresentar a distinção entre monumento e monumento histórico. Entende o monumento como “[...] uma obra realizada pela mão humana e criada com um fim específico de manter as realizações ou propósitos individuais (ou um conjunto desses) sempre vivos e presentes na consciência das gerações futuras” (RIEGL, 1987, p. 23, tradução nossa). Servir de “testemunho de algo” é principal propósito do monumento, mas não o único. Portanto, interessa saber quais as condições, a propensão natural para que uma obra tenha o caráter de monumento.

Índole dos monumentos. Não havendo, portanto, como sacralizar um único valor de referência, Riegl solucionou o problema relativizando o valor do monumento – que, além do bônus de testemunho histórico, tem outros significados. Admitindo, pois, a necessidade da evolução da arte – sem negar a tradição –, fez com que o passado conquistasse um valor de atualidade para a vida moderna e para o trabalho, adicionando, com isso, uma aptidão extra à historicidade ao monumento, como a funcionalidade e beleza, apreciação creditada a Alberti. Afirma Riegl:

De acordo com os conceitos mais modernos, acrescentamos a isso a ideia mais ampla de que tudo aquilo que foi não poderá voltar a ser nunca mais e tudo o que foi forma o elo insubstituível e irremovível de uma corrente de evolução ou, em outras palavras, tudo que tem uma sequência, supõe um antecedente e não poderia ter acontecido da forma como aconteceu se não tivesse sido antecedido por aquele elo anterior (RIEGL, 2014, p. 11).

Escola. A problemática de atribuir diferentes valores aos monumentos, vinculando-lhe forma matéria e conteúdo, provém do formalismo da Escola de Viena de História da Arte. Riegl, assim como Dvorrák, são oriundos desta escola moderna, que posicionou a história da arte num patamar mais científico, autônomo, ou seja, a partir da concepção de critérios racionais de análise com os quais as obras de arte pudessem ser compreendidas sem prévios juízos. Portanto, a relevância do texto emblemático de Riegl vem ao encontro da tese. Para Alan Colquhoun, o texto:

[...] esclarece de maneira interessante as mudanças nas conotações das palavras *moderno e histórico*. As categorias que Riegl utiliza nesse ensaio tomaram forma no início do que recentemente passou a ser chamado de “modernismo” – numa época em que a vanguarda artística de Viena clamava por uma arte e arquitetura que refletissem a vida moderna. Apesar de seus próprios intuídos estarem limitados aos problemas teóricos e institucionais associados à preservação de monumentos artísticos, suas observações foram **claramente influenciadas pelo contexto histórico em que vivia e eram, ao mesmo tempo, suficientemente gerais para que fosse possível aplicá-las à situação contemporânea em arquitetura** (COLQUHOUN, 2004, p. 201, grifo nosso).

Valores. A partir disso, Riegl propõe a distinção entre valores de memória²⁴ (ligados ao passado, à memória, à história e à história da arte) e valores de atualidade²⁵ (pertencentes ao presente, aos valores artísticos), ambos categorizados. Os valores de memória qualificam-se em valor de antiguidade, valor histórico e valor intencional²⁶; já os valores de atualidade foram classificados em:

²⁴ Dependendo da tradução, aparecem como valores de rememoração ou valores de época.

²⁵ Dependendo da tradução, aparecem como valores de contemporaneidade.

²⁶ Dependendo da tradução, aparece como valor volível de memória ou de comemoração.

valor utilitário²⁷ e valor artístico essencial – que Riegl define como a qualidade essencial de toda arte nova, de qualquer período. Este último, por sua vez, ramificado em valor de novidade e valor de arte relativo.

Vetustez é Fortuna. Existe uma tênue relação entre valor de antiguidade e valor histórico. Em ambos, o monumento é representante de um período determinado, mas o culto aos traços de sua idade, sua ancianidade – “[...] o produto amadurecido do culto do valor histórico que perdura há séculos” (RIEGL, 2014, p. 57), pertence somente ao primeiro. Entretanto, o valor histórico do monumento é bem mais amplo, cognitivo, e por isso analisado em primeiro lugar.

Todo monumento é histórico. Indispensável à cadeia evolutiva, ao monumento vincula-se a ideia moderna de que: “se uma vez já existiu, não poderá voltar a existir” (RIEGL, 1987, p. 24, tradução nossa). Na tradução de Annateresa Fabris, o valor histórico:

Na perspectiva do valor histórico, o monumento é testemunho de uma época, de um estado da evolução humana que pertence ao passado. **Por ser portador de uma dimensão documental, o monumento deve ser o mais fiel possível ao aspecto original que lhe foi dado no momento da criação. Na qualidade de engenho humano, deve ser preservado de maneira preventiva não tendo nenhum interesse a observação dos vestígios da degradação provocada pelas forças naturais. Intocável, o monumento original deve manter a sua própria autenticidade [...]** (RIEGL, 2014, p. 15-16, grifo nosso).

O valor histórico também observa o monumento original como intocável só que de forma diferente daquele sustentado pelo valor de antiguidade: ele acrescenta um valor documental ao monumento. A partir desta perspectiva é interessante ressaltar a condição libertadora do monumento de valor histórico que não reclama para si a vetustez. Pelo contrário, segundo a tradução de Fabris, é a condição de testemunho e referência que atestam sua autenticidade, ocupando efetivamente a posição intermediária entre a primeira e a terceira categoria de rememoração.

Enquanto emissário histórico e indicador tecnológico, o monumento exige a manutenção do aspecto original mas não dispensa a manutenção preventiva. Porém, seguem as orientações mais restritivas em relação à intervenção deliberada do monumento ficando claro, ao mesmo tempo, que ao monumento de valor histórico não é franqueada a degradação; vê-se por exemplo, o Panteão de Roma.

Vetustez é Virtú. Entretanto, a degradação passa a ser fundamento para o valor de antiguidade. Sendo uma subcategoria do valor histórico, para o autor, as obras criadas pela mão do homem devem também ser encaradas como um “organismo que evolui”, cabendo ao homem evitar-lhe, tão somente, a morte prematura.

Ao mesmo tempo em que assume esta categoria de valor, a tradução de Fabris do texto de Riegl faz uma provocação: à diferença do tempo presente, o tempo “inatual” tem algo de incompleto, icoerente e perturbador por conta da dissolução da forma e da cor e faz uma observação: “[...] é por isso que não construímos ruínas, a não ser para falsificá-las, [...]. Naquilo que foi criado novo, os sinais de ruína não agem de forma expressiva, mas de forma irritante” (RIEGL, 2014, p. 50).

²⁷ Dependendo da tradução, aparece como valor de uso ou instrumental.

Considerando que deve-se se ter em mente o paradoxo antigo e novo, neste caso, a oposição ao presente, o aspecto envelhecido, as decomposições químicas e/ou biológicas, o desgaste do tempo e da natureza, a atenção reverente, são indícios que comprovam a autenticidade do monumento com valor de antiguidade somente, e sua conservação material seria o avesso do seu interesse, achando-se inadequado, inclusive:

[...] a intervenção da gênese no decurso desagradador, inibindo a atividade da natureza pela mão do homem, que parece um sacrilégio tão impiedoso como, reciprocamente, a destruição prematura de obras humanas pelas forças da natureza (RIEGL, 2014, p. 52).

Destarte, o valor de antiguidade que assume o aspecto envelhecido do monumento, contribui ainda para a reflexão do homem contemporâneo perante a finitude e na sua ingerência em reverter sua própria natureza. Embora Riegl não cite Ruskin, neste aspecto, é possível observar a influência de um sobre outro, o que leva a estudá-los paralelamente.

Estado genuíno. Percebe-se que numa única definição reaparecem os vínculos instante e duração; contexto presente e história; matéria e forma – nexos filiados à filosofia e à arte edificatória na bibliografia que antecedeu Riegl:

Uma só coisa deve ser evitada a todo custo do ponto de vista do valor de antiguidade: a intervenção arbitrária da mão do homem no estado do monumento. **Não se deve nem acrescentar, nem eliminar, nem substituir aquilo que se alterou no decorrer dos anos sob a ação das forças naturais, assim como não se devem suprimir os acréscimos que alteram a forma original** (RIEGL, 1987, p. 52-53, tradução nossa, grifo nosso).

Abandonado à própria sorte. Há de se considerar, entretanto, que os efeitos da natureza sobre este mesmo monumento, por vezes devastadores, são progressivos, chegando a um limite que é sua total destruição.

Conservação prudente e fundamentada. Considerando-se ainda um terceiro valor de memória que atua no sentido contrário a tais efeitos devastadores do tempo e da natureza, tem-se o valor chamado intencional, volível ou de comemoração. A título de conhecimento, esta categoria de valor aceita como postulado a restauração. Desde o princípio da criação do monumento, há a intenção de mantê-lo presente e vivo, aproximando-o aos valores de atualidade. Para evitar a dúvida entre os diferentes valores de memória, esclarece Riegl:

Enquanto o culto de antiguidade é fundado exclusivamente sobre a degradação e o valor histórico quer detê-la desde já, mas sem tocar a degradação que já se deu e que justifica seu direito de existência, o valor volível de comemoração pretende nada menos que a imortalidade, o presente eterno, a essência incessante (RIEGL, 2014, p. 63).

Destruição versus conservação. Levando-se em conta que um monte de pedras disformes são insuficientes para dar, a quem as desfrute, a noção da obra humana na gênese passada, a ideia é que, no caso de perda total do monumento original, a importância histórica prevaleça através da cópia-reconstrução do monumento para fins de apreciação histórico-estética, preenchendo assim a lacuna deixada por ele. Reconstituir o monumento ao estágio original fazia parte do entendimento sobre conservação racional defendida no século XIX (RIEGL, 2014).

Esta lição mostra quão ampla é a visão de Riegl, fazendo que se reflita tanto na esfera teórica quanto na prática sobre a questão destruição *versus* conservação, que segundo o autor, não devem ser medidas excludentes, mas complementares, tanto quanto a conciliação entre os valores histórico e de atualidade. Riegl ilustra esta situação: “um dos símbolos de Veneza, o campanário de S. Marcos entrou em colapso e finalmente ruiu em 14 de julho de 1902” (RIEGL, 2014, p. 62). A reconstrução do Campanário em seu aspecto contemporâneo, foi concluída em 1912 – na época em que Riegl escrevia *O Culto Moderno aos Monumentos*.

Valor interpretativo. Este fato histórico faz jus ao sentido e significação do monumento, ao desobrigá-lo tanto da pátina do tempo, da memória e/ ou seu derradeiro fim. Assim, Riegl promove mais duas categorias de valor da atualidade, o valor utilitário e o valor artístico, cuja importância está na capacidade do monumento em intensificar o sentido de pertencimento e de sublimidade, conciliatórios com o conceito de *kunstwollen*.

Antagonista do valor da antiguidade, a contemporaneidade, novidade ou atualidade representa o valor de referência que se expressa através da integralidade e beleza de suas formas novas, cujo aspecto inalterado e o viço da cor seduzem os anseios estéticos bem mais do que aquilo que está fragmentado, desgastado e envelhecido, de difícil fruição e compreensão. A síntese deste novo pensar sobre a possibilidade do novo tornar-se monumento corresponde ao fragmento de texto:

A maior parte dos monumentos respondem, entre outros, a uma expectativa dos sentidos ou do espírito que criações novas e modernas poderiam satisfazer igualmente bem. O valor de contemporaneidade se baseia nessa propriedade que, com toda evidência, não atribui papel nem à antiguidade do monumento nem ao valor de rememoração que dela decorre. **Em vez de considerar o monumento como tal, o valor de contemporaneidade tenderá, sem dificuldade, a nos fazer considerá-lo como igual a uma criação moderna recente, e a também exigir que o monumento (antigo) apresente o aspecto característico de toda obra humana quando primeiro surge, quer dizer, que dê a impressão de uma perfeita integralidade, intocada pela ação destruidora da natureza** (RIEGL, 1987, p. 71, tradução nossa, grifo nosso).

A possibilidade do novo tornar-se igualmente monumento tutelado, antes de provocar maiores embates sobre o sentido do monumento, foi explicado por Riegl no ensaio:

Em primeiro lugar, o direito à existência do valor de novidade como tal não é negado pelo culto do valor de antiguidade, sendo contestado somente para os monumentos ou obras com determinado valor de memória. Para as obras recentes, esse direito é não somente reconhecido como até reivindicado com mais firmeza do que há algumas décadas (RIEGL, 2014, p. 73).

Monumento e protótipo. Entretanto, passados pelo menos oitenta anos da publicação do ensaio, tendo em vista a utilidade prática e simbólica que o monumento assume, especialmente após a contribuição teórica de Riegl, que conferiu-lhe a condição de modelo, protótipo para a arquitetura, Alan Colquhoun revela:

Apesar de a evidência da deterioração não mais ser, como na época de Riegl, o elemento crucial em nosso sentido de valor de época, parece que é ainda a “idade” dos monumentos históricos o que hoje constitui seu valor, em vez de suas qualidades como monumentos intencionais e não-intencionais. **O passado é valorizado por sua “antigüidade” e não por fornecer modelos para uma arquitetura normativa ou**

representar valores arquitetônicos atemporais [...], nem por poder ser reconstruído com precisão como evidência da relação orgânica entre os monumentos e sociedades que os produziram [...] (COLQUHOUN, 2004, p. 205, grifo nosso).

VALOR, SENTIDO DO MONUMENTO. A discussão sobre o sentido do monumento, não cessa nos teóricos da restauração, nos valores propostos por Riegl no início do século passado, nem cessará nos congressos internacionais de arquitetura e patrimônio, tampouco neste capítulo da tese. Pelo contrário, o assunto é instigante em qualquer debate sobre o patrimônio construído, da academia ou na esfera jurídica – independente de época ou lugar, seja em razão das diferenças culturais cujo valor outorgado nem sempre coincide com o valor legítimo, especialmente quando os juízos de gosto, os interesses individuais e a memória afetiva se confundem. Entra novamente em questão a necessidade da discussão de valores intrínsecos, numa pauta contínua que seja minimamente coerente, constantemente atualizada e publicamente instituída. O autor brasileiro Carlos Alberto Cerqueira Lemos atenta sobre o sentido do monumento, a partir da reflexão sobre as três possíveis causas da preservação do patrimônio.

A primeira, ligada ao abandono do bem, fazendo uma reflexão curiosa, “o abandono conserva” (LEMOS, 2013, p. 113), tese mais ou menos defendida por Ruskin no século XIX. A segunda causa é a perpetuação do bem por razões sentimentais, interpretação afetiva que deveria ser substituída por critérios qualitativos, a fim de favorecer a compreensão coletiva sobre suas razões fundamentais: “[...] não é o desejo pessoal conservacionista que interessa, e sim, a consciência coletiva que olhe com respeito e orgulho os testemunhos do passado” (LEMOS, 2013, p. 114). Já a terceira e última causa diz respeito à satisfação dos programas: “[...] enquanto o programa das necessidades estiver sendo satisfeito, o edifício está sendo bem conservado” (LEMOS, 2013, p. 115), hipótese atinente aos conceitos de *utilitas*, de Vitruvius, *necessitas*, de Alberti e valor de utilidade de Riegl.

QUID TUM? Não é intenção desta pesquisa esgotar as categorias de valor existentes na bibliografia, tampouco investigar virtudes morais aplicáveis aos monumentos, a exemplo do que já fizeram Riegl e Ruskin. Para esta pesquisa, interessa verificar a natureza da arquitetura, sua essência e significado, especialmente em obras de arquitetura que se tornaram monumentos, a partir do instrumento de proteção legal, que no Brasil, é chamado tombamento. A outorga da defesa do patrimônio nem sempre representa zelo, mas seguramente intenciona a permanência e o reconhecimento do monumento, seja pela sociedade que o produziu, seja pela comunidade internacional que o recebeu e reproduz seus princípios.

A conferência das virtudes e identificação dos valores em arquitetura passam a ser transferidas da teoria (*ratiocinatio*) para a prática (*fabrica*), a partir da análise e síntese das principais razões por trás das experimentações brasileiras no âmbito da arquitetura moderna – protegida antecipada e preventivamente em razão de sua natureza e do desejo de uma época em orientar uma nova prática projetual. A sentença de Mies Van der Rohe confirma essa hipótese:

A arquitetura é o desejo de uma época transmitido ao espaço. Enquanto não se reconheça esta verdade tão elementar, a arquitetura permanecerá insegura e vacilante. Até lá, seguirá sendo um caos de forças sem direção definida. A questão da natureza da arquitetura tem uma importância decisiva. É preciso entender que toda arquitetura está vinculada a seu tempo, que é uma arte objetiva que somente pode reger-se pelo espírito de sua época. Jamais tem sido de outra maneira (ROTH, 1999, p. 501, tradução nossa).

Capítulo 3

PRINCÍPIO, RAZÃO DA PROTEÇÃO

EX NIHILO NIHIL FIT²⁸. O princípio como razão de proteção da arquitetura moderna brasileira é o assunto a ser investigado neste capítulo, orientado a partir da referência encontrada na sétima lâmpada de arquitetura de Ruskin, a Lâmpada da Obediência, de onde se extrai, um pensamento nacionalista associado a um modelo que pode ser ensinado e que, segundo Françoise Choay, representam – na teoria dos valores, o valor nacional e o valor cognitivo dos monumentos (CHOAY, 2001). Conforme Ruskin:

[...] mais importante do que ter uma arquitetura nova ou velha, é ter uma arquitetura própria; isto é, uma arquitetura cujos princípios possam ser ensinados [...] (RUSKIN, 1996, p. 180, tradução nossa, grifo nosso).

Na história da arquitetura brasileira, o pensamento nacionalista – associado ao período político do Estado Novo (1937-45), coincide com a construção de monumentos estatais, oriundos de encomendas ou de concursos públicos, cuja participação de arquitetos modernos era constante. Estes mesmos arquitetos atuaram no estabelecimento do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), que, em 1937, contribuiu para a definição de normas e diretrizes de preservação do capital simbólico nacional, seja moderno ou antigo.

Tais representatividades demonstravam o predomínio dos arquitetos modernos tanto na criação de uma arquitetura contemporânea como na preservação de suas raízes culturais nacionais – ação artística e cultural manifestada desde a Semana Arte Moderna de São Paulo, em 1922. A revolução estética decorrente desses movimentos disseminava a valorização de um passado cultural brasileiro peculiar, e por assim dizer, independente da influência europeia academicista.

Igualmente, se houve uma revolução, houve também quem a impulsionou. Lucio Costa era a personalidade reputada desde a breve e retumbante passagem pela Escola Nacional de Belas Artes, onde promoveu a reforma do ensino da arquitetura, mudando paradigmas e implantando uma nova arquitetura, baseada, especificamente, em um vínculo considerado contraditório para a modernidade internacional: tradição e modernidade.

Também foi Lucio Costa quem liderou a equipe de arquitetos responsável pelo projeto definitivo do pioneiro Ministério da Educação e Saúde (MES) e quem dirigiu, por anos, a Divisão de Estudos e Tombamento do SPHAN. O enredo desta narrativa, embora descoberto, corrobora com o desdobramento dos casos pesquisados.

²⁸ Tradução do latim, “Nada provém do nada”. Fonte de consulta, Dicionário do Latim Essencial.

Portanto, tratar-se-á do MES, como também do Museu das Missões, Igreja São Francisco da Pampulha, da Estação de Hidroaviões²⁹ e da Catedral de Brasília, obras paradigmáticas da nova arquitetura, moderna e brasileira, quase todas protegidas antecipadamente. Desde o início, o moderno no Brasil assumiu um movimento contrário às velhas formas e aos sistemas ultrapassados, falsos e artificiais. Considerando estar à frente de um fenômeno notório, repercute ainda estudá-lo à luz dos exemplares capazes de transformar um juízo de valor preponderante. Para tanto, propõe-se interpretá-los através de três princípios, os quais se julgam ser de relevância para a pesquisa: o princípio fundamental; o princípio característico e o princípio crítico.

Teoria. O primeiro princípio, fundamental, versará sobre a noção de razão – baluarte da cultura clássica –, cumprindo recuperar os padrões de referência provenientes de uma tradição que, segundo a visão de Lucio Costa, foram reinterpretados na “nova arquitetura³⁰”, assumindo a proposição não excludente mas de contraste em relação à arquitetura moderna estrangeira, empenhada em romper definitivamente com o passado. Segundo Norberg-Schulz, a teoria investiga a arquitetura enquanto objeto, mas não se ocupa de seu balanço histórico tampouco da crítica, havendo a necessidade de operá-los sempre em paralelo (NORBERG-SCHULZ, 1999).

Valor da razão. A razão do pensamento de Lucio Costa, tão bem expressa no texto seminal “Razões da Nova Arquitetura”, tem fundamento na lógica de Georg Wilhein Friedrich Hegel (1770 – 1831), ao dizer que toda realidade provém de um processo e não de uma contradição; o processo, segundo Hegel, é essencial para a compreensão do resultado (RUSSEL, 1969).

Dito isso, tanto Hegel quanto Costa concordariam que a história e a teoria se satisfazem mutuamente: herdamos coisas do passado, alteram-se e legam-se às gerações futuras, sendo que maior parte destes bens de herança são formas convertidas de algumas práticas e ou até de instituições. Sobre considerar a “nova arquitetura” igualmente uma herança do passado. Lucio Costa aponta para a tradição: “o velho espírito – transfigurado – descobre na mesma natureza e nas verdades de sempre, encanto imprevisto, desconhecido sabor, resultando daí formas novas de expressão” (COSTA, 1995, p. 108).

Deste modo, explica-se que quaisquer ações humanas, dentre elas, a arquitetura, nunca partem do zero – da tabula rasa –, mas iniciam sua existência dentro de um contexto que às vezes muda completamente, inclusive, dentro de uma mesma geração. Foi assim com a arquitetura moderna no Brasil, onde modernidade (tese), tradição (antítese) e nova arquitetura (síntese), se assentam na dialética de Hegel:

Toda noção ou ‘tese’, contém dentro de si uma contradição, ou ‘antítese’, que só é solucionada pelo surgimento de uma noção mais nova e mais rica, chamada ‘síntese’ [...]. Na visão de Hegel, a síntese surge de um antagonismo da tese, a antítese, sendo que a própria síntese torna-se uma nova tese [...]. (BUCKINGHAM, 2016, p. 182).

A existência dentro de um contexto em transformação é o caminho a se percorrer nesta seção, onde serão apresentados cinco edifícios modernos – Museu das Missões, Igreja de São Francisco de Assis da Pampulha; Edifício Sede do Ministério da Educação e Saúde; Estação de Hidroaviões e Catedral de

²⁹ Aceitas as seguintes denominações: Segundo Mindlin, Estação de Hidros; Bruand, Estação de Hidraviões; Lauro Cavalcanti, Estação de Hidroaviões (adotado) e IPHAN, Hidro-aviões.

³⁰ Lucio Costa. Razões da nova arquitetura. Janeiro de 1934.

Brasília – organizados com base no texto “Razões da Nova Arquitetura” e analisados a partir de referências que os identificam como paradigmas da nova arquitetura.

História. Já o segundo princípio, característico, terá foco na autenticidade. “Autenticidade é a base de outros documentos internacionais sobre preservação e é, inclusive, o fundamento para a aceitação de um bem como parte do Patrimônio da Humanidade” (KÜHL, 1998, p. 215). Desde a Carta de Veneza (1964) o tema está inserido no debate sobre a proteção internacional de bens culturais – a exemplo da Conferência de Nara (1994), de onde extraiu-se o “Documento de Nara sobre Autenticidade”, destacando-se:

9. A conservação do patrimônio cultural, sob todas as suas formas e em todos os seus períodos históricos, está **enraizada nos valores atribuídos ao próprio patrimônio**. A nossa capacidade para compreendermos estes valores depende, em parte, do grau a que podem ser reconhecidas as fontes de informação sobre esses valores, como sendo credíveis ou verdadeiras. O conhecimento e a compreensão destas fontes de informação, relativamente às características originais e subsequentes do patrimônio cultural e do seu significado, são requisitos básicos para a avaliação de todos os aspectos da autenticidade (ICOMOS, 2007, p. 3, grifo nosso).

Reconhecer o valor da autenticidade nos edifícios não significa ater-se à natureza do que é real ou verdadeiro – como nas certificações de autenticidade para bens móveis, por exemplo –, nem à definição abstrata que defende a veracidade ou a materialidade³¹ do patrimônio edificado; significa, principalmente, vincular-lhe sua existência concreta, com sentido. A existência concreta em num determinado espaço-tempo presume um significado histórico. É isso que o Decreto-lei Nº 25, de 30 de novembro de 1937, instituiu, no seu art. 1º, ao estabelecer o que constitui o patrimônio histórico e artístico nacional: “[...] o conjunto de bens móveis e imóveis cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico”.

O valor do sentido. A existência com sentido considera tanto o indivíduo quanto o objeto em si mesmo, onde o valor está na sua essência, independente de como se apresenta, conceito de autenticidade defendido na teoria de Martin Heidegger (1889-1976). Da mesma forma, Françoise Choay, em *Sept Propositions sur le Concept d'Authenticité et son Usage dans les Pratiques du Patrimoine* explora o termo autenticidade, chegando às seguintes conclusões: a autenticidade não decorre de avaliação subjetiva, mas de uma autoridade institucional – como o Direito; não se pode aplicar, à noção de autenticidade, uma significação constante, contudo, pode-se trabalhar a autenticidade simultaneamente à noção de original; e por fim, não se pode fixar o estado de um objeto que sofre ação do tempo, como os monumentos (CHOAY, 1995).

Propõe-se analisar, sob a ótica da autenticidade, os Processos de Tombamento; Nº 373/T-47; Nº 375/T-48; Nº 552/T-56; e Nº 672/T-62, respectivamente: Igreja de São Francisco de Assis da Pampulha; Edifício Sede do Ministério da Educação e Saúde; Estação de Hidroaviões e Catedral de Brasília. Inserir a autenticidade na seção investigada resguarda a variedade de significação de cada obra através de seu parecer e acrescenta, aos exemplares selecionados, um certificado extra de valor, demonstrando que a seleção antecipada dos edifícios modernos não deveu-se, apenas, ao

³¹ Protagonizada por John Ruskin e Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc. Sec. XIX.

adiantamento da tutela para fins de consolidação do movimento, mas porque aquelas obras constituem, originalmente, em indeléveis representantes deste movimento.

A última noção, o princípio crítico, será dedicado à recepção e difusão da nova arquitetura, e suas possíveis implicações na preservação do patrimônio contemporâneo – não mais pelos modernistas instalados na repartição, mas pela crítica externa, seja constituída pelo curador da exposição e livro-catálogo *Brazil Builds*, seja ela representada por outros inventariantes da arquitetura moderna brasileira, como Henrique Mindlin e Yves Bruand, sem deixar de lado a veiculação da nova arquitetura em revistas nacionais e principalmente, estrangeiras, inclusive reproduzidas em edições especiais, onde haverá a possibilidade de comparar os ajuizamentos críticos externos.

O valor do reconhecimento. A Teoria da Recepção ou Estética da Recepção, na filosofia, envolve a produção, o reconhecimento e a comunicação das diversas manifestações artísticas. Criada por Hans Robert Jauss (1960), ela parte da intersubjetividade ou da colaboração entre os diferentes sujeitos: autor, obra e receptor. Por isso, o princípio crítico aparece como a última noção em análise, uma vez que reunirá as demais noções favorecendo o alinhamento perseguido entre os três princípios.

Para situar, atender e dar partida ao capítulo, transcreveu-se o “Esclarecimento” redigido por Lucio Costa e endereçado ao Ministro da Fazenda, em resposta à carta-convite enviada pelo Ministro Gustavo Capanema, datada de 25 de março de 1936 (onde solicita a elaboração de um projeto para a Sede do Ministério de Educação e Saúde, indagando sobre seu orçamento).

A escolha deste registro na apresentação do capítulo é justificada não só pela importância que assumiu enquanto finalidade, mas porque coloca em relevo os três princípios em análise e seus enfoques: a razão, a autenticidade e a recepção e difusão do principal monumento à modernidade brasileira, corroborando com a área de concentração do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura – Teoria, História e Crítica – e com a linha de pesquisa escolhida: Fundamentos Teóricos e Metodológicos da Arquitetura.

Rio de Janeiro, 27 de outubro de 1937.

Senhor Ministro,

Ao encaminharmos a V. Excia. As informações pedidas sobre o custo provavel do edificio em construção destinado á sede dêsse Ministério, desejaríamos fazer a respeito de algumas considerações que nos parecem oportunas.

Na construção de edificios públicos de significação não apenas utilitária, mas também representativa, não se deve ter em vista “principalmente” a economia, senão, antes do mais, a **necessidade de traduzir de forma adequada a ideia de prestígio e dignidade** logicamente sempre associada á noção de coisa pública.

Não é, contudo, pelo tratamento luxuoso das instalações internas ou da aparência exterior, e, menos ainda, pelas encenações artificiosas e de aparato, em desacordo com as boas normas de economia que o governo se traçou, que esta ideia se manifesta, mas, tão somente, por uma certa **nobreza de intenção revelada nas proporções monumentais da obra e na simplicidade e boa qualidade de seu acabamento.**

Um edificio da natureza dêste que se constroe não pode razoavelmente apresentar **acabamento inferior ao dos prédios comerciais da cidade, construidos por iniciativa privada. Edificio desta classe, ou faz-se convenientemente – como em toda parte – ou então, não se faz de todo.** Aliás, a **boa qualidade do material de acabamento**, além de satisfazer ás conveniências de uma aparência digna, resulta afinal, com o tempo, em economia, porquanto sendo ele melhor, maior será também a sua duração, **conservando sempre o bom aspeto próprio das coisas de qualidade**, – o que é capital quando se trata de obras empreendidas para o serviço de mais uma geração.

A construção do novo edifício destinado á sede dêsse Ministério não é, por conseguinte, uma construção barata. Procuramos dar-lhe o acabamento normal de um edifício de sua categoria. E, para esclarecer melhor o que pretendemos significar com essa expressão, citaremos aqui, a título de exemplo, dois edifícios que, embora diferentes sob vários aspectos, apresentam êsse grau de acabamento que consideramos normal: a Biblioteca e Mapoteca do Itamarati e a nova Estação de Hidros do Aeroporto Santos Dumont.

Acresce ainda que, no caso em apreço, não se trata de uma construção do tipo usual. A estrutura, as esquadrias, os revestimentos, a proteção contra o sol, etc., tudo obedece a processos ainda não admitidos como de uso corrente, o que certamente tambem concorre para elevar o preço global de construção.

Sob êsse aspeto convem acentuar ser esta **a primeira vez que se empregam em obra de tal importância e de forma assim tão clara e precisa, os princípios da nova técnica de construir**, ha tantos [sic] preconizada pelos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna.

Ainda não existe, com efeito, nem na Europa, nem na America ou no Oriente, **nenhum edifício público com as características dêsde agora em vias de conclusão**. É certo que os nossos críticos divergem nesse particular: ha os que consideram as soluções de ordem geral adotadas em todos os demais países sempre inadmissíveis em nosso meio, em vitude das “condições locais” e da nossa “formação particularíssima”; e ha os que só entendem acertado reproduzir-se de segunda mão aquilo que se faz no estrangeiro, os erros inclusive – E.U.A., Italia, França, Alemanha, variando preferências de acôrdo com o itinerário de cada um. O fato, entretanto, é que, neste caso, não estamos, Snr. Ministro, a imitar aqui o que já se fez em outros países, nem tampouco improvisar coisa alguma. **Estamos simplesmente a aplicar, com consciência, os princípios reconhecidos pelos arquitetos modernos do mundo** embora nenhum governo ainda os tivesse oficialmente adotado em obra de tamanho vulto.

Trata-se, assim, de um empreendimento de repercussão internacional e como tal terá seu lugar na história da arquitetura contemporânea. Prova disto é o interesse que vêm demonstrando pela obra as melhores visitas técnicas e estrangeiras. E coube ao nosso país dar êsse passo definitivo: mais um testemunho bem significativo de que já não condicionamos as nossas iniciativas a beneplácitos de fóra.

Outro motivo que faz elevar o preço da construção é a importância nela atribuida ás obras de arte: pintura e escultura. Não se compreenderia, na verdade, que o Ministério a cujo cargo estão a proteção e o desenvolvimento das artes plásticas no país se abstivesse de, na construção do edifício destinado á própria sede, apresentá-las condignamente.

Finalmente, têm concorrido para escarecer³² [sic] desnecessariamente a obra, as demoras e dificuldades [sic] havidas no desembaraço das verbas indispensáveis, e a consequente paralisação parcial ou total dos serviços.

Eram estas, Snr. Ministro, as considerações que desejamos fazer.

Assina Lucio Costa (COSTA, 1995, p. 132-134, grifo nosso).

Ainda, o “Esclarecimento” é importante porque:

- I. Mais do que uma justificativa para o orçamento do edifício do MES, o documento é uma **discussão sobre valor enquanto relevância, significação e virtude** de um exemplar paradigmático da arquitetura moderna e foi redigido com base em princípios e critérios de qualidade em arquitetura, portanto, um indicativo para esta pesquisa.

³² Escarecer: fazer escárnio, zombar ou ridicularizar. Supõe-se erro de grafia no original. Faz sentido dizer que “têm concorrido para **encarecer** desnecessariamente a obra [...]”.

- II. Sincronicamente à elaboração do novo projeto para o Ministério de Educação e Saúde e a consequente redação do “Esclarecimento”, criava-se o órgão máximo de preservação do patrimônio no Brasil, com respaldo no Decreto-lei Nº 25, de 30 de novembro de 1937. Considerando a sobreposição entre episódios e personagens, cujo protagonista era Lucio Costa, de fato, verifica-se uma **conciliação definitiva entre a arquitetura moderna e a tradição brasileira**, tese de vanguarda que o arquiteto sempre defendeu.
- III. Resta claro que Lucio Costa valeu-se de princípios definidos por Vitruvius – em seu tratado **Da Arquitetura**, na forma indireta, como segue. No segundo, quarto e quinto parágrafos, Lucio Costa justifica: “Na construção de edifícios públicos de significação não apenas utilitária, mas também representativa”; “necessidade de se traduzir de forma adequada a ideia de prestígio e dignidade”; “Edifício desta classe, ou faz-se convenientemente [...] ou então não se faz de todo” e “conservando sempre o bom aspecto próprio das coisas de qualidade”. Com isso, foi possível identificar a referência do autor a **decoro** (caráter). Bem como, no terceiro parágrafo, destaca: “nobreza de intenção revelada nas proporções monumentais da obra”, Lucio Costa faz referência à **euritmia** (proporção). Por fim, verificam-se duas referências à **distribuição** (economia), respectivamente, no quarto e quinto parágrafos: “Um edifício da natureza deste que se constroe” e “a boa qualidade do material de acabamento”.
- IV. Além disso, Lucio Costa serviu-se de critérios de valor “para defender o orçamento”. Por associação, verificou-se que tais critérios têm registro na interpretação das Sete Lâmpadas de Arquitetura, traduzida no capítulo anterior. Detectou-se, por exemplo, que no quinto parágrafo há vínculo com a **Lâmpada do Sacrifício**, através do **valor de transferência**: “é capital quando se trata de obras empreendidas para o serviço de mais de uma geração”. Da mesma maneira, há vinculação com a **Lâmpada da Obediência**, através do **valor aos princípios**, no oitavo e nono parágrafos: “a primeira vez que se empregam em obra de tal importância e de forma assim tão clara e precisa, os princípios da nova técnica de construir”; “Estamos simplesmente a aplicar, com consciência, os princípios reconhecidos pelos arquitetos modernos do mundo”; e ainda, no nono parágrafo, **o valor ao original**: “Ainda não existe, [...], nenhum edifício público com as características desde agora em vias de conclusão”. Por fim, identificou-se mais um vínculo do texto com a **Lâmpada do Poder**, através do **valor da legitimidade**: “Trata-se assim de um empreendimento de repercussão internacional e como tal terá seu lugar na história da arquitetura contemporânea”.
- V. O **Esclarecimento** constitui-se, ainda, em base argumentativa para o **parecer do Processo de Tombamento do Edifício sede do Ministério da Educação e Saúde [Nº 375/T-48]** escrito, 11 anos depois, pelo relator Alcides da Rocha Miranda.

3.1. PRINCÍPIO FUNDAMENTAL

A renovação da arquitetura brasileira rompeu inteiramente, como era sua intenção inicial, com o velho apego às aparências formais do enfeite e da silhueta importada, mas não substituiu por outra silhueta e outras aparências mais recentes. A transposição da arquitetura do grande suíço seria fácil e, possivelmente, perduraria por muito seu valor ilusório. Mas o “grupo do Ministério” e todos seus afins e demais contaminados preferiram erguer a nova casa sobre a própria terra e dela ir tirando aos poucos uma fisionomia autêntica, natural (MACHADO *apud* XAVIER, 2003, p. 77).

A referência de Lourival Gomes Machado revigora a lógica de Georg Hegel ao dizer que toda realidade provém de um processo – não de uma contradição, realçando as razões de John Summerson que considera que os dois principais motivos de se preservar a arquitetura estão “no edifício que representa distintivamente os caracteres da escola que o produziu, sem ser obra de arte e no edifício cuja única virtude é que em um único traço de modernidade transparece o tempo” (SUMMERSON, 1998, p.221). A mesma referência se faz síntese para o texto Razões da Nova Arquitetura, cuja finalidade foi apontar para a transfiguração do passado nacional, descontinuando a produção vanguardista europeia presente, tornando-se, posteriormente, a artifice da própria obra.

Para Gomes Machado, a “nova casa” era a Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) no Rio de Janeiro, cuja reforma curricular aconteceu durante a curta direção de Lucio Costa, entre 1930-31, nomeado então por Rodrigo Melo Franco de Andrade³³. De lá, o “grupo do Ministério e todos os seus afins e demais contaminados” – legítimos representantes da Escola Carioca de heterônimo *brazil style* pós 1930 – renovaram os princípios da tradição na nova arquitetura, amalgamando suas influências.

A razão de explorar os princípios fundamentais nesta seção está na sua “característica inata e intrínseca que faz com que cada um pareça oferecer contributos específicos e diferentes em relação aos restantes” (ALBERTI, 2011, p. 137). Seguindo uma discussão sobre valor, Leon Battista Alberti, no Livro Nono de seu tratado Da Arte Edificatória, ao discorrer sobre a procura intrínseca da beleza, diz-nos que o juízo estético não é questão de ponto de vista, mas um princípio inato da alma, uma *ratio* inata. Considerando-se, pois, a razão como princípio fundamental, interessa também destacar quais os demais princípios que definiram a excelência³⁴ na nova arquitetura, a ponto de seus exemplares se tornarem, antecipadamente, um legado cultural.

Voltando à Escola Nacional de Belas Artes, interessa saber quais os princípios fundamentais que foram ensinados. Concentrando o foco no principal expoente da reforma de ensino, sabe-se que a conversão tardia e definitiva ao moderno proveio do ranço que Lucio Costa sentiu com a falta de razão da arquitetura prevalente acadêmica, ao negar a nova técnica construtiva onde as paredes existiam sem ser apoio de uma estrutura que tornava-se independente. Lucio Costa, que sempre acreditou na eficiência dos princípios clássicos, na vinculação da arquitetura com a técnica e na coerência da

³³ Chefe de gabinete do recém-criado Ministério da Educação e Saúde.

³⁴ Cabe-nos resgatar as definições de excelência e excepcionalidade, facultadas neste capítulo. Retomando a sugestão de Summerson, ao entender academicamente o que significa ‘valor de excelência’ na moderna arquitetura brasileira, será possível compreender também o emprego do termo ‘excepcional valor’, expresso no DL Nº 25/37. Segundo o vocabulário da língua portuguesa, excepcional, enquanto diferente e incomum, não é sinônimo de excelência. Entretanto, quando excepcional se refere à qualidade do que é superior, neste caso, está correto afirmar que é sinônimo de excelente. Vergílio António Ferreira (1916-1996), escritor português, observa: “O que é difícil não é demonstrar que uma obra de arte é excepcional. O que é difícil é ela sê-lo”.

tradição colonial – pela funcionalidade e singeleza –, sistematizou o novo programa de ensino da ENBA, num esforço de chamar os estudos superiores à razão:

Os clássicos serão estudados como disciplina; os estilos históricos como orientação crítica e não para aplicação direta. Acho indispensável que nossos arquitetos deixem a escola conhecendo perfeitamente a nossa arquitetura da época colonial – não com o intuito da transposição ridícula dos seus motivos [...], mas de aprender as boas lições que ela nos dá de **simplicidade, perfeita adaptação ao meio e à função, e consequentemente beleza** (COSTA, 1995, p. 68, grifo nosso).

Segundo Mindlin, “a reforma de Lucio Costa, na verdade não saiu do papel. [...] seguiu-se de uma greve que durou seis meses e que ao retornar às aulas, os estudantes tinham obtido uma vitória contra o academicismo e em favor do progresso nas artes” (MINDLIN, 1999, p. 26). A greve repercutiu em razão do apoio de ninguém menos que Frank Lloyd Wright, em viagem pelo Brasil.

Entretanto, só a ascendência à tradição já demonstrava que não havia razões para menosprezar o ensino da nova arquitetura no decurso de sua consolidação. Todavia, pelo desconhecimento da existência de seus princípios fundamentais e pela depreciação de sua finalidade, rotulou-se: “Moderno quer dizer livre. [...] moderno não é estilo! [...] Se uma arquitetura for livre, se ela não estiver obedecendo a uma regra ou tratado, ela é moderna” (CAMPOFIORITO, 2012, p. 29-30).

Sabendo-se da identificação com a tradição clássica, e portanto, com suas regras e tratados, a sentença não passa de perjúrio. Aliás, desqualificar o novo, só expõe o temor do abandono do neocolonial e sua substituição pelo moderno, como estilo nacional e acadêmico. Como era de se esperar, Lucio Costa foi afastado da direção da escola.

Passados alguns anos, o médico, escritor, crítico de arte e arquitetura, diretor destituído da ENBA, José Mariano Carneiro da Cunha Filho, pivô dos ataques à produção moderna e seus autores, publicou um de seus desagrvos no jornal a Gazeta de São Paulo, relatando sobre a Exposição de Edifícios Públicos, evento promovido pelo Departamento Administrativo do Serviço Público (DSP), realizado no segundo semestre do mesmo ano, nos salões do Ministério da Educação e Saúde (MES) – que já estava pronto mas não inaugurado. Segundo Hugo Segawa, Mariano Filho esbravejou:

A impressão geral colhida pelos visitantes é que os edifícios públicos recém-construídos **não obedecem a determinado estilo**, o que prova que hoje, como ontem, a nação ainda não se deu ao trabalho de definir suas simpatias por esta ou aquela expressão arquitetônica. Assim, ao lado do estapafúrdio edifício do Ministério da Educação, montado sobre estacas de cimento revestidos de aduelas de pedra polida, vê-se o edifício do Ministério da Fazenda, também de estrutura metálica mas cujo pórtico é copiado do Partenon. [...] **Ora, se é a esse conjunto heterogêneo de composições arquitetônicas que se dá o rótulo de “estilo estatal”, havemos de reconhecer que não se lhe podem definir características fundamentais e específicas.** As palavras “estilo” para nós outros significa uma norma, um sistema, um código de expressões plásticas e aquilo que se convencionou chamar de “arquitetura estatal” é uma espécie de feira arquitetônica, ou mostruário de estilos díspares, que luta desesperadamente entre si, procurando cada qual abrir caminho para se colocar diante dos outros (PESSÔA, 2006, p. 94-95, grifo nosso).

Em parte, Mariano Filho tinha razão. Bem diferente do Salão de 31³⁵, onde foram convocados os artistas paulistas da Semana de 22, fundamentais para abertura e atualização do ensino das Belas Artes, a exposição referida, de propósito governista, só colocou em evidência a incapacidade da Era Vargas em articular o padrão moderno de governo pretendido, inclusive, através de sua arquitetura oficial, o que seria visivelmente oportuno.

Segundo Segre: “[...] nunca se produziu um documento oficial estabelecendo os parâmetros obrigatórios de uma arquitetura de Estado (SEGRE, 2013, p. 105). No reverso do lógico, para um Estado que se queria novo, enquanto variavam as demandas arquitetônicas, variavam na mesma intensidade os estilos, fragilizando a hegemonia e a unidade pretensa e, sobretudo, induzindo à críticas desproporcionais e despropositadas.

Em vista disso, quanto ao ataque público ao edifício do Ministério da Educação e Saúde, a resposta surpreendia, senão a Mariano Filho e seus seguidores, à crítica especializada: seja pela persistência canônica e teoria consagrada – cujos aportes eram a garantia contra o arbitrário; seja pela contribuição disciplinar ou, simplesmente, pela consistência da obra já construída. Pelo sim ou pelo não, o fato é que, mesmo ainda não sendo uma unanimidade, a vinculação da nova arquitetura e dos modernos com o governo central, favoreceu a ocorrência de alguns milagres: no ensino, na produção, na consolidação e na preservação da nova arquitetura que principiava.

O financiamento do Estado, que propiciou a vinda de Le Corbusier como consultor do edifício do MES e da cidade universitária, é um destes milagres. A arquitetura fazendo parte das questões sociais, econômicas e políticas já esteve assinalada no tratado vitruviano através do mecenatismo, uma vez que o conceito está diretamente ligado ao prestígio de quem constrói (MACIEL, 2009).

As Razões da Nova Arquitetura. Mesmo antes de estar documentada a história do MES, Lucio Costa escrevia seu proficiente manifesto: “transcrevo este longo texto como um documento de época que revela o clima de ‘guerra santa’ profissional que marcou aqui o início da revolução arquitetônica” (COSTA, 1995, p. 108).

Revolução que só seria possível ao vencer a inveja com a glória. Talvez tenha sido esta a suprema lição da nova arquitetura. A menção que Alberti fez da razão de Demóstenes reverberou, séculos depois, através de Lucio Costa, em Razões da Nova Arquitetura (1934), fundamental ensaio sobre a nova arquitetura moderna brasileira:

Ela caracteriza-se, aos olhos do leigo, pelo aspecto industrial e ausência de ornamentação. **É nessa uniformidade que se esconde, com efeito, a sua grande força e beleza:** casas de moradia, palácios, fábricas, apesar das diferenças e particularidades de cada um, têm entre si um certo ar de parentesco, de família que – conquanto possa aborrecer aquele gosto (quase mania) de variedade a que se acostumou o ecletismo diletante do século passado – é um sintoma inequívoco de vitalidade e vigor, a maior prova de não estarmos diante de experiências caprichosas e inconsistentes como aquela que a precederam, porém, de um todo orgânico, **subordinado a uma disciplina, um ritmo – diante de um verdadeiro estilo enfim, no melhor sentido da palavra** (COSTA, 1995, p. 114, grifo nosso).

Como antecipa o título do ensaio, as múltiplas razões deslindadas no longo texto, sem ilustrações – a exemplo dos tratados –, escrito para o curso de pós-graduação do Instituto de Artes da Universidade

³⁵ Salão revolucionário de 1931; ou Salão de 31. Salão do ensino na Escola Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

do Distrito Federal, aponta os princípios que deram razão à nova arquitetura. Por exemplo, a simbiose entre sociedade e arquitetura, que integra a nova monumentalidade à arquitetura brasileira e que consistiu em fazê-la com mais “equilíbrio e lucidez”, incluindo, ao invés de caprichos ou inconsistências, lógica formal, espacial e “tecno-lógica”.

Igualmente, como nos antepassados gregos referido por Demóstenes, a nova arquitetura desejava plantar sua raiz na democracia. Ao despojar-se de desigualdades ou privilégios, sem perder seu conteúdo simbólico e coletivo, redefiniu para si uma outra forma de expressão da monumentalidade, a “erudita e popular”³⁶:

Embora desmascare os artificialismos da falsa imponência acadêmica, a nova arquitetura não se pretende furtar – como levemente se insinua – às imposições da “simetria”, senão encarará-la no verdadeiro e amplo sentido que os antigos lhe atribuíram: **com medida – com metro – , tanto significando o rebatimento primário em torno de um eixo como o jogo dos contrastes sabiamente neutralizados em função de uma linha definida e harmônica de composição, sempre controlada pelos traçados reguladores**, esquecidos dos acadêmicos e tão do agrado dos velhos mestres (COSTA, 1995, p. 114, grifo nosso).

Lucio Costa encerra o texto ponderando que as formas arquitetônicas, mesmo tendo sido transformadas, mantêm as leis que as fundamentam: “assim, o internacionalismo da nova arquitetura nada tem de excepcional, [...] apenas respeita um costume secularmente estabelecido. É mesmo neste ponto, rigorosamente tradicional” (COSTA, 1995, p. 115).

A exemplo, proporção, senso estrutural e conveniência, são razões que permaneceram no transcurso do tempo e ainda são aplicáveis, genericamente, a quaisquer problemas de projeto, sendo constantes retroalimentadas porque tanto favorecem o processo de criação (*utilitas*), o processo de construção (*firmitas*), quanto o deleite visual (*venustas*).

Em síntese, Razões da Nova Arquitetura apresenta-se como um texto contínuo, embora revelam-se três áreas temáticas fundamentais, assim interpretadas pela tese: nova realidade; nova técnica e nova prática, numa certa correspondência com os três primeiros livros de Vitruvius. A primeira temática diz respeito à arquitetura e sociedade; já a segunda trata da técnica e da revisão dos valores plásticos tradicionais; a terceira o retrato da prática regional que se tornou internacionalizada. A escolha pelo texto de Lucio Costa vem ao encontro do relato de Alberto Xavier:

Quando, depois de 20 anos, voltamos a ler “Razões da Nova Arquitetura”, encontramos uma explicação para esta persistência: a dialética de Lúcio Costa não se cristaliza numa conclusão. Seu pensamento não persegue uma regra, uma norma, uma lei ou uma fórmula. É um pensamento vivo, que transporta germes de novos pensamentos. A equação que ele parece fechar numa resposta, suscita dez outras equações. A sua ideia não é como marco de pedra – é como a fonte: ocupa um lugar no espaço, constitui apoio, norteia, mas flui no tempo. Não absorve – irradia. Renova-se na inteligência de quem a toca. Daí a perene atualidade da obra de Lucio Costa (CEUA, 1962, p. 6-7).

Depois do amparo teórico que constituiu os capítulos anteriores e o próprio texto balizador de Lucio Costa, Razões da Nova Arquitetura, chega o momento de verificar a *virtù* e a *fortuna* nos exemplares da nova arquitetura brasileira. Na ampla oferta de edifícios, cinco foram selecionados conforme o selo

³⁶ Citando Lauro Cavalcanti, em *Moderno e Brasileiro: a história de uma nova linguagem na arquitetura (1930-60)*.

de qualidade atribuído aos bens modernos que receberam a chancela do SPHAN de patrimônio nacional, instituição contemporânea ao instrumento de tombamento e quase à integralidade dos bens selecionados. Estes exemplares serão considerados na tese como Os Cinco Modernos.

Os Cinco Modernos foram distribuídos segundo o potencial individual de discussão de cada área temática extraída do seminal *Razões da Nova Arquitetura*, apresentados na ordem dos processos de tombamento, a saber: Museu das Missões³⁷; Igreja de São Francisco de Assis da Pampulha (1947); Edifício Sede do Ministério da Educação e Saúde (1948); Estação de Hidroaviões (1956) e Catedral de Brasília (1962); a mesma ordem será perseguida até o final deste capítulo. Será considerado, portanto, o Museu das Missões o primeiro dos cinco modernos, mesmo que o bem tenha sido incluído mais tarde, junto ao conjunto Ruínas de São Miguel.

Síntese e análise. O princípio fundamental, portanto, dá a partida para as discussões sobre valor, aplicadas às edificações modernas de interesse. Através da síntese de referenciais, notas e reportamentos, a discussão vai envolvendo – desde a opinião dos projetistas modernos, a de historiadores e teóricos de arquitetura, além de redatores de notícias, oportunizando à pesquisa ser também meio de informação sobre a situação dos bens na atualidade.

Ao mesmo tempo em que se explora os preceitos teóricos nestes exemplares de arquitetura moderna, não fica de fora a análise de fatos contemporâneos, que envolvem questões de valor – formato que permite ao leitor visualizar e sincrônica e diacronicamente, o contexto onde os arquétipos selecionados estão inseridos.

3.1.1 Nova realidade

É igualmente ridículo acusar-se de monótona a nova arquitetura simplesmente porque vem repetindo, durante alguns anos, umas tantas formas que lhe são peculiares – quando os gregos levaram algumas centenas de anos trabalhando, invariavelmente, no mesmo padrão até chegarem às obras-primas da Acrópole de Atenas. Os estilos se formam e apuram, precisamente à custa desta repetição que perdura enquanto se mantêm as razões profundas que lhe deram origem (COSTA, 1995, p. 114).

Possivelmente, a primeira imagem que reúne os conceitos de origem, razão e verdade em arquitetura emana da única imagem do livro *Essai sur l'architecture*, publicado em 1753, pelo abade francês Marc Antoine Laugier, durante a Era da Ilustração. Nela, a deusa da arquitetura aponta em direção ao mítico abrigo rústico, enquanto uma criança a observa com atenção.

A alegoria representa o ensinamento da essência da arquitetura, através daquela forma simplificada, composta de esteios, vigas e cobertura – cumprindo, unicamente, suas funções estruturais originais. Segundo Roth, “Em muitos aspectos, o pequeno livro foi o primeiro manifesto da arquitetura moderna, tanto pela polêmica que gerou, quanto pelo impulso à busca de uma arquitetura pura, livre de enganosos envoltórios ornamentais” (ROTH, 1999, p. 434, tradução nossa).

³⁷ Embora nos autos do processo conste que o Museu das Missões tenha sido incluído definitivamente parte do conjunto Ruínas de São Miguel, somente em 27 de agosto de 1985.

A arquitetura da ilustração, com marco temporal entre 1720-1800, foi um chamamento à reflexão. O último período da Idade Moderna, progressista, assinalado por revoluções, sobretudo a industrial, vem a corrigir a ilusão arquitetural perdida desde o final do Renascimento, exaltando, como lição de arquitetura, a realidade e a razão.

A primeira tradução para o inglês dos Quatro Livros de Arquitetura de Palladio, em 1715, por exemplo, foi uma tentativa de trazer à tona a clareza formal, as relações proporcionais e a racionalização construtiva, eliminando imitações, encenações e excessos. Destarte, a nova ordem social da nova arquitetura – funcional e estruturalmente mais pura e expressiva –, é um produto deste movimento intelectual chamado Iluminismo.

No Brasil, dois séculos depois, Gregori Warchavchik, em 1925, inaugurava seu indispensável manifesto, “Acerca da Arquitetura Moderna³⁸”, combinando máquinas para transportar e máquinas para habitar, dizendo que, enquanto os engenheiros, ao fabricarem suas máquinas, são guiados “apenas pelo princípio da economia e comodidade” (BRUAND, 2008, p. 383), o arquiteto decorador, em nome da arte, “prega uma fachada postiça, imitação de algum velho estilo, e chega muitas vezes a sacrificar as nossas comodidades por uma beleza ilusória” (BRUAND, 2008, p. 383), arrematando: “a nossa arquitetura deve ser apenas racional, deve basear-se apenas na lógica, e esta lógica devemos opô-la aos que estão procurando por força imitar na construção de algum estilo” (BRUAND, 2008, p. 384). Warchavchik fez a seguinte comparação:

É muito provável que este ponto de vista encontre uma oposição encarniçada por parte dos adeptos da rotina. Mas também os primeiros arquitetos do estilo Renascença bem como os trabalhadores desconhecidos que criavam o estilo gótico, os quais nada procuravam senão o elemento lógico, tiveram que sofrer uma crítica impiedosa de seus contemporâneos. Isso não impediu que suas obras constituíssem monumentos que ilustram agora os álbuns da história da arte” (BRUAND, 2008, p. 384).

A essência da arquitetura fala, mesmo enquanto a ignoram. Se a lógica da nova realidade impescinde do princípio fundamental que é a razão, deve ser coerente também, além da forma espacial e volumétrica, a escolha dos materiais de construção, sabendo como são e onde empregá-los, sem hesitar de exibir seus melhores aspectos, em termos de beleza e conveniência, comunicando a arquitetura do tempo presente, original, arquitetura que pertence ao seu povo, que o identifica e qualifica, dentro e fora dos contornos regionais.

Isso foi dito nos tratados clássicos, e que, segundo Summerson, já é razão suficiente de se preservar a arquitetura: “edifício cuja virtude é que em um único traço de modernidade transparece o tempo” (SUMMERSON, 1998, p. 221), ou o espírito da época e do lugar, como esclarece Mies Van Der Rohe:

A arquitetura é o desejo de uma época transmitido ao espaço. Enquanto não se reconheça esta verdade tão elementar, a arquitetura permanecerá insegura e vacilante. Até lá, seguirá sendo um caos de forças sem direção definida. A questão da natureza da arquitetura tem uma importância decisiva. É preciso entender que toda arquitetura está vinculada a seu tempo, que é uma arte objetiva que somente pode reger-se pelo espírito de sua época. Nunca jamais tem sido de outra maneira (ROTH, 1999, p. 501, tradução nossa, grifo nosso).

³⁸ Publicado originalmente em italiano, com o título, “Futurismo?” no jornal *Il Piccolo*, São Paulo, 14 de junho de 1925.

A argumentação que segue inaugura o tema da exaltação da nova realidade em arquitetura e coloca a atenção na reinvenção da arquitetura tradicional colonial, clássica, racional – de raízes locais –, não exclusivista em relação à expressão de modernidade e nacionalidade, mas “engajada na superação do *International Style* reconciliando tanto expressão de modernidade e tradição quanto espírito da época e espírito do lugar, no nome mais geral de cultura latina e no nome mais particular de cultura brasileira” (COMAS, 2002, p. 289).

3.1.1.1. Museu das Missões: um simples abrigo

Em 1937, depois de escrever *Razões da Nova Arquitetura* (1934) e estando licenciado da direção do projeto do MES, Lucio Costa vê-se novamente diretor da Divisão de Estudos e Tombamentos do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN).

Entre o trabalho que foi feito no MES e as demandas de 35 anos de contribuição ao SPHAN encontram-se, alinhados, a construção do futuro, o compromisso com o passado tradicional e “um presente”: o trabalho de documentação das construções e objetos encontrados nas Ruínas do Sete Povos das Missões, especialmente em São Miguel das Missões, Rio Grande do Sul, Estado que o protegeu com a declaração Lugar Histórico, desde a Lei de Terras de 1922. Foi neste complexo onde, além da pesquisa, Lucio Costa desenvolveu o projeto de um museu para a estatuária proveniente dos sítios arqueológicos.

Ambiência Fenomenológica³⁹. No Livro VI do tratado *Da Arquitetura*, Vitruvius aborda a adaptação do edifício ao ambiente geográfico e seu conteúdo. Pois é justamente neste sítio, observando o espírito do lugar, que Lucio Costa transcenderá na escolha do local para implantação do abrigo para estatuária, acrescentando-lhe um significado urbano. Além de demarcar, com o Museu, o espaço entre a ruína da antiga igreja e a praça central de outrora, o arquiteto atentou ainda para sua condição externa, vinculando-a ao repertório formal e material do Museu.

Já em relação à satisfação da condição interna do problema arquitetônico, uniu, por meio da releitura da habitação coletiva alpendrada e do cotiguaçu – lar das viúvas e órfãs –, o Museu com a Casa do Zelador, manejando com rigor os espaços compartilhados e os privativos. Para Vitruvius, é a satisfação plena do caráter em arquitetura que se manifesta por meio do decoro.

Substância⁴⁰. O Museu foi planejado de acordo com as construções jesuíticas, sendo empregadas, preferencialmente, pedras, telhas, e madeira. A qualidade dos recursos materiais encontrados no sítio histórico, e sua conveniência, propiciando a reutilização, como componentes referenciais de pilares e capitéis.

A busca pela tradição local, por si, seria suficiente para Vitruvius enquadrar Lucio Costa na definição de arquiteto virtuoso, por ressaltar a importância da teoria (*ratiocinatio*) e da prática (*fabrica*), primeiro capítulo do primeiro livro do tratado *De Arquitetura*. O mesmo enunciado retoma a definição de valor

³⁹ Reescrita de Christian Norberg-Schulz quanto ao *genius loci*.

⁴⁰ Empréstado de Vitruvius, uma das traduções de *Virtude em Da Arquitetura*.

escrita por Aloïs Riegl, que transforma o monumento numa unidade símbolo do contexto onde está inserido. Segundo Lucas Mayerhofer:

Tinha-se em vista uma construção simples, destinada a servir de abrigo as peças recolhidas das diversas regiões missioneiras e que, ao mesmo tempo, representasse a reconstrução de alguns elementos do antigo passeio alpendrado que se desenvolvia ao longo das casas dos indígenas. Está localizado no ângulo NO da praça de São Miguel*(I), e consta de três seções de compartimentos limitados em dois de seus lados por paredes paralelas, abrindo-se nos outros dois para um largo alpendre que faz a volta do edifício. É coberto por um telhado de quatro águas, cujo madeiramento se apoia nas empenas das quatro paredes paralelas e nos pilares das varandas.

* (I) Foi localizado em uma das extremidades da antiga praça “para servir de ponto de referência e dar uma idéia melhor de suas dimensões”. (MAYERHOFER, 1947, p.41).

Os registros documentais dão conta que Lucio Costa iniciou o trabalho com uma viagem às Missões de São Miguel, produzindo um relatório detalhado, com data de 20 de dezembro de 1937, contendo as medidas a serem tomadas: escavações, limpeza, levantamento, consolidação da ruína, remoção sem danos dos materiais pertencentes a São Miguel encontrados em outras reduções jesuíticas, e um “museu” por ele descrito:

O “museu” deve ser um simples abrigo para as peças que, tôdas de regular tamanho, muito lucrarão, vistas assim em contáto direto com os demais vestígios; e como a casa do zelador precisa ficar no recinto mesmo das ruínas, é natural que os dois sejam tratados conjuntamente, ocupando a construção, de preferência, um dos extremos da antiga praça para servir de ponto de referência e dar uma idéia melhor de suas dimensões. Conviria mesmo, aproveitando-se o material das ruínas e os esplêndidos consolos de madeira do antigo colégio de São Luiz, reconstituir algumas tramas do antigo passeio alpendrado que se desenvolvia ao longo das casas. Sugiro, dentro dêsse critério, duas soluções que remeto a vossa apreciação:

1º a construção de um grande alpendrado com os pilares internos substituídos por panos de parede caiados de branco para fazer “fundo” às peças expostas e tudo diretamente ligado à casa do zelador que seria murada, a fim de isolar as atividades domésticas da vista dos visitantes;

2º o aproveitamento para abrigo das peças colaterais da própria Igreja, fazendo-se para tanto uma cobertura simples de telha vã – telha antiga ou fabricada de acôrdo, não se devendo empregar as modernas telhas de canal cujo tamanho e aspêto destoariam do resto; os fragmentos e imagem seriam então arrumados ao longo das paredes ou junto aos pilares da nave. A casa do zelador continuaria no extremo da praça, mas a reconstrução do alpendrado – necessário, a meu ver, para se ajuizar do valor do conjunto, ficaria reduzida às proporções de um pórtico de quatro pilares. Aliás para que os visitantes – geralmente pouco ou mal informados, “compreendam” melhor a significação das ruínas, sintam que já houve vida dentro delas, e, se possível, também, “vejam”, como o Sr. Augusto Meyer “aquela porção de índios se juntando de manhãzinha na Igreja”, parece-me indispensável a organização de uma série de esquemas e mapas, além de plantas de São Miguel, acompanhados de legendas que expliquem de maneira resumida, porém clara e precisa, a história em verdade extraordinária das Missões, e como eram as casas, a organização dos trabalhos nas estâncias e oficinas, as escolas de ler e música, as festas e os lazeres, mas tudo disposto de forma atrente e objetiva, tendo-se sempre em vista o alcance popular. O alpendrado anexo à casa do zelador poderia servir, também, para êsse fim”.

A segunda solução acabou sendo adotada. Os trabalhos de consolidação passaram a ser executados em 1938, sendo repetidos adiante, entre 1980 e 1983, como preparação para a inscrição das Ruínas

de São Miguel Arcanjo, como Bem Cultural da Humanidade, em 06 de abril de 1983. Já o Museu das Missões foi criado pelo Presidente Getúlio Vargas mediante do Decreto-lei-federal Nº 2.077 aos 08 de março de 1940 (publicado no D.O.U aos 11 de março de 1940):

Art. 1º. Fica criado em São Miguel, Município de Santo Angelo, Estado do Rio Grande do Sul, o Museu das Missões, com a finalidade de reunir e conservar as obras de arte ou de valor histórico relacionadas com os Sete Povos das Missões Orientais, fundados pela Companhia de Jesus naquela região do país.

Art. 2º. O Museu das Missões será instalado na construção executada para este fim pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional reconstruindo umas das seções dos de antigos alpendrados que formam a praça do povo de São Miguel.

Art. 3º. O projeto de organização do Museu das Missões será elaborado oportunamente pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

Art. 4º. Revogam-se as disposições em contrário.

Rio de Janeiro, 08 de março de 1940, 110º da Independência e 52º da República.

Getúlio Vargas

Gustavo Capanema.

Com o crescimento do acervo, que começou a retornar ao sítio após apropriações indevidas, ficou difícil agenciar o Museu por falta de espaço. Foi aí que, em 1954, demandaram-se novas soluções para a primeira reforma e ampliação do Museu, e a dúvida estava em replicar sua estrutura ou aproveitar parte da Ruína, cobrindo-a. Assim, o Museu permaneceu único com a escolha da última opção.

Ainda havia ali, então, muita coisa pra se ver (Lucio Costa).

O acervo artístico é formado por uma grande quantidade de esculturas em madeira policromada, onde, através da análise superficial pode ser identificada a mão dos escultores e dos índios. No Brasil, todo esse acervo começou a ser levado em consideração, como produto cultural no século XX, quando desde o seu início se efetuam ações esporádicas para proteger os remanescentes arquitetônicos (SPHAN, 1989, p. 3).

Superinterpretação⁴¹. Ao retomar o mítico abrigo rústico, por certo, Lucio Costa aperfeiçoou o pensamento de Laugier, denominando de simples abrigo o Museu das Missões que criara. Além de servir de refúgio para achados arqueológicos, o arquiteto evidenciou os espaços da antiga redução jesuítica ao reeditar, por exemplo, o “pavilhão alpendrado”, tipologia da habitação coletiva indígena missioneira que, justificada na sua obra de intervenção em sítio histórico, produziu teoria: “arquitetura é, antes de mais nada, *construção*; mas construção concebida com o propósito primordial de ordenar o espaço para determinada finalidade e visando determinada intenção” (COSTA, 1952, p. 5). Mais uma referência ao Livro I do Da Arquitetura, onde Vitruvius defende a arquitetura como ciência prática e teórica, com foco no repertório.

Culto moderno⁴². A razão do arquiteto é logo percebida através da reinterpretação dos conceitos da tradição clássica: proporção, composição e modenatura⁴³, expressos de modo recíproco entre as

⁴¹ De Umberto Eco, mas com a significação de Vitruvius, interpretação transcendente.

⁴² De Alois Riegl, do texto: O Culto Moderno aos Monumentos: A Sua Essência e a Sua Origem (1903).

partes. O primeiro conceito é logo verificado na relação de equivalência e equilíbrio entre ruína e museu-casa do zelador, tanto em virtude do distanciamento necessário entre os edifícios e do desalinhamento proposital, quanto em razão da legitimidade do edifício introduzido, fazendo referência à Lâmpada do Poder de Ruskin: “é caracterizada por uma prodigiosa delicadeza, provocando um sentimento de zelosa surpresa” (RUSKIN, 1996, p. 67).

Com relação ao segundo conceito, Costa faz referência ao arranjo espacial, a partir da inserção binária museu-casa do zelador, que conforma virtualmente a praça original e intensifica a confrontação harmônica das partes entre si (passeio alpendrado) e destas com o sítio (enquadramento visual), promovendo uma perfeita simbiose entre antigo e moderno; erudito e popular; simbólico e coletivo.

Por fim, e não menos importante, tem-se a modenatura – modo como a edificação foi tratada plasticamente em relação ao preexistente. Em se tratando de uma intervenção em sítio histórico único, e tendo à disposição elementos remanescentes da ruína, evidenciou-se o parentesco entre as partes, seja pela utilização da pedra grês nas empenas cegas, quanto pela introdução do passeio alpendrado ao redor do recinto museológico, o que, associado ao vidro nos fechamentos translúcidos, ampliaram a vinculação entre cheios e vazios; fundo e figura; preexistência e inserção, enquadrados disciplinarmente.

Popular pela via erudita (Guilherme Wisnik).

Muito mais do que “um simples abrigo”. O artigo de Ricardo Rocha para Vitruvius: “De museus e ruínas. Os liames entre o novo e o antigo”, faz justiça à obra de Lucio Costa ao vincular-lhe, indiretamente, a Vitruvius e sua tríade – utilidade, beleza e solidez, quando descreve: “[...] é reconhecido como solução pioneira e exemplar de inserção de construção moderna em sítio histórico importante, integrando o novo ao antigo pela implantação estudada, pela reinterpretação inteligente de soluções consagradas e pela sábia escolha e utilização dos materiais” (ROCHA, 2001, p. 2).

Alpendrado, o simples abrigo reproduz o módulo, o ritmo e as dimensões que estão na origem do conjunto missionário, acrescentando-lhe o vidro como fechamento moderno, forte indicador da evolução incontestável da técnica, de forma também à reverenciar o precedente monumental, por conta da solução transparente. A inserção silenciosa da construção moderna no sítio histórico importante atenuou os atributos transformadores do Museu, enquanto arquétipo moderno brasileiro.

Será o templo a solução escolhida por Lucio Costa para o Museu das Missões? Avarandado, envolto praticamente só por colunas de seção quadrada, ele reproduziu, segundo a descrição vitruviana, a tipologia de um templo períptero – a exemplo do Templo da Honra e da Virtude –, do qual nada restou, apostando ainda num intercolúnio aeróstilo, de onde se avista francamente a galeria das exposições.

De forma mais simplificada, Alberti diria que o edifício do Museu, à exemplo do templo, consta de duas partes: o pórtico espaçado (alpendre) e, dentro dele, a cela (galeria) – de planta poligonal. Também segundo recomendou Alberti, o pórtico do templo deveria ter colunas em número par e intercolúnios em número ímpar. Com relação às colunas, ao carecerem de uma maior altura, deveriam ser adicionados pedestais, soluções que se confirmam no Museu projetado por Costa. Não é possível confirmar, mas o

⁴³ Le Corbusier, em *Vers une Architecture*, cita a modenatura como um termo introduzido, na literatura técnica em língua portuguesa, pelo professor arquiteto Lucio Costa, referindo-se à pedra de toque do arquiteto: “A modenatura é uma pura criação do espírito; ela exige o plástico” (CORBUSIER, 2011, p. 143).

fato é que, a partir destas constatações, fica fácil compreender o que confere à estrutura do Museu, o caráter nobre, a forma sublime, a ordem e a harmonia. Pelo menos até quando esta harmonia é abalada.

Virtù et fortuna⁴⁴. Já dizia Alberti, que o bom uso do tempo e sua dilatação, estão em capacitar a obra para durar e resistir à devastação a que tudo está sujeito. A redução jesuítica não resistiu, na íntegra, à guerra Guaranítica, sendo incendiada e saqueada, em 1756. Após a expulsão dos jesuítas sobreviveu a mais uma ocupação, por um período curto de tempo, sendo completamente abandonada à própria sorte. Somente no início do século XX voltou a ser reanimada, com estudos arqueológicos e restauração de seu acervo. Como visto, contribui com este período de recuperação e valorização do monumento, o Museu das Missões, tutelado oficialmente mais tarde.

Segundo o documento oficial da UNESCO, sob Ordem Nº 275, que outorga às Ruínas de São Miguel das Missões a chancela de Patrimônio Cultural da Humanidade – declaração com datas de 5 a 9 de dezembro de 1983 –, o Museu, que até meados da década de 1980 permanecia descoberto pela tutela do tombamento, passou definitivamente a ser incluído no conjunto, dois anos depois da Declaração. Entretanto, mesmo antes da salvaguarda e depois, o Museu foi parcialmente destruído por dois episódios de sinistro que abalaram suas estruturas afetando inclusive sua identificação com o sítio.

É justamente quando a perplexidade atinge seu clímax que, por efeito do que talvez se pudesse chamar *Teoria das Resultantes Convergentes*, novas perspectivas se abrem de repente em meio à configuração intrincada e ilógica dos acontecimentos, e tudo parece, de novo, fácil e claro⁴⁵ (Lucio Costa).

Lamentavelmente, em 24 de abril de 2016, uma forte tempestade com tornado atingiu o sítio arqueológico de São Miguel das Missões. Segundo episódio, conforme ofício encaminhado ao SPHAN, aos 07 de julho de 1950, que registrou danos no museu-casa do zelador⁴⁶. Quase 66 anos depois, a chamada da notícia, feita pelo Portal G1 RS, anunciava: “Chuva destelha casas e deixa feridos em São Miguel das Missões, RS: cerca de 80 casas foram destruídas na cidade do Noroeste gaúcho. Foram registrados danos em escolas e no museu em frente às ruínas” (PORTAL G1 RS, 2016, grifo nosso).

Um dia após o sinistro, pelo portal Gaúcha ZH, foi noticiado: “Não há informações oficiais da velocidade a que chegaram as rajadas de vento que destelharam cerca de 70 casas, um CTG, um hospital e um museu arqueológico de São Miguel das Missões” (GAÚCHA ZH, 2016, grifo nosso). De acordo com O Bonde, portal de notícias do Paraná, o tornado que se formou no município:

⁴⁴ Emprestado de Alberti, do tratado *Della Famiglia*.

⁴⁵ Alcinhas Patéticas. Artigo de Tristão de Athayde (1970) sobre texto de Lucio Costa acerca do desenvolvimento científico e tecnológico, publicado em Registro de uma Vivência (1995).

⁴⁶ Conteúdo do ofício endereçado ao Diretor SPHAN, Rodrigo Melo Franco de Andrade. “Com esta trago ao vosso conhecimento que um grande furacão varreu com esta zona dia 6 as 8 horas da noite atingindo ao museu fazendo grandes danos materiais como seja o muro dos fundos desta residência, atingindo a mesma além disso no próprio museu, danos no telhado, dois vidros completamente esfacelados e outro partido mas ainda conserva-se na moldura; o oito furacão atingiu a todo o povoado destruindo 15 casas particulares três prédios comerciais dando grandes prejuízos em mercadorias assim como danos nas propriedades e numero de feridos graças á Deus é de mais ou menos 15 a 20, sendo que dois estão em grave estado porque pela proporção seria de grande consequência e vendaval, junto envio algumas fotografias do acidente. Assim espere vossas ordens para tomar qualquer deliberação sobre os acontecimentos”. Assina João Hugo Machado, zelador.

[...] não chegou a danificar as ruínas de São Miguel Arcanjo, patrimônio mundial da Unesco e atração turística do município. No entanto, os ventos derrubaram árvores centenárias do sítio arqueológico. **O prédio do museu também foi danificado**, e o acervo teve de ser retirado para evitar que se perdesse (O BONDE, 2016, grifo nosso).

A ideia que se faz destas notícias é que o “simples abrigo” dito de Lucio Costa, incluído no conjunto tombado “Remanescentes do Povo e Ruínas da Igreja de São Miguel”, em 1985, acabou preterido. Embora seja justa a preocupação com o monumento jesuítico de valor de rememoração – ruínas do sítio arqueológico e a igreja, sendo comunicada suas integridades pós-sinistro, percebeu-se nas duas ocorrências que o abalo sofrido pelo já significativo museu, cofre dos achados missionários, não foi considerado como grave dano ao patrimônio internacional.

Na medida em que esta conciliação entre os bens não é entendida, o sentido de pertencimento e identidade do monumento como um todo também é abalado – o que foi duplamente danoso para o Museu. O sinistro que o destruiu exigiu intensa obra para reparação estrutural, a qual perdurou mais de um ano. O Museu foi reinaugurado em 25 de setembro de 2017, com investimento próximo a R\$ 1,5 milhão, e que incluiu reparos na casa do zelador, na sacristia velha da antiga Igreja de São Miguel das Missões, isto sem falar na recomposição do valioso acervo de arte missioneira também atingido (IPHAN, 2017).

As circunstâncias lamentáveis, ainda que contornáveis, levantaram discussões sobre recepção e difusão do monumento moderno, quanto a seu sentido e qualidade – ou valor e virtude, assuntos deste capítulo. Oitenta e um anos após a sua construção, o “simples abrigo” ou Museu das Missões passou a Pavilhão Lucio Costa, designação que homenageia o personagem que identificou, documentou, avaliou as condições, planejou as intervenções necessárias à conservação de tão importante acervo, elaborou seu repositório e lutou pela proteção do conjunto como um todo.

Já dizia Vitrúvio, no Livro I e no Livro VI, que ao arquiteto virtuoso caberiam a deliberação, a investigação dos meios e das coisas relativas ao fim. O fim foi a construção de um edifício declaradamente simples frente à monumentalidade das Ruínas; com uma forte referência à nova realidade cultural pela qual se ergueu a nova arquitetura, e que ainda ressoa – a discricção e a sobriedade, explicadas por Steen Eiler Rasmussen: “Durante esses anos, a maneira de viver também passou por uma mudança do pomposo para o despretensioso” (RASMUSSEM, 1998, p. 101).

No sentido da valorização dos seus obreiros, a recente valorização oficial da Tava – local de referência para o Povo Guarani, localizada na área que corresponde ao Sítio Histórico São Miguel Arcanjo, em São Miguel das Missões, RS – Patrimônio Cultural do Mercosul (2018), poderá ser uma sinalização positiva neste sentido, uma vez que recupera não só o sítio histórico, mas a identidade e autenticidade do povo Guarani, seus herdeiros legítimos. Segundo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN):

Para o povo Guarani, a Tava é de suma importância por ser o local onde viveram seus antepassados. Estar na Tava aciona dimensões estruturantes e afetivas na vida social e na memória dos Guarani-Mbyá, promovendo sentimentos de pertencimento e identidade, pois ali se encontra uma 'casa de pedra' que concretiza, de maneira paradigmática, a morada dos antigos, visível a todos, tanto aos grandes karaí (homens e mulheres especiais, sábios, que dominam e proferem as 'belas palavras' ensinadas pelos criadores) quanto aos juruá (não-indígenas), e que evoca os ensinamentos fundamentais para se viver de acordo com os princípios éticos Guarani-Mbyá.

Enfim, a Tava é um lugar relacionado a sua memória e que, pela presença dos remanescentes daquilo que foi construído por mãos indígenas, apresenta uma condição singular de visualidade de significados que expressam a compreensão do mundo Guarani, no tempo presente. Além disso, por meio da Tava, os Mbyá interpretam o evento histórico – as Missões – incorporando-o as suas narrativas e reelaborando-o segundo a lógica de sua cosmologia. Tais sentidos dados à Tava permitem acionar sentimentos de pertencimento e identidade (PORTAL IPHAN, 2014).

O segundo moderno, também de tipo pavilhoar, será analisado sob a ótica da nova realidade. A Igreja de São Francisco de Assis da Pampulha, cuja configuração era considerada pouco ortodoxa, somou incompreensões desde o isolamento à finalidade. Orgulho dos belo-horizontinos e dos brasileiros, sobreviveu ao desprezo e à negligência da sociedade de outrora.

3.1.1.2. Igreja de São Francisco de Assis da Pampulha: características revolucionárias

Se, anteriormente, a resolução de Lucio Costa no SPHAN foi consolidar e conservar os vestígios da destruição de um antigo povoado jesuíta, o desafio seguinte seria corrigir o avanço do tempo no mais novo bairro destinado à elite capitalista de Belo Horizonte, abandonado por circunstâncias de toda ordem: infraestruturais, políticas, religiosas e sociais. Ainda assim, antes de tomar a Igreja de São Francisco de Assis isoladamente e desde o início, impõe-se descrever, de forma breve, o contexto do conjunto de edificações da Pampulha, através do olhar de Yves Bruand:

Para não deixar sem uso o edifício do cassino, ele foi transformado em Museu de Belas-Artes; no entanto, não são as exposições de interesse relativo, que atraem o visitante, mas a fama do edifício. O salão de danças praticamente nunca chegou a funcionar, permanecendo fechado o ano inteiro. A utilização do late Clube ficou limitada, com a interdição do lago; contudo, é a única realização do conjunto cuja atividade, embora reduzida, corresponde realmente à prevista. **O mesmo não se pode dizer quanto à igreja: inicialmente o arcebispo recusou-se a consagrá-la devido as suas características revolucionárias, ficando ela por muito anos sem uso. Essa dificuldade foi mais tarde contornada e hoje são nela celebrados alguns serviços religiosos. Tratam-se, no entanto, de manifestações ocasionais que não correspondem a nenhuma necessidade prática, visto não estar ainda o bairro habitado** (BRUAND, 2008, p.109, grifo nosso).

Ambiência fenomenológica. A maior invenção tomada dos antigos, e que dá origem ao território da Pampulha, foi o represamento das águas do Ribeirão da Pampulha – iniciado na gestão de Otacílio Negrão de Lima; o objetivo inicial estava na construção de uma barragem estratégica para atenuar as enchentes e contribuir para o abastecimento da capital de Belo Horizonte. A grande obra infraestrutural acabou finalizada pelo então Prefeito Juscelino Kubitschek, que lhe acrescentou novas atribuições e um nome. A ampla estrutura de lazer e esportes náuticos, interrompida fazia anos em razão da intensa poluição da então Lagoa da Pampulha, ficou conhecida como “Conjunto da Pampulha”, identificado mundialmente por seus membros edificados sob a égide do moderno, dentre os quais a igrejainha, cuja história foi definida por entraves de ordem funcional.

Ainda que a manifestação da arquitetura contemporânea no Brasil esteja atrelada a construções de grande porte, esta em nenhuma circunstância se viram desvinculadas do passado colonial.

Recuperando os princípios da tradição, Livro III do tratado Da Arquitetura, Vitruvius considerou a arquitetura do templo como sendo arquétipo para todo tipo de edifício, abordando, desde o capítulo primeiro, sua disposição e comensurabilidades, revendo Vitruvius [DA III; I-1]:

1. A coordenação dos templos assenta na comensurabilidade, a cujo princípio os arquitetos deverão submeter-se com muita diligência. A comensurabilidade nasce da proporção, que em grego se diz analogia. **A proporção consiste na relação modular de uma determinada parte dos membros tomados em cada seção ou na totalidade da obra, a partir da qual se define o sistema das comensurabilidades.** (VITRUVIO, 2009, p. 109, grifo nosso).

A limitação da técnica construtiva nos períodos ascendentes da história da arquitetura, bem como o refinamento proporcional, jamais foram impeditivos para a invenção e o sonho dos arquitetos. Entretanto, a arquitetura contemporânea, que deveria basear sua existência na evolução desta mesma técnica modificando-a, trilhou pelo mesmo caminho dos antigos, através da invenção e do sonho, aplicando mais um traço, a poesia. Segundo Niemeyer: “Paul Valery dizia: ‘os caminhos da poesia e da música se cruzam’. Para mim, os caminhos da arquitetura, da escultura e da poesia se cruzam também, daí nascem as obras de arte” (NIEMEYER, 1978, p. 15). O mesmo dizia Le Corbusier.

Arquitetura existe quando há emoção poética (Le Corbusier).

Eis aqui a máquina de comover. Entramos no implacável da mecânica. Não há símbolos associados a essas formas; elas provocam sensações categóricas; não é mais necessário compreender. Do brutal, do intenso, do mais delicado, do sutil, do muito capaz. E quem encontrou a composição destes elementos? Um inventor genial. Essas pedras estavam inertes nas pedreiras do Pentélico, informes. Para agrupá-las assim, não era preciso se engenheiro; era preciso ser um grande escultor. Aqui se fixa o mais puro testemunho da fisiologia das sensações e da especulação matemática que pode se prender a elas; os sentidos nos prendem; o espírito nos encanta; tocamos o eixo da harmonia. Não se trata de dogmas religiosos, de descrição simbólica, de figuras naturais: são formas puras dentro de relações precisas, somente (CORBUSIER, 2011, p. 150, 157).

Aproximando a discussão à experiência brasileira, o arquétipo franciscano da Igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto – atribuída a Antônio Francisco Lisboa –, faz jus ao sistema descrito por Vitruvius, para além de “seu traçado erudito – constatado através do uso da proporção áurea e do paralelismo das diagonais” (CURTIS, 2003, p. 47). Construída em nave única, percebe-se, interna e externamente, que as partes fundamentais nave-coro e altar-sacristia correspondem, explicitamente, às respectivas comensurabilidades, gerando espaços grandiosos que favorecem a visão em perspectiva do altar, tema essencial do sagrado; de acordo com Lucio Costa:

[...] o galbo da nave parabólica, o modo como se ilumina a capela-mor, o entrosamento da sacristia no corpo da igreja, feliz articulação ascendente do pórtico ao campanário, a propriedade e perfeita integração dos azulejos na absida, pintura no retábulo e da escultura no batistério – foi, como era de prever, qualificada de barroca com a habitual intenção pejorativa (COSTA apud XAVIER, 2003, p. 183).

Esta lógica formal é o principal ponto de convergência entre as igrejas franciscanas de Aleijadinho (1766) e Niemeyer (1943), cuja filiação é também clássica, e não exclusivamente barroca, como em geral lhes atribuem, ainda que a integração das artes com a arquitetura possa sim descender

especialmente do barroco setecentista, conforme tese do Professor Julio Nicolau Barros de Curtis, cujo maior destaque se dará ao final do trabalho: “[...] é preciso entender, afinal, que a essa arquitetura correspondiam uma pintura, uma escultura, uma talha, uma música, uma literatura [...]” (CURTIS, 2003, p. 49).

Comparando as igrejas de São Francisco de Assis de Aleijadinho e de Oscar, percebe-se que existe outro ponto de convergência relativo à lógica espacial, em que prevalece a sequência tradicional: campanário, nártex, batistério, acesso ao coro, coro, nave, púlpito, altar, sacristia articulada ao corpo da igreja e afins (MÜLLER, 2011). Sobre este aspecto, percebe-se uma concordância com a recomendação do *Da Arte Edificatória* em relação ao pórtico ou nártex de ambas igrejas [DAE L 7º; V]: “não deve ser em parte nenhuma mais pequeno do que a largura total do templo, e em parte nenhuma será mais profundo do que um terço do comprimento” (ALBERTI, 2011, p. 442).

Superinterpretação. Mas também há uma diferença perceptível entre as igrejas dedicadas ao santo franciscano. Aleijadinho propõe um renque de aberturas altas; Niemeyer, trabalha a opacidade de uma estrutura em membrana, rompida por uma brusca dilatação no transepto, resultando num efeito de luz que incide na pintura de Portinari, junto ao altar. Ao interpretar Aleijadinho de forma transcendente, a fachada de acesso de Oscar, traduzida em pórtico dilatado, é tanto banhada de luz plena quanto filtrada pelo brise vertical, respectivamente, no acesso ao nártex e no coro. Neste pormenor, por mais uma vez depreende-se a influência do tratado clássico no moderno brasileiro.

Assim, lógicas formal e espacial nada mais são do que razões clássicas de proporção e conveniência e que, a partir da superinterpretação do repertório preexistente, aparecem de maneira “inventiva e escultórica” na capela proposta por Niemeyer, também dedicada a São Francisco de Assis, santo da modéstia e simplicidade.

Mesmo antes da igreja ser concluída e amargar 14 anos para ser consagrada templo do homem moderno – em razão da inconveniência de sua “forma pouco ortodoxa” –, como constatou Bruand, Le Corbusier organizava: “módulo que mede e unifica; um traçado regulador que constrói e satisfaz” (CORBUSIER, 2011, p. 44), replicando a teoria do método projetual de Vitruvius, em *Vers une Architecture* (1923), ao revelar o espírito do templo do homem primitivo:

Notem que estas plantas são regidas por uma matemática primária. **Há medidas. Para construir bem e para repartir seus esforços, para a solidez e utilidade da obra, as medidas condicionam o todo. [...] Medindo, ele estabeleceu a ordem.** Para medir, tomou seu passo, seu pé, seu cotovelo ou seu dedo. Impondo a ordem com seu pé, seu cotovelo ou seu braço, criou um módulo que regula toda a obra; e esta obra está em sua escala, em sua conveniência, em seu bem estar, em sua *medida*. Está na **escala humana**. Ele se harmoniza com ela; isso é o principal (CORBUSIER, 2011, p. 43-44, grifo nosso).

Culto moderno. Por conseguinte, pelo menos até se tornar a obra-prima do Conjunto Moderno da Pampulha – Patrimônio Cultural da Humanidade, a Igreja de São Francisco de Assis da Pampulha ou Capela Curial de São Francisco de Assis, já satisfazia tanto os princípios clássicos quanto os padrões modernos por parte da crítica arquitetônica – especialmente estrangeira; satisfazia também, em grandeza e medida, a escala humana. Visível no modelo, o relevo da cidade e a cruz franciscana, a “igrejinha” persistiu, mesmo contra a vontade daqueles que “se revolucionavam” contra ela. Sobre a invenção sob medida clássica, esclarece Byington:

No Quinhentos, a medida havia se tornado um elemento de grande complexidade. Ela não é mais estritamente vinculada às regras, sujeita diretamente aos “compassos e esquadros”, mas passou do âmbito do “juízo”; **isto é, ela passou a depender da subjetividade do artista**. Já não bastava a observação das regras vitruvianas; era preciso ter “compasso nos olhos” – como afirmou Michelangelo – para obter aquela graça que excede a medida (BYINGTON, 2004, p.80, grifo nosso).

Vê-se que aqui se atingiu uma glória igual ou maior que a deles (ALBERTI, 2011). Revés eclesial para alguns, para outros, “de uma correção litúrgica notável⁴⁷”. Em Razões da Nova Arquitetura, Lucio Costa antevia: “As revoluções – com os seus desatinos – são, apenas, o meio de vencer a encosta, levando-nos de um plano, já árido a outro, ainda fértil” (COSTA, 1995, p. 109).

Não basta dizer não gosto, há de precisar por quê⁴⁸ (Lucio Costa).

Às pretensas críticas, incluindo a marquise associada à ideia de trampolim de piscina, Oscar Niemeyer respondeu, posteriormente, em As Formas da Arquitetura: “Aos que reclamam do arrojo da nossa arquitetura, não dávamos resposta. Deviam saber, como nós, que a arquitetura, quando o tema permite, deve exprimir o progresso técnico da época em que é realizada” (NIEMEYER, 1978, p. 36,38).

Comece fazendo o necessário, depois o que é possível e de repente você estará fazendo o impossível (atribuída a São Francisco de Assis).

Substância. Já dizia Alberti: “[...] sucede que às vezes que um material ordinário, tratado com arte, confere mais graça do que em outro lugar um material nobre amontoado desordenadamente” (ALBERTI, 2011, p. 391). Antes Vitruvius já previa no Livro II, sobre o aperfeiçoamento das capacidades construtivas. Neste caso, a habitual estrutura independente em concreto armado, da qual falar-se-á mais na sequência, deu lugar a um tipo estrutural consagrado pelos engenheiros na solução de programas, senão menos nobres, mais utilitários, como hangares, pavilhões para exposições, pontes e fábricas – a abóbada parabólica. Artesania personalizada do concreto armado: “uma vez a estrutura erguida, a igreja estava pronta” (CAVALCANTI, 2006, p. 200). Finaliza Joaquim Cardozo:

Nesse Conjunto da Pampulha o arquiteto Oscar Niemeyer começa a manifestar sua ilimitada força de invenção, toda ela dirigida para o problema da estrutura: **estrutura no seu aspecto formal e nos seus princípios de equilíbrio**. Procura purificar a forma retirando das estranhas posições de equilíbrio um conteúdo emocional que é, segundo o critério de muitos, o principal atributo da “beleza nova” (CARDOSO apud XAVIER, 2003, p. 148, grifo nosso).

O arco traçado para a igreja-cúpula, segundo Roberto Segre (SEGRE, 2013), veio da tradição construtiva romana, e vale-se de curvas e linhas oblíquas, aerodinâmicas, que se propagaram no espaço, significando trajetória, movimento e leveza. A nova arquitetura distanciou-se, pelo ineditismo, do pragmatismo racionalista, ou pelo menos o modificou, conforme chamava a atenção Lucio Costa na

⁴⁷ Segundo Monsenhor Joaquim Nabuco, Pároco. Filho do diplomata Joaquim Nabuco, abolicionista. Relato de Carlos Eduardo Dias Comas, em 15 agosto 2018.

⁴⁸ Citando Lucio Costa em Oportunidade Perdida (1953).

referência ao conteúdo “lírico e passional⁴⁹” e Georg Hegel com a “dialética”. Significados metafóricos de uma forma simplificada que, ao acompanhar a técnica e a função, produziu beleza.

Neste aspecto, o pavilhão democrático pouco ortodoxo concebido para se tornar um templo cristão-católico-contemporâneo revoluciona, uma vez que a uniformidade com os programas utilitários e, especificamente no caso da igreja, com seus parentes mais próximos, destaca a conexão que deve existir entre sociedade e arquitetura, renovando de forma permanente os sentidos de monumentalidade, identidade, pertencimento, coletividade e presentificação da arquitetura brasileira, enquanto legado.

O crente e o que descrê (Lucio Costa).

Virtù et fortuna. Entretanto, quando esta conexão é menosprezada, o próprio monumento padece. Além das hostilizações ideológicas passadas, o descaso com a manutenção, não faltaram insurgências reais contra ao patrimônio, vulnerável ao ataque de qualquer tipo de vandalismo. Pichações, depredações, mutilações são o gatilho para a tomada de conscientização sobre o tema, sempre com posicionamentos contrários, expondo questões importantes de desigualdade social e cultural. Por mais uma vez, levantam-se indagações referentes a valor e significado do monumento nos dias de hoje: o quê? de quem? para quem?

Dois eventos próximos ilustram esta reflexão: as pichações na fachada da Igreja da Pampulha, em março de 2016 e em março de 2017, antes e depois da chancela de Patrimônio Cultural da Humanidade (outorgada aos 17 de julho de 2016). O primeiro evento teve o painel de Cândido Portinari e o mural de Paulo Werneck assinados por “MARÚ”.

Conforme o portal de notícias “em.com.br⁵⁰”, ao confessar, o pichador – condenado por crime de pichação e associação criminosa –, disse que “desconhecia que a igreja de Pampulha se tratava de patrimônio histórico” e que sua intenção era “fazer um protesto contra a tragédia de Mariana” (KIEFER, 28/03/2016). No segundo evento, somente o mural de Paulo Werneck foi atingido pela pichação. De acordo com o mesmo portal de notícias, a inscrição “PERFEITISMO” alude a um “sistema político-financeiro, com o objetivo de gerar uma sociedade melhor” (ESTADO DE MINAS, redação, 16/03/2017).

O assunto pichação em monumentos é pauta frequente na mídia, e repercutiu de forma retumbante nas redes sociais quando, no primeiro evento, uma professora do Departamento de História da UFMG, justificou a ação depredatória como “voz do dissenso” e não como vandalismo. Na data, Regina Helena Alves da Silva publicou em rede social:

[...] os pichadores são responsáveis por jogar na nossa cara a hipocrisia dos consensos que constituímos. **Há um consenso meio bobo em torno da Pampulha patrimônio da humanidade.** Em nome desse consenso desapropriaram terreno construído invadido e pagaram a quem invadiu pra que o dinheiro público destrua o que não é nosso pra dar a eles status de integrantes de um patrimônio da humanidade. Em nome desse consenso mataram vários animais que viviam na lagoa. Em nome desse consenso tentam de todas as formas retirar ocupações que nosso prefeito diz serem culpadas por “poluir” a lagoa. **Enfim, eu olharia pra essa pixação [sic] muito mais como uma voz do**

⁴⁹ Citando Lucio Costa em Considerações sobre a Arte Contemporânea (1952).

⁵⁰ Estado de Minas (em).

dissenso do que um vandalismo, mesmo porque não destrói nada só chama a atenção antes de ser lavada (BHAZ redação, 21/03/2016, grifo nosso).

Tal manifestação levanta a questão sobre o que é ou não consenso quando o assunto é patrimônio e, portanto, sobre valor e significado: aflição dos que não o compreendem, regozijo dos que o apreciam. Invariavelmente, lida-se com a ignorância em relação à significação cultural e artística que a arquitetura tem para a sociedade. Neste aspecto, elucida Demétrio Ribeiro:

A sensibilidade estética do povo distingue em cada fase da história o que vive e o que caducou no patrimônio do passado. Nesse processo continuado e coletivo, em que são assimilados e desenvolvidos os elementos vivos da herança cultural, transmitem-se os valores tradicionais da arte. Nas condições atuais, esse poder criador do povo não pode se manifestar na arquitetura. Assistimos tentativas individuais de transposição de formas ou elementos do passado à arquitetura moderna, ou participamos delas. No entanto, nenhum talento, nenhuma teoria poderão substituir o processo vivo da cultura nacional. A produção dos arquitetos brasileiros realizada com as limitações já apontadas, isolada do povo, não pode dar nascimento a elementos de uma arquitetura nacional, com características definidas, capaz de adquirir um valor permanente na história da cultura (XAVIER, 2003, p. 205-206).

Esta reflexão antecipa a discussão sobre patrimônio, e sobre o que representa colocá-lo em risco. Em geral, vê-se o patrimônio ameaçado somente em episódios de sinistros, demolições iminentes ou depredações – como no citado –, quando, muito provavelmente, as ameaças ocorram continuamente, na sua incompreensão ou até mesmo ignorância, por parte de seus herdeiros, daquilo que é e do que significa.

Voltando à contravenção penal, se autor do ato, morador da grande BH, realmente desconhecia o valor cultural do referido bem, tem-se um problema de natureza identitária; se, ao contrário do que declarou, propositadamente, escolheu este bem para protestar, temos um outro problema, de natureza arbitrária. O primeiro está no objeto, o segundo, no sujeito. A professora, que pretendia defender o pichador descriminalizando o ato, incriminou-o. A tudo o que é imune à razão, Lucio Costa argumenta:

Corrigida a disparidade – seja qual for a ideologia em causa –, **o que descrê já se dará por satisfeito, ao passo que o crente prosseguirá porque sua meta está além, [...]**. [...] Assim, a constelação de igrejas e capelas que há vinte séculos se constróem pelo mundo não se alicerça tão só nos profundos baldrames de pedra, mas, principalmente, na solidez imaterial de uma ideia inteiriça – inconsútil – [...] (COSTA, 1995, p. 405, grifo nosso).

Por isso, a prevalente voz da razão, defendida quando o assunto o valor para bens de conteúdo simbólico, coletivo e material. Invertendo o raciocínio de Lucio, além dos sintomas de isolamento social que sempre atormentou a arquitetura brasileira, sendo um fenômeno da coletividade, a arquitetura deve expressar, mais do que seu valor imaterial, o material, incluindo nesta conta o preço que se paga pela recuperação de danos sofridos.

Só no primeiro evento, o prejuízo estimado aos cofres da Prefeitura foi de R\$ 34,5 mil⁵¹, sem contar os custos do sistema penitenciário dos envolvidos, despesas com segurança, entre outros recursos. Isso considerando um único episódio de risco ativo. Para riscos passivos, como no caso do tornado que

⁵¹ Dado extraído da Prefeitura BH.

atingiu São Miguel das Missões, a soma com as obras de recuperação custou R\$ 1,68 milhão⁵² para a federação.

Em um país de dimensões continentais e em crise permanente, que supera a marca de 1,2 mil bens tombados – só a nível federal, a discussão sobre os valores que representam patrimônio cultural, em termos nacionais, cognitivos, econômicos e artísticos, é no mínimo necessária. E que segundo Max Dvorák: “quando se destróem os monumentos e as obras de arte, destróem-se valores morais que a eles estavam atrelados e que sustentavam a vida em seus mais diferentes aspectos” (DVORÁK, 2008, p. 16).

Desde dezembro de 2017 a Igreja de São Francisco de Assis está fechada ao público, e assim permanecerá até que as reformas estruturais e de restauro sejam concluídas. Segundo o IPHAN, os custos advindos do PAC Cidades Históricas totalizarão mais de um milhão de reais.

Isto posto, após compatibilizar arquitetura e sociedade, Razões da Nova Arquitetura exhibe também a coincidência entre tradicional e moderno, desenvolvida através da técnica e do ambiente. A parcela mais didática do texto de Lucio Costa demonstra que uma das motivações que orientou o avanço da nova arquitetura no seu aspecto construtivo foi a estrutura independente, executada tanto em concreto quanto em metal:

É este o segredo de toda nova arquitetura. Bem compreendido o que significa essa independência, temos a chave que permite alcançar, em todas suas particularidades, as intenções do arquiteto moderno; porquanto foi ela o trampolim que, de raciocínio em raciocínio, o trouxe às soluções atuais – e não apenas no que relaciona **à liberdade de planta, mas, ainda, no que respeita à fachada, já agora denominada “livre”,** pretendendo-se significar com essa expressão a nenhuma dependência ou relação dela com a estrutura (COSTA, 1995, p. 112, grifo nosso).

Visto que Razões da Nova Arquitetura é um tema com propósito pedagógico, a preocupação de Lucio Costa, persistente desde a ENBA, consistia na dissociação entre estrutura e arquitetura, portanto, no atraso tecnológico que, então, a arquitetura moderna propõe recuperar:

Em todas as grandes épocas as formas estéticas e estruturais se identificaram. Nos verdadeiros estilos, arquitetura e construção coincidem. E quanto mais perfeita a coincidência, mais puro o estilo. [...] Nós fazemos exatamente o contrário – se a estrutura pede cinco a arquitetura pede cinquenta (COSTA, 1995, p. 68).

Mas não era só esta a inquietação do arquiteto. Movida pela nova realidade, a nova arquitetura necessitava um meio absoluto para se prospectar de fato. É daí que o ambiente, tanto físico quanto cultural, tipificará as referências para as estratégias de projeto.

O que não foi possível realizar na reforma da Escola, foi feito aqui, cinco anos depois: a adequação da arquitetura à nova tecnologia construtiva do aço e do concreto armado. Em 1938, com o prédio do Ministério já em construção, ainda não havia em Nova York nenhum arranha-céu com fachada envidraçada – a “curtain-wall” ou “mur rideau” – surgiram todos depois (COSTA, 1995, p. 122).

⁵² Dado extraído do IPHAN.

Para além de arquitetura e sociedade, moderno e tradicional, arquitetura e construção, técnica e ambiente, outras vinculações vão legitimar-se, tendo lugar no edifício do Ministério da Educação e Saúde; seja por meio do “histórico e simbólico” de Lucio Costa (COSTA, 1975), seja por sua versão mais recente, “protótipo e monumento” de Carlos Eduardo Dias Comas (COMAS, 1987).

3.1.2 Nova técnica

Assim, a crise da arquitetura contemporânea, como a que se observa em outros terrenos, é o efeito de uma causa comum: o advento da máquina. É pois natural que, resultando de premissas tão diversas, ela seja diferente, quanto ao sentido e à forma, de todas aquelas que precederam, o que não a impede de se guiar – naquilo que elas têm de permanente – pelos mesmos princípios e pelas mesmas leis (COSTA, 1995, p. 110).

Mesmo não atuando na dianteira da equipe do MES⁵³ para o terreno do Castelo, Lucio Costa satisfaz sua crença nos aportes da tradição, que, somados ao contágio da arte livre e pura de Le Corbusier e à inventividade de Oscar Niemeyer, renovaram a nova arquitetura, a partir deste momento brasileira e independente, confirmando a sentença: moderno quer dizer livre.

Segundo Lucio, longe de ser um insulto ou uma provocação, a liberdade fora um estímulo e uma conquista histórica e simbólica, tanto porque houve a consagração da arquitetura de grande porte adaptada à nova tecnologia do concreto armado, quanto porque atestou a independência intelectual provinciana sobre o dogmatismo dominante europeu. Disse, Bernard Rudovsky: “Na arquitetura brasileira é possível encontrar uma riqueza de peculiaridades nativas as quais eloquentemente descartam qualquer insinuação de que seus arquitetos seguem uma fórmula impostada de fora” (AU, 1998, p, 59).

Ambiência fenomenológica. Mas antes, uma síntese sobre a conquista do território, também uma peculiaridade, uma vez que relacionar o objeto de estudo com o contexto mutante facilita na compreensão de sua história e do que ambos significam para a cidade.

A área central ocupada pelo MES é decorrente do desmonte do Morro do Castelo, parte reveladora da paisagem colonial do Rio de Janeiro. Iniciada nos primórdios do século XX, esta ação de renovação urbana, feita à época, fez parte de um plano maior de melhoramentos, encampada inicialmente por Francisco Pereira Passos, prefeito do Distrito Federal, visando resolver contradições de paisagem, em que o traçado costeiro irregular, a presença de montanhas como a do Castelo, São Bento, Santo Antônio e Conceição e a exuberância de praias e florestas, impactavam a ligação entre as reduzidas áreas planificadas.

A capital da República contrastava ainda com uma área central degradada, de características coloniais, com ruas estreitas e escuras, cortiços e carroças. Era preciso resolver, prioritariamente, o saneamento, a circulação e a pavimentação e embelezamento, canalizando rios, estendendo a cidade em direção a zona sul, ampliando as vias de circulação, implementando o transporte de massa (bonde elétrico) e dando imponência aos edifícios representativos.

⁵³ Equipe de Lucio Costa: Oscar Niemeyer, Affonso Eduardo Reidy, Jorge Moreira, Carlos Leão e Ernani Vasconcellos.

A solução para desobstruir, limpar, higienizar e embelezar a paisagem foi pôr abaixo o Morro do Castelo e tudo o que nele tinha – séculos de história do primeiro núcleo urbanizado da capital fluminense. A criação de novos contextos materiais está prevista no tratado vitruviano. Foi deste jeito que, a partir do governo de Carlos Sampaio, a cidade foi avançando em direção ao mar, formando aterros, planejando amplas extensões de terra inicialmente sem uso, para somente depois de planos urbanísticos fracassados, verticalizar-se em arranha-céus, como o próprio MES.

Considerando semelhanças com “protótipo e monumento⁵⁴”, o novo vínculo recupera tanto a historicidade e o simbolismo apontados por Lucio – enquanto solução exemplar e original de aplicação do postulado corbusiano – quanto o afamado liame forma e função com o beneplácito da nova técnica. Traduzindo, a revelação prototípica corresponde, simultaneamente, a um padrão internacional e a livre interpretação da tradição construtiva local, tão bem expressa no “Esclarecimento” (1937):

[...] edifícios públicos de significação não apenas utilitária, **mas também representativa**, não se deve ter em vista “principalmente” a economia, senão, antes do mais, a necessidade de traduzir de forma adequada a ideia de **prestígio e dignidade** logicamente sempre associada á noção de coisa pública (COSTA, 1995, p. 132, 134, grifo nosso).

Representatividade, prestígio e dignidade – requisitos para um monumento como o MES. Segundo Comas (2002), Capanema satisfaz essas expectativas através do edifício-monumento e suas virtudes: aberto, inteligível, emblemático e comunicativo, elaborado através de praças abertas e continuidades espaciais favorecidas por pilotis de escala monumental; como também através da verticalização do prédio de simplificação volumétrica, pela qualidade dos acabamentos e pela integração com a arte.

Culto moderno. Em vista disso, o edifício deveria ser “um retrato da nacionalidade que se edificasse nova, mas assente no patrimônio do passado” (COMAS, 2012, p. 110), isto é, prestígio dirigido à tradição colonial. Prestígio estendido a seus obraes, eternizando, arquiteto e arquitetura. Por último, além de fazer do edifício um monumento ao “homem brasileiro”, transforma-o em instrumento à rememoração: “um monumento arquitetônico é veículo de atualização e condensação de convicções partilhadas por uma comunidade. É máquina de recordar desafiando o tempo [...]. Por outro lado, além de ser uma memória, um monumento também é ato do presente” (COMAS, 2002, p. 136). Uma “nova monumentalidade”⁵⁵ surge assim, conciliando qualidade, conveniência, dignidade, economia e durabilidade – em síntese, custo e benefício.

Embora a “estratégia da memorabilidade”⁵⁶ do Ministro Capanema não tenha acompanhado a de Le Corbusier – que ensejava o MES voltado para o mar e o Pão de Açúcar, diferenciação de contexto pressuposto para a memorabilidade requerida –, ela colabora, definitivamente, com a ideia de “nova monumentalidade” perseguida pela equipe liderada por Lucio: o edifício agora é figura e o espaço é fundo (mesmo com suas ruas repetitivas e suas construções inexpressivas, que lentamente iriam ofuscar sua diferenciação no contexto).

Estes traços específicos da urbanística moderna, associados ao volume principal alto, transparente, puro, arejado, suspenso, disposto livremente no quarteirão, definiram as escalas de forma, espaço e superfície que tornaram o edifício do MES um paradigma da “nova monumentalidade”, movimento

⁵⁴ Carlos Eduardo Dias Comas. Revista Projeto n° 102 (1987). Tese de Doutorado. (2002). Revista Summa n° 122 (2012).

⁵⁵ Citando Sigfried Giedion, *The need for a New Monumentality* (1944).

⁵⁶ Citando Comas (1987, 2002, 2012).

liderado por Sigfried Giedion, que propõe a reconquista da expressão monumental, a partir de um novo código. Lucio Costa diz em “Muita Construção, alguma Arquitetura e um Milagre” (COSTA, 1951):

Estão, de fato, ali codificados, numa execução primorosa, e com apurada modenatura, todos os postulados da doutrina assente: a disponibilidade do solo apesar de edificado, graças aos pilotis, cuja ordenção arquitetônica decorre do fato de os edifícios não se fundarem mais sobre um perímetro maciço de paredes, mas sobre pilares de uma estrutura autônoma; os pisos sacados para sua maior rigidez; as fachadas translúcidas, guarnecidas – conforme se orientem para a sombra ou não – de “quebra-sol” para amortecer a luminosidade segundo a conveniência e a hora, e motivadas pela circunstância de já não constituir mais a fachada elemento de suporte, senão simples membrana de vedação e fonte de luz o que faculta melhor aproveitamento, em profundidade, da área construída; a livre disposição do espaço interno, utilizado independentemente da estrutura; a absorção dos vigamentos para garantir a continuidade calma dos tetos; a recuperação ajardinada da cobertura (COSTA, 1995, p. 168).

A sinopse do que foi feito, na época, desperta a atenção para um outro assunto que será tratado, em separado, ainda neste capítulo, mas que desde já válida a questão em aberto, contrariando a visão de Lewis Mumford, portanto, se é moderno, deve ser monumento. Válida também a discussão do CIAM, em 1933, que ressaltou: “as obras primas do passado nos mostram que cada geração teve a sua maneira de pensar suas concepções e sua estética; recorrendo, para que servissem de trampolim para sua imaginação, à totalidade dos recursos técnicos de sua própria época” (CORBUSIER, 1933, p. 108, tradução nossa).

Válida o “Esclarecimento” (1937), que, por sua vez, válida o MES imaterial e materialmente na sua “nobreza de intenção revelada nas proporções monumentais da obra e na simplicidade e boa qualidade de seu acabamento” (COSTA, 1995, p. 132, 134). Finalmente, dá razão à nova realidade, à nova técnica e à nova prática arquitetônica: o MES é monumento.

Considerando que a participação dos modernos, no SPHAN, se fez na direção do futuro (moderno) com revistas ao passado (tradicional), a série de tombamentos do patrimônio moderno, no Brasil, não foi, portanto, uma atitude precoce e arbitrária; ela atendeu a um pressuposto moderno da “nova monumentalidade”. Diz Romualdo Giurgola: “[...] além de ser memória, um monumento é também um ato do presente. Não é somente o reflexo de algo valioso no passado, mas também o reflexo de nossa atitude frente a seus valores que será transferida para o futuro” (COMAS, 2012, p. 110).

Inequivoca é, desse modo, a anterioridade do edifício do MES ao assimilar completamente os traços essenciais da arquitetura internacional, em escala monumental. Também o legitima, o despojamento formal e funcional de um programa necessariamente governamental, familiarizado com a cultura. Quanto à revelação prototípica, a memória justificativa do projeto anunciava que a intenção do Ministério estava no “exemplo a seguir”⁵⁷. Também no “Esclarecimento” (1937), Lucio Costa aventava sobre a solução exemplar do edifício:

⁵⁷ Arquivo Capanema, CPDOC/FGV.

Ainda não existe, com efeito, nem na Europa, nem na América ou no Oriente, nenhum edifício público com as características desde agora em vias de conclusão. [...] **Trata-se, assim, de um empreendimento de repercussão internacional e como tal terá seu lugar na história da arquitetura contemporânea** (COSTA, 1995, p. 132, 134, grifo nosso).

Superintepretação. Com relação à solução técnica, manifestaram-se, no MES, os subprodutos da estrutura independente corbuseana: planta livre, fachada livre, janelas em fita, pilotis e terraço jardim. Entretanto, o que a converteu em “nova técnica” foi a habilidade em expressar os valores regionais, identificados pelas peculiaridades culturais e pela capacidade em reinterpretar a herança do passado colonial, introduzindo livremente outros subprodutos em atendimento às especificidades regionais.

À primeira vista, contribuiu para o conforto ambiental e o efeito plástico, o sortimento de planos de fachadas – não limitado aos cheios e vazios, mas revelado através de planos cegos, translúcidos, vazados, vidrados, esmaltados, esculpidos e lavrados. Superou o sistema Dom-ino, de Le Corbusier, uma revolução da arquitetura nos anos 1914, mas que no MES não foi exatamente replicado uma vez que “assumiu uma ‘imagem mais tectônica’ – definida por Borbein como a ‘arte da articulação’– na definição da expressividade estrutural dos corpos que compunham o Ministério, ao mesmo tempo que ressaltou sua monumentalidade, como representação do seu caráter institucional” (SEGRE, 2013, p. 359). A terceira vista, tornou oportuna releituras, composições geradas a partir de sua preexistência.

Substância: Além do concreto armado e sua robustez estrutural, a cristalização das fachadas através da translucidez do vidro belga de 4mm, fixados em fina caixilharia de ferro, representando a pele do edifício, tem função de descortinar o esqueleto estrutural e o entorno. O uso de *shafts* para acesso e manutenção técnica, a partir da concentração das tubulações na vertical e a proposição de um grande *shaft* horizontal, subterrâneo, ligando os extremos, as lateralidades cegas recobertas de pedra gnaisse e os vastos planos de azulejos pintados artisticamente são alguns dos componentes tangíveis que justificam a virtude enquanto substância material, e a qualidade dos recursos materiais, especialmente em se tratando de obras públicas, postulado Vitruviano.

Desde cedo o MES fora um precedente, e com o MES vieram outros, como a Lever House (1950-1952), que não partiu de princípios misonos, conforme a bibliografia evidencia. Por fim, o MES concebeu “um esqueleto visualmente identificado através da pele do edifício” (SEGRE, 2013, p. 359), um resgate da expressão regional brasileira, Comas destaca ainda que:

O pilotis se aproxima das palafitas em encosta, a estrutura independente de concreto armado se aproxima da estrutura em madeira vedada por taipa de sebe ou por grandes caixilharias contínuas, ora envidraçadas, ora treliçadas, assimiláveis sem dificuldades ao pano de vidro e ao brise soleil. O conselho corbusiano de emprego de pedras brasileiras e painéis de azulejos para revestimentos de paredes era justificável não só por disponibilidades locais e facilidade de manutenção em clima úmido, como também para atualizar precedentes da construção colonial e imperial do país (COMAS, 2012, p. 109).

3.1.2.1. MES: revelação prototípica

Forma estática, forma estética (Joaquim Cardozo).

Vitrúvio há muito concluía que a coluna, não a parede, foi o fundamento da estrutura arquitetônica da Antiguidade e de onde descende todo o sistema de proporções (VITRÚVIO, 2009). Se houve alguma ousadia na interpretação da coluna a partir da lógica vitruviana e do pilotis corbusiano, essa deve-se ao princípio da coluna pilotis com pé-direito duplo, ideia de Oscar Niemeyer. A escolha de uma solução evanescente fez com que os apoios desaparecessem na paisagem urbana, valorizando o que era uma passagem acessível coberta e aberta num passeio arquitetônico ou, à gosto do Mestre Le Corbusier, numa *promenade architecturale*⁵⁸, ampliando, segundo Henrique Mindlin:

[...] a margem de espaço livre, utilizado com o objetivo racional e prático de banhar o edifício de luz, de ar e de sol, que proporciona um ambiente adequado à monumentalidade do projeto, monumentalidade que é a verdadeira expressão do programa e que raramente é conseguida pelos arquitetos contemporâneos (MINDLIN, 1999, p. 218).

Outra marca vitruviana encontrada no partido do MES é a planta oblonga – estreita na largura e larga no comprimento – adaptada a uma série de programas. Sem que as reinvenções dispensassem a razão, por exemplo, a opção por lajes cogumelo de suporte invertido – *pilzdecken*, que renunciavam a vigas para distribuição de cargas, retificando o teto – favoreceu a implementação das redes de energia e telefonia e, mais especialmente, o conceito de planta livre, expressando o programa com correção.

Os refinamentos técnicos a cargo do engenheiro Emílio Baumgart não se encerraram por aí: se a estrutura independente desaparece no volume alto, ela é logo ressaltada no volume baixo do salão de exposições: apoiado transversalmente por uma fileira replicável de quatro finos pilotis – onde dois ficam sob a laje delgada e os dois mais externos, são conectados a esta mesma laje, através de um sistema de pequenos consolos, chamado “cachorro” ou, sugestivamente, ‘cão-mordendo”. O que era para se tornar uma apropriação de um princípio clássico e moderno, tornou-se o próprio princípio.

Transparências literais e fenomênicas (Colin Rowe; Robert Slutzky).

O *brise-soleil*, além de rememorar os quebra-sóis ou “quebra-luzes”⁵⁹ empregados na arquitetura colonial, acompanha uma tendência moderna de proteção solar de fachadas aplicada, preliminarmente, na Associação Brasileira de Imprensa (1936) e na Obra do Berço (1937), sendo reaplicada logo depois no Pavilhão do Brasil (1939), na Estação de Hidroaviões (1940) e no Yacht Club da Pampulha (1942). Entretanto, o estudo das condições locais levou a equipe a adotar um modelo diferente, inclusive em relação à primeira matriz de *brise-soleil*, desenvolvida por Le Corbusier em Alger (1933).

O modelo para o MES exigia mais do que o engradado regular: “o emprego de lâminas horizontais, necessariamente móveis, já que o *brise-soleil* fixo, mesmo assegurando uma proteção eficaz nos dias claros, faria com que nos dias escuros fosse necessário utilizar iluminação artificial” (BRUAND, 2008, p.

⁵⁸ Mestre Le Corbusier, *Oeuvre Complète* (1929-34)

⁵⁹ Citando Philip Goodwin no catálogo *Brazil Builds* (1943).

87). Ao todo, 1.462 aletas fazem parte do sistema móvel, composto originalmente por um conjunto de três aletas⁶⁰ de cimento amianto⁶¹ fixadas em quadro metálico – distantes a 50 centímetros da esquadria de aço carbono e vidro. Esta mobilidade é garantida através do engendrado mecânico composto de alavancas contíguas ao parapeito interno – uma alavanca para cada conjunto de três ou quatro aletas, possibilitando giros a 45° (para baixo ou para cima) e a 90° (metade).

Todo este aparato é encaixado no engradado regular de 2 x 5 x 1,3 metro e favorece, além da proteção ao sol a NO, a retirada do ar quente e a ventilação cruzada, oportunizada pelo esquema conjugado de abertura das esquadrias através de janelas guilhotinas a SE. Aliás, está na caixilharia metálica contínua – e de perfis esbeltos –, a outra inovação que favoreceu transparência e leveza à fachada sombreada. Já os planos a NE e SO correspondem ao rebatimento de empenas cegas, revestidas de placas de pedra gnaiss – segundo sugestão de Le Corbusier.

Bem diferente da crítica e da maledicência de Max Bill (1954) e Bruno Zevi (1971), máscara e rosto, nada têm de exótico e maníaco; constituem as componentes faciais de maior projeção no edifício do Ministério pela originalidade, sobriedade, magnitude e engenho na solução dos envolventes em uso. Especialmente neste aspecto, a crítica se transformou-se em elogio de ninguém menos que Walter Gropius ao destacar – entre os elementos mais marcantes da arquitetura brasileira, os *brise-soleil* (GROPIUS apud XAVIER, 2003). Já a maledicência foi vencida com a glória.

Monumento decorado (Carlos Eduardo Dias Comas).

Se com relação à proteção de fachadas houve uma reinterpretação de soluções pretéritas nacionais, a utilização do azulejo como revestimento foi uma reedição do colonial. A “inovação” no emprego do material azulejar em grandes planos de base do edifício do MES reflete a presença contundente do material em várias fases da história da construção civil brasileira, patenteada na conciliação entre o estático da forma e a dinâmica do cenário carioca, entre mar e montanha; na afirmação da identidade nacional, na apropriação do território para obra de arte que se integraria e no desenvolvimento tecnológico de revestimentos cerâmicos no país onde, atualmente, o setor ocupa as primeiras posições no *ranking* mundial de exportações. Tal competência deve-se ao desenvolvimento do sistema industrial de revestimentos estabelecido no país, referência desde 1920⁶².

Sobre a conciliação definitiva entre a arte e tecnologia, Le Corbusier explica, em *Vers une Architecture* (1923):

Ninguém nega hoje a estética que exala das criações da indústria moderna. Cada vez mais, as construções, as máquinas se afirmam com proporções, jogos de volumes e de matérias tais que muitas dentre elas são verdadeiras obras de arte, porque comportam número, isto é, a ordem. **Ora, os indivíduos da elite que compõem o mundo da indústria e dos negócios e que vivem, em consequência, nesta atmosfera viril onde se criam obras inegavelmente belas, se acreditam muito afastados de toda atividade estética. Não têm razão, pois eles estão entre os mais ativos criadores da estética contemporânea. Nem os artistas, nem os industriais se dão conta disso.** É na produção geral que se acha o estilo de uma época e não, como se crê demasiado, em algumas produções para fins ornamentais, simples superafetações que

⁶⁰ Exceto no pavimento do Ministro, que é de quatro aletas, em razão da diferenciação entre os pés direitos dos pavimentos.

⁶¹ Na última reforma, o amianto foi substituído por fibrocimento.

⁶² Dados ANICER, 2017.

se vêm embaraçar um sistema do espírito que é único a fornecer os elementos de um estilo (CORBUSIER, 2011, p. 59, grifo nosso).

Embora não seja interesse do tópico ampliar o tema da síntese das artes para a escultura e pintura, cumpre-se mencionar a utilização no plano de base do projeto de dois grandes murais de azulejaria de autoria de Candido Portinari, afixados junto ao volume destinado aos funcionários nas faces voltadas para a Avenida Graça Aranha e diametralmente opostas a esta, no acesso coberto voltado ao pilotis. As referidas obras denominam-se, respectivamente, Concha e Hipocampo e Estrela do Mar e Peixes (1941-45).

Os demais revestimentos neste mesmo volume, no auditório, na escada helicoidal e no volume curvo sob o salão de exposições, produzidos de Paulo Rossi Osir e seguem a temática marinha. É interessante observar o detalhe da terminalização dos murais de tema repetido de Rossi Osir: aparecem, como base das conchas, estrelas do mar e cavalos marinhos, elementos da flora marinha, que também estão na base da cadeia alimentar, servindo de alimento aos peixes, moluscos, esponjas – uma sublimar aula sobre a vida marinha.

Desta forma, faz-se justiça ao aludir a importância da colaboração de Portinari na concepção moderna, tanto da Igreja de São Francisco de Assis na Pampulha, quanto no Ministério da Educação e Saúde em que, além da azulejaria externa, realizou obras de pintura em diversos painéis internos. Entretanto, neste aspecto, há uma certa transgressão de Niemeyer com relação às recomendações vitruviana e albertianas com relação à prescrição do ornamento, nestes dois casos, comum ao sagrado e ao profano; nada que prejudicasse o caráter de cada edifício, pelo contrário, houve benefício, como se verá na recepção e divulgação da arquitetura moderna, especialmente fora do país.

*Je suis comme je suis*⁶³ (Lucio Costa).

Virtù et fortuna. MES é monumento, segundo tombamento executado em 1948. MES significa, ainda, constante volumétrica, tripartida, em que base, corpo e coroamento são, por mais uma vez, “ítems de contato entre a tradição e a modernidade corbusiana” (PEREIRA, 1992, p. 6). Imune à variação volumétrica, o MES já não resistiu às variantes funcionais e espaciais que repercutiram, também, na designação do edifício. É a presença do tempo, que a tudo devora, tornando as tomadas de decisões em causas de efeitos às vezes irreversíveis. Também não resistiu às variantes de contexto que paulatinamente foi transformando a paisagem do entorno. Como foi projetado para ser tecnicamente flexível, admitiu sucessivas mudanças e transformações em 82 anos de existência, desde o lançamento de sua pedra fundamental⁶⁴.

De lá para cá, destacaram-se três episódios, cuja motivação – de ordem administrativa – modificou, para mais ou para menos, sua lógica espacial. A primeira deu-se logo no ano de 1953, quando da desvinculação do Ministério da Saúde do então novo Ministério da Educação e Cultura, passando a MEC. A segunda foi definida pela transferência das estruturas administrativas federais para Brasília, em 1960, passando o MES/ MEC a Palácio da Cultura. A terceira, mais expressiva, daria-se entre 1981-85 (estendendo-se até 1987), quando foram separadas as funções da Educação e da Cultura.

⁶³ Lucio Costa cita a canção francesa em “Alerta” (1986).

⁶⁴ Em 24 de abril de 1937.

Ainda registraram-se outras duas intervenções de monta, uma nos anos 1990, executada no biênio 1997-98, e outra ainda maior, iniciada em 2013, em processo de finalização. Diante das intervenções mais significativas, o edifício sofreria com as repercussões em torno do desgaste natural causado pelo tempo e com as deficiências de manutenção, sendo alvo de críticas em relação ao seu estado de conservação e obsolescência.

A exemplo, a demanda dos anos 80 ocasionou a intercessão dos autores do projeto em face das sucessivas mudanças de uso. Ressaltam-se a participação de Burle Marx na recomposição dos canteiros vegetados e a influência de Lucio Costa. Na oportunidade, Lucio escreveu “Alerta” (1986), carta ao ministro Celso Furtado, solicitando a permanência do engenheiro Augusto Guimarães Filho e do arquiteto Sérgio Porto, porque “só mesmo a prestigiada e atuante presença deles, que conhecem a fundo a gênese do prédio, poderá frear e conter os ímpetos inovadores dos novos usuários” (COSTA, 1995, p. 142).

Tentando conciliar a “gênese do prédio” com os “ímpetos inovadores”, Lucio instruíu: a ampliação do palco do auditório era desnecessária para realização de conferências e recitais, seu uso original; também desnecessária era a troca da iluminação padrão, previamente dimensionada para futuras ampliações. O simples deslocamento das divisórias *casiers*, em madeira, solucionaria o problema de espaço, sem que houvesse necessidade de substituição. Os usuários deveriam ser orientados sobre o manejo das janelas em relação às correntes cruzadas de ar, favorecendo a ventilação higiênica e de conforto. Havia a necessidade de recuperação dos *brise-soleil* existentes. Por fim, haveria a instalação de aparelhos de ar condicionado, exclusivamente onde se fizesse necessário, complementando: “Os novos ocupantes que se conformem e adaptem, internamente, à intencional sobriedade dele, ao seu digno e severo despojamento” (COSTA, 1995, p. 142).

Lucio Costa tinha razão. Além de monumento, o edifício era um documento de onde deveriam ser extraídas todas as decisões projetuais para o restauro. Segundo a coordenação de Guimarães, a intervenção perseguiu as definições do projeto original, sem deixar de solver os problemas de ordem prática e funcional reivindicados pelos usuários.

Considerando que a primeira grande restauração do MES fora executada aos 50 anos de sua existência, sendo exercida sob a supervisão de boa parte de seus autores⁶⁵, uma nova pauta – ainda que embrionária – se estabelece: a metodologia de intervenção no patrimônio moderno, assunto permanente nos fóruns de arquitetura. Segundo Roberto Segre:

Desse modo foi concretizada, em primeiro lugar, uma avaliação da importância histórica e artística do MES: características do edifício (arquitetura, mobiliário, paisagismo, instalação predial, codificação dos trabalhos dos autores e colaboradores principais do projeto), análise dos locais de atividades, grau de conforto, condições de segurança, regime de administração; a seguir, uma análise das condições reais existentes nos anos 1980 (construção civil, elevadores, jardins, instalações prediais, mobiliário, objetos de arte, ambiência, suas alterações e deficiências), bem como a avaliação das obras em andamento e o inventário das alterações que ocorreram no edifício ao longo do tempo (SEGRE, 2013, p. 443).

Logo na década seguinte, em 1994, uma nova sociedade se formou – visando a recuperação das características do Palácio da Cultura e à ampliação de seus serviços à comunidade cultural: a

⁶⁵ Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Carlos Leão, Jorge Moreira, Ernani Vasconcellos e Burle Marx. Eduardo Reidy, já havia falecido.

Sociedade Amigos do Palácio Gustavo Capanema (SAPGC), entidade organizada por Gustavo Affonso Capanema, filho do ex-ministro (SEGRE, 2013). Desta vez participaram, somente, Lucio Costa (92 anos) e Oscar Niemeyer (87 anos), este nomeado presidente do Conselho Curador, com posicionamento mais propositivo e menos conservador em comparação a Lucio.

Além de presidir o Conselho Curador, em 1998, Niemeyer elaborou uma proposta de leiaute para o segundo pavimento, destinado à exposições permanentes. Aos 13 de junho deste mesmo ano, Lucio Costa faleceu.

A partir do convênio firmado entre o IPHAN, MinC, MEC, Petrobrás e a SAPGC, destinou-se uma verba inicial de 10 milhões de reais para o desenvolvimento da restauração – quantia que seria reduzida à metade, em 2000. Além do trabalho minucioso de restauração, a equipe técnica desenvolveu o Manual de Conservação do Palácio Gustavo Capanema, a ser disponibilizado aos usuários. Sua finalidade, como o próprio título sugere, é orientar os serviços de conservação. Resumidamente, foram realizadas, entre 1997 e 2000, as seguintes obras:

[...] obras civis externas – recuperação dos revestimentos das fachadas, esquadrias externas, sistema de brise-soleil, impermeabilização da cobertura e pavimentações externas –, instalações prediais, tais como remodelação da instalação elétrica, desobstrução de tubulações de telefonia e informática, instalação de sistema de detecção de incêndios, substituição integral das redes de água fria, água potável, esgoto e de hidrantes de combate a incêndio; restauração e adaptação do salão de Conferências e o Salão de Exposições; **e restauração de todos os painéis de azulejos de Portinari** (SEGRE, 2013, p. 448, grifo nosso).

Tecnicamente, vale ressaltar que a restauração dos painéis de azulejo de Portinari e Rossi Osir se constitui em um restauro intrínseco. Devido aos desprendimentos das peças cerâmicas, as falhas iam sendo preenchidas por argamassa ou por outros tipos de azulejos, sem que houvesse algum critério na recomposição fidedigna dos painéis. Foi necessário, portanto, identificar as falhas, mapeá-las, remover os elementos em desacordo e instalar réplicas dos azulejos originais a partir de um exigente padrão de qualidade.

Passados 12 anos, com um investimento superior – 60 milhões de reais, provenientes do PAC Cidades Históricas –, em razão da candidatura do Palácio Gustavo Capanema à Lista do Patrimônio Mundial da UNESCO, novamente, fizeram-se necessárias obras de intervenção no edifício, a cargo do IPHAN, em virtude de ser considerado relevante, nestes casos, a manutenção das características originais. Ora, o edifício estava tombado, desde 1948. Isto seria uma vantagem, se não levássemos em conta a necessidade de sucessivas intervenções.

As primeiras reformas, sob a égide da conservação das características originais e com a participação de seus autores, foram transformando o monumento, mais ou menos, ao adaptá-lo às normativas vigentes. Sendo assim, a expectativa de que o Palácio Gustavo Capanema seja objeto de um “Projeto Integral de Restauração e Modernização”, sempre promissora, compreende, em síntese, obras de conservação geral, revisão do sistema elétrico, climatização, adoção de sistemas de segurança, acessibilidade, restauração do mobiliário e da arte integrada, compatibilizados com o “projeto-documento”⁶⁶.

⁶⁶ Parafrazeando Ana Carolina Santos Pellegrini, ‘Quando o projeto é patrimônio: a modernidade póstuma em questão’ (2011).

Desde 2013 até setembro de 2018, o edifício começou a ser desocupado e atualmente está fechado para visitação. A obra, isolada por tapumes, está na iminência de iniciar as reformas internas e de paisagismo. Segundo o Portal do Ministério da Cultura:

A conclusão da segunda etapa das obras do Palácio Gustavo Capanema, no Rio de Janeiro, está em fase final e será entregue em agosto. A obra – que inclui fachadas, esquadrias e teto do pilotis – foi iniciada em dezembro de 2014 e já contou com recursos do MinC de cerca de R\$ 34 milhões, provenientes do programa PAC Cidades Históricas/Avançar. A próxima etapa, referente ao projeto para os espaços internos, restauração de azulejos e paisagismo externo, está em fase final de elaboração (MINISTÉRIO DA CULTURA, 15/06/2018).

Em setembro de 2018 o portal de notícias do Estadão anunciava: “MinC inaugura obra de 29 milhões em prédio histórico no Rio”. A pauta fez referência à inauguração das obras de restauração das fachadas, iniciada em dezembro de 2014. O prédio, desocupado desde março de 2017, vai permanecer assim até a conclusão da reforma interna dos espaços, com prazo de dois anos, aproximadamente, e custos estimados em 80 milhões:

Ainda que a reforma não esteja concluída, em 2020 o prédio deve ser usado pela União Internacional de Arquitetos para eventos do 27º Congresso Mundial de Arquitetos. Depois o palácio voltará a ser usado pelas instituições brasileiras (ESTADÃO, 19/09/2018).

O edifício, elevado à condição de ícone do movimento moderno brasileiro, não experimentou o esquecimento ou a depredação gratuita; pelo contrário, sempre representou um espaço acessível social e politicamente, dentro da capital fluminense, sendo cenário frequente às produções cinematográficas, culturais, bem como manifestações políticas.

Fechando o paralelo com o texto Razões da Nova Arquitetura e suas ênfases conforme a tese – nova realidade, nova técnica e nova prática –, e ainda dentro da seção Princípio Fundamental, a discussão seguinte, sob a guarida da nova arquitetura, partirá para a análise de outros dois ícones da modernidade que se internacionalizaram: a Estação de Hidroaviões de Atílio Corrêa Lima (1938) e a Catedral de Brasília (1959), de Oscar Niemeyer.

3.1.3 Nova prática

Deixemos, no entanto, de lado essa pseudo-arquitetura, cujo interesse é documentar, objetivamente, o incrível grau de incompreensão a que chegamos, porque ao lado dela existe, perfeitamente constituída de seus elementos fundamentais, em forma, disciplinada, toda uma nova técnica construtiva paradoxalmente ainda à espera da sociedade a qual, logicamente, deverá pertencer (COSTA, 1995, p. 108).

Como já visto, a nova arquitetura só virou monumento porque, mais do que uma forma de recordar, despertou para um tempo histórico presente. À procura de um novo equilíbrio, buscando a celebração dos verdadeiros atributos de uma tradição nativa e colonial, houve, contudo, a necessidade de uma

reinterpretação de sua natureza por parte de artistas e arquitetos, pois moderno nunca quis significar um novo colonial. Na realidade, no neocolonial brasileiro, a fascinação era pelo “neoeuropeu”, que, travestido de arquitetura acadêmica de final de século, de historicismo panamericano, de colonial espanhol, de californiano ou missões, era tudo – menos um neocolonial por excelência.

Tradição sim; modismo não. As feições do neocolonial brasileiro, entretanto, denotavam total ausência de nostalgia com o que foi sua arquitetura progressa. Neste aspecto é que está a defesa contrária à falta de estilo do moderno, porque é justamente a partir do aprimoramento – e às custas da gênese “do estilo precedente” – que se situa a razão de sua existência e de sua filiação acadêmica ou erudita: “Ser Moderno é ter estilo”.

O próprio Lucio Costa transitou do neocolonial de segunda fase ao moderno, tendo, contudo, que aceitar suas ambivalências, inclusive em situações externas à criação arquitetônica. Sensato a ponto de reconsiderar suas escolhas, mesmo após sua breve e retumbante passagem pela ENBA (1930-31), era pública e duramente criticado, especialmente por José Mariano Filho – por quem Lucio Costa fora apadrinhado na academia. “Inexperiente, infiel e ambicioso”, desqualificações proferidas por Mariano Filho a Lucio Costa⁶⁷ que, por sua vez, as revidava com maturidade, percepção estética e autocrítica. Em uma oportunidade, disse Lucio Costa: “o importante é penetrar-lhe o espírito, o verdadeiro sentido, e nada forçar. Que venha de dentro pra fora, e não de fora pra dentro, pois o falso modernismo é mil vezes pior que todos os academismos” (COSTA apud XAVIER, 2003, p. 58).

Sobre a percepção sócio-econômica dizia, corbusianamente, Lucio Costa: “gostar ou não das formas modernas deixa de ser um direcionamento estilístico para se tornar uma necessidade política e social” (CAVALCANTI, 2006, p.13). Como se vê, a estratégia discursiva de Lucio Costa sobre a nova prática em arquitetura caminhava na direção de restituí-la à razão, diferenciando o falso do verdadeiro, exaltando seus princípios fundamentais e seu argumento coletivo, por isso é que se torna tão convincente.

Convincentes eram também os primeiros ensaios da nova arquitetura. Na primeira fase, foi importante o Albergue da Boa Vontade (1931), de Affonso Eduardo Reidy e Gerson Pompeu Pinheiro – cujo projeto foi decorrente de concurso público. No mundo, a legenda “racionalismo e funcionalismo”, associada à “máquina de morar” corbusiana, era perseguida aqui por Gregori Warchavchick, que escreveu o Manifesto de 1925. Sobre esse tema, discorre Paulo Santos: “[...] muito divulgado nos jornais do Rio e S. Paulo, foi interpretado entre os arquitetos como se o projeto arquitetônico devesse ser a precisão de uma fórmula matemática. Mas só em teoria, porque na prática a arquitetura que resultou desta interpretação tinha muitas falhas [...]” (SANTOS, 1977, p. 121).

Fascinava ainda mais o edifício do Ministério da Educação e Saúde, MES, enquanto protótipo, monumento e documento, representante máximo da segunda fase da nova arquitetura. Faz lembrar o Livro III do tratado vitruviano, que considera o templo como modelo para todo tipo de edifício. Longe de ser um templo, o MES é um edifício governamental polifuncional; mas tanto o templo quanto o MES contêm uma combinação de funções utilitárias e simbólicas que se expressam, mais ou menos. Inegavelmente, que no templo predomina a função simbólica; no edifício administrativo, a utilitária. Entretanto, o fato de incluir atividades culturais num edifício essencialmente burocrático fez com que, no MES, as funções utilitárias e simbólicas fossem equilibradas.

⁶⁷ Matéria veiculada no jornal O Globo, Rio de Janeiro, em 29 de dezembro de 1930.

Mais uma razão para o MES tornar-se um paradigma da nova arquitetura brasileira. “Trata-se assim de um empreendimento de repercussão internacional” (COSTA, 1995, p. 134).

Por esta razão, vê-se muito do MES, nas obras contemporâneas ou posteriores. Mesmo em construção, a notabilidade do edifício paradigmático do Ministério arregimentava visitantes nacionais e estrangeiros, desde apenas interessados, como também a crítica especializada. Assim, sem voar para longe, indo buscar repertórios estrangeiros, nem tampouco querer comparar quaisquer obras com sua monumentalidade e lugaridade⁶⁸, destacam-se, na produção nacional, exemplares de mesma filiação. Aeroporto Santos Dumond (1937-1944), Estação de Hidroaviões (1937-38), Instituto de Resseguros do Brasil (1941-42), Banco Boavista (1946) e o Parque Guinle (1948-54), são alguns dos repertórios da modernidade carioca – utilitários – que se serviram de seus códigos.

Isto posto, a importância que a nova prática assume na construção identitária nacional é assunto que encerra o Princípio Fundamental com base na interpretação da obra Razões da Nova Arquitetura, contraforte desta seção, onde o perfil territorial em discussão é considerado por Comas como a “geografia da nova arquitetura. [...] Razões rejeita a idéia de um modernismo internacional que se nacionaliza, contrapondo-lhe a idéia duma expressão local que se internacionaliza” (COMAS, 2002, p. 91). Revelam-se, neste detalhe aparentemente simples, questões objetivas de uma crise de identidade que a nova arquitetura propõe resolver, com a participação efetiva dos “modernistas na repartição”⁶⁹ instituída, o SPHAN. Lucio Costa faz uma adenda em causa própria em Razões da Nova Arquitetura, em 1991:

Ao contrário do que ocorreu na maioria dos países, no Brasil foram justamente aqueles poucos que lutaram pela abertura para o mundo moderno, os que mergulharam no país à procura das suas raízes, da sua tradição, tanto em São Paulo nos anos 20, como no Rio, em Minas, sul e nordeste nos anos 30, propugnando pela **defesa e preservação de nosso passado válido** (COSTA, 1995, p. 116, grifo nosso).

Selam-se de uma vez, arquitetura e sociedade, tradição e modernidade, identidade e território: “porque, se as formas variaram – o espírito ainda é o mesmo, e permanecem, fundamentais, as mesmas leis” (COSTA, 1995, p. 116). Logo, para concentrar a investigação sobre a nova arquitetura que considera o princípio como fundamento, tomar-se-á por base um edifício cuja função utilitária se sobressai, e um templo. Nestes, função e forma irão variar, mas o princípio será constante.

Uma arquitetura cujos princípios possam ser ensinados (John Ruskin).

Considerando os textos essenciais de arquitetura moderna no Brasil, em especial, os de Philip Goodwin, Henrique Mindlin, Yves Bruand e, mais recentemente, os de Lauro Cavalcanti, é possível verificar que há uma coincidência entre os fundamentos do paradigma e de seus repertórios, o que leva a crer que as obras e seus autores realmente compartilhavam dos mesmos princípios e valores a respeito da boa arquitetura. Por vezes, o que os diferencia é algo tão tênue que, se não levamos em consideração alguns de seus detalhes exponenciais, é possível que haja uma certa confusão na identificação dos caracteres de um e de outro, padrão de frutos provenientes de uma mesma raiz, brasileira – defenderia Lucio Costa.

⁶⁸ Citando Lineu Castello em ‘A percepção do Lugar’ (2007).

⁶⁹ Citando Lauro Cavalcanti em Modernistas na Repartição (2000).

Dando lustro à comparação com o MES (1937-45), a utilitária Estação de Hidroaviões do Rio de Janeiro (1937-38), do arquiteto Attilio Corrêa Lima – em colaboração com seus ex-alunos de ENBA, Jorge Ferreira, Thomaz Estrella, Renato Mesquita dos Santos e Renato Soeiro⁷⁰ –, que também fora objeto de concurso nos áureos 1936-37, como o episódio do MES e a vitória de M. M. Roberto no concurso para o Aeroporto Santos Dumont⁷¹ – citando alguns dos concursos organizados simultaneamente pelo Instituto dos Arquitetos do Brasil (IAB), alcançando sempre bons resultados.

Para equilibrar as funções utilitárias do MES e da Estação de Hidroaviões, tem-se o simbolismo da Catedral Metropolitana Nossa Senhora da Conceição Aparecida de Brasília (1958-70), de Oscar Niemeyer, exemplar icônico do novo Distrito Federal que teve sua construção iniciada após a inauguração da nova capital. Oscar Niemeyer reassume, com Brasília, a vanguarda que o destacou na equipe do também icônico MES.

3.1.3.1. Estação de Hidroaviões: a construção de um tempo

*Flying to Rio*⁷² (Henrique Mindlin).

Ambiência fenomenológica. Se a água do mar desmontou o morro, a terra descida do morro ganhou espaço terrestre sobre o mar, e um nome: Ponta do Calabouço, que, assim como a esplanada do Castelo, fazem parte de novos contextos materiais que despontaram na paisagem carioca. Local estratégico, onde lá esteve implantado o Forte de São Tiago da Misericórdia, desde a fundação da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, outrora operando como prisão para os escravos. Um pequeno trecho da muralha com os canhões ainda é visto contíguo ao Museu Histórico Nacional.

Portanto, na origem Castelo x Calabouço, está mais um vínculo entre o MES e a Estação de Hidros⁷³. Com o aterro, a prisão passou a atracadouro da Baía de Guanabara, extensa área onde o Plano de Reformulação, Extensão e Embelezamento de Agache (1928) previa um parque público, ideia descartada em favor das justificadas reivindicações para que no local fosse construído um aeroporto central, vetor de modernidade, mobilidade e progresso. Foi lá, sobre toneladas de terra, pedras e escombros das ruínas coloniais, que o transporte aéreo comercial começou a desenvolver-se, inicialmente à base de hidroaviões⁷⁴, escolha acertada para um país de extenso litoral e abundante em águas fluviais.

Assim, procurando atender a demanda de prover as principais cidades brasileiras com terminais aeroportuários, à semelhança de Salvador, Porto Alegre e São Paulo, o Departamento de Aeronáutica Civil (1931), órgão administrativo encarregado das normas de aviação comercial vinculado ao

⁷⁰ Posteriormente, Renato Soeiro trabalhou 41 anos no IPHAN, sendo seu Presidente por 12 anos. Entre tantos feitos, criou o Programa Cidades Históricas, elevando os recursos destinados ao patrimônio, na década 1970.

⁷¹ Attilio Corrêa Lima e equipe, ficaram em segundo lugar no concurso.

⁷² Citando Lauro Cavalcanti no prólogo de *Arquitetura Moderna no Brasil* (1999).

⁷³ Denominação na fachada do edifício.

⁷⁴ Segundo fonte do Aeroporto Santos Dumont, 3 de fevereiro de 1927, é data que amalgama a história da aviação comercial brasileira, através da primeira companhia nacional de origem gaúcha, a Viação Aérea Riograndense (VARIG): “acontecia o primeiro voo commercial da história do transporte aéreo civil brasileiro. O hidro Atlântico partia de Porto Alegre, com destino à cidade de Rio Grande, levando a bordo três passageiros”.

Ministério de Aviação e Obras Públicas do Rio de Janeiro, preparou dois editais de concurso, tanto para a Estação de Passageiros do Aeroporto Santos Dumont, que seria a estação terrestre, quanto para a marítima, a Estação de Hidroaviões. Enquanto aeródromos iam sendo construídos, a prioridade, sempre que possível, era dada aos hidroaviões, em virtude das pistas terrestres existentes serem inseguras, curtas e sem pavimentação, utilizadas apenas para pequenas aeronaves (SANTOS, 2018).

Mas essa realidade também teria que mudar. O primeiro passo em direção à concretização do serviço aeroportuário foi dado em 1933, com a aprovação do orçamento, tornando público o anteprojeto preliminar que consistia na escolha do local e previsão de infraestrutura, exigindo a construção de um quebra-mar com o “lançamento de mais de 2,7 milhões de metros cúbicos de areia na área conquistada do mar” (AEROPORTO SANTOS DUMONT, 1996, p. 49). Já no emblemático ano de 1936, pelo Decreto Nº 1150, com as obras em andamento, o local passou a chamar-se Santos Dumont, marcando um contexto de desenvolvimento e modernidade republicana que não combinavam com a nomenclatura “calabouço”, cuja conexão com a passado escravocrata se preferia esquecer.

Porém, antes do edital para a construção do aeroporto, foi publicado o edital para o concurso público da Estação de Hidroaviões do Aeroporto Santos-Dumont. Com o apoio do Instituto dos Arquitetos do Brasil (IAB), que elaborou todo o processo, 17 propostas foram analisadas, sendo que uma delas foi escolhida com louvor em razão das premissas: “boa circulação de público e passageiros, serviço bem localizado e um sistema construtivo bem definido”, conforme previsão do edital. Era fevereiro de 1937, e o primeiro lugar foi dado a Atílio Corrêa Lima.

Virtù et fortuna. Por acreditar que o transporte aéreo no Rio de Janeiro seguiria na linha dos hidroaviões, atendendo inclusive ao tráfego aéreo internacional, a obra foi priorizada, sendo concluída em um ano (1938). Isto em comparação com a estação terrestre que, maior, demorou sete anos para ser finalizada, passando a operar isoladamente com a extinção precoce dos hidroaviões.

A estação de hidroaviões operou durante breves quatro anos, dando lugar à estação de aviação. A efemeridade da operação na Estação de Hidroaviões relaciona-se com a *fortuna* albertiana e a reflexão a respeito do ímpetus e desejos que podem ser controlados; diferente da *fortuna* que refere-se a finitude humana. Viajando na mesma aeronave que inaugurou a pista do Aeroporto Santos Dumont, em 1936, Atílio Corrêa Lima foi vítima de uma fatalidade próximo ao aeroporto, em virtude de uma forte cerração que provocou uma colisão de uma das asas da aeronave com o edifício da Escola Naval, vindo a cair no mar. Era 27 de agosto de 1943. Mesmo após a desativação dos hidroaviões em 1942, “a Estação continuou em uso, não com a atividade fim, mas, ainda sim, dando apoio à aviação comercial” (SANTOS, 2018, p. 33). Conforme Elaine Pereira:

De forma gradual, o edifício arquitetado por Atílio Corrêa Lima encerrou suas atividades. O prédio da Estação ficou sem utilidade e, para atender algumas necessidades do Aeroporto, foi sendo paulatinamente descaracterizado, além de sofrer com a ação das intempéries e com a falta de conservação (PEREIRA, 2016, p.80).

Uma nova ameaça pairou sobre a estação no prenúncio dos anos cinquenta. A construção do Elevado da Perimetral, rodovia que ligava a zona norte portuária à zona sul residencial, por muito pouco não demandou a demolição total do edifício da estação. Entretanto, a obra urbanística “apenas” tangenciou o vértice SO da edificação, mas consumiu uma parcela considerável do jardim tropical fronteiro à estação.

Simples e correta descrição (Philip Goodwin).

Se a previsão foi equivocada, a razão compositiva⁷⁵ de Atílio Corrêa Lima e equipe esclareceu a definição de arquitetura como construção, sua expressão pioneira, conforme preveria Lucio Costa: “construção concebida com a intenção de ordenar plasticamente o espaço, em função de uma determinada época, de um determinado meio, de uma determinada técnica e de um determinado programa” (COSTA, 1952, p. 6). O primeiro prêmio do concurso, traduzido em pureza formal resultante, generosidade espacial, qualidade construtiva, transparência, foram virtudes referenciadas, mais tarde, por Yves Bruand: “O aeroporto marítimo é um exemplo perfeito de construção racional, inteiramente orientada por um programa do qual o arquiteto extraiu efeitos plásticos sofisticados e simples, ao mesmo tempo” (BRUAND, 2008, p. 103, grifo nosso).

Superinterpretação. Percebe-se logo a ocorrência de duas noções fundamentais convergentes a orientar o projeto. A primeira noção é a orgânica-funcional, cujo objetivo está na satisfação do programa a partir da seleção e disposição racional das partes que constituem o todo (COSTA, 1952). Neste aspecto, a proposta de Lima aproxima-se muito do que recomendou Alberti no Livro Oitavo, capítulo VI de seu tratado: que o edificado e a área descoberta correspondam em dimensões, a fim de que a última não pareça maior que a primeira. No aeródromo para hidroaviões, o programa foi racionalmente disposto nas seguintes partes: praça, átrio e vendas de passagens, embarque e desembarque, alfândega, administração e despacho de bagagens no térreo; restaurante, apoio e terraço no pavimento superior.

A segunda noção é o padrão-volumétrico, que nada mais é do que o ajuste, intencional ou espontâneo das formas livres ou geométricas, contidas ou irradiadas, às necessidades impostas pelo programa (COSTA, 1952). Em se tratando de um terminal para hidroaviões, o padrão volumétrico foi representado pela associação intencional de dois prismas retangulares contidos: um maior e outro menor, assente em terreno restrito. A concepção estrutural é discreta, porém ousada; o corpo do edifício sustenta-se em oito apoios com balanços de 3m. Embora a descrição seja breve, é compatível com o perfil do MES.

Na Estação de Hidros, os efeitos sofisticados e simples estavam justamente no atendimento do programa, que fixava a franca visibilidade dos hidroaviões do acesso ao cais de embarque, fazendo com que a fachada orientada para o mar fosse continuamente envidraçada, mesmo estando ao Norte. A solução encontrada para retificar a insolação foi a opção por marquises balanceadas e brises; já ao sul, a vantagem da fachada sombreada favoreceu a permeabilidade visual requerida.

O prisma maior, em defasagem, adotado como forma dinâmica, não perdeu a pureza volumétrica, uma vez que a parte subtraída do plano de base foi acrescentada no plano alto, que, além da eficiência espacial, resultou “num notável efeito estético: a própria fachada ganhava grandeza e animação com a variação de densidade das áreas de sombra, enquanto um jogo de volumes era superposto em balanço” (BRUAND, 2008, p. 104). Internamente, a defasagem foi atenuada porque a opção pelo pé-direito duplo unificou o espaço.

⁷⁵ Citando Edson da Cunha Mafuz em Ensaio da Razão Compositiva (1995).

Acabamento normal de um edifício de sua categoria (Lucio Costa).

Substância. A similaridade entre o MES e a Estação de Hidroaviões coincide, também, com a conveniência na materialidade da edificação, que é posta em relevo no Livro II, do tratado vitruviano [DA II, II-2]:

2. Como pois, todas as coisas parecem formar uma totalidade e ser originadas a partir destes elementos concordantes, coisas essas divididas pela natureza numa intensidade de gêneros, julguei ser oportuno tratar acerca das variedades e diferenças do seu uso e das qualidades que cada uma delas poderá ter nos edifícios, de modo que, sendo conhecidas, os que projetam construir não caiam em erro, mas preparem para as construções os materiais convenientes a utilizar (VITRÚVIO, 2009, p. 75).

A boa qualidade de acabamentos atemporais do aeródromo para hidroaviões foi citada por Yves Bruand: “provaria mais tarde que, mesmo sob o ponto de vista econômico, o emprego de materiais caros e até mesmo luxuosos para os revestimentos era uma operação altamente rentável, pois evitava problemas de conservação e o envelhecimento precoce que atingia várias construções modernas” (BRUAND, 2008, p. 104). O emprego de materiais nobres de revestimento na Estação de Hidroaviões foi mais uma intenção à favor da nova arquitetura e de sua perpetuação, sendo, inclusive, citado no Esclarecimento (1937), vinculando o discurso à prática:

[...] a boa qualidade do material de acabamento, além de satisfazer às conveniências de uma aparência digna, resulta afinal, com o tempo, em economia, porquanto sendo ele melhor, maior será também a sua duração, **conservando sempre o bom aspeto próprio das coisas de qualidade**, – o que é capital quando se trata de obras empreendidas para o serviço de mais uma geração. A construção do novo edifício destinado à sede desse Ministério não é, por conseguinte, uma construção barata. **Procuramos dar-lhe o acabamento normal de um edifício de sua categoria.** E, para esclarecer melhor o que pretendemos significar com essa expressão, citaremos aqui, a título de exemplo, dois edifícios que, embora diferentes sob vários aspectos, apresentam êsse grau de acabamento que consideramos normal: a Biblioteca e Mapoteca do Itamarati e a nova Estação de Hidros do Aeroporto Santos Dumond (COSTA, 1995, p. 132, grifo nosso).

Conforme aferiu Bruand, a eficiência espacial no moderno consiste em lógica, unidade e continuidade horizontal x vertical, interna x externa (BRUAND, 2008). Já o efeito plástico foi gerado por duas escadas helicoidais: uma interna maior, solene e figurativa, lembra uma hélice, unificando o saguão operacional à área de convivência; uma externa menor, despojada, vincula o prisma menor – terraço – ao jardim. Ambas, rompem com o rigor geométrico e o caráter estático do volume, à semelhança do MES, que também dispõe de duas escadas cuja forma e coordenação muito se assemelham. Além disso, a expressão clara do programa e a subordinação de cada elemento em relação ao conjunto, na composição, significam que, tanto o MES quanto a Estação de Hidroaviões impõem-se como autoridade projetual, não admitindo qualquer outra solução que não a apresentada.

Presença obrigatória em toda e qualquer publicação sobre arquitetura brasileira.

Culto moderno. Entretanto, o edifício que é capa do catálogo da exposição *Brazil Builds* e pauta constante na bibliografia básica e complementar, tombado antecipadamente como marco fundamental

da arquitetura brasileira, é praticamente desconhecido. Vinculava no site da Folha de São Paulo, a seguinte notícia: “Militares travam acesso de civis a prédios tombados e de valor histórico”.

Em nota, o portal de notícias do jornal dá destaque à Estação de Hidroaviões, onde hoje funciona o INCAER, Instituto Cultural e Histórico da Aeronáutica, próximo à zona portuária do Rio de Janeiro, recentemente revitalizada. Segundo a matéria, “a fachada não faz referência ao seu antigo papel, o site não traz informações sobre a visita” (FOLHA, 19/03/2017).

Ao mesmo tempo que mantêm edificações preservadas – as Forças Armadas ocupam 20 edificações tombadas no estado do Rio de Janeiro –, também as mantêm distantes da população, com algumas exceções, a exemplo do Museu Histórico do Exército, Forte de Copacabana, Monumento aos Pracinhas, Aterro do Flamengo e Ilha Fiscal. Além da valorização do patrimônio em questão, apresenta-se novamente uma matéria a ser solvida, que diz respeito à identidade e ao pertencimento do patrimônio brasileiro, especialmente o moderno, para muitos desconhecido e eventualmente sem acesso.

Estabelecida a dualidade entre as noções orgânico-funcional e padrão-plástico, particularmente, quando o ajuste espontâneo da forma ao programa se dá livremente, delineiam-se possibilidades ilimitadas para a nova arquitetura. É o caso da Catedral de Brasília que demonstra o aperfeiçoamento do arquiteto em relação ao tema religioso, no que se refere à autenticidade, à exploração tecnológica e à manifestação do sentido metafórico.

3.1.3.2. Catedral de Brasília: um templo em construção

Ambiência fenomenológica. Sendo o único precedente a vegetação do cerrado no planalto central, impõe-se localizar a Catedral bem como os elementos que compõem o conjunto⁷⁶, situados em uma praça lateral ao Eixo Monumental, delimitada à frente pelo próprio eixo e pela via S2, sete metros abaixo do nível do eixo, nos fundos.

A prioridade absoluta da forma já era uma demanda da função. A superfície do terreno, em esplanada, exigia da forma o diferencial de aflorar no horizonte retificado, sob a fisionomia de monumento marcante, imaginário, simbólico e digno de um templo para a nova capital federal. Mas a implantação diferenciada na extensão do eixo monumental, o lugar junto aos Ministérios, reduziu esta expectativa, questão que Lucio Costa procurou explicar:

A Catedral ficou igualmente localizada nesta esplanada, mas numa praça autônoma disposta lateralmente, não só por questão de protocolo, uma vez que a Igreja é separada do Estado, como por uma questão de escala, tendo em vista valorizar o monumento, e ainda, principalmente, por outra razão de ordem arquitetônica: a perspectiva de conjunto da esplanada deve prosseguir desimpedida até além da plataforma onde os dois eixos urbanísticos se cruzam (COSTA, 1995, p. 289).

⁷⁶ Campanário, Batistério, e Cúria Metropolitana. A título de informação, entre final de 1950 e final de 1960, alguns destes elementos subsidiários sofreram novos arranjos até a situação definitiva.

A verdade é que, se houve certa neutralidade na definição do lugar para a inserção da Catedral, sob a perspectiva do entorno, e essa decisão privou, em parte, a obra da monumentalidade requerida, caracterizando, segundo Comas, “[...] o chamado espaço maquete, perspectivamente desolador, conceitualmente passivo, experencialmente insólito” (COMAS, 1986, p. 92). Em parte. Para Alberti, foi atendida a recomendação: bem frequentado, bem conhecido e proeminente (ALBERTI, 2011).

Mas foi em Brasília que minha arquitetura se fez mais livre e rigorosa. Livre no sentido da forma plástica; rigorosa, pela preocupação de mantê-la em perímetros regulares e definidos (Oscar Niemeyer).

Culto moderno. Liberdade no sentido de reconhecer, na tradição das catedrais góticas, seus valores místicos e simbólicos; rigorosa pela obsessão geométrica de onde deriva a planta centrada, perfeita, e de sua relação com o corpo humano, herança vitruviana. “Pois nenhum templo poderá ter esse sistema sem conveniente equilíbrio e proporção e se não tiver uma rigorosa disposição com os membros de um homem bem configurado” (VITRÚVIO, 2009, p. 109). Ao livre, o dinâmico. Ao rigoroso, o estático. Muito antes da Catedral de Brasília ser concebida, Lucio Costa a descreveria virtualmente:

Dualidade figurada, de um lado, pela **concepção estática da forma**, na qual a energia plástica concentrada no objeto considerado parece atraída por um suposto núcleo vital, donde a predominância dos volumes geométricos e da continuidade dos planos de contorno definido e a conseqüente sensação de densidade, de equilíbrio, de contensão (arte mediterrânea); e, por outro lado, pela **concepção formal dinâmica**, onde a energia concentrada no objeto parece querer libertar-se e expandir, – seja no sentido unânime de uma resultante ascensional (arte gótica), seja em direções contraditórias simultâneas (arte barroca), seja revolvendo-se e voltando sobre si mesma (arte indu), seja rodopiando à procura de um vértice (arte Eslava), seja fragmentando-se aprisionada dentro de limites convencionais (arte árabe), seja ainda, abrindo-se em elegantes ramificações (arte iraniana), ou, finalmente, recurvando-se para cima num ritmo escalonado (arte sino-japonesa) – donde a fragmentação dos planos e a predominância das massas de aparência arbitrária e silhueta ponteaguda, irregular, torturada, retorcida, intrincada, graciosa ou ondulada, conforme o caso, e como conseqüência, inversamente, as sensações de embalo, de encantamento, de prestidigitação gráfica, de vertigem, de angústia, **de impulso extravasado e de serenidade ou exaltação** (COSTA, 1952, p. 8 grifo nosso).

L'architecture se rapproche de la sculpture, celle-ci se réconcilie avec celle-là; elles sont prêtes, toutes deux, à s'intégrer⁷⁷ (Sigfried Giedion).

Se no MES e na Igreja de São Francisco de Assis da Pampulha as artes plásticas entram na composição integrando-se, de modo a formar um todo corente e harmônico, na Catedral de Brasília, a escultura se incorpora à própria arquitetura, ocasionando uma solução compacta, homogênea, monolítica, a própria arte escultórica. Segundo Oscar Niemeyer, a superação desta obras está em:

Realizar uma catedral que não necessita cruz nem imagens de santos para simbolizar a Casa de Deus, uma escultura monumental traduzindo uma ideia religiosa, um momento de oração. Um bloco uniforme, simples e puro. Um objeto de arte (BOTTEY, 2002, p. 164).

⁷⁷ Citando Sigfried Giedion, em A Forma na arquitetura, de Oscar Niemeyer (1978): “A arquitetura se aproxima da escultura, esta se reconcilia com aquela, estando prontas para se integrar”.

Quando uma forma cria beleza ela tem uma função e das mais importantes na arquitetura (Oscar Niemeyer).

Se pela ótica urbana negligenciaram-se o eixo, as visadas e a área contígua à igreja – árida e fria –, a arquitetura garantiu sua monumentalidade, e seu caráter individual, concentrando-se na conversão da estrutura em uma grandiosa escultura de 40 metros de altura que consiste em “uma grande circunferência de 70m de diâmetro rebaixada três metros em relação ao nível da esplanada e ‘coberta’ por uma estrutura da forma de um parabolóide de revolução” (SCHLEE, 1990, p. 18). Este rebaixamento faz crer na influência da recomendação de Alberti sobre Niemeyer para igrejas consagradas aos deuses terrestres: a Catedral N. Sra. da Conceição Aparecida – virgem negra cuja imagem apareceu para três pescadores nas águas do Rio Paraíba do Sul, na época da escravidão (1717).

Sobre o particular da forma, assim como a escolha da planta circular ratifica a filiação clássica, bem como a dedução a 16 elementos estruturais⁷⁸ realça a ideia de número perfeitíssimo, tanto para os antigos gregos, cujo número perfeito era dez, quanto para os matemáticos gregos, para quem era perfeito o número seis, chegando finalmente à ideia de número perfeito que, para os romanos, era dezesseis (VITRÚVIO, 2009). É plausível pensar que a dedução das partes tenha decorrido, unicamente, da adequação da forma ao cálculo estrutural, embora a feliz coincidência colabore com a discussão sobre a tradição clássica que foi absorvida pelo moderno brasileiro e que vem sendo colocada em relevo na tese.

Alberti, no Livro Sétimo, falava que a natureza se compraz principalmente nas formas circulares e, por fim poligonais (ALBERTI, 2011, p. 439). No caso da Catedral, o uso do hexadécágono regular⁷⁹ extrapola a imaginação de Alberti, que percebeu que os “antigos usavam de seis, ou oito, ou até de dez ângulos” (ALBERTI, 2011, p. 440); como também corrobora que a ideia inicial foi puramente racional. Porém, mal sabia ele que o que era para ser compreensível logicamente era impossível tecnicamente, pelo menos numa parte, diz Oscar Niemeyer:

Quando iniciei os estudos para a catedral, sabia que meu projeto deveria constituir, por sua ligeireza, um exemplo de técnica contemporânea. Recordei-me das antigas catedrais do passado, as quais, cada uma exprimindo o progresso da época em que foram construídas, conquistavam o espaço com as estruturas audazes, a beleza das fachadas e dos interiores ricamente ornamentados. Ora, com a descoberta do cimento armado, que oferece inúmeras possibilidades, sentia poder ambicionar a algo mais. (NIEMEYER, 1998, p.106).

Substância. Catedral monolítica na forma e na materialidade. Vidro e concreto amalgamados na mesma solução, não haveria um sem o outro. Transparência e opacidade. Leveza e robustez. Claro e escuro. A síntese material proposta por Niemeyer far-se-ia virtude, em um limite insuperável. Yves Bruand vê a existência real da Catedral de Niemeyer – como síntese de toda sua obra:

Mais do que nunca, procurou uma forma compacta e límpida, um volume único capaz de surgir com a mesma pureza fosse qual fosse o ângulo de visão externa sob o qual se apresentasse. Assim, foi de maneira natural que chegou à planta circular e teve a ideia

⁷⁸ Originalmente eram 23.

⁷⁹ Polígono de dezesseis lados.

de lançar para o céu uma armação constituída por uma série de elementos parabólicos cuja junção provisória, perto do topo, e posterior separação resultaria numa composição ascendente e simbólica que chamaria a atenção pela expressão religiosa que dela emanaria. Esta estrutura inédita – verdadeiro *tour in force* – iria caracterizar sozinha o edifício, já que só ela iria emergir do chão como um novo tipo de cúpula, pousada suavemente sobre uma catedral parcialmente subterrânea; dessa maneira, o arranjo interno não prejudicaria a perfeição formal externa, apesar da transparência absoluta que iria resultar do preenchimento dos vazios deixados entre os montantes, com placas de vidro refratário ligeiramente coloridas, encarregadas de atenuar o excesso de luz solar e de filtrar os raios de sol criando uma atmosfera favorável de recolhimento (BRUAND, 2008, p. 214).

Resoluta ou intuitivamente, o fato é que, de maneira semelhante a São Francisco de Assis da Pampulha e MES, as decisões projetuais do arquiteto não ficaram à salvo de objeções e críticas, seja em relação ao vultoso investimento inicial financeiro, humano e infra-estrutural, num país com tantas demandas postergadas, seja em relação à crítica Wolf von Eckardt ao referir-se à estrutura da Catedral: “[...] como aspargo na primavera, situada arbitrariamente no lado do eixo monumental”. Entretanto, sob o aspecto da invenção, não se pode negar que a Catedral conseguiu “vencer a inveja com a glória” (ALBERTI, 2011, p. 573, grifo nosso).

Superinterpretação. Por fora, representando a glória, a “forma compacta e límpida”, em volume único”, e a “composição ascendente e simbólica” eram, para Niemeyer, “um grito de fé e esperança” (BOTTEY, 2002, p. 164). Por dentro, a experiência espiritual tem início logo na chegada: ao invés do átrio elevado e iluminado, o caminho, subterrâneo e circunspeto, inclinado e acessível – cambiando a sombra pela luz em abundância. Teria Niemeyer interpretado de forma transcendente a recomendação dada por Alberti, de não contrariar a comodidade dos “mais velhos e debilitados” nem menosprezar a “majestade do templo”, que segue sobrelevado em relação à rua? Positivamente, agradou tanto o tratadista e os antigos, como agradou seus contemporâneos.

Sobre o mundano e o divino, bem observou Lauro Cavalcanti: “O céu físico, avistado sem nenhuma intermediação de elemento terrestre, adquiria dimensão de vitral, signo perfeito que representava e confundia-se com o céu religioso” (CAVALCANTI, 2001, p. 437). Em síntese, na Catedral de Brasília, a conexão com o sagrado não acontece somente através da abóbada física, terrena, mas diretamente com a abóbada celeste. Descreveu Yves Bruand:

Jamais, enfim, o aspecto simbólico, tão característico dos monumentos de Brasília, foi expresso de modo tão cativante: os elementos formais que definiam os palácios eram criações onde se encarnava o espírito ideal da instituição a que eram destinados; o mesmo fenômeno ocorre na Catedral, composição ascendente que se lança para o céu em um verdadeiro desprendimento das realidades terrestres, mas agora um símbolo concreto soma-se ao símbolo abstrato: a estrutura em forma de coroa estilizada com pontas aceradas lembra fortemente a coroa de espinhos de Cristo na Paixão (BRUAND, 2008, p. 215).

Superestimação da tecnologia⁸⁰ (Demétrio Ribeiro).

A maturidade da nova arquitetura soluciona de vez o problema da qualidade plástica e do conteúdo lírico e passional da obra arquitetônica, inquietudes de Lucio Costa que a obra de Oscar Niemeyer vai

⁸⁰ Citando Demétrio Ribeiro em Depoimento de uma geração (2003), de Alberto Xavier.

equilibrar. Suspendendo-se, por hora, a avaliação subjetiva, cumpre-se dedicar uma atenção para o descompasso tecnológico. No tratado *Da Arte Edificatória*, Alberti já alertava [DAE L 7º; III]: “Estrabão conta que os Milésios construíram um templo que, devido a sua grandeza ficou sem tecto. Isso eu não louvo (ALBERTI, 2011, p. 436).

Virtù et fortuna. Confiante nas possibilidades da nova arquitetura, a igreja que se fez cúpula demandou doze anos para ficar pronta. Se a invenção era ilimitada, a tecnologia construtiva não era, e os atrasos e custos extras decorrentes da dissonância entre projeto e execução exigiram a revisão da forma, concebida originalmente em 21 parabolóides – passando a 16, fixados, anteriormente, em dois anéis de concreto, um de base e outro de topo (BRUAND, 2008).

O anel de base permaneceu – sendo que o de topo virou laje, impedindo a entrada zenital de luz, tradicionalmente posicionada no eixo da circunferência, na parte mais elevada da coroa. Estruturalmente, com algumas renúncias, o desafio à técnica tornou factível a proposta.

O mesmo não aconteceu em relação ao envolvente. Simplesmente não havia na época na indústria nacional, nem na estrangeira, tecnologia para fabricação de peças vítreas nas dimensões demandadas pelo projeto. Finalmente, em 1970, a substituição por “placas poligonais inseridas em uma fina rede metálica” (BRUAND, 2008, p. 214), foi a solução definitiva. Do brutal, do intenso, do mais delicado, do sutil, do muito capaz. Durante este tempo de espera em que a igreja-cúpula ficou descoberta, a Catedral N. Sra. Aparecida de Brasília mesmo inconclusa, foi tombada – por ofício –, em 1967, pelo SPHAN.

Os contrastes tecnológicos da nova arquitetura, que tanto caracterizaram seu início e permanência como legado, tem nas palavras de Lina Bo Bardi (1979), uma reflexão oportuna e autocrítica em relação ao rumos do moderno:

A recuperação do sentido de responsabilidade social é o primeiro passo para se chegar a uma visão clara que permita conservar os princípios da arquitetura moderna, que hoje estão ameaçados de afundar. A esperança do planejamento verdadeiro é a consciência em face da realidade da prática científica ligada à projeção. Sou contra ver a arquitetura somente como um projeto de *status*. Estou em desacordo com meu querido amigo Knesse de Mello quando diz que os pedreiros não devem fazer arquitetura. Acho que o povo deve fazer arquitetura. É importante que o arquiteto comece projetando pela base, e não pela cúpula (BO BARDI apud XAVIER, 2003, p. 272).

Segundo a chamada do portal de notícias do Correio Braziliense: “Catedral de Brasília recebe novos vitrais e reforma deve terminar em julho” Com advento da indústria da construção, felizmente, ampliaram-se as possibilidades técnicas – tanto para as construções contemporâneas como para a restauração das construções peremptas. A Catedral de Brasília que experimentou uma dificuldade inicial em relação à especificação do envoltório vidrado de sua igreja-cúpula, passou pela primeira grande reforma, aos 30 anos, recebendo um acabamento especial no vidro, que a protege da insolação sem prejudicar a visibilidade desde o interior.

A reforma teve início em 2009, prolongando-se até julho de 2011, onde foram substituídos seis mil vitrais, entre outros reparos, que incluíram a arte integrada, pintura, polimento do piso de mármore e impermeabilização do espelho d’água. Segundo a notícia, a Catedral, que recebe 800 mil pessoas anualmente, não interrompeu suas atividades durante a reforma. Os custos, que totalizaram 21 milhões de reais, foram absorvidos pela Petrobrás (CB CIDADES, 06/05/2011).

Princípio fundamental. Já dizia Georg Hegel, com a adesão de Lucio Costa, que toda realidade é um processo histórico. Considerando que tudo tem início dentro de um contexto, pode-se afirmar que a tarefa do homem foi modificar conscientemente sua herança: talentos, bens, doutrinas, instituições, discursos e práticas. A sessão finalizada mostrou que havia uma ocasião favorável para a manifestação da nova arquitetura, que se tornou patente. Ela confirma também a noção de tese da arquitetura moderna internacional que, conforme a dialética de Georg Hegel, possui uma antítese – o passado, a tradição. Somente a conciliação definitiva entre a tese e a antítese oportunizou a síntese ou nova tese – a nova arquitetura que, em verdade não é nova, mas uma derivação da noção inicial pertencente à aparente contradição; contradição porque incapaz de ser compreendida pela tese, o que não deixa de ser uma concepção autêntica.

Compreender o que é essa síntese, seus fundamentos, é o princípio para a razão. A busca de sistemas racionais nas discussões sobre valor é o assunto que a tese tem buscado. Já existe uma lógica entre os cinco modernos representada na tese pelas chaves: ambiência fenomenológica, superinterpretação, substância, culto moderno ao monumento e *virtù et fortuna*. Estas aberturas supõem, antes de mais nada, que a razão na nova arquitetura não arbitra, não precipita; tem familiaridade com os tratados clássicos desde Vitruvius ao *Da Arte Edificatória*, concilia-se com autores do século XIX, tais como Ruskin e Riegl, ultrapassa o século XX com *Vers une Architecture* de Le Corbusier e encontra guarida finalmente no *Razões da Nova Arquitetura* de Lucio Costa, contraforte desta seção. Aliás, a possibilidade de ilustrar o *Razões da Nova Arquitetura* com os cinco modernos de arquitetura brasileira protegidos, personificou o *zeitgeist* que, por sua vez, colaborou com a assimilação completa de seus fundamentos. Sobre essa nova linguagem, reflexionou Summerson:

Não sei até que ponto sistemas racionais desse tipo produzem efeitos que podem ser conscientemente apreendidos pelo olho ou pela mente. Na minha opinião, a verdadeira razão de ser desses sistemas é que aqueles que os utilizam (e são em geral os próprios autores) necessitam deles: existem mentes muito férteis e criativas que necessitam da disciplina dura e inexorável de tais sistemas para corrigir e, ao mesmo tempo, estimular sua inventividade. O destino desses sistemas parece confirmar isto – em geral, não sobrevivem aos seus autores e usuários e o próximo indivíduo de gênio inventa seu próprio sistema. Isso não diminui, de maneira nenhuma, sua importância (SUMMERSON, 2009, p. 116).

Não sabe-se até que ponto os modernos tinham a dimensão dos efeitos gerados por seus princípios típicos. Uma direção neste sentido aponta que a rápida incursão acadêmica de Lucio Costa na direção da ENBA fora uma conquista neste sentido, e a permanência do moderno, transformando-se em monumento deve-se à atuação efetiva de seus representantes no recém iniciado SPHAN⁸¹, os chamados “modernos da repartição”. Esperada transição em termos de valor entre o que era feito, quem fazia, com que finalidade, por que era protegido e quem protegia interessa, na sequência, dar atenção aos processos de tombamento dos bens modernos considerados nesta seção. Selecionar bens culturais de uma sociedade, para Lemos, não é tarefa fácil:

A própria definição do que seja um bem cultural de uma sociedade, também a sua identificação, a sua escolha e o seu cadastramento, implica conceituações de ordem teórica, igualmente de atuações empírica e até política [...] **Eleger bens culturais não é**

⁸¹ Inicialmente SPAN, no anteprojeto de lei de Mário de Andrade.

tarefa fácil que exija só o bom senso; é empreitada que depende de especialização erudita de profissionais habilitados (LEMOS, 2013, p. 178, grifo nosso).

O quê, depois disso⁸²... Revisitar os pareceres técnicos dos tombamentos tem dois propósitos: refletir acerca dos critérios de valor atribuídos, transcritos ou não, nas declarações que envolveram a proteção dos edifícios; verificar se há coerência com o que foi apontado como Princípio Fundamental em cada um dos cinco modernos protegido. Antes, contudo, faz-se necessário ainda destacar o precursionismo da “Lei de Tombamento” e de seu instituto, que vigoram, e refletir sobre o conceito intrínseco de autenticidade enquanto valor evolutivo e territorial que, segundo Regina Bendix, legitima tanto o objeto declarado autêntico como também o instrumento e a instituição que lhe outorga a autenticidade (BENDIX, 1997).

3.2. PRINCÍPIO CARACTERÍSTICO

A instituição que criaram, conhecida como sisuda guardiã dos registros do passado, foi na sua juventude, capaz de atrevimentos impensáveis para um país agrário e conservador, sobretudo ao interferir no direito de propriedade em defesa do interesse difuso da preservação do patrimônio (MACHADO *apud* SCHLEE, 2017, p. 245).

Instituto e Instrumento. O trecho escrito por Jurema Machado⁸³ reúne dois dos temas introdutórios desta seção: a instituição SPHAN e o instrumento jurídico do tombamento – que discorre sobre determinados aspectos do Decreto-lei Nº 25, de 30 de novembro de 1937. Embora a ênfase da seção não se dirija exatamente ao resgate histórico, mas ao exame pormenorizado dos autos dos processos dos primeiros exemplares modernos tombados, estes temas introdutórios fundamentam as argumentações sobre o que é característico em cada um.

Dito de maneira breve e contextual, a disciplina sobre a proteção do patrimônio arquitetônico no Brasil é temática recente que inaugura uma atitude diversa em relação ao precedente⁸⁴ arquitetônico. Surge nas primeiras décadas do século XX, contudo, diferente da observação, aferição e representação gráfica dos monumentos – experiências previamente relatadas através de Vitruvius, Alberti, incluindo o inventário de Raffaello Sanzio de Urbino⁸⁵ (1483-1520) –, visava proteger a identidade nacional, a posse pública, a memória coletiva, a história construída e, finalmente, a promoção e a divulgação de seus bens culturais, através de um sistema normativo jurídico.

Neste contexto de transformações sociais, a arquitetura vivia um paradoxo: “[...] há tumulto, incompreensão: demolição sumária de tudo que a precedeu; negação intransigente do pouco que vai surgindo” (COSTA, 1995, p. 108). Para mobilizar a opinião pública, aliavam-se políticos, jornalistas, artistas, intelectuais e arquitetos, estes, especificamente, participando de concursos para a elaboração

⁸² Referência à expressão latina “*quid tum*” utilizada nos referenciais teóricos.

⁸³ Jurema Machado, Presidente IPHAN (2012-16).

⁸⁴ Segundo Vitruvius e Alberti precedente é tudo aquilo que serve de exemplo.

⁸⁵ Através da proposta de trabalho conservacionista (espécie de inventário) que o arquiteto Raffaello planeja recuperar uma arquitetura tida como exemplar. Mesmo em desaparecimento (sucateada e em ruína), é nesta arquitetura – que teve origem na tradição clássica – que encontram-se as virtudes das construções da Roma antiga que Rafael pretendia restituir, em sua extensão, aspecto e proporção.

de projetos para edifícios encomendados pelo estado ou decidindo sobre eles, em uma alternância entre os conservadores – ditos neocoloniais e acadêmicos – e os modernos⁸⁶.

Instituto. Foi por mobilização dos modernos que, em 1936, surgiu o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional⁸⁷ funcionando inicialmente em bases provisórias, segundo a Lei Nº 378, de 13 de janeiro de 1937, no seu art. 46º, sancionada pelo então presidente Getúlio Vargas. Porém, somente através do Decreto-lei Nº 25, de 30 de novembro de 1937 (Decreto-lei Nº 25/37), que o SPHAN foi definitivamente organizado.

No início do Instituto – que coincide com o início do movimento moderno de conservação no mundo ocidental –, a abordagem à conservação se fez de forma convencional, primeiramente, com a manutenção material ou dos tecidos originais, identificados como monumentos e sítios, e definidos como bens a serem preservados, chancelados pela legislação estabelecida. A abordagem baseada em valores, foi aplicada tempos mais tarde, a partir da Carta de Burra (1980) (UNESCO BRASIL, IPHAN, 2016).

Sendo a principal atribuição do SPHAN a seleção do capital simbólico nacional, através do tombamento, o Decreto-lei Nº 25/37, em vigor, determina a inscrição dos bens em quatro Livros do Tombo: o Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico; o Histórico; o das Belas Artes e o das Artes Aplicadas, onde a inscrição de um determinado bem em um dos Livros, não impede a sua inscrição nos demais. Assim, um bem poderia estar escrito, simultaneamente, em dois ou até nos quatro Livros propriamente ditos. Disso deduz-se que, possivelmente, na categorização do tombamento em Livros, e não em tipologias, reside a atualização, versatilidade e vigência do Decreto-lei Nº 25/37.

Anos antes do Decreto-lei Nº 25/37 ser publicado, o Decreto Nº 22.928, de 12 de julho de 1933, inaugurava a proteção do patrimônio cultural brasileiro mediante a representação do “monumento nacional”; distinção dada à cidade de Ouro Preto, então “Patrimônio Artístico da Nação” (MIRANDA, 2014). Ainda no período em que antecedeu a promulgação do Decreto-lei Nº 25/37, Rodrigo Melo Franco de Andrade, então Diretor do SPHAN, preocupou-se em elaborar uma lista preliminar de bens inventariados, prontos para serem tombados após sua aprovação.

Em uma tarefa gigantesca e urgente, que incluía a identificação e o reconhecimento de exemplares, estabeleceu-se “de forma unilateral e discricionária, o que se entendia como patrimônio histórico e artístico nacional” (IPHAN, 2017, p. 105). O método buscado para a seleção preliminar dos bens muito se assemelhava ao *kunstwollen*⁸⁸, de Alois Riegl que consistia, conforme descrição de Beatriz Mugayar Kühl: “O valor artístico seria avaliado, pois, pela medida em que satisfaz o *kunstwollen* moderno, que tampouco é formulado de maneira clara e jamais o poderia ser, pois varia de indivíduo para indivíduo e de momento para momento” (DVORÁK, 2008, p. 46).

Para este fim, contou-se com a colaboração de intelectuais atuantes em diversos estados brasileiros, notadamente São Paulo, Pernambuco, Bahia, Minas Gerais, Rio Grande do Sul e Rio de Janeiro. Desta feita, no ano de 1938, já tinham sido registrados, no país, o tombamento de 313 monumentos (IPHAN, 2017).

⁸⁶ Rodrigo Melo Franco de Andrade, Lucio Costa, Carlos Drummond de Andrade, Mário de Andrade, Joaquim Cardozo, para citar alguns.

⁸⁷ O Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional cuja a finalidade consiste em promover, em todo o país e de modo permanente, o tombamento, a conservação, o enriquecimento e o conhecimento do patrimônio histórico e artístico nacional. 80 anos após sua criação, o IPHAN classificou, via tombamento, 1. 241 bens inscritos (sendo que 50% do patrimônio tombado foi realizado nas duas primeiras décadas de atuação). Fonte IPHAN, Revista do Patrimônio nº 35, 2017.

⁸⁸ Riegl, expressão de difícil tradução que se aproxima de “volição ou querer da arte”.

Segundo Maria Cecília Londres Fonseca (FONSECA, 2009), os primeiros processos de tombamento deram prioridade à tradição colonial, através de seus remanescentes – tanto em decorrência dos processos de urbanização que ameaçavam as cidades históricas, especialmente Diamantina, Serro, Tiradentes, São João del Rei, Mariana e Ouro Preto, núcleo conhecido como Barroco Mineiro⁸⁹, quanto pela determinação de Lucio Costa em preservar “o passado válido”. O desafio dos preservacionistas, na proteção destes núcleos antigos, era resistir às pressões urbanas e econômicas sem perder de vista a narrativa histórica, que muito legitimava suas escolhas. Até então, não se falava em proteger monumentos da contemporaneidade.

Não obstante, de lá para cá, muito pouco se discutiu sobre atribuição de valor. Isso apesar de, ao SPHAN, caber decidir sobre os bens móveis e imóveis considerados de valor. Segundo o Decreto-lei Nº 25/37:

Art. 1º Constitue o patrimônio histórico e artístico nacional o conjunto dos bens móveis e imóveis existentes no país e cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, que por seu **excepcional valor** arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico (BRASIL, 1937, grifo nosso).

Procedimentos. Considerando que a maioria dos bens inscritos nos primeiros anos do SPHAN se fez no Livro Tombo das Belas Artes, seguido do Livro Tombo Histórico, entende-se que o qualificativo **excepcional** esteve associado, preliminarmente, a **valor artístico**. Caminho seguro, como previu Alberti: “Quem portanto, negará que uma edificação perfeita e digna de aprovação não pode ter origem, senão na arte?” (ALBERTI, 2011, p. 378) e rápido: “[...] os processos de tombamento eram bastante sucintos, muitas vezes não demonstrando com clareza a motivação do acautelamento proposto. Isso permitiu a celeridade dos trabalhos, sendo que um número expressivo de bens foi tombado em um curto espaço de tempo” (IPHAN, 2017, p. 108).

Amostra. “A Excelência é independente do tempo” (ARISTÓTELES, 2015, p. 56). A título de exemplo, bens de indiscutível valor histórico tiveram sua inscrição no Livro Tombo das Belas Artes, somente. O Processo de Tombamento Nº 141/T-38, foi um deles. Além das Ruínas de São Miguel, constam os demais bens pertencentes ao Patrimônio do Estado do RS: Coleção Etnográfica, Arqueológica, Histórica e Artística existente no Museu Júlio de Castilhos, Porto Alegre, e Forte D. Pedro II, Caçapava do Sul, (não declarados nesta pesquisa). Considerando desde a capa, todo o processo tido como Volume I (fac-símile) é composto de 56 páginas, sendo que somente seis dão conta do sítio histórico de interesse: Ruínas de São Miguel.

Desdobramentos. O que consta sobre as Ruínas de São Miguel na juntada de documentos são: (01) Capa com a identificação do Processo Nº 141-T-38. (01) Notificação Nº 76, do SPHAN, Ministério da Educação e Saúde Pública [sic], datada de 18 de fevereiro de 1938, relativa à inscrição dos bens gaúchos no Livro Tombo a que se refere o artigo 4º, Nº 3, do Decreto Lei Nº 25, de 30 de novembro de 1937, expedida ao Senhor Interventor Federal do Estado do Rio Grande do Sul. (01) Um Ofício do Ministério da Educação e Saúde, Serviço de Comunicações, aos 16 de maio de 1938, dando conta da Ordem Nº 20780, Armas da República – RC/ 1354, enviada aos cinco de maio de 1938 pela Secretaria de Estado dos Negócios da Educação e Saúde Pública, Rio Grande do Sul, ao Exmo. Snr. Dr. Gustavo Capanema M. D. Ministro da Educação e Saúde, cujo documento acusa o recebimento do ofício e Notificação Nº 76 do SPHAN, relativa ao tombamento de diversos bens pertencentes ao patrimônio do

⁸⁹ Tombado em 1938.

Estado do RS, assinada por Coelho de Sousa. (01) Ordem de inscrição, aos 16 de maio de 1938, assinada por Rodrigo Melo Franco de Andrade, incluída no mesmo documento a inscrição no Livro Tombo de Belas Artes, nesta mesma data, os bens: Coleções do Museu Julio de Castilhos, sob o N° 65, a fls.12 do Livro N° 3 (Belas Artes); Ruínas da Igreja de São Miguel das Missões, a fls. 12 do mesmo Livro, sob o N° 63; Forte de Caçapava do Sul, a fls 12 do mesmo livro, sob N° 64, assinada por Carlos Drummond de Andrade. (01) Ofício onde a Fundação Pró-Memória solicita ao SPHAN a transferência do Museu das Missões para o domínio da fundação, ofício esse datado de 30 de outubro de 1981 e (02) Certidões (uma da Subsecretaria do IPHAN e outra da Secretaria do IPHAN), datadas de 1985, com dados do registro no Livro Tombo das Belas Artes.

A seguir, a transcrição de cada certidão, colocando-se em negrito as diferenças:

À determinação do Senhor **Subsecretário do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional** da Secretaria da Cultura do Ministério da Educação e Cultura, CERTIFICO, que revendo o Livro do Tombo das Belas Artes da **Subsecretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, instituído pelo Decreto-lei número vinte e cinco, de trinta de novembro de mil novecentos e trinta e sete, dele consta o seguinte a folha doze: **Número de Inscrição: sessenta e três; Obra: Ruínas de São Miguel – Igreja e Povo** –; Natureza da Obra: Arquitetura Religiosa; Situação: **Distrito de São Miguel, Município de Santo Ângelo**, Estado do Rio Grande do Sul; Proprietário: Patrimônio do Estado; Processo Número: cento e quarenta um traço T traço trinta e oito; Caráter do Tombamento: Ex-Ofício; Data da inscrição: dezesseis de maio de mil novecentos e trinta e oito”. E por ser verdade, eu, Edson de Brito Maia, Chefe do Arquivo da Divisão de Registro e Documentação, lavrei a presente certidão que vai por mim datada e assinada e visada pelo doutor José Laurentio de Melo, Diretor da Divisão de Registro e Documentação e pelo **doutor Irapoan Cavalcanti de Lyra, Subsecretário do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. Rio de Janeiro, 25 de fevereiro de 1985. (MEC N° 141-T-38, SPHAN, 1938).

À determinação do Senhor **Secretário do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional do Ministério da Cultura**, CERTIFICO, que revendo o Livro do Tombo das Belas Artes da Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, instituído pelo Decreto-lei número vinte e cinco, de trinta de novembro de mil novecentos e trinta e sete, dele consta o seguinte a folhas doze: **Número de Inscrição: sessenta e dois⁹⁰; Obra: Ruínas de São Miguel, digo, Remanescentes do Povo e Ruínas da Igreja de São Miguel, inclusive área da antiga praça fronteira, e a edificação do Museu das Missões**; Natureza da Obra: Arquitetura Religiosa; Situação: Rio Grande do Sul, digo, Distrito de São Miguel, Município de Santo Ângelo, Estado do Rio Grande do Sul; Proprietário Patrimônio do Estado; Processo Número: cento e quarenta um traço T traço trinta e oito; Caráter do Tombamento: Ex-Ofício; Data da inscrição: dezesseis de maio de mil novecentos e trinta e oito”. E por ser verdade, eu, Edson de Brito Maia, Chefe do Arquivo da Divisão de Registro e Documentação, lavrei a presente certidão que vai por mim datada e assinada e visada pelo doutor José Laurentio de Melo, Diretor da Divisão de Registro e Documentação e pelo **doutor Ângelo Oswaldo de Araújo Santos, Secretário do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. Rio de Janeiro, 27 de agosto de 1985. (MEC, N° 141-T-38, 1938).

De relevante entre as duas certidões de mesmo ano, destacam-se o número de inscrição de N° 63 a N° 62 e a obra, que passa de monumento isolado (1938) à conjunto (1985). Assim o Museu das Missões, embora tenha sido incluído como conjunto Remanescentes do Povo e Ruínas de São Miguel somente

⁹⁰ Passando o Forte de Caçapava do Sul a ter o número de inscrição no Livro Tombo de Belas Artes atualizado para n° 64 e a Coleção Arqueológica, Etnográfica, Histórica e Artística do Museu Julio de Castilhos para o n° 65.

em 1985, a partir desta data, passa definitivamente a fazer parte do Processo de Tombamento Nº 141/T-38, sem a testificação do parecer de tombamento.

Simultaneamente, ao registro no Livro Tombo das Belas Artes da Ruína de São Miguel, deu-se início à construção contemporânea do edifício do Museu das Missões (1938), de autoria de Lucio Costa e colaboração de Lucas Mayerhofer e Paulo Thedim Barreto, implantado nas cercanias da excepcional Ruína da Igreja de São Miguel de Gian Batista Primoli (a partir 1735). Assim, o Museu, concluído e criado por Decreto-lei em 1940, embora não estivesse tombado quando foi oficialmente instituído e aberto ao público em 1942, compartilhou do valor de excepcionalidade com o bem preexistente passando a corresponder com a afirmação: ser moderno é sinônimo de ser bom.

Mas pode o moderno ser monumento? Para Lewis Mumford, não: “a noção de um monumento moderno é verdadeiramente uma contradição nos termos: se é um monumento, não é moderno; se é moderno, não pode ser um monumento” (MUMFORD, 1945, p. 361, tradução nossa). Entretanto, considerou-se nesta pesquisa que, durante este período efervescente culturalmente, beligerante e de transformações de toda monta, os propósitos sobre a proteção jurídica dos bens contemporâneos a serem preservados conciliaram-se, preferentemente, com os Princípios de Urbanismo estabelecidos no 4º Congresso Internacional de Arquitetura Moderna (CIAM), em Atenas, em 1933, do que com a Carta de Restauro de Atenas, de 1931.

Segundo Beatriz Mugayar Kühl, enquanto que, em 1931, se reiterou a necessidade de se preservarem monumentos históricos, em 1933, admitia-se protegê-los, “desde que não fossem contra seus princípios de higiene e suas prioridades de tráfego e expansão das cidades” (KÜHL, 1998, p. 202). Todavia, nesta ocasião, a discussão acerca do patrimônio histórico das cidades despertou o mundo para a ressalva da arquitetura vigente, e a defesa do valor artístico, conforme a Carta de Atenas:

70. A utilização dos estilos do passado, com pretextos estéticos nas novas edificações construídas em zonas históricas tem consequências desfavoráveis. A manutenção de semelhantes usos ou a introdução de tais iniciativas não será tolerada de forma alguma. Estes métodos são contrários a grande lição da história. Nunca se recomenda o retrocesso; o homem jamais voltou ao passado. **As obras primas do passado nos mostram que cada geração teve sua própria maneira de pensar, suas concepções e sua estética [...]** (CORBUSIER, 1993, p. 108, tradução nossa, grifo nosso).

Neste aspecto, segundo Pessoa, quem tomou a dianteira foi o Brasil: “[...] é pela primeira vez no mundo garantida a preservação através da tutela legal de uma obra da arquitetura moderna” (PESSÔA, 2006, p. 158). Isto posto, a proteção da arquitetura moderna brasileira, o que, à primeira vista, poderia significar a afirmação do movimento, na verdade, pretendia impor o seu próprio mérito, baseando-se nas virtudes do objeto em si, à outros interesses, como, por exemplo, as influências junto ao Estado transformadas em críticas ideológicas frequentes: “o que é belo e excelente acabará por dispensar outros empenhos, impondo-se pelo seu próprio mérito” (MACIEL, 2009, p. 14). Isto, segundo Vitruvius, diz respeito à ilusão dos falsos juízos [DA LIII, Pr. 3]:

E se não nos admiramos quando a ignorância obscurece as virtudes da arte, não podemos deixar de nos indignar ao máximo quando também muitas vezes se iludem os verdadeiros juízos pelos falsos, através de jogos de influências. Por isso, como pensava Sócrates, **se os sentimentos, ideias e conhecimentos amplamente sistematizados fossem claros e transparentes, de nada serviriam eses jogos de lisonja**, antes seriam entregues as obras espontaneamente àqueles que atingissem a suma ciência

com verdadeiros e reconhecidos trabalhos de arte (VITRÚVIO, 2009, p. 108, grifo nosso).

Voltando ao Esclarecimento (1937), admite-se que a amplitude da Carta escrita por Lucio Costa contribui, ainda, com a ideia do que proteger, reverenciando o bem sob a perspectiva histórica preconizada por Ruskin, mas, principalmente, incorporando à legitimidade do patrimônio cultural o valor artístico e o valor de nacionalidade, referência a Pugin. Sobre este aspecto, a Carta:

Trata-se, assim, de um empreendimento de repercussão internacional e como tal terá seu lugar na história da arquitetura contemporânea. Prova disto é o interesse que vêm demonstrando pela obra as melhores visitas técnicas e estrangeiras. **E coube ao nosso país dar êsse passo definitivo: mais um testemunho bem significativo de que já não condicionamos as nossas iniciativas a beneplácitos de fóra** (COSTA, 1995, p. 134, grifo nosso).

“Assim nasce a proteção do patrimônio moderno no Brasil. Filha da certeza, comungada pelos arquitetos modernos, de estarem escrevendo com suas obras a história da arquitetura do século XX [...]” (PESSOA, 2006, p. 159, grifo nosso).

Como visto, além da tradição colonial, a identificação do moderno com o nacional passa a ocorrer sistematicamente, e o SPHAN propõe o primeiro tombamento de um exemplar de arquitetura moderna brasileira. Segundo José Pessoa, “A ideia de tombar um edifício moderno não surgiu, porém, com a Igreja de São Francisco da Pampulha. A primeira proposta neste sentido havia sido feita para o prédio do Ministério da Educação e Saúde, em 1944” (PESSOA, 2006, p. 158).

Mas houve um contratempo: o MES estava pronto, aguardando para ser inaugurado. Desde o início, entre os modernos, havia uma certa preocupação com relação às futuras gestões, menos comprometidas com o movimento, ficando o edifício vulnerável à alterações irremediáveis, em virtude da falta de medidas protetivas. Entretanto, Lucio Costa, Diretor da Divisão de Estudos e Tombamento, quem deveria dar o parecer de encaminhamento do tombamento, era um dos autores do projeto do Ministério (PESSOA, 2006). Retoma-se neste aspecto da história, a prudência, virtude cardeal associada ao saber prático e intelectual, duas faculdades que caracterizaram a trajetória profissional de Lucio Costa.

A estratégia era tombar para não perder. Decididos da missão de salvaguardar o valor artístico dos exemplares de arquitetura brasileira do século XX e o movimento, garantindo-lhes a condição de monumento e legado às gerações futuras, os “modernos da repartição⁹¹” introduziram uma operação inédita e conveniente, executando o tombamento preventivo da Igreja de São Francisco de Assis da Pampulha, quatro anos após a inauguração. Preventivo porque, em 1947, a deteriorização da matéria, fruto da falta de utilização do edifício (a Igreja fora consagrada em 1959), dava indícios de seu desaparecimento.

No ano seguinte, submetido ao mesmo procedimento, mas não pela mesma razão, o edifício sede do Ministério da Educação e Saúde fora tombado, três anos após a inauguração. Tais obras foram inscritas no Livro Tombo das Belas Artes, respectivamente, sob Nº 373, em 1947 e Nº 375, em 1948, antecipando suas excepcionalidades, muito antes da ‘unanimidade modernista de Brasília’⁹². Já a

⁹¹ Expressão baseada no livro *Modernistas na Repartição*, de Lauro Cavalcanti.

⁹² Citando Lauro Cavalcanti (1995)

Estação de Hidroaviões, no Rio de Janeiro, teve o seu tombamento executado no ano de 1956, sob Nº 552, sendo, portanto, o terceiro edifício moderno tutelado pelo Estado, seguido do quarto edifício, Catedral de Brasília, tombada em 1962.

O “renovar preservando” coube, definitivamente, aos modernos. Tal convicção, à primeira vista contraditória, só faria sentido se houvesse uma retomada de postura sadia com relação aos princípios da boa arquitetura e sua definitiva vinculação com a arte.

A postura sadia também fora explicada, anos depois, por Lucio Costa:

A verdadeira arquitetura moderna não promove a ruptura com o passado, só a falsa. [...] No estrangeiro, quem gosta de arquitetura moderna detesta a tradição e vice-versa. **Aqui foi diferente – o moderno e a tradição andavam juntos.** Eu chefiava a divisão de Estudos e Tombamento do SPHAN. Achava que a arquitetura moderna não devia contradizer nossa tradição (COSTA, 1995, adenda, grifo nosso).

Alinhado ao pensamento de Oscar Niemeyer, cuja ideia de razão era interpretada segundo a noção de ideal clássico:

[...] não se trata de razão específica da nossa época, uma vez que a arquitetura se baseia em **razões permanentes, em leis eternas de equilíbrio, proporção e harmonia**, que lhe permitem, quando conduzida com talento e espírito criador, constituir-se em obra de arte. **Constantes que encontrei invariavelmente nas grandes obras do passado, manifestadas na preocupação sistemática da criação artística, no apuro e inovação de suas formas** [...] (NIEMEYER apud XAVIER, 2003, p. 246, grifo nosso).

Destarte, na execução dos tombamentos antecipados reside a vanguarda brasileira, sob o ponto de vista da consolidação do valor artístico na jurisprudência da proteção da arquitetura moderna. Esta tese, que estuda o caso da validade da outorga de mérito de proteção ao precedente arquitetônico moderno brasileiro – mediante o reconhecimento de suas virtudes, valores e princípios – encontra eco nas palavras de Lucio Costa:

[...] **importância porque veio pôr na ordem do dia com a devida ênfase o problema da qualidade plástica e do conteúdo lírico e passional da obra arquitetônica, aquilo porque haverá de sobreviver no tempo, quando funcionalmente não for mais útil.** Sobrevivência não apenas como exemplar didático de uma técnica construtiva ultrapassada, ou como testemunho de uma civilização perempta, mas num sentido mais profundo e permanente, – **como criação plástica ainda válida, porque capaz de comover** (COSTA, 1952, p. 3, grifo nosso).

Considerando que a discussão sobre valor nem sempre está expressa nos pareceres técnicos, a averiguação dos princípios fundamentais e juízos de valor sobre as obras em estudo, publicados por quem as produziu ou analisou, auxiliará na compreensão de suas motivações, comparando discurso com a prática. Enquanto a arquitetura é exata, a linguagem é vaga, abstrata e nem sempre direta. Na citação anterior, por exemplo, interessou saber a que Lucio Costa referia-se ao citar conteúdo lírico, passional.

Tomando como base a Igreja de São Francisco de Assis, da Pampulha, uma possibilidade: ao inaugurar um templo em concreto armado, curvo, cujo gesto fino e solto rompe com o racionalismo corbusiano, Oscar Niemeyer, justifica: “Foi o tempo da planta de dentro para fora, do ângulo reto, da

máquina de habitar, da imposição dos sistemas construtivos, limitações funcionalistas que não me convenciam ao olhar as obras do passado tão cheias de invenção e lirismo” (NIEMEYER, 1978, p. 19, grifo nosso). Acompanhando este mesmo raciocínio, possivelmente, ao referir-se à conteúdo passional, Lucio Costa dava indícios que, embora divorciado da tradição colonial da forma como se apresentava, Oscar Niemeyer buscou nesta mesma fonte a referência formal⁹³ pretendida, ao dizer:

Estilos mortos e velhos preconceitos, que os saudosistas insistem em ressurgir, não nos preocuparam. Temos, com a maleabilidade enorme dos novos materiais, um grande campo de experiências plásticas que não pode ser limitado por compromissos passadistas. **Uma obra de arquitetura deve antes de tudo traduzir o espírito de sua época, e, se examinarmos os períodos passados que se classificaram definitivamente como padrões de boa arquitetura, verificaremos que esses são justamente os que melhor exprimiram as épocas que representam. [...]** Respeitamos a lição do passado. Mas, somente isso. As velhas formas arquitetônicas perdem o sentido diante de novas possibilidades técnicas (NIEMEYER apud XAVIER, 2003, p. 244, grifo nosso).

Até o entendimento do que é “capaz de comover” descomplica-se ao observarem-se discurso e prática tão bem expressos na Igreja São Francisco de Assis, da Pampulha, obra em que Le Corbusier também dará sua opinião: “Você faz o barroco com o concreto armado”, acrescentando indulgente: “mas o faz muito bem⁹⁴” (CORBUSIER apud XAVIER, 2003, p. 248). Afastando qualquer interpretação pejorativa, Lucio Costa complementa: “[...] barroquismo de legítima e pura filiação nativa” (COSTA apud XAVIER, 2003, p. 183). Iguamente, a alusão ao espírito da época, *zeitgeist*⁹⁵, já havia sido mencionado por Le Corbusier e Lucio Costa, em Considerações sobre a Arte Contemporânea:

A intenção plástica que semelhante escolha subentende é precisamente o que distingue a arquitetura da simples construção. **Por outro lado, a arquitetura depende ainda, necessariamente, da época da sua ocorrência, do meio físico e social a que pertence, da técnica decorrente dos materiais empregados e, finalmente, dos objetivos visados e dos recursos financeiros disponíveis para a realização da obra, ou seja, do programa proposto**” (COSTA, 1952, p. 5, grifo nosso).

Meio, técnica e finalidade, eis o espírito do tempo, e a razão da nova arquitetura, capaz de “atrevimentos impensáveis”, como bem referiu Jurema Machado. Espírito manifestado nos inesperados planos em curva que Oscar Niemeyer faz de ornamento ao transformá-los em mural e tela, para o entusiasmo de Cândido Portinari e Paulo Wernek; ao integrar as artes plásticas através dos baixos-relevos assinados por Alfredo Ceschiatti; e ao optar pela vitalidade do paisagismo de linhas circulares de Burle Marx, razões dos “princípios de composição” da nova arquitetura, como Niemeyer declara no Poema da Curva:

Não é o ângulo reto que me atrai. Nem a linha reta, dura, inflexível, criada pelo homem. O que me atrai é a curva livre e sensual. **A curva que encontro nas montanhas do meu país, no curso sinuoso de seus rios, nas nuvens do céu, no corpo da mulher amada.** De curvas é feito todo o universo. O universo curvo de Einsten (NIEMEYER, 2000, p. 160, grifo nosso).

⁹³ A respeito da Igreja N. Sra do Rosário dos Pretos, Ouro Preto.

⁹⁴ Oscar Niemeyer. Contradição na Arquitetura. Texto original. Revista Módulo, Nº 21. Rio de Janeiro, dez. 1960.

⁹⁵ O conceito fora introduzido por Johann Gottfried Herder, mas se sobressaiu na obra de Georg Hegel.

O arremate veio nas palavras de Lucio Costa:

Nesses raros momentos felizes, **densos de plenitude**, a obra de arte adquire um rumo preciso e unânime: arquitetura, escultura, pintura formam um só corpo coeso, um organismo vivo de impossível desagregação (COSTA, 1995, p. 109, grifo nosso).

Também denso de plenitude, Oscar Niemeyer, aos quarenta anos de idade, teve o privilégio de testemunhar o tombamento de uma obra sua. A breve fala sobre a narrativa da instituição “guardiã dos registros do passado” e seus efeitos, paralelamente, requerirá um breve estudo sobre a evolução legislatória que resultou no Decreto-lei Nº 25, de 30 de novembro de 1937, padrão de ajuizamento que dispõe sobre o tombamento no Brasil.

Antes de tratar exclusivamente do Decreto-lei Nº 25/37, cabe uma abreviação sobre o pioneirismo da Constituição de 1934, em que fora instituída a função social da propriedade (art. 133º, inciso XVII), atribuindo à União e aos Estados, inicialmente, a competência para proteger as belezas naturais e os monumentos de valor histórico ou artístico, impedindo inclusive, a evasão de obras de arte. Salienta-se que a antecipação constitucional da função social da propriedade favoreceu a criação do Decreto-lei Nº 25/37 e sua autoridade, no que se refere à restrição ao direito de propriedade.

Autenticidade. No entanto, interessa também nesta argumentação sobre o **princípio característico**, ressaltar os aspectos particulares do referido Decreto-lei que irão influenciar diretamente na execução dos “tombamentos modernos”, tendo por base o conceito de autenticidade – essência tríplice do monumento, enquanto documento histórico, artístico, arquitetônico, técnico, científico; objeto material e funcional ativo e elemento significativo para a sociedade. Conforme mencionado, avaliar a predisposição do objeto à monumento à luz da autenticidade requer um olhar amplificado para a essência do objeto, não pressupondo um compromisso com a originalidade material do patrimônio material, somente, como dá a entender o preâmbulo da Carta de Veneza (1964):

Portadoras de mensagem espiritual do passado, as obras monumentais de cada povo perduram no presente como o testemunho vivo de suas tradições seculares. A humanidade, cada vez mais consciente da unidade dos valores humanos, as considera um patrimônio comum e, perante as gerações futuras, se reconhece solidariamente responsável por preservá-las, **impondo a si mesma o dever de transmiti-las na plenitude de sua autenticidade** (IPHAN, 1995, p. 109, grifo nosso).

Pressupõe também um comprometimento em documentá-lo através de sua realidade, atributos que, correspondendo ao contexto a que se refere – a um determinado momento e a um determinado lugar–, coloca em desequilíbrio a aceitação da sinonímia entre autenticidade e originalidade material. Antoni González (1996) esclarece:

O diferente papel que a autenticidade assume na definição do patrimônio construído (onde é mais conveniente) se baseia naquela condição habitual de objeto legitimamente transformável ao longo da história, que vimos antes – na supracitada essência trina do monumento e nos obriga a uma avaliação do assunto menos relacionada ao seu caráter de relíquia ou à sua cronologia, e mais à sua capacidade de manter em vigor qualquer uma dessas facetas da essência do monumento. A matéria do monumento – e, portanto, sua autenticidade, tem que ser ajuizada não em função de sua cronologia, mas de sua aptidão para definir aqueles aspectos essenciais: de documentar a originalidade (isto é, de certificar documentalmente, por exemplo, o espaço, a luz, os atributos mecânicos e formais inerentes aos sistemas construtivos, os elementos ornamentais originais, etc.) e

de permitir a funcionalidade e a significação – estética e emblemática – que unem o monumento e a coletividade (LOGGIA Nº 1, 1996, p. 19, tradução nossa).

Dura lex sed lex⁹⁶. A autenticidade também pressupõe um comprometimento com a origem. Notadamente, nas diversas contribuições que foram incorporadas pelo Decreto-lei Nº 25/37, identificaram-se conexões com o conceito – na qualidade do que é legítimo, adequado e pertinente.

Uma lei para o passado. Segundo Telles (2009), a primeira conexão refere-se ao anteprojeto do Deputado Luis Cedro (1923) que defendeu a criação de uma Inspetoria dos Monumentos Históricos, ascendente do SPHAN, igualmente responsável pela preservação do patrimônio histórico e artístico nacional. O sentido de preservação da nacionalidade, expressa no documento, era consubstanciado pela proteção deste patrimônio determinando que, uma vez classificado⁹⁷, não seria permitido destruições ou modificações sem a prévia aprovação da Inspetoria⁹⁸.

A segunda conexão refere-se ao anteprojeto do jurista Jair Lins (1924), designado para “organizar a proteção do patrimônio histórico e artístico” do Estado de Minas Gerais, onde observa-se, de antemão, a similaridade com a escrita da ementa do Decreto-lei Nº 25/37⁹⁹. A abrangência do documento, preliminarmente estadual, foi reconsiderada em termos federais, sendo que as contribuições que foram incorporadas posteriormente dizem respeito, sistematicamente, a: direito de preferência¹⁰⁰; exclusividade de bens nacionais¹⁰¹ para fins de catalogação¹⁰²; tipos de catalogação: voluntária/ compulsória, definitiva/ provisória¹⁰³; além de proibição de construção nova na vizinhança do bem catalogado¹⁰⁴.

Também segundo Telles (2009), foi a contribuição do Deputado José Wanderley de Araújo Pinho (1930) que reuniu as principais disposições dos anteprojetos supracitados, antecipando o que seria a “Lei de Tombamento” que conhecemos, sob a denominação Decreto-lei Nº 25/37, especialmente em razão da similitude das escritas dos textos dos art. 1º.

Primeiro, a escrita de Araújo Pinho:

Artigo 1º. Consideram-se patrimônio histórico-artístico nacional todas as coisas imóveis e móveis, **a que deva estender a sua proteção o Estado, em razão de seu valor artístico, de sua significação histórica ou de sua peculiar e notável beleza**, quer pertencer à União, aos Estados, ao Distrito Federal, aos Municípios, a coletividade ou a particulares (IPHAN, 1980, p. 46, grifo nosso).

Seguido do Decreto-lei Nº 25/37:

Artigo 1º. Constitui o patrimônio histórico e artístico nacional o conjunto de bens móveis e imóveis existentes no país e cuja **conservação seja de interesse público**, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu **excepcional valor** arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico (BRASIL, 1937).

⁹⁶ Traduzido do latim: “a lei é dura mas é a lei”. Fonte de consulta Dicionário do Latim Essencial.

⁹⁷ Segundo Luis Cedro, o instrumento de proteção era a classificação e não o tombamento.

⁹⁸ Análogo ao art. 17º do Decreto-lei nº 25/37.

⁹⁹ DL Nº 25/37 Ementa: “Organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional”.

¹⁰⁰ Análogo ao art. 11º ao 13º do Decreto-lei nº 25/37.

¹⁰¹ Análogo ao art. 13º do Decreto-lei nº 25/37.

¹⁰² Segundo Jair Lins, o instrumento de proteção era a catalogação, e não o tombamento.

¹⁰³ Análogo ao art. 6º ao 10º do Decreto-lei nº 25/37.

¹⁰⁴ Análogo ao art. 18º do Decreto-lei nº 25/37. O referido código irá corroborar ainda com o item III. A valorização dos monumentos. Carta de Atenas (1931).

Em ambos destacam-se a proteção e a nacionalidade, a materialização do princípio constitucional da função social da propriedade e uma orientação: a exclusividade dos bens de valor artístico ou de vinculação histórica sob a proteção do Estado. É neste âmbito que foram executados os “tombamentos modernos” a ser estudados. No entanto, nenhum dos três anteprojatos apresentados por Cedro, Lins e Pinho lograram de êxito. Foi necessário, portanto, o arranjo e o burilamento de um escritor moderno, com a anuência do futuro consolidador jurídico do patrimônio cultural, para que suas propostas fossem levadas à cabo, redundando no Decreto-lei.

Assim, Mário de Andrade e Rodrigo Melo Franco de Andrade apresentaram, em 1936, um projeto de lei à Gustavo Capanema, prevendo a criação do Serviço do Patrimônio Artístico e Nacional¹⁰⁵ (SPAN), incluindo como diferencial da proposta, a criação dos quatro Livros de Tombo que constam no Decreto-lei Nº 25/37 e, conseqüentemente, a introdução definitiva do termo tombamento. O projeto de lei foi aprovado, por unanimidade, na Câmara dos Deputados e no Senado Federal.

Instrumento. A partir deste contexto, reitera-se a autenticidade jurídica do Decreto-lei Nº 25/37, como instrumento de vanguarda na defesa dos interesses difusos em juízo, no que toca à proteção não somente de monumentos antigos, mas sobretudo de monumentos nacionais. Isto se deve ao fato de que, no Brasil, o patrimônio construído remanescente é, na sua maioria, posterior ao século XVI, não podendo associá-lo a antigo e histórico, somente. Possivelmente, a isso se deve sua vigência e vivência octogenária, recepcionado pela Constituição Federal de 1988, art. 216º, com *status* de lei ordinária, enquadrando-se no conceito de “Lei Nacional” (MIRANDA, 2015). Segue a transcrição:

Artigo 216. Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, **portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira**, nos quais se incluem:

- I - as formas de expressão;
- II - os modos de criar, fazer e viver;
- III - as criações científicas, artísticas e tecnológicas;
- IV - as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais;
- V - os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico.

§ 1º O poder público, com a colaboração da comunidade, promoverá e protegerá o patrimônio cultural brasileiro, por meio de inventários, registros, vigilância, tombamento e desapropriação, e de outras formas de acautelamento e preservação (BRASIL, 1988, grifo nosso).

Se de fato não houve alterações em 80 anos do Decreto-lei Nº 25/37, o art. 216º da Carta Magna (1988) ampliou sua abrangência, representando ganhos consideráveis, apontados aqui a partir de uma rápida comparação. Primeiro, a sintetização do patrimônio histórico e artístico nacional em patrimônio cultural nacional; além disso, no texto constitucional vigente, não prevalece a vinculação do patrimônio cultural nacional com fatos memoráveis da história ou em razão de seus atributos excepcionais, memoráveis ou monumentais, mas qualifica-se a variedade de bens que integram o patrimônio cultural brasileiro; por fim, alargam-se os instrumentos de proteção ao patrimônio cultural, sendo o tombamento

¹⁰⁵ Inicialmente sem a referência “Histórico”.

– e a conseguinte inscrição nos Livros de Tombo, uma das formas de acautelamento e preservação, mas não a única.

Não havendo este alargamento na lei – quando da salvaguarda dos edifícios modernos, concentra-se a investigação a seguir na análise dos já citados Processos de Tombamento Nº 373/T-47; Nº 375/T-48; Nº 552/T-56; e Nº 672/T-62 dos bens: Igreja de São Francisco de Assis da Pampulha; Edifício sede do Ministério da Educação e Saúde; Estação de Hidroaviões e Catedral de Brasília. Não fará parte do elenco sistematizado, pela questão cronológica já explicitada, os Remanescentes do Povo e Ruínas de São Miguel, incluindo a edificação do Museu das Missões que consta do Processo Nº 141/T-38, desde 1985, e que é referente à inscrição compartilhada de: 1. Coleção etnográfica, arqueológica, histórica e artística existente no Museu Júlio de Castilhos; 2. Ruínas de São Miguel; 3. Forte de Caçapava.

Em observância ao Decreto-lei Nº 25/37, segue-se a verificação dos atributos da autenticidade nos pareceres técnicos dos bens arrolados. Antes do texto constitucional de 1988, era aceito um aforismo que colocava o tombamento como principal fator de atribuição de valor do bem, questionando: o patrimônio é tombado porque tem valor ou o patrimônio tem valor porque é tombado?

Mais do que uma simples relação de causa e efeito, o patrimônio moderno – no âmbito em que foram executados seus tombamentos, em razão das constantes rejeições, críticas e ultrajes pelos quais experimentou – também teve sua autenticidade efetivada a partir da promulgação da “Lei do Tombamento”, demonstrando a total sinergia entre o instrumento jurídico e o patrimônio moderno em processo.

Método didático. Isto posto, elaborou-se, no formato de quadros (Quadros 1 a 4), a relação dos processos de tombamentos em análise, com suas respectivas movimentações, seguindo rigorosamente a ordem dos autos. Complementando a informação, tem-se transcrição da proposta de cada tombamento, sendo apresentada a pluralidade de suas características.

Síntese e Análise. A importância da abordagem documental deve-se à dissemelhança das execuções de tombamentos dos edifícios de interesse que, embora sob a mesma legislação, tiveram as mais diversas motivações e encaminhamentos. Ainda que nos autos dos processos possam, em algum dos bens tombados, constar de vários documentos, a síntese documental, para fins de tese, restringiu-se à juntada de documentos cuja finalidade é a inscrição no Livro Tombo dos bens em estudo, apresentados em sequência. Já a análise estendeu-se à descrição dos fatos substanciais que ocorreram antes e após os tombamentos.

3.2.1 Tombamento da Igreja de São Francisco de Assis, da Pampulha

Localização: Lagoa da Pampulha, Belo Horizonte, MG.

Quadro 1. Movimentações do Processo Nº 373/T-47 na ordem dos autos.

IDENTIFICAÇÃO: Nº PROCESSO 373/T-47/ D.P.H.A.N/ D.E.T SEÇÃO DE HISTÓRIA
<p>Proposta de Tombamento: Igreja São Francisco de Assis, da Pampulha</p> <p>Data: 08 de outubro de 1947</p> <p>Parecerista: Lucio Costa. Diretor da D.E.T</p> <p>Destinatário: Rodrigo Melo Franco de Andrade. Diretor Geral D.P.H.A.N</p> <p>Despacho Administrativo. “Expeçam-se as notificações para o tombamento”</p> <p>Local/ Data: Rio de Janeiro, 05 de novembro de 1947</p> <p>Autoridade Administrativa: Rodrigo Melo Franco de Andrade. Diretor Geral D.P.H.A.N</p>
<p>Notificação Nº 538. Referente ao tombamento da Igreja de São Francisco de Assis, da Pampulha</p> <p>Data: 06 de novembro de 1947</p> <p>Destinatário: João Franzen de Lima. Prefeito Municipal de Belo Horizonte</p> <p>Autoridade Administrativa: Rodrigo Melo Franco de Andrade. Diretor Geral D.P.H.A.N</p>
<p>Ofício de Comunicação do Recibo de Tombamento</p> <p>Local/ Data: Belo Horizonte, 27 de novembro de 1947</p> <p>Destinatário: Rodrigo Melo Franco de Andrade. Diretor Geral D.P.H.A.N</p> <p>Autoridade Administrativa: La Lafayette A. de Pádua. Diretor do Departamento de Educação e Cultura</p> <p>Manuscrito. Despacho Administrativo. Inscreva-se no Livro Tombo Nº 03</p> <p>Data: 1 de dezembro de 1947</p> <p>Autoridade Administrativa: Rodrigo Melo Franco de Andrade. Diretor Geral D.P.H.A.N</p> <p>Manuscrito. Comprovante da Inscrição no Livro Nº 03: Tombo das Belas Artes</p> <p>Data: 1 de dezembro de 1947</p> <p>Nº Inscrição: 312. Folha: 65</p> <p>Registrador: Carlos Drummond de Andrade. Chefe da Seção de História</p>
<p>Recibo de Notificação Nº 538</p> <p>Local/ Data: Belo Horizonte, 10 de novembro de 1947</p>
<p>Autos do Processo de Tombamento Nº 373/T-47: Volume único. Nº total de Páginas: 6 p.</p>
<p>Juntada de Documentos: Capa; Parecer e despacho (1 e 2/6); Notificação Nº 358 (3 e 4/6); Ofício de Comunicação, Inscrição e Comprovante de Inscrição (5/6) e Recibo da Notificação Nº 538 (6/6).</p>

Transcrição da proposta de tombamento escrita por Lucio Costa e endereçada à Rodrigo Melo Franco de Andrade:

Sr. Diretor Geral:
 Considerando o estado de **ruína precoce** em que se encontra a Igreja de São Francisco de Assis, da Pampulha, em Belo Horizonte, devido a certos **defeitos de construção e**

ao abandono a que foi relegado êsse edifício pelas autoridades municipais e eclesiásticas;
 considerando que numerosas **peças integrantes dêsse edifício** destinado a capela tais como altar, órgão, bancos, via sacra, etc., foram **irresponsavelmente abandonados ou utilizados em outras igrejas de modo inconveniente** porque em desacôrdo com seu estilo peculiar;
 considerando o **louvor unânime despertado por esta obra nos centros de maior responsabilidade artística e cultural do mundo inteiro**, particularmente da Europa e dos Estados Unidos;
 considerando, enfim, que o **valor excepcional** dêsse monumento o destina a ser inscrito, mais cedo ou mais tarde, nos Livros do Tombo, como monumento nacional, e que portanto seria criminoso vê-lo arruinar por falta de medidas oportunas de preservação, para se haver de intervir mais tarde no sentido de uma restauração difícil e onerosa,
 tenho a honra de propor, de acôrdo com os itens I e III do art 9º do Decreto-lei Nº 25, de 30 de novembro de 1937, **o tombamento preventivo da Igreja de São Francisco de Assis, da Pampulha**, promovendo-se logo as necessárias gestões junto à Prefeitura, ao arquiteto autor do projeto e aos engenheiros responsáveis pelo cálculo da estrutura e pela empreitada da obra, com o propósito de sanar da melhor forma os defeitos assinalados, e, também, junto às autoridades eclesiásticas, para fim de integrar de novo no monumento as alfaias e demais peças do seu equipamento indevidamente removidas, ou, ainda, aquelas que, muito embora concluídas e pagas, não foram sequer instaladas.
 Saudações atenciosas.
 Em 8.10.1947
 Lucio Costa
 Diretor D.E.T (MEC, Nº 373/ T-47, p. 1, grifo nosso).

A proposta de tombamento da Igreja São Francisco de Assis foi **de ofício**, conforme previa o art. 9º, II, a do Decreto Nº 20.303, de 2 de janeiro de 1946. No entanto, a preocupação e perícia de Lucio Costa esclareceram-se por meio do tom de advertência do pedido de tombamento preventivo (assim sublinhado), bem como na forma com que o amarrou aos parágrafos 1º e 3º do art. 9º, do Decreto-lei Nº 25/37– que fundamentam o tombamento compulsório, devendo estar em conformidade com o atendimento aos prazos em relação à anuência ou impugnação. Atendidos os prazos e instâncias, fez-se deliberar sobre, sem a possibilidade de recurso.

De acordo com o art. 5º do Decreto-lei Nº 25/37, efetuadas as notificações, aos 06 de novembro de 1947, o Prefeito Municipal de Belo Horizonte, João Franzen de Lima, recebeu e assinou o recibo da notificação Nº 538, expedida por Rodrigo Melo Franco de Andrade, onde ficou determinada a execução do tombamento, seguida da determinação da inscrição no Livro Tombo a que se refere o Art. 4º, alínea 3 da obra de arquitetura religiosa constituída: Igreja São Francisco de Assis, localizada à beira do lago Pampulha, em Belo Horizonte, Estado de Minas Gérias, incluindo-se, no tombamento, as obras de arte integradas do referido edifício. **O bem foi inscrito em 1º de dezembro de 1947, sob Nº 312, no Livro Tombo de Belas Artes, fl. 65.**

A obra foi iniciada em 1942, inaugurada em 1943, concluída em 1945, tombada em 1947, denunciada por abandono em 1948, atingida por sinistro em 1954, doada à Cúria Metropolitana em 1956 e consagrada templo católico, finalmente, em 11 de abril 1959. A primeira cerimônia eucarística no local foi realizada com a presença do então Presidente da República, Juscelino Kubitschek de Oliveira, do Governador Bias Fortes e do Prefeito de Belo Horizonte Amintas de Barros. Devido ao desprezo pelo edifício durante todo este tempo, à degradação de sua estrutura e utilização imprópria de seu mobiliário e equipamentos, como condiz o parecer do relator, exigia-se uma atitude emergencial frente às

circunstâncias. Se o arruinamento era uma contingência (CAVALCANTI, 2006), o tombamento era uma solução.

Contrariando o conceito de autenticidade, na filosofia de Heidegger, viu-se que no hiato de 14 anos – desde a conclusão da obra, a Igreja teve uma existência sem sentido. O tombamento fora executado preventivamente, e, mesmo assim, no ano seguinte, os jornais denunciavam o abandono não só da Igrejinha, mas de todo o conjunto da Pampulha, reivindicando sua preservação e propagando o desperdício do investimento público. A Prefeitura, proprietária dos imóveis, refutava as denúncias, justificando-se por meio das finalidades de cada edifício e seus respectivos estados de conservação, dividindo a responsabilidade da Igrejinha com o SPHAN.

O jornal Estado de Minas, insistente, cobrava a consagração oficial por parte da Igreja, que argumentava sobre a obra, através de seu arcebispo Dom Antônio Santos Cabral: “inteiramente particular, na qual o clero não teve a mínima participação” acrescentando, que a construção da Igrejinha: “não dependeu da opinião das autoridades eclesiásticas, não foi feita a doação do terreno à paróquia nem foram apresentados planos para a aprovação prévia” (FABRIS, 2000, p. 186). Ambos “lavaram as mãos”¹⁰⁶.

É certo que nenhuma instituição envolvida desejava a ruína de tão comentado empreendimento. Antes da execução do tombamento, por exemplo, a Cúria havia sugerido que fosse criado no local um Museu de Arte Moderna, sugestão que agradou inicialmente ao prefeito. Na sequência, veio a proposta do Departamento do Instituto dos Arquitetos do Brasil (IAB MG) de receber em doação o edifício da Igrejinha, a título precário e, em contrapartida, conservar o imóvel do pretense Museu. Foi quando a Prefeitura recuou. A proposta de alteração de finalidade desagradou intelectuais, como Eduardo Frieiro, que respondeu ao Estado de Minas:

O primeiro ato de sabotagem a que me refiro foi o que tentou **desnaturar o caráter da igreja da Pampulha, tornando-a museu de arte moderna**. Compreende-se que muitos católicos estranhem a nova arquitetura concebida pelo talento superior de Niemeyer. Mas é simples relutância, como acontece tão frequentemente em face do novo e nunca visto. O povo se habituará com o correr do tempo. A igreja da Pampulha será igreja ou não será nada (FABRIS, 2000, p. 190, grifo nosso).

Autenticidade em risco. Em 1947, sob governo municipal de João Franzen de Lima, tramita no SPHAN a proposta de tombamento, vindo a se efetivar no último mês do mesmo ano. Igreja pronta, tombada, mas ameaçada. Em 20 de abril de 1954, um rompimento da barragem da Lagoa da Pampulha, alagando o bairro, afetou a estrutura da Igrejinha já avariada por infiltrações no teto, rompendo seus vidros.

A arte integrada de Portinari não foi atingida. Não bastassem a polêmica com o clero, o abandono pelas autoridades e os danos materiais decorrentes do sinistro, a disputa política e ideológica, com seus interesses escusos, impedia, inclusive, que a destinação de verbas para reparos no Conjunto se efetivassem.

Não se pode negar que o tombamento movimentou a já desinteressante matéria, ajudando a reverter o descrédito inicial da obra pelos locais, porque a nível internacional, a Igrejinha já era reconhecida na bibliografia técnica especializada, como “[...] o mais famoso monumento da arte moderna no Brasil”

¹⁰⁶ Referência a Pôncio Pilatos (Mt 27:24)

(FABRIS, 2000, p. 194), credenciando profissionalmente seu criador. Soma-se a isso, a perspicácia do Prefeito Celso Melo de Azevedo ao propor, pelo Projeto de Lei na Câmara Municipal, a doação da Igreja e da área adjacente à Curia Metropolitana – que a aceitou em definitivo –, inclusive sua arte integrada, anteriormente avaliada como imprópria. Nas palavras de Dom Cabral, a crítica à obra de Portinari:

Fantasia de artistas. Extravagâncias que podem ficar muito bem nos salões de arte; motivos para estudos polêmicos e discussões entre artistas, jornalistas e escritores. Acredito que tanto os adeptos do modernismo como os defensores da arte antiga, do chamado academicismo, estão com razão, pois todos lutam pela evolução artística. Mas, para um templo, aquilo não fica bem.; não podemos desvirtuar a obra do Senhor nem a igreja é lugar para experiências materialistas, embora artísticas (FABRIS, 2000, p. 187).

Embora o tombamento não tenha revertido na recuperação imediata em relação dos danos construtivos¹⁰⁷, ao menos ampliou a discussão sobre a preservação da autenticidade funcional, jurídica, material e documental da obra, não isentando, naturalmente, da reflexão a respeito de outro conceito que se compatibiliza muito bem com autenticidade. Recuperada sua autenticidade, era necessário ainda que fosse recuperada sua identidade. Perduram as mesmas questões sobre este tema: O que é? De quem é? Para quem é?

Primeiro, o que é? O clero e os fiéis, através do seu representante maior, arcebispo D. Cabral, não compreendiam seu valor nem tampouco significado, tanto que o mesmo D. Cabral dizia que a obra modernista ia de encontro ao aceitável pela Igreja, instituição onde os valores tradicionais são preponderantes (FABRIS, 2000). Segundo, de quem é? A história nos mostra que nem a Prefeitura, enquanto proprietária, nem a Igreja, beneficiária, se sentiam reponsáveis pelo edifício, negligenciando-o. Esqueceu-se a Prefeitura, que a chancela do tombamento é um instrumento de preservação que impõe a conservação e reparação da coisa tombada¹⁰⁸. Terceiro, para quem é? Se nem a proprietária, nem a beneficiária se posicionavam quanto à tutela e finalidade do edifício, quem dera a sociedade que assitia a tudo de longe, sem entender exatamente o que fazer.

Se o Decreto-lei Nº 25/37 apontou uma direção, foi na de que “Igrejinha” passaria, enfim, a ter valor reconhecido porque era tombada. Hoje, entretanto, poucos desconhecem sua importância. Em 2012, a Prefeitura de Belo Horizonte lançou a candidatura do Conjunto Arquitetônico da Pampulha ao título de Patrimônio da Humanidade, pela UNESCO. A outorga foi concedida em julho de 2016. Quanto aos princípios da nova arquitetura: fizeram-se ou não presentes na justificativa do tombamento preventivo da Igreja São Francisco? Em parte.

Mas fez-se presente o postulado de Riegl sobre valor artístico essencial, que opera a partir da qualidade intrínseca de toda arte, independente do período. Essa é uma interpretação da tese sobre a prerrogativa que consta no parecer: “considerando o louvor unânime despertado por esta obra nos centros de maior responsabilidade artística e cultural do mundo inteiro, particularmente da Europa e dos Estados Unidos”.

Na última ordem de consideração incluída junto ao parecer de Lucio Costa, realça-se o valor excepcional do monumento, atributo que consta na Lei de Tombamento, mas que poderia ser melhor

¹⁰⁷ Embora previstas pelo calculista de Niemeyer, Prof. Eng. Joaquim Cardozo, três juntas de dilatação não foram construídas. Foi realizado uma importante obra de reparos, em 1980, para a implementação de duas juntas, e uma outra obra, maior, entre 2004 e 2005, quando se implementou a terceira junta de dilatação prevista em projeto. Atualmente, a Igreja encontra-se novamente em reforma.

¹⁰⁸ Artigo 17º Decreto-lei nº 25/37.

esclarecido ao exaltar, por exemplo: a relação do edifício com a paisagem; a identificação do edifício com a arte integrada – herança do barroco brasileiro; a adequação da estrutura às possibilidades do concreto armado, rompendo “com as convenções mais cartesianas da arquitetura moderna” (MINDLIN, 1999, p. 182).

Embora dispensem apresentações, não consta nos autos a personificação dos arquitetos brasileiros, formados no Brasil, exercendo influências no seu território e principalmente fora dele. Esta observação vai de encontro com o que disse Vitruvius [DA LVI, VIII-9]: “mas, quando se apresentar esteticamente como modelo nas suas proporções e sistemas de medidas, então a glória será do arquiteto” (VITRUVIO, 2009, p. 241).

Corrigindo esta lacuna, Paul Clemence ajuíza:

Brasília foi o projeto que deu à arquitetura moderna brasileira uma projeção internacional em uma escala até então não vista. E, claro, conseqüentemente ao arquiteto de seus principais edifícios, Oscar Niemeyer. Mas antes de Brasília, houve a Pampulha, o complexo arquitetônico à beira da lagoa de mesmo nome, ao norte de Belo Horizonte. Foi ali que a famosa curva criou força e partiu em sua longa e bela trajetória (ARCHDAILY, 25/01/ 2012).

3.2.2 Tombamento do Edifício Sede do Ministério da Educação e Saúde

Localização: Casa à Rua da Imprensa, Nº 16, Rio de Janeiro, D.F.

Quadro 2. Movimentações do Processo Nº 375/T-48 na ordem dos autos

IDENTIFICAÇÃO: Nº PROCESSO 375/T-48/ D.P.H.A.N/ D.E.T SEÇÃO DE HISTÓRIA
Decreto-lei n. 7.148 de 13 de dezembro de 1944. Autoriza o Prefeito do Distrito Federal a dar terreno que menciona Autoridades: Getúlio Vargas e Alexandre Marcondes Filho Data: 15 de dezembro de 1944
Decreto n. 8.012 de 28 de dezembro de 1944. Faz a doação do terreno que menciona Autoridade: Henrique Dodsworth. Prefeito do D.F Data: 28 de dezembro de 1944 D.O.U em 30/12/44. Seção II
Proposta de Tombamento: Edifício Sede do Ministério da Educação e Saúde Destinatário: Lucio Costa. Diretor D.E.T Parecerista: Alcides da Rocha Miranda. Chefe da Seção de Arte Data: 03 de março de 1948 Despacho Administrativo: “De acordo. À consideração do Sr. Diretor Geral”

<p>Data: 08 de março de 1948</p> <p>Autoridade Administrativa: Lucio Costa. Diretor D.E.T</p>
<p>Manuscrito. Despacho Administrativo. "Expeçam-se as notificações para o tombamento"</p> <p>Autoridade Administrativa: Rodrigo Melo Franco de Andrade. Diretor Geral D.P.H.A.N</p> <p>Data: 08 de março de 1948</p>
<p>Notificação Nº 544. Tombamento do Edifício Sede do Ministério da Educação e Saúde. Original e Cópia</p> <p>Data: 09 de março de 1948</p> <p>Destinatário: Clemente Mariani Bittencourt. Ministro da Educação e Saúde</p> <p>Autoridade Administrativa: Rodrigo Melo Franco de Andrade. Diretor Geral D.P.H.A.N</p> <p>Recibo de Notificação de Tombamento</p> <p>Local/ Data: Rio de Janeiro, 12 de março de 1948</p>
<p>Notificação Nº 545. Tombamento do Edifício Sede do Ministério da Educação e Saúde</p> <p>Data: 09 de março de 1948</p> <p>Destinatário: Lourival Telles de Menezes. Diretor da Secretaria do Patrimônio da União</p> <p>Autoridade Administrativa: Rodrigo Melo Franco de Andrade. Diretor Geral D.P.H.A.N</p> <p>Recibo de Notificação de Tombamento</p> <p>Local/ Data: Rio de Janeiro, 10 de março de 1948</p>
<p>Manuscrito. Despacho Administrativo. Inscreva-se no Livro Tombo Nº 03</p> <p>Data: 17 de março de 1948</p> <p>Autoridade Administrativa: Rodrigo de Melo Franco de Andrade. Diretor Geral D.P.H.A.N</p> <p>Manuscrito. Comprovante da Inscrição no Livro Nº 03: Tombo das Belas Artes</p> <p>Data: 18 de março 1948</p> <p>Nº Inscrição: 315. Folha: 66</p> <p>Registrador: Carlos Drummond de Andrade. Chefe da Seção de História</p>
<p>D.S.P.U 341. Anotação a respeito do imóvel</p> <p>Destinatário: Rodrigo Melo Franco de Andrade. Diretor Geral D.P.H.A.N</p> <p>Data: 30 de junho de 1948</p> <p>Autoridade Administrativa: Eng. Francisco Behrendore Junior. Diretor Secretaria do Patrimônio da União</p>
<p>Autos do Processo de Tombamento Nº 375/T-48: Volume I (107p.). Anexos 1, 2, 3 e 4 (44p.). Nº total de Páginas: 151p.</p>
<p>Juntada de Documentos: Autorização de Doação Terreno e Doação (1, 2/151); Parecer, Despacho e Ofício de Solicitação Notificação (3, 3.1/151); Notificação Nº 544, Recibo e Cópia (4,5,6/151); Notificação Nº 545, Recibo (7, 8/151); Inscrição e Comprovante de Inscrição no Livro Tombo (9/151); Ofício de Comunicação S.P.U e Despacho (10/151). Demais movimentações (11 a 151/151).</p>

Transcrição da proposta de tombamento escrita por Alcides da Rocha Miranda e endereçado à Lucio Costa:

Sr. Diretor da D.E.T:

Nos termos do art. 9, II, a, do Regimento aprovado pelo decreto Nº 20.3030, de 2 de janeiro de 1946, tenho a honra de propor o tombamento, como monumento de arquitetura civil, do edifício-séde do Ministério da Educação e Saúde, à rua da Imprensa, Nº 16, no Distrito Federal, com área complementar, integrante da mesma construção.

Justifica-se a medida proposta, pelo fato de tratar-se **da primeira edificação monumental, destinada a séde de serviços públicos, planejada e executada no mundo, em estrita obediência aos princípios da moderna arquitetura**. Esse caráter de edifício marco de uma nova fase da evolução da arquitetura lhe vem sendo reconhecido pelos críticos e especialistas mais autorizados da Europa e da América, tal como é do conhecimento público, através das publicações técnicas. A obra em questão reveste-se, assim, da maior importância, do ponto de vista artístico e histórico, sendo assim de toda conveniência coloca-la sob a proteção do Decreto-lei Nº 25, de 30 de novembro de 1937, que classifica e manda conservar e proteger o patrimônio de arte do país (MEC, Nº 375/T-48, 1948, p. 3, grifo nosso).

A proposta de tombamento do edifício sede do Ministério da Educação e Saúde também foi **de ofício**. Redigida aos 03 de março de 1948, partiu da Divisão de Estudos e Tombamento por meio da relatoria de Alcides da Rocha Miranda, Chefe da Seção de Arte, com anuência de Lucio Costa, Diretor da Divisão de Estudos e Tombamento e despacho de Rodrigo Melo Franco de Andrade, Diretor Geral do Departamentanto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN).

Chancelado nos termos do Art. 9º, inciso II, alínea a, do regimento interno aprovado pelo Decreto Nº 20.303, o texto ainda propõe: “o tombamento dos monumentos e das obras de arte assim inventariados e classificados, quando satisfizerem as condições previstas no Decreto-lei Nº 25, de 30 de Novembro de 1937”, amplificando assim seus domínios, no destaque dado à “área complementar integrante à mesma construção” (MEC Nº 375/T-48, 1948, p. 3).

As “condições previstas” presentes no Decreto Nº 20.303 ratificavam, especialmente, o art. 18º do Decreto-lei, regulamentando a ocupação da vizinhança da coisa tombada. Dada a dupla referência do relator no parecer técnico sobre esse tema, nota-se uma disposição prévia da jurisprudência em relação à preservação das visuais do entorno do bem tombado e a sinergia entre a competência do órgão de preservação, o instrumento de proteção e o parecer técnico, sendo assim favorecidas as medidas cautelares dirigidas ao referido monumento moderno, assunto amplamente debatido no parecer PR 10.642-68, Nº 744-H, de 16 de setembro de 1968, cujo assunto “Construção em área tombada”, será desenvolvido ainda nesta seção.

Destarte, em atendimento ao art. 5º do Decreto-lei Nº 25/37, após efetuadas as notificações, aos 17 de março de 1948, o Diretor Geral do DPHAN, Rodrigo Melo Franco de Andrade, expediu a inscrição no Livro Tombo a que se refere o art. 4º, alínea 3, do edifício-séde do Minitério de Educação e Saúde, localizado à Rua da Imprensa, Nº 16, na cidade do Rio de Janeiro, DF. **O bem foi inscrito aos 18 de março de 1948, sob Nº 315, no Livro Tombo de Belas Artes, fl. 66.**

Sabe-se que, durante e após sua construção, o edifício que viria a se tornar monumento protegido por lei, e celebrada obra prima mundial da arquitetura moderna era combatido pela opinião pública com duras críticas: elevado custo, construção demorada, megalomaniaco. Foi apelidado de Capanema Maru, identificação clara com o Ministro Gustavo Capanema, e com os navios cargueiros japoneses

que atracavam no porto do Rio de Janeiro – sentido pejorativo advindo da insensatez dos academicistas (CAVALCANTI, 2006).

Neste contexto, era razoável a antecipação da proteção jurídica do MES, mesmo que a ameaça constituída fosse de domínio ideológico, uma vez que o edifício era alvo persistente daqueles que se colocavam como opositores obstinados do movimento moderno – já identificados neste texto. Não se davam conta da autenticidade do monumento enquanto fundamento, enquanto programa, enquanto método construtivo e, principalmente, enquanto documento da nova identidade nacional, valores mais ou menos destacados no parecer técnico de Rocha Miranda.

Como visto, a autenticidade tem colaborado com a proteção internacional de bens culturais, estando condicionada através da distinção entre o objeto material e sua mensagem – ou valor que o mesmo transmite – segundo o contexto social e cultural, e não segundo modelos universais (LOGGIA, 1996). O parecer técnico esclarece que esses valores do MES foram tombados: “[...] primeira edificação monumental, destinada a sede de serviços públicos, planejada e executada no mundo, em estrita obediência aos princípios da moderna arquitetura”.

Considerando os valores do MES e o valor atribuído à atualidade, Riegl já assinaria sua condição de monumento e protótipo, pelo menos porque além de despertar um significado, trouxe as referências do passado para a situação contemporânea, influenciando posteriormente o contexto.

Autenticidade versus conservação. Entretanto, as sucessivas demandas por reformas e alterações nas funções administrativas do MES também geravam preocupações com relação à sua autenticidade material, desde a transferência do DF para Brasília (1960), e a definitiva transformação do MES em Palácio Gustavo Capanema (1985). Anos depois, uma carta de Lucio Costa ao Ministro Celso Furtado soa como alerta sobre essa questão, atentando para a “condição de monumento tombado” (1986):

O palácio nasceu assim – “*je suis comme je suis*”, da canção – e assim deve permanecer: está **tombado**. Os novos ocupantes que se conformem e adaptem, internamente, à intencional sobriedade dele, ao seu digno e severo despojamento. (COSTA, 1995, p.142, grifo do autor).

A internacional sobriedade e o digno e severo despojamento do MES, Lucio Costa já havia destacado no Esclarecimento (1937), transcrito na íntegra no início deste capítulo e assim referenciado: “[...] necessidade de traduzir de forma adequada a ideia de prestígio e dignidade logicamente sempre associada à coisa pública” (COSTA, 1937, p. 132). Aliás, como citado, o Esclarecimento (1937) serviu de referência direta ao parecer de tombamento do relator Alcides da Rocha Miranda, especialmente no parágrafo em que coloca o valor da arquitetura moderna em questão:

Justifica-se a medida proposta, pelo fato de tratar-se da primeira edificação monumental, destinada a sede de serviços públicos, planejada e executada no mundo, em estrita obediência aos princípios da moderna arquitetura. Esse caráter de edifício marco de uma nova fase da evolução da arquitetura lhe vem sendo reconhecido pelos críticos e especialistas mais autorizados da Europa e da América, tal como é do conhecimento público, através das publicações técnicas (MEC, N° 375/T-48, 1948, p.3).

Do mesmo modo, o trecho poderia ser substituído, sem perdas de conteúdo, por:

Sob êsse aspecto convem acentuar ser esta a primeira vez que se empregam em obra de tal importância e de forma assim tão clara e precisa, os princípios da nova técnica de

construir, ha tantos preconizada pelos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna. [...]. Estamos simplesmente a aplicar, com consciência, os princípios reconhecidos pelos arquitetos modernos do mundo embora nenhum governo ainda os tivesse oficialmente adotado em obra de tamanho vulto. Trata-se, assim, de um empreendimento de repercussão internacional e como tal terá seu lugar na história da arquitetura contemporânea. Prova disto é o interesse que vêm demonstrando pela obra as melhores visitas técnicas e estrangeiras (COSTA, 1995, p. 133).

Também em argumento, perderam seus opositores. Com o MES, ganhou a equipe de Lucio Costa¹⁰⁹, em know-how, expertise, reverência e visibilidade, sendo Oscar Niemeyer seu maior beneficiário, embora a autoria da obra não seja citada nos autos. Afirma Lucio Costa:

Entretanto o êxito integral do empreendimento só foi assegurado devido à circunstância de estar incluída entre os seus legítimos autores a personalidade que se revelaria a seguir decisiva na formulação objetiva, pelo exemplo e alcance da própria obra, no rumo novo a ser trilhado pela arquitetura brasileira contemporânea (COSTA apud SANTOS, 1977, p. 133).

Prevalentemente, “venceu a arquitetura”, conforme sentenciava Lucio Costa no Boletim do Patrimônio: “A boa arquitetura de um determinado período vai sempre bem com a arquitetura de qualquer período anterior – o que não combina com coisa alguma é a falta de arquitetura” (IBPC, 1992). Da significativa “fala” de Lucio Costa, percebe-se, contudo, um tom subjetivo, qualificativo, que não explica o que de fato representa a boa arquitetura, embora se possa entender, revisitando a própria obra de Lucio Costa, que a sua noção de valor está muito identificada com os princípios da tradição clássica e colonial, ligando-o à Vitruvius e outros.

Autenticidade em risco. Identificado inicialmente com causas ideológicas e posteriormente com a autenticidade, tanto material quanto doutrinária do monumento, o tombamento do MES teve outros desdobramentos, antecipando a salvaguarda de seu entorno. Vizinha ao MES, a Igreja de Santa Luzia, inscrita no Livro Tombo de Belas Artes, em julho de 1938, é um marco evocativo da cidade colonial, estando implicada numa celeuma de décadas envolvendo a administração pública, o SPHAN, o MES e a Fundação Getúlio Vargas (FGV).

A discussão tem início em 1957 a partir da manifestação da FGV ao SPHAN de alienar, para fins de construção, terrenos de sua propriedade havidos por doação da União e compra, posterior ao tombamento do MES¹¹⁰, situados à Rua Santa Luzia, contíguos ao Palácio da Cultura¹¹¹ e à Igreja de mesmo nome – ambos monumentos tombados e cuja inscrição no Livro Tombo inclui a área pleiteada.

Tendo seu pedido recusado, a FGV invoca o Decreto-lei Nº 3.866, de 26 de novembro de 1941, cujo artigo único dispõe sobre o cancelamento de bens pertencentes à União, aos Estados e Municípios. A intenção da requerente era desvincular, unicamente, a área adjacente incluída no tombamento do Palácio da Cultura, efetivado em 1948. Ocorre que a dispensa do acautelamento da área contígua acarretaria danos irreparáveis à ambiência e visibilidade dos monumentos, ocasionando a livre intromissão de edificações comerciais no entorno imediato dos referidos bens culturais.

Reconhecendo, entretanto, a necessidade da requerente de provimento de recursos indispensáveis à manutenção de suas atividades, o Diretor do SPHAN pleiteou, junto ao Ministério da Educação e

¹⁰⁹ Afonso Eduardo Reidy, Carlos Leão, Jorge Moreira, Ermani Vasconcelos e Oscar Niemeyer.

¹¹⁰ Quando se transferiu a área doada, e se adquiriu a que lhe era contígua, toda área já era tombada.

¹¹¹ Primitivamente sede do MES.

Cultura, a desapropriação dos terrenos desmembrados em três lotes: 1A, 1B e 2. Porém, com a transferência da capital federal para Brasília, a aquisição por parte da União tornava-se inviável. Assim, o SPHAN admitiu a construção, sob regulamentação, do primeiro lote, resultando no edifício Barão de Mauá, condicionando a aprovação do projeto à transformação dos dois lotes remanescentes em área *non-aedificandi*, lotes estes que deveriam ser permutados por dois equivalentes, de propriedade da União, despacho dado por Juscelino Kubistchek, em 21 de agosto de 1958.

Quando tudo parecia acertado, o Governo do antigo Estado da Guanabara deliberou, por Processo Administrativo (PA) a restituição dos lotes remanescentes, para fins de uso e ocupação comercial. Tão logo tomou conhecimento do fato, o Diretor do SPHAN solicitou ao Governo do antigo Estado da Guanabara, a imediata revogação do PA porque ia de encontro à preservação dos monumentos tombados, quanto à integridade de suas perspectivas.

A insistência da FGV em ocupar os lotes remanescentes, após acordo firmado com SPHAN, culminou com o indeferimento pronunciado pela Consultoria Geral da República, que ainda recomendou: “[...] qualquer edificação naquela área ou em sua vizinhança, terá, forçosamente de ser aprovada e autorizada pela Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, consoante os termos do art. 18º do Decreto-lei Nº 25/37” (DOU, 12/11/1968, p. 13).

O assunto sobre a permuta de imóveis pertencentes ao Patrimônio da União com terrenos da FGV, situados na área tombada do Palácio da Cultura, se estendeu até 1983, quando o Secretário de Cultura Marcos Vinícios Vilaça encaminhou ao Diretor do Serviço de Patrimônio da União, José Alfredo de Azevedo Nunes, pelo Ofício Nº 082/82 de 27 de abril de 1983, a solicitação de laudo de avaliação dos lotes de propriedade da FGV, para que fossem definitivamente permutados na forma da lei, cumprindo-se, assim, a determinação do Art. 18 do DL Nº 25/37, citado no parecer de tombamento. O que, segundo a apreciação de Mindlin sobre o MES, evitou:

[...] habitual aglomeração de prédios maciços, alinhados às calçadas, o terreno em volta do edifício oferece uma margem de espaço livre, utilizado com o objetivo racional e prático de banhar o edifício de luz, de ar, de sol, o que proporciona um ambiente adequando à monumentalidade do projeto, monumentalidade que é verdadeira expressão do programa e que raramente é conseguida pelos arquitetos contemporâneos (MINDLIN, 1999, p. 218).

3.2.3 Tombamento da Estação de Hidroaviões

Localização: Praça Mal. Âncora, Rio de Janeiro, D.F.

Quadro 3. Movimentações do Processo Nº 552/T-56 na ordem dos autos.

IDENTIFICAÇÃO: Nº PROCESSO 552/T-56/ D.P.H.A.N/ D.E.T SEÇÃO DE HISTÓRIA
<p>Ofício de Comunicação Nº 103. Informa que não há inscrição do bem no Livro de Tombo. Manifesta o interesse público pela estação de hidroaviões, a ser preservada através do tombamento em estudo, proposto por Lucio Costa, Diretor da Divisão de Estudos e Tombamentos, por “tratar-se de edifício considerado um dos marcos fundamentais da arquitetura brasileira moderna”</p> <p>Data: 20 de fevereiro de 1956</p> <p>Destinatário: Gastão de Castro Cunha. Diretor S. P. U</p> <p>Autoridade Administrativa: Rodrigo Melo Franco de Andrade. Diretor P.H.A.N</p>
<p>Ofício de Comunicação Nº 2150/ DC. Resposta ao Ofício Nº 103. Interroga se a intenção do tombamento foi levada a efeito</p> <p>Data: 30 de novembro de 1956</p> <p>Destinatário: Rodrigo Melo Franco de Andrade. Diretor P.H.A.N</p> <p>Autoridade Administrativa: Romero Estelita. Diretor S. P. U</p> <p>Despacho 06 de dezembro de 1956</p> <p>Destinatário: Edgard Jacinto da Silva</p> <p>Autoridade Administrativa: Rodrigo Melo Franco de Andrade. Diretor P.H.A.N</p>
<p>Manuscrito. Despacho Administrativo. Consulta sobre tombamento do prédio destinado à Estação de Hidroaviões, na Praça Mal. Âncora</p> <p>Data: 06 de dezembro 1956</p> <p>Destinatário: Edgard Jacinto da Silva. Arquiteto D.P.H.A.N</p> <p>Autoridade Administrativa: Romero Estelita. Diretor S. P. U</p> <p>Manuscrito. Despacho Administrativo. “Opina que se efetive o tombamento deste edifício [...]”</p> <p>Data: 17 de dezembro de 1956</p> <p>Autoridade Administrativa: Edgard Jacinto da Silva. Arquiteto D.P.H.A.N.</p> <p>Manuscrito. Despacho Administrativo. “De acordo”</p> <p>Autoridade Administrativa: Lucio Costa. Diretor da Divisão de Estudos e Tombamentos D.P.H.A.N</p>
<p>Ofício de Comunicação Nº 1407. Resposta ao Ofício Nº 2150. Diretor do P.H.A.N delibera proceder à inscrição no Livro Tombo do edifício Estação de Hidroaviões. E interroga qual o Ministério sob cuja guarda está o imóvel em causa para expedir-lhe a notificação</p> <p>Data: 18 de dezembro de 1956</p> <p>Destinatário: Romero Estelita. Diretor S. P. U</p> <p>Autoridade Administrativa: Rodrigo Melo Franco de Andrade. Diretor P.H.A.N</p>
<p>Ofício de Comunicação Nº 82/ DC. Resposta ao Ofício Nº 1407. Informa que a antiga Estação de Hidroaviões encontra-se jurisdicionada ao Ministério da Aeronáutica</p> <p>Data: 23 de janeiro de 1957</p> <p>Destinatário: Rodrigo Melo Franco de Andrade. Diretor P.H.A.N</p>

<p>Autoridade Administrativa: Romero Estelita. Diretor S. P. U</p> <p>Manuscrito. Despacho Administrativo. À D.E.T</p> <p>Data: 25 de janeiro de 1957</p> <p>Autoridade Administrativa: Rodrigo Melo Franco de Andrade. Diretor P.H.A.N</p> <p>Manuscrito. Despacho Administrativo. "Os antecedentes não foram arquivados na S. H"</p> <p>Data: 26 de janeiro de 1957</p>
<p>Ofício de Solicitação Nº 118. Solicita encaminhamento ao Ministério Aeronáutica da notificação Nº 784, referente ao tombamento da antiga Estação de Hidroaviões. Original e Cópia</p> <p>Local/ Data: Rio de Janeiro, 29 de janeiro de 1957</p> <p>Destinatário: Clovis Salgado. Ministro de Estado da Educação e Cultura</p> <p>Autoridade Administrativa: Rodrigo Melo Franco de Andrade. Diretor P.H.A.N</p>
<p>Notificação Nº 784. Tombamento da Estação de Hidroaviões</p> <p>Local/ Data: Rio de Janeiro, 29 de janeiro de 1957</p> <p>Destinatário: Henrique Fleiuss. Ministro de Estado da Aeronáutica</p> <p>Autoridade Administrativa: Rodrigo Melo Franco de Andrade. Diretor P.H.A.N</p>
<p>Despacho Administrativo. Inscreva-se no Livro Tombo Nº 03, a antiga Estação de Hidroaviões.</p> <p>Data: 29 de janeiro de 1957</p> <p>Autoridade Administrativa: Rodrigo Melo Franco de Andrade. Diretor Geral P.H.A.N</p> <p>Comprovante da Inscrição no Livro Nº 03: Tombo das Belas Artes</p> <p>Data: 29 de janeiro de 1957</p> <p>Nº Inscrição: 438. Folha: 82</p> <p>Registrador: Carlos Drummond de Andrade. Chefe da Seção de História</p>
<p>Ofício de Comunicação Nº 109. Transmite a notificação Nº 784 à pedido do Diretor do P.H.A.N, referente ao tombamento da antiga Estação de Hidroaviões.</p> <p>Data: 05 de fevereiro de 1957</p> <p>Destinatário: Henrique Fleiuss. Ministro de Estado da Aeronáutica</p> <p>Autoridade Administrativa: Clovis Salgado. Ministro de Estado da Educação e Cultura</p>
<p>Aviso Nº 1280 GM-4. Pede revogação do tombamento.</p> <p>Data: 12 de setembro de 1957</p> <p>Destinatário: Clovis Salgado. Ministro de Estado da Educação e Cultura</p> <p>Autoridade Administrativa: Francisco de Assis Corrêa de Melo. Ministro de Estado da Aeronáutica.</p>
<p>Autos do Processo de Tombamento Nº 552/T-56: Volume único. Nº total de Páginas: 50 p.</p>
<p>Juntada de Documentos: Ofícios Nº 103 e N 2150/DC (1, 2/50); Despachos (3/50); Ofícios Nº 1407, Nº 82/ DC, Nº 118 (copia) (4,5,6/50); Notificação Nº 784, (7/50); Inscrição e Comprovante de Inscrição no Livro Tombo (9/50); Ofício Nº 118 (original) (9/50); Ofício Nº 109 (10/50); Aviso Nº 1280 GM-4 (11/50). Demais movimentações (12 a 50/12).</p>

Diferindo da documentação existente sobre o tombamento da Igreja São Francisco de Assis da Pampulha, e do MES, não consta nos autos do processo da Estação de Hidroaviões, o parecer técnico de tombamento.

Desde que deixou de ser atividade fim, a Estação de Hidroaviões passou a ser ambicionada tanto pelo Instituto dos Arquitetos do Brasil (IAB), como pelo Clube da Aeronáutica, que em 17 de março de 1955 registrou em assembléia o interesse em ocupar, a título precário, as instalações da antiga Estação, deteriorada por falta de uso. Logo, o IAB ainda sem uma sede física, embasou seu pedido de ocupação em razão da importância do edifício como marco da modernidade brasileira, há algum tempo abandonado. Embora a Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN) tender pela ocupação pela entidade de classe, foi o Clube da Aeronáutica que passou a utilizar o edifício, como salão de baile e eventos sociais.

Desde 1950, preocupado com o uso que vinha sendo dado ao edifício, o que descaracterizava parte de suas instalações e, especialmente em razão da construção do Elevado da Perimetral nas suas cercanias, Lúcio Costa movimenta o DPHAN em direção ao tombamento. Abre os autos deste processo, o manifesto de Rodrigo Melo Franco de Andrade, que faz menção ao breve juízo de valor declarado por Lucio Costa, segundo descrição no Ofício N° 103 (fevereiro 1956), parágrafo segundo:

O próprio nacional edificado na praça Marechal Âncora estação de hidro-aviões não se acha inscrito nos Livros do Tombo instituídos pelo Decreto-lei N° 25 de 30 de novembro de 1937, mas seu tombamento já se acha em estudo nesta repartição, por proposta do arquiteto Lucio Costa, Diretor da Divisão de Estudos e Tombamento, atendendo a tratar-se de **edifício considerado um dos marcos fundamentais da arquitetura brasileira moderna** (MEC, N° 552/T-56, 1956, p. 1, grifo nosso).

A declaração de Lucio Costa reaparece ainda no Ofício N° 1407 (dezembro de 1946), bem como em ofícios posteriores ao tombamento empregado, funcionando tanto como princípio de persuasão, por parte da autoridade administrativa, quanto como ratificação à resolução do conselho consultivo, por parte do órgão de preservação, implicando no único argumento sobre valor, ainda que subjetivo, utilizado para afirmar o tombamento, que inicialmente foi refutado, conforme será relatado a seguir.

Assim, o tombamento **de ofício** foi executado conforme previa o art. 9º, II, a do Decreto N° 20.303, de 2 de janeiro de 1946. De acordo com o art. 5º do Decreto-lei N° 25/37, efetuada a notificação à pasta ministerial competente, aos 29 de janeiro de 1957, Rodrigo Melo Franco de Andrade determina a inscrição, seguido da inscrição no Livro Tombo a que se refere o art. 4º, alínea 3, da obra de “transporte, urbanismo e paisagismo¹¹²” constituída: Estação de Hidroaviões, localizada à Praça Marechal Âncora, D.F. **O bem foi inscrito aos 29 de janeiro de 1957, sob N° 438, no Livro Tombo de Belas Artes, fl. 82.**

Observa-se que há um desencontro nas datas que identificam o processo do tombamento do imóvel e sua execução. A identificação ao Processo N° 552/T-56 coincide com data da manifestação de interesse público pelo bem.

Do ofício de comunicação que atesta a intenção do SPHAN pelo tombamento à execução do mesmo pela autoridade administrativa, transcorreram 11 meses. Só após transcorrer 11 meses da inscrição no Livro Tombo, a autoridade da pasta ministerial da aeronáutica manifestou-se contrária à decisão

¹¹² Citando Henrique Mindlin na categorização dos edifícios selecionados para o livro catálogo Arquitetura Moderna no Brasil.

soberana do órgão de preservação que, em conformidade com o Decreto-lei Nº 25/37, art. 5º prevê o tombamento, por ofício, de quaisquer bens pertencentes à União, Estado e Municípios, por ordem do Diretor do SPHAN. O embaraço estaria longe de ser solucionado nas primeiras instâncias, chegando o litígio à autoridade máxima do Chefe de Estado.

A rejeição ao tombamento, bem como a proposta de sua revogação, amparada na Lei Nº 3866, de 29 de novembro de 1941, são atestadas consoante o Aviso Nº 1280 GM-4, de 12 de dezembro de 1957, assinado por Francisco Assis Corrêa de Melo, Ministro de Estado da Aeronáutica, endereçado ao Ministro da Educação e Cultura. A alegação feita diz respeito à concessão federal, pelo Presidente da República, da área Praça Marechal Âncora, para edificação da sede social militar; somente por ocasião do expediente relativo à transferência de terreno junto ao Ministério da Fazenda e S.P.U, a pasta tomou ciência de que, na área concedida, haveria um imóvel tombado. O Ministro argumenta ainda, no Aviso, que a Aeronáutica não havia sido consultada sobre o tombamento, destacando sua inconveniência e solicitando sua revogação.

Uma vez que, segundo a Lei Nº 3866/41, somente ao Presidente da República compete cancelar o tombamento de bens pertencentes à União, Estados e Municípios, exclusivamente em razão de interesses públicos, o SPHAN elaborou um elenco de razões pelas quais o tombamento não deveria ser revogado. Embora o SPHAN tenha se equipado de sete ponderações que justificariam a manutenção do acautelamento, o argumento sobre valor aparece à frente; entretanto, no documento entregue à Presidência da República, pela mãos do Ministro da Educação e Cultura, não há sequer menção sobre a aludida importância do edifício.

Alega-se, contudo, que foram diligenciados e atendidos todos os recursos administrativos e que a solicitação, no que se refere ao desconhecimento sobre o tombamento executado e à tentativa de exclusão do patrimônio histórico e artístico nacional do bem que se encontra regularmente inscrito, é improcedente.

Antes de encaminhar-se para resolução do caso, o Ministério da Aeronáutica submete, mais uma vez, ao Ministério da Educação e Cultura um novo Aviso Nº 457/ GM-4, datado de 25 de junho de 1958, apoiado no relatório de um perito em Belas Artes. O relatório passa a reconhecer a inscrição no Livro Tombo de Belas Artes destacando, inclusive, que “o imóvel em questão e o jardim tropical que lhe ficava fronteiro, constituíam realmente um conjunto artístico de adequadas proporções e harmonia que muito realce emprestava à Praça Marechal Âncora”.

Autenticidade em risco. Entretanto, na sequência, o relatório dá conta da construção do Elevado da Perimetral; segundo a opinião do perito, além de subtrair parte considerável do jardim fronteiro, prejudicava a perspectiva do conjunto, comprometendo o ângulo de visão e sua “harmonia artística”, deixando de existir razões que justificassem o registro da antiga Estação de Hidroaviões no Livro Tombo de Belas Artes. Plantas e fotografias, anexas, ilustravam as colocações do técnico na tentativa de ter a solicitação do Ministério da Aeronáutica reconsiderada.

Não se questionaria a consideração do perito em relação à perda de perspectiva e até de harmonia e proporção do conjunto, fundamentos desenvolvidos na seção anterior, se estes aspectos tivessem sido arrolados no processo, o que, surpreendentemente, não se efetivou. À vista disso, o Aviso configurou uma argumentação generalista, embora sistemática, baseada numa lista de pretextos incapazes de contradizer a única razão que motivou o tombamento, lembrando Ofício Nº 103, do SPHAN: “um dos marcos fundamentais da arquitetura brasileira moderna”.

Como era de se esperar, conhecendo os princípios fundamentais do projeto da Estação de Hidroaviões e os autos do processo T 552-T/ 56, a decisão final, datada em 29 de setembro de 1958, assinada pelo Presidente da República Juscelino Kubstichek, atendeu a Resolução do Conselho Consultivo do SPHAN, contrária à solicitação da pasta da Aeronáutica de cancelar a inscrição no Livro Tombo da Estação de Hidroaviões. O documento em pauta destaca aspectos legais, artísticos, sociais e de acordos entre ministérios:

Considerando que o tombamento da antiga estação de hidro-aviões do Distrito Federal se fez com obediência aos preceitos legais, de ofício, e com a devida notificação prévia do Sr. Ministro da Aeronáutica;

Considerando que o referido tombamento visou a preservar e conservar em sua integridade uma edificação considerada pelos técnicos como **um dos marcos fundamentais da arquitetura brasileira contemporânea, e que constituirá, assim, motivo de orgulho para as gerações futuras, como já hoje assinala o surto de um movimento artístico de projeção internacional;**

Considerando que o tombamento em causa não impede a utilização do imóvel para fins de utilidade do Club da Aeronáutica, antes importa na prestação de cooperação técnica da DPHAN em benefício do seu adequado aproveitamento, isto é, sem prejuízo de sua feição original e merecedora de conservação;

Considerando que a construção do “elevado” da Avenida perimetral, mesmo reduzindo o campo de vista da edificação, não lhe reduz o valor artístico intrínseco;

Considerando que a boa vontade manifestada pelo Clube da Aeronáutica ao ceder a área que lhe estava reservada na Ilha do Fundão, em proveito da Cidade Universitária, é sem dúvida digna de realce, mas não pode constituir motivo para que, em outra atividade cultural, como é a proteção do patrimônio artístico do país, se institua precedente desaconselhável e danoso à eficiência do sistema (MEC, Nº 552/T-56, 1956, grifo nosso).

Desde o início da discussão em defesa do acautelamento da Estação de Hidroaviões, prevaleceu a diferenciação entre a autenticidade formal e a autenticidade histórica, considerando-se sua existência como um marco significativo para a arquitetura brasileira – independente da fisionomia do contexto onde está inserida, doutrina ensinada por Platão e seguida por Heidegger. No entanto, enquanto função, a sua existência com sentido original manteve-se por muito pouco tempo, sendo logo substituída pela estação aeroportuária, conforme relato prévio.

Mesmo considerando a obsolescência funcional precoce, persistiu na obra, enquanto significado, o sentido de sua existência, seja por ter sido projetada por um dos pioneiros da arquitetura moderna no Brasil – Attilio Corrêa Lima, morto em um acidente de aviação próximo à mesma estação que criou; ou seja porque, segundo Mindlin, o edifício segue um “exemplo de um projeto de primeira categoria que não envelheceu, apesar do peso dos anos” (MINDLIN, 1999, p. 246). A Estação de Hidroaviões foi tombada por seu valor intrínseco.

O Clube da Aeronáutica teve a permissão do Conselho Consultivo da DPHAN de continuar suas atividades sociais no edifício tombado, desde que sem prejuízo dos traços originais que o caracterizam como monumento artístico nacional, porque, segundo ele, era mesmo interessante e conveniente que a edificação não permanesse abandonada, o que importaria na sua gradativa destruição. Na década de 1980, a antiga Estação, já consolidada como patrimônio nacional, tornava-se sede do Instituto Histórico-Cultural da Aeronáutica (INCAER), sendo o IPHAN informado desta decisão por meio de Ofício Nº 110/ SRP3/ 2098. Em fevereiro de 2019, a sede do INCAER foi transferida para outro local,

com a promessa da antiga Estação de Hidros transformar-se no Centro Cultural da Estação de Hidroaviões.

3.2.4 Tombamento da Catedral Metropolitana N^a. Sra. Conceição Aparecida de Brasília

Localização: Esplanada dos Ministérios, Lote 12, Brasília, D.F

Quadro 4. Movimentações do Processo N^o 672/T-62 na ordem dos autos

IDENTIFICAÇÃO: N ^o PROCESSO 672/T-62/ D.P.H.A.N/ D.E.T SEÇÃO DE HISTÓRIA
<p>Ofício de Solicitação N^o 03. O Ministro da Educação e Cultura, através da assessoria parlamentar, informa o S.P.H.A. N sobre o projeto de lei N^o 3680/1961, “que propõe o tombamento da Catedral de Brasília, como monumento Histórico, e autoriza o Poder Executivo abrir, através do Ministério da Educação e Cultura, o crédito especial de Cr\$ 20.000.000,00, para a conclusão da mesma” e solicita pronunciamento urgente</p> <p>Data: 25 de abril de 1962</p> <p>Destinatário: Rodrigo Melo Franco de Andrade. Diretor do S.P.H.A. N</p> <p>Autoridade Administrativa: Sylvia Bastos Tigre. Assessora Parlamentar do Ministério da Educação</p> <p>Manuscrito. Despacho Administrativo. “1. À D.E.T para abrir processo. 2. Ao Arquiteto Lucio Costa solicito parecer sobre o tombamento proposto”</p> <p>Data: 26 de abril de 1962</p> <p>Autoridade Administrativa: Rodrigo Melo Franco de Andrade. Diretor do P.H.A.N</p>
<p>Solicitação de remessa do avulso de projeto da Câmara dos Deputados</p> <p>Data: 26 de abril de 1962</p> <p>Destinatário: Sylvia Bastos Tigre. Assessora Parlamentar do Ministério da Educação e Cultura</p> <p>Autoridade Administrativa: Rodrigo Melo Franco de Andrade. Diretor do P.H.A.N</p>
<p>Ofício de Comunicação N^o 590. O Diretor S.P.H.A.N comunica ao Ministro da Educação e Cultura o parecer Diretor do D.E.T, contrário à inscrição da Catedral de Brasília nos Livros Tombo, e pede a revogação do projeto de lei N^o 3680/ 1961 da Câmara dos Deputados</p> <p>Data: 09 de maio de 1962</p> <p>Destinatário: Antônio de Oliveira Brito. Ministro da Educação e Cultura</p> <p>Autoridade Administrativa: Rodrigo Melo Franco de Andrade. Diretor do P.H.A.N</p>
<p>Manuscrito. Cópia do parecer de tombamento do Diretor do D.E.T arquiteto Lucio Costa</p> <p>Data: 08 de maio de 1962</p>
<p>Ofício de Solicitação N^o 44. O Ministro da Educação e Cultura através da assessoria parlamentar encaminha ao Diretor P.H.A.N o avulso projeto de lei N^o 3680/ 1961 e pede parecer</p>

<p>Data: 22 de junho de 1962</p> <p>Destinatário: Rodrigo Melo Franco de Andrade. Diretor do P.H.A. N</p> <p>Autoridade Administrativa: Sylvia Bastos Tigre. Assessora Parlamentar do Ministério da Educação</p>
<p>Ofício de Comunicação Nº 954. Em resposta ao Ofício Nº 44, o Diretor do P.H.A.N remete cópia do expediente anteriormente endereçado ao Ministro da Educação e Cultura sobre projeto de lei Nº 3680/ 1961</p> <p>Data: 07 de agosto de 1962</p> <p>Destinatário: Sylvia Bastos Tigre. Assessora Parlamentar do Ministério da Educação e Cultura</p> <p>Autoridade Administrativa: Rodrigo Melo Franco de Andrade. Diretor do P.H.A.N</p>
<p>Ofício de Solicitação Nº 120. O Ministro da Educação e Cultura através da assessoria parlamentar encaminha ao Diretor S.P.H.A. N o avulso do projeto de lei Nº 4520/ 62 que “concede dotação orçamentária de Cr\$ 115.000.000,00 anuais até perfazer o total de Cr\$ 460.000.000,00 destinada à conclusão da catedral de Brasília, considerada monumento histórico nacionalde arte religiosa” e e solicita pronunciamento urgente</p> <p>Data: 2 de agosto de 1962</p> <p>Destinatário: Rodrigo Melo Franco de Andrade. Diretor do P.H.A.N</p> <p>Autoridade Administrativa: Sylvia Bastos Tigre. Assessora Parlamentar do Ministério da Educação</p>
<p>Ofício de Comunicação Nº 1032. O Diretor do P.H.A.N encaminha à assessoria parlamentar do Ministério da Educação e Cultura as considerações acerca do texto do projeto de lei Nº 4520/ 62</p> <p>Data: 20 de agosto de 1962</p> <p>Destinatário: Sylvia Bastos Tigre. Assessora Parlamentar do Ministério da Educação</p> <p>Autoridade Administrativa: Rodrigo Melo Franco de Andrade. Diretor do P.H.A.N</p>
<p>Ofício de Solicitação. O Prefeito do D.F. encaminha ao Diretor do P.H.A.N solicitação de abertura do processo de tombamento da Catedral de Brasília, por tratar-se de obra de excepcional valor artístico.</p> <p>Local/ Data: Brasília, 03 de maio de 1967</p> <p>Destinatário: Renato de Azevedo Soeiro. Diretor do P.H.A.N</p> <p>Autoridade Administrativa: Wadjô da Costa Gomide. Prefeito do D.F</p>
<p>Ofício de Comunicação. O Arcebispo Metropolitano de Brasília encaminha resposta afirmativa à consulta do Prefeito do D.F sobre o tombamento da Catedral, na forma da lei</p> <p>Local/ Data: Brasília, 28 de abril de 1967</p> <p>Destinatário: Wadjô da Costa Gomide. Prefeito do D.F</p> <p>Autoridade Eclesiástica: Dom José Newton de Almeida Baptista. Arcebispo Metropolitano de Brasília</p>
<p>Manuscrito e Cópia Datilografada (2x). Parecer do tombamento preventivo da Catedral de Brasília</p> <p>Sem data.</p> <p>Destinatário: Renato de Azevedo Soeiro. Diretor Substituto do P.H.A.N</p> <p>Autoridade Administrativa: Lucio Costa. Diretor D.E.T. D.P.H.A.N</p>
<p>Despacho Administrativo (Original e Cópia). “Inscreeva-se no Livro Tombo de Belas Artes oficiando-se à referida autoridade eclesiástica, ao Senhor Prefeito Municipal de Brasília e ao Arquiteto Oscar Niemeyer, autor do Projeto, para lhes dar conhecimento da inscrição”</p>

<p>Data: 1 de junho de 1967</p> <p>Autoridade Administrativa: Renato Soeiro. Diretor Substituto P.H.A.N</p> <p>Comprovante da Inscrição no Livro Nº 03: Tombo das Belas Artes</p> <p>Data: 1 de junho de 1967</p> <p>Nº Inscrição: 485. Folha: 88</p> <p>Registradora: Judith Martins. Chefe da Seção de História</p>
<p>Ofício de Comunicação Nº 808. Informa a inscrição no Livro Tombo de Belas Artes, a Catedral de Brasília</p> <p>Local/ Data: Rio de Janeiro, 1 de junho de 1967</p> <p>Destinatário: Dom José Newton de Almeida Baptista. Arcebispo Metropolitano de Brasília</p> <p>Autoridade Administrativa: Renato Soeiro. Diretor Substituto P.H.A.N</p>
<p>Ofício de Comunicação Nº 809. Informa a inscrição no Livro Tombo de Belas Artes, a Catedral de Brasília</p> <p>Local/ Data: Rio de Janeiro, 1 de junho de 1967</p> <p>Destinatário: Wadjô da Costa Gomide. Prefeito do D.F</p> <p>Autoridade Administrativa: Renato Soeiro. Diretor Substituto P.H.A.N</p>
<p>Ofício de Comunicação Nº 810. Informa a inscrição no Livro Tombo de Belas Artes, a Catedral de Brasília</p> <p>Local/ Data: Rio de Janeiro, 1 de junho de 1967</p> <p>Destinatário: Oscar Niemeyer. Arquiteto Autor</p> <p>Autoridade Administrativa: Renato Soeiro. Diretor Substituto P.H.A.N</p>
<p>536/67. Acusa a comunicação do tombamento da Catedral de Brasília através de Ofício n.808 e condiciona sua anuência à preocupação com a intangibilidade futura da obra – principal efeito legal do tombamento, em razão do aspecto funcional e litúrgico do templo catedral e pede “garantia de que o templo em construção venha a ser realmente, uma catedral católica”</p> <p>Local/ Data: Brasília, 14 de junho de 1967</p> <p>Destinatário: Renato Soeiro. Diretor Substituto P.H.A.N</p> <p>Autoridade Eclesiástica: Dom José Newton de Almeida Baptista. Arcebispo Metropolitano de Brasília</p> <p>Manuscrito. Despacho Administrativo. “D.E.T”</p> <p>Data: 16 de junho de 1967</p> <p>Autoridade Administrativa: Renato Soeiro. Diretor Substituto P.H.A.N</p>
<p>Ofício de Comunicação Nº 1315. Diretor do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (P.H.A.N) reencaminha cópia do Ofício Nº 809 não recebido e esclarece que a inscrição no Livro Tombo não impõe à Diretoria do P.H.A.N assumir as despesas com as obras da Catedral.</p> <p>Local/ Data: Rio de Janeiro, 28 de agosto de 1967</p> <p>Destinatário: Wadjô da Costa Gomide. Prefeito do D.F</p> <p>Autoridade Administrativa: Renato Soeiro. Diretor do P.H.A.N</p>
<p>Autos do Processo de Tombamento Nº 672/T-62: Volume único. Nº total de Páginas: 30p. (acrescentam-se três páginas não numeradas)</p>

Juntada de Documentos: Capa; Ofícios N° 03 e Solicitação (1, 2, 3/30); Ofício N° 590 (4/30); Manuscrito parecer e cópias datilografadas (5, 6; 7/30); Ofício N° 44 e avulso (8 e 9/30); Ofício N° 954 e 120 e avulso (10, 11, 12, 12^a, 13/30); Ofício N° 1032 (14, 15/30); Ofícios (16, 17/30); Manuscrito parecer; original e cópia (19, 20, 21/30); Despacho. Inscrição e Comprovante de Inscrição no Livro Tombo (22, 23/30); Ofício N° 808, 809, 810 (24, 25, 26/30); Ofícios N° 536/67, N° (27, 28/30); Certidão (29/30). Ofício Solocitação (30/30). Demais movimentações sem numeração.

Transcrição da proposta de tombamento escrita à próprio punho por Lucio Costa, endereçada à Renato Soeiro:

Tombamento “preventivo” da Catedral de Brasília

À vista do precedente do tombamento do parque inacabado do Flamengo, e por se tratar de iniciativa do próprio prefeito Wadjô Gomide (embora na sua simples qualidade de cidadão residente), encaminhada com aquiescência prévia do Arcebispo Metropolitano Dom José Newton, e para ser levada avante com a assistência experimentada do benemérito embaixador Wladimir Murtinho –, só me cabe agora ir ao encontro de tão elevada e feliz conjugação de propósitos, digna a ser concluída e preservada e do espírito de Brasília, de acordo, pois.

LC (MEC, N° 6722/T-62, 1967, p.19).

Retrocedendo cinco anos deste parecer, cumpre esclarecer que, primeiramente, o tombamento da Catedral de Brasília, **não foi de ofício**. Conforme os autos do processo, a iniciativa começou a tramitar por força da Secretaria da Câmara dos Deputados, demonstrada através do Projeto de lei N° 3680, de 23 de novembro de 1961, de autoria do Deputado Federal Jonas Bahiense de Lira (PTB) que: “Propõe o tombamento da Catedral de Brasília, como monumento histórico e autoriza o Poder Executivo a abrir, através do Ministério da Educação e Cultura, o crédito especial de Cr\$ 20.000.000,00 para a conclusão da mesma” (MEC N° 672/T-62, 1967, p. 1). Em 1960 somente a estrutura estava pronta.

Segundo o PL, tão logo fosse tombado como “monumento histórico” o Poder Executivo abriria, por intermédio do MEC, o crédito estabelecido para auxiliar nas obras, “devendo esse auxílio ser aplicado sob orientação do órgão próprio desse Ministério, da Novacap¹¹³ e da autoridade eclesiástica competente” (MEC N° 672/T-62, 1967, p. 1). Afora a condição imposta para liberação do crédito e os argumentos em favor da Igreja, no que se refere à supremacia cristã no território nacional, especialmente à religião católica apostólica romana, o autor do projeto finaliza dando voz ao valor individual do edifício. Segundo o projeto do Deputado:

A Catedral de Brasília é, sem dúvida alguma, um monumento que **honra a arquitetura brasileira, como solução arquitetônica para um templo, e altamente revolucionária, pelo seu ineditismo**. Tão importante obra de arte, que faz parte do conjunto paisagístico de Brasília, não pode continuar sob ameaça de ser concluída no século XXI; ela é do novo tempo, está ligada à fundação da nova capital, deve ter a marca do arrojo e da fé que inspirou seus criadores. Assim, o projeto que tenho a honra de submeter à apreciação de meus dignos pares, não faz mais que consagrar a decisão de todos os brasileiros – católicos ou não – os quais já elevaram a Catedral de Brasília à categoria de monumento nacional. Sala das Sessões, 23 de novembro de 1961. – Jonas Bahiense (MEC, N° 672/T-62, 1967, p. 1).

Até que não haveria óbice ao argumento em destaque, não fosse o esclarecedor parecer da Comissão de Constituição e Justiça, cujo relator foi o Deputado Federal Nelson de Souza Carneiro, que se pronunciou detidamente sobre o assunto. De imediato, considerando-se o vulto de Cr\$ 250.000.000,00

¹¹³ Companhia Urbanizadora da Nova Capital

para a conclusão das obras da Catedral – segundo estimativa¹¹⁴ e solicitação do Prefeito do D.F, José Sette Câmara Filho, a oferta prevista no Projeto de lei Nº 3680/61, estava muito aquém do necessário para viabilizá-la (8% da quantia).

O Conselho de Ministros, por sua vez, através do Projeto de lei Nº 4463/62, reduz o montante solicitado para Cr\$ 60.000.000,00 – três vezes maior que a oferta anterior, mas apenas um quarto do que seria necessário, segundo afirmou o próprio Conselho: “insuficiente para a conclusão das obras, constitui-se numa substancial colaboração do Governo para o seu prosseguimento, no corrente exercício”.

Sobre essa pauta manifestou-se, o Ministro da Educação e Cultura, Roberto Tavares de Lyra:

A Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, ouvida sôbre a matéria contida no projeto, manifesta-se pela inconveniência da inscrição no Livro do Tombo, de obra de arquitetura em curso de execução, como a Catedral de Brasília. Ressalta o referido órgão que não há fundamento para considerar-se a Catedral em causa monumento histórico. E, ainda, salienta que “não haveria justificação alguma, apreciada a obra do ponto de vista do valor arquitetônico, cingir-se o tombamento, entre as numerosas edificações monumentais de autoria de Oscar Niemeyer erigidas em Brasília, tão sômente à estrutura nua da mesma Catedral (MEC, Nº 672/T-62, 1967, p. 2).

Em cuja fala baseou-se na apreciação preliminar da Divisão de Estudos e Tombamentos da DPHAN, que amplifica a ideia de “existência sem sentido”, conforme Lucio Costa:

Tratando-se de uma igreja ainda em construção, não vejo como inscrevê-la no Livro do Tombo Histórico ou Artístico, pois não se pode antecipar o juízo póstero a ponto de tombar a coisa antes dela sequer existir. Seria a inversão da ordem natural do processamento que a lei prevê. A anomalia avulta quando se constata que a finalidade do artifício é permitir a contribuição ilegal do govêrno, em dinheiro, para a conclusão das obras da Catedral, e é agravada pelo inevitável confronto da importância pleiteada com as verbas normalmente concedidas à repartição para a tarefa, esta sim, legal e legítima, de preservar as centenas de igrejas antigas existentes no país e abandonadas pelo poder eclesiástico. Entendo que se deve fazer sentir, data vênua, ao Senhor Ministro a inconveniência da medida solicitada, a fim de ser encontrado outro caminho que não êsse para o objetivo em vista. Aliás, competiria aos fiéis e à própria igreja o ônus de ao menos concluir a sua Catedral, cuja estrutura já não lhes custou nada.

8/V/1962

LC (MEC, Nº 6722/T-62, 1967, p. 6, grifo do autor).

Apesar das negativas do MEC aos projetos de lei supracitados, é apresentado mais um Projeto de lei sob Nº 4520/62, vindo do Deputado Federal Francisco Pereira da Silva que: “concede dotação orçamentária de Cr\$ 115.000.000,00 anuais até perfazer o total da despesa, estimada em Cr\$ 460.000.000,00¹¹⁵ destinada à conclusão da Catedral de Brasília, considerada monumento histórico nacional de arte religiosa”. Ainda, há dois particulares no projeto de lei em questão: art. 2º “[...] até sua final conclusão as obras internas e externas da Catedral de Brasília, obedecidos, em todos os seus detalhes, os projetos aprovados pelos técnicos em arte religiosa”; e no art. 4º “Terminada a construção da Catedral, será o edifício entregue pelo Governo Federal, mediante doação, às autoridades eclesiásticas com jurisdição em Brasília, que tomarão a seu cargo, por tempo indeterminado, a sua administração e conservação” (MEC, Nº 672/T-62, 1967, p. 1).

¹¹⁴ Valor em 2 de fevereiro de 1962.

¹¹⁵ Valor estimado em 28 de junho de 1962. O valor estimado em 2 de fevereiro de 1962 era Cr\$ 250.000.000,00.

Em relação a estes particulares, contesta Rodrigo Melo Franco de Andrade, da DPHAN:

Com relação à Catedral de Brasília, desde que seja transformada por lei em monumento histórico, nenhuma obra poderia se executada para ultimar a sua construção, externa ou internamente, nem para ornamentá-la, nem para ajustá-la ao exercício do culto, sem que os respectivos projetos fossem aprovados antecipadamente por esta diretoria, na conformidade das determinações o DL Nº 25/37. Além disso, o regime de tombamento impediria a doação do imóvel às autoridades eclesiásticas, estabelecida no artigo 4º do Projeto de Lei Nº 4520, uma vez que “as coisas tombadas que pertençam à União, aos Estados e aos Municípios, inalienáveis por natureza, só poderão ser transferidas de uma à outra das referidas entidades”, segundo o disposto no art. 11º do decreto-lei citado (MEC Nº 672/T-62, 1967, p.15).

Autenticidade em risco. O parecer do relator Souza Carneiro aprova as deliberações do órgão de preservação e julga que, além de inconvenientes, tanto este como os demais projetos são inconstitucionais. O art. 31º, II, da Constituição de 1946 é claro: “À União, aos Estados, ao Distrito Federal e aos Municípios é vedado: II. Estabelecer ou subvencionar cultos religiosos [...]” (BRASIL, 1946).

Ademais, mesmo que qualquer tipo de contribuição financeira seja vedada pela Constituição Federal, analisando-se os créditos sugeridos nos projetos de lei do ano de 1962, além de insuficientes para a conclusão da obra, eram incompatíveis com as condições econômico-financeiras do país, votando, por fim, o relator da Comissão de Constituição e Justiça pela inconstitucionalidade dos referidos projetos de lei, ficando a pauta “tombamento da Catedral de Brasília” em pausa por cinco anos.

Aos 28 de abril de 1967, o Arcebispo Metropolitano de Brasília confirmou estar de acordo com a consulta enviada, por ofício, pelo Prefeito do D.F, Wadjô da Costa Gomide, a respeito do tombamento da Catedral de Brasília, autorizando-o “na qualidade de cidadão residente nesta capital, a requerer o processamento do tombamento em questão, na forma da lei” (MEC, Nº 6722/T-62, 1967, p.17, grifo nosso), ou seja, em conformidade com o Decreto-lei Nº 25/37, art. 7º, que dispõe sobre o tombamento voluntário. Isto posto, aos 3 de maio de 1967, o Prefeito do D.F, solicitou a abertura do processo da Catedral de Brasília ao SPHAN, por tratar-se de obra “de excepcional valor artístico”.

Tomando-se por o segundo parecer de Lucio Costa, intitulado “Tombamento ‘preventivo’ da Catedral de Brasília”, levantam-se as seguintes questões: por que preventivo? Em se tratando de uma obra ainda inconclusa, o termo, cujo significado é “utilizado para prevenir, ou como medida de segurança”, tem sentido diferente daquele empregado no tombamento da Igreja São Francisco, ameaçada de abandono, já inaugurada, mas não finalizada. Aproveitando o exemplo, por que Lucio Costa mudou seu discurso em relação à “tombar a coisa antes dela sequer existir”?

Ao final do texto, uma indicação: Lucio Costa sublinha a palavra espírito referindo-se a Brasília. Seria essa a ideia do que se proteger mediante tombamento? Seria o espírito da cidade projetada nos moldes do Congresso Internacional de Arquitetura Moderna (CIAM)? Com o tombamento da Catedral, representativa deste espírito, conseguir-se-iam outros tombamentos simultâneos, numa só atuação? Isto dito porque, lá no Ofício Nº 1032/62 – onde o Diretor do PHAN, Rodrigo Melo Franco de Andrade, manifestou-se sobre o Projeto de lei Nº 4520/62, ele expôs:

O conceito de “monumento histórico” é, data venia, incompatível com uma obra de arquitetura em curso de execução e, se porventura fôsse aplicável à catedral de Brasília, **não se justificaria conceder somente a esta semelhante título ou categoria, com**

exclusão das demais edificações monumentais erigidas na noca Capital sob a traçado arquiteto Oscar Niemeyer, tais como as sedes do Congresso Nacional e os Palácios da Alvorada, do Planalto e do Supremo Tribunal Federal. De fato, quer se tenha em vista a significação histórica, quer o valor arquitetônico das obras mencionadas, não há fundamento para considerar-se apenas uma delas, em que se encontra inacabada. Haverá, entretanto, conveniência ou utilidade pública em que sejam, com um critério coerente, convertidos em monumentos todas aquelas construções? (MEC, Nº 672/T-62, 1967, p.14, grifo nosso).

Pelo sim, ou pelo não, o fato é que o edifício da Catedral de Brasília, sozinho, teve sua inscrição – **de ofício**, no Livro do Tombo a que se refere o art. 4º, alínea 3 do Decreto-lei Nº 25/37. **O bem foi inscrito em 1 de junho de 1967, sob Nº 485, no Livro Tombo de Belas Artes, fl. 88**, segundo despacho de Renato Soeiro, Diretor do DPHAN, de 1 de junho de 1967, que diz:

O valor excepcional da Catedral como expressão da arquitetura religiosa moderna de nosso país, especialmente representativa “do espírito de Brasília”, conforme assinala em seu parecer o arquiteto Lucio Costa, com a dupla autoridade de Diretor da Divisão de Estudos e Tombamento e autor do plano piloto da nova capital, justifica a inscrição, de ofício, nos Livros do Tombo do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, do monumento que trata o presente processo. A circunstância de se tratar de obra ainda em construção não poderia constituir razão para impedir ou desaconselhar o tombamento, atendendo-se quer o precedente estabelecido pelo pronunciamento do Conselho Consultivo em relação ao empreendimento inacabado do Parque do Flamengo no Rio de Janeiro, quer à importância singular que a silhueta da estrutura da Catedral já assumiu definitivamente, na paisagem urbana de Brasília. À vista do exposto e da anuência expressamente antecipada do Senhor Arcebispo Metropolitano competente, inscreva-se no Livro Tombo das Belas Artes, oficiando-se à referida autoridade eclesiástica, ao Senhor Prefeito Municipal de Brasília e ao Arquiteto Oscar Niemeyer, autor do Projeto, para lhes dar conhecimento da inscrição (MEC, Nº 672/T-62, 1967, p.22, grifo nosso).

Igualmente à Estação de Hidroaviões, além da redação subjetiva, observa-se que há um desencontro nas datas que identificam o processo do tombamento do imóvel e a execução do mesmo. No caso da Catedral de Brasília, a identificação ao Processo Nº 672/T-62 deu-se pela data do primeiro parecer de Lucio Costa, em que nega a solicitação de tombamento.

O tombamento do primeiro monumento de Brasília inclui ainda todo o seu acervo integrado, ilustrando o pensamento do escritor português Vergílio António Ferreira; não seria difícil comprovar a excepcionalidade da Catedral de Brasília, seja pelo reconhecimento, manutenção e transmissão de seus valores essenciais, já destacados na seção anterior. Na falta da medida protetiva, o que dificultaria era assegurar a autenticidade do projeto de Oscar Niemeyer, que já era patrimônio, porque integrante do espírito de Brasília e, conseqüentemente, da nova arquitetura, uma vez que a obra estava inconclusa.

A Carta de Nara (1994), que analisa a autenticidade em seus diferentes aspectos, tais como: forma e desenho; materiais e substância; uso e função; tradições e técnicas; localização e enquadramento; espírito e sentimento entre outros parâmetros externos e internos ratificaria, anos depois, o parecer (indeciso) de tombamento escrito por Lucio Costa. O tombamento da Catedral à época – na forma da lei, foi o instrumento capaz de “preservar o todo”, o “espírito de Brasília”, dando evidência à concinidade albertiana: “[...] onde nada possa ser adicionado ou subtraído, ou transformado sem que mereça reprovação” (ALBERTI, 2011, p. 377).

A Catedral foi finalizada, inaugurada e consagrada, 12 anos após o lançamento de sua pedra fundamental, aos 31 de maio de 1970. Já em 07 de dezembro de 1987, a UNESCO, por iniciativa do governador José Aparecido de Oliveira, inscreveu o Conjunto Urbanístico de Brasília no acervo dos bens considerados Patrimônio Cultural da Humanidade baseando-se nos seguintes critérios de inclusão: "(I) Representar uma obra artística única, uma obra-prima do gênio criativo humano; (II) Ser um exemplar marcante de um tipo de construção ou conjunto arquitetônico que ilustre um estágio significativo da história da humanidade" (IPHAN, 2007, p. 37).

Até 2007 somente a Catedral Metropolitana de Brasília, o Catetinho¹¹⁶ e a placa de Rui Barbosa¹¹⁷ eram bens tombados, individualmente, pelo IPHAN. Com relação às demais obras citadas no texto, como o Congresso Nacional e Palácio da Alvorada, Planalto e Supremo Tribunal Federal, tiveram seus tombamentos aprovados individualmente, em 2007, por ocasião do centenário de nascimento de Oscar Niemeyer, em conjunto com 20 outras obras do arquiteto na Capital Federal.

O princípio característico. Percebeu-se nesta seção, que a noção de autenticidade proposta por Martin Heidegger – que considera o objeto na sua essência – não foi assumida completamente nos pareceres técnicos dos bens tombados analisados na pesquisa. Cada parecer de tombamento, ou até a falta deles – pela diversidade de seus objetivos –, demonstra claramente a preocupação do ponto de vista crítico, não necessariamente teórico, vislumbrando na tutela jurídica a possibilidade de assegurar o compartilhamento dos princípios da nova arquitetura. Há mal em admitir isso? Para Mies Van Der Rohe, não:

A arquitetura é o desejo de uma época transmitido ao espaço. Enquanto não se reconheça esta verdade tão elementar, a arquitetura permanecerá insegura e vacilante. Até lá, seguirá sendo um caos de forças sem direção definida. A questão da natureza da arquitetura tem uma importância decisiva. É preciso entender que toda arquitetura está vinculada a seu tempo, que é uma arte objetiva que somente pode reger-se pelo espírito de sua época. Nunca jamais tem sido de outra maneira (ROTH, 1999, p. 501, tradução nossa, grifo nosso).

A defesa desta verdade, sob a forma da lei protetiva, mais do que uma combinação entre pares, foi uma forma de resistência aos ataques dos que não acreditavam na mudança e progressão da arquitetura brasileira. A proteção do patrimônio material e o moderno são irmãos. Naquela época, só mesmo os modernos para salvaguardar a natureza desta nova arquitetura e confirmar que os próprios nacionais contemporâneos nada tinham de extravagante ou de fantasioso; pelo contrário, pela sua realidade e oportunidade, abriram as portas para um olhar à distância – não isento mas crítico, mesmo que este particular não tenha sido devidamente tratado nas publicações de época, conforme será exposto na próxima seção.

Consciência produtiva e consciência receptiva. Seja no sentido de recuperar um bem em abandono, ou fomentar a afirmação da arquitetura moderna brasileira através de um ícone, seja no sentido de testemunhar, na sua integralidade, as premissas da nova arquitetura, ou ainda, garantir a autenticidade de um projeto (espírito) ainda inconcluso, em todos os processos de tombamento analisados, perseguiu-se a emissão da chancela, selo de autenticidade de uma arquitetura brasileira, moderna e oficial. Se isso ocorreu somente porque os mesmos arquitetos que a produziram a

¹¹⁶ Processo nº 0594-T-59, Livro Tombo Histórico, inscrição nº 329 de 21 de julho de 1959.

¹¹⁷ Processo nº 1187-T-85, Livro Tombo Histórico, inscrição nº 508 de 14 de agosto de 1986.

tombaram, próxima seção poderá confirmar. Antecipa-se, contudo, a teoria da recepção de Hans Robert Jauss:

A libertação pela experiência estética se efetiva em três etapas: a consciência produtiva, ao criar um mundo com sua própria obra; a consciência receptiva, ao aproveitar a oportunidade de perceber o mundo de forma diferente e, finalmente – deste modo a subjetividade abre-se à experiência intersubjetiva – ao aceitar um julgamento exigido pela obra [...] (JAUSS, 2002, p. 41, tradução nossa).

O quê depois disso... O princípio crítico vai procurar esclarecer quais as qualidades que foram destacadas na bibliografia básica sobre arquitetura moderna brasileira e em edições nacionais e estrangeiras de revistas de época, nas pautas onde aparecem os exemplares em análise. Antes, porém, a seção irá debruçar-se no livro-catálogo da exposição *Brazil Builds*, experiência estética fundamental para a recepção e difusão da arquitetura moderna brasileira no exterior, cujo ineditismo influenciou outras publicações semelhantes. Assim, colocar-se-á no mesmo patamar: autor, obra e receptor ou, compreensão-interpretação, aplicação e recepção – noções que foram desenvolvidas na *Estética da Recepção*, por Hans Robert Jauss, lógica do princípio crítico, assunto que segue.

3.3. PRINCÍPIO CRÍTICO

Quando a arquitetura brasileira contemporânea tornou-se conhecida num mundo ainda ferido e embrutecido pela autoflagelação da guerra, a sua graça desprevenida e pacífica – onde a intenção plástica e o sentido funcional se casam harmoniosamente – pareceu anunciar nova era política na qual a arte retomaria ainda uma vez o comando da técnica (COSTA *apud* XAVIER, 2003, p. 181).

Enfim, a arquitetura brasileira contemporânea foi recebida e difundida no exterior, sua estréia. Recomendados pelo embaixador do Brasil em Nova Iorque, Emb. Carlos Martins, desembarcaram no Brasil, em 1942, os arquitetos Philip Lippincott Goodwin e Georg Everard Kidder Smith – sendo este fotógrafo – para fazer o levantamento da arquitetura brasileira. A construção brasileira era o objetivo da expedição que culminaria na exposição e catálogo *Brazil Builds: Architecture new and old 1652-1942*¹¹⁸.

Tal exposição, criada por Philip Goodwin e realizada de 13 de janeiro à 28 de fevereiro de 1943, por iniciativa e tutela do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA) e pelo Instituto Americano de Arquitetos, havia sido oportunizada pelo interesse político que os Estados Unidos mantinham com seu aliado sul-americano. A qualidade da exposição *Brazil Builds*, além do interesse geopolítico, demonstrou o interesse norte-americano pela própria arquitetura brasileira e sua inclusão definitiva no debate desta disciplina (COMAS, 2002).

O sucesso da exposição itinerante também se mede pela abrangência das cidades por onde percorreu, dentro e fora dos Estado Unidos: Boston, Filadélfia, São Francisco, Pittsburgh, além de Toronto,

¹¹⁸ Construção Brasileira: Arquitetura Moderna e Antiga 1652-1942.

Cidade do México e Londres¹¹⁹, para finalmente circular pelo Brasil, sempre inaugurada com uma conferência magna.

Mesmo incompatível com qualquer vitalidade artística, o período beligerante (1939-45), no caso brasileiro, não foi um empecilho à vanguarda e representou a esperança de que a modernidade não havia sido descontinuada, pelo contrário, era florescente, avançada. Arquiteturas colonial e moderna, especialmente esta última, estampavam com propriedade soluções viáveis e qualificadas no combate à iluminação e ao calor excessivos, num país onde grande parte do território é quente e úmido. Tema de interesse, segundo Philip Goodwin:

Embora os primeiros ímpetus modernos tenham chegado por importação, bem logo o Brasil achou um caminho próprio. **A sua grande contribuição para a arquitetura nova está nas inovações destinadas a evitar o calor e os reflexos luminosos em superfícies de vidro, por meio de quebra-luzes externos, especiais.** [...] E é curioso verificar-se como os brasileiros fizeram face ao importantíssimo problema, cujo estudo foi o que animou nossa viagem (GOODWIN, 1943, p. 84-85 grifo nosso).

Além da arquitetura de vanguarda, a mostra não deixou de lado a arquitetura de tradição colonial: “O colonial foi fartamente fotografado e o moderno não ficou atrás” (GOODWIN, 1943, p. 7). O circuito foi organizado a partir da separação entre os edifícios da arquitetura colonial agrupados por estados, e edifícios da nova arquitetura, agrupados por tipos.

Dos estados representados na mostra, estavam: Rio de Janeiro; Rio Grande do Sul; Minas Gerais, Espírito Santo; Bahia; Paraíba; Pernambuco e Pará, exibindo um total de 44 exemplares de arquitetura do período colonial, incluindo igrejas, sedes administrativas, museu, teatro, casas de fazendas, residências, fortificações, engenho de açúcar e colégio, meticulosamente expostos, sem mencionar as imponentes edificações de tradição acadêmica, produzidas em massa, entre o final do século XIX e início do XX.

Mas o que a exposição queria enfatizar era o original, o diferente, o singular. E assim o fez, dando destaque a 39 novos modelos concatenados com a arquitetura que teve berço da Europa e dos Estados Unidos, ajustados adequadamente às necessidades impostas pelo clima e diferenciados pelo gesto livre, brasileiros, de uma arquitetura que se abre para a paisagem. A mostra foi acompanhada de um livro-catálogo inglês-português com a apresentação das 83 obras inventariadas por Goodwin e Kidder Smith, dispostas em 198 páginas ilustradas, além de Prefácio. Este inédito registro bibliográfico, à época, era fonte de consulta fundamental para toda e qualquer pesquisa sobre arquitetura brasileira, e assim se manteve.

Dentre os exemplares de interesse desta pesquisa, apareceram no livro-catálogo *Brazil Builds*, na forma de inventário e na ordem obra-autor, os seguintes: Edifícios Antigos: São Miguel e Museu da Igreja de São Miguel, Rio Grande do Sul, Lucio Costa (sem data especificada); Edifícios Modernos: Ministério da Educação e Saúde Pública, Rio de Janeiro¹²⁰, Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Carlos Azevedo Leão, Jorge Moreira, Affonso Eduardo Reidy, Ernani Vasconcelos (Le Corbusier, *consultor*), iniciado em 1937, ainda em obras no outono de 1942; Estação para Hidroaviões, Rio de Janeiro, Atílio Corrêa Lima (1940).

¹¹⁹ Segundo Anna Beatriz Galvão não há nenhuma comprovação no Departamento de Circulação das Exposições de que a exposição *Brazil Builds* tenha ido para Londres; possível fato de *Architectural Review* ter dedicado uma edição especial sobre o Brasil, em março de 1944

¹²⁰ Na tradução para o português. No original, somente Ministry of Education and Health, Rio de Janeiro.

Por ser o primeiro inventário do gênero, não aponta base bibliográfica, a fonte é própria. Entretanto, como num catálogo de arte, ao final do volume, comparece o elenco dos artistas arquitetos, autores das obras anunciadas.

Considerando *Brazil Builds*¹²¹ o marco inicial de difusão da arquitetura moderna brasileira, além de seu território, é importante salientar que a experiência estética decorrente deste evento introduz um aspecto fundamental da teoria fundada na recepção, fruto do relacionamento entre o autor-curador, a obra e o receptor que, ativo, passa a interpretar e ajuizar significados de acordo com sua formação, personalidade e, sobretudo influência. Sendo a recepção positiva, a difusão é obrigatória e a interpretação amplifica-se. O arquiteto Philip Goodwin disse a respeito:

Pedimos indulgência para as lacunas naturais num trabalho tão feito às pressas. É um esforço para mostrar aos norte-americanos o encanto das velhas e a inspiração das novas construções do Brasil. Também outros muitos latinos-americanos podem não estar familiarizados com esta face da cultura dos nossos vizinhos brasileiros. E estes fato justifica o esforço (GOODWIN, 1943, p. 9).

Por exemplo, a partir da exposição, repercutiu exponencialmente o livro-catálogo *Brazil Builds* de Philip Goodwin – especialmente suas imagens. A edição foi rapidamente esgotada, demandando a elaboração de um suplemento sobre o tema moderno, no sentido de divulgar a produção brasileira no exterior. Assim, o arquiteto Henrique Ephim Mindlin lançou, 13 anos depois, *Modern Architecture in Brazil* (1956), um inventário suplementar.

Escrito originalmente em inglês e editado primeiramente em Nova Iorque, Londres, Rio de Janeiro e Amsterdan, as 256 páginas foram traduzidas para o francês e o alemão e, posteriormente, para o português brasileiro, com o título *Arquitetura Moderna no Brasil* (1999) o livro, já com 286 páginas incluíra, além do prefácio de Sigfried Gideon e a introdução escrita pelo autor, encontrados no original, o posfácio com os projetos complementares de 1956-1960, a apresentação feita por Lauro Cavalcanti e a nota do autor, onde declara:

Mas este livro não substitui o belo trabalho de Goodwin, nem isto jamais esteve nas minhas intenções. O objetivo deste livro é antes apresentar, da forma mais condensada e ordenada possível, por meio de um certo número de exemplos selecionados, **a imagem daquilo que o Brasil alcançou no campo da arquitetura moderna, de modo a permitir um julgamento fundamentado, tanto por parte dos próprios arquitetos quanto dos críticos daqui e do exterior** (MINDLIN, 1999, p. 21, grifo nosso).

É a versão para o português, mais atualizada, que foi utilizada na tese. Dos exemplares em estudo, aparecem no rol de *Arquitetura Moderna no Brasil* (1999), na forma de inventário e na ordem autor/obra os seguintes: Oscar Niemeyer Igreja de São Francisco / 1943 / Pampulha, Minas Gerais; Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Carlos Azevedo Leão, Jorge Moreira, Affonso Eduardo Reidy, Ernani Vasconcelos, (Le Corbusier, *consultor*) Edifício do Ministério da Educação e Saúde / 1937-1943 / Rio de Janeiro; Atílio Corrêa Lima Estação de Hidros (aeroporto de hidroaviões) / 1938 / Rio de Janeiro. Oscar

¹²¹ Embora não faça parte da bibliografia básica, é prudente citar a obra *Brazil Built: the architecture of the modern movement*, editada em 2001, pela arquiteta inglesa MSc e PhD Zilah Quezado Deckker. O texto, retroativo às décadas 1940-1950, escrito originalmente em inglês apresenta, arbitrariamente, como título da primeira parte: “Revoluções”; gerando uma falsa expectativa ao citar, logo em seguida, um fragmento retirado do livro *Precisões* (1930), de Le Corbusier. Além disso, coloca como primeiro capítulo o título: “Vargas, Le Corbusier e o concreto armado”, mostrando exemplares de arquitetura brasileira e de arquitetos e engenheiros como Gregori Warchavchick, Emilio Baungart, Lucio Costa, Marcelo e Milton Roberto, Atílio Correa Lima, Rino Levi e Oscar Niemeyer.

Niemeyer e sua Catedral de Brasília são citados na última seção, “Projetos Complementares 1956-1960”, com a foto da maquete dividindo o espaço gráfico com Affonso Eduardo Reidy / Parque do Flamengo / 1962-64; Plano Piloto de Brasília; Lucio Costa / 1957; entre outros autores e obras modernas do período.

Apesar de alguns detalhes idênticos no formato e grafia dos dois textos, diferente de Goodwin, Mindlin coloca em relevo o autor da obra desde o sumário, também organizado por tipos, particularidade destacada na apresentação escrita por Lauro Cavalcanti:

A arquitetura moderna das décadas de 40 e 50 é, provavelmente, o mais feliz momento das artes visuais brasileiras neste século. A produção dessas duas décadas vai muito além da adoção de vanguarda europeia por artistas de um país periférico. **Uma brilhante geração de arquitetos constituiu, nos trópicos, um significativo conjunto de obras**, apontando rumos alternativos à burocracia estética que rondava o modernismo internacional (MINDLIN, 1999, p. 11, grifo nosso).

No que toca à bibliografia, Mindlin distribui hierarquicamente as fontes consultadas, começando por Goodwin. Menciona, em paralelo, quatro números especiais sobre o Brasil, e alguns artigos, destacando a revista *L'Architecture d'Aujourd'hui* que, segundo o autor, “ao longo dos anos publicou mais matérias sobre o Brasil do que qualquer outra revista estrangeira” (MINDLIN, 1999, p. 285). Nota-se que no intervalo de 1943 a 1956, as revistas estrangeiras é que foram inteiramente responsáveis pela divulgação da marca registrada do produto “arquitetura moderna brasileira”, veiculado periodicamente em seus meios de difusão, inclusive promovendo edições especiais dedicadas ao tema.

As primeiras propostas de inventário sobre este tema, que caracterizam tanto *Brazil Builds* quanto *Arquitetura Moderna no Brasil*, são amplificadas em *Arquitetura Contemporânea no Brasil* (1981). Se o primeiro inventário veio da ação do curador de uma exposição, com ênfase na divulgação, e o segundo, de uma ampliação desta mesma divulgação preliminar, o terceiro, com 398 páginas, além de informativo, como os demais, tem um caráter apreciativo. Yves Bruand, não é arquiteto; historiador francês e arquivista paleógrafo, começa explicando sua incursão pela arquitetura contemporânea de um país que não o seu, descrevendo o método que, para ele, “foge de classificações habituais”. Explica ainda Yves Bruand:

Procuramos examinar os monumentos não apenas em seus valores intrínsecos e em função de sua estética, **bem como considerando sua situação no tempo e suas filiações perceptíveis, a fim de tentar revelar sua evolução e seu significado histórico.** [...] A principal diferença de método, quando se trata de um assunto contemporâneo, diz respeito à obrigatoriedade muito maior de se efetuar uma seleção rígida ao longo do trabalho, cujos critérios julgamos isentos de discussão. É impossível conhecer tudo, e pode ocorrer que obras importantes tenham escapado ao registro, quando não se beneficiaram de qualquer divulgação; procuramos reduzir ao máximo este risco, mas não temos pretensão de tê-lo conseguido (BRUAND, 2008, p. 7, grifo nosso).

Estética da recepção em livros. Bruand concorda com Hans Robert Jauss, que diz que a primeira experiência estética, e a sua natureza libertadora, ocorre em sintonia com seu efeito estético (JAUSS, 1979). O autor desta teoria salienta a relevância de esclarecer o processo onde se concretiza o efeito da obra contemporânea, a fim de que o seu receptor possa compreender e reconstruir o processo histórico pelo qual a obra é recebida e interpretada pela crítica. Segundo Jauss: “[...] comparar o efeito

atual de uma obra de arte com o desenvolvimento histórico de sua experiência é formar o juízo estético, com base nas duas instâncias de efeito e recepção (JAUSS, 1979, p. 46).

Nota-se que o resgate da arquitetura tradicional colonial, como introdução à nova arquitetura, simultaneamente estampadas no *Brazil Builds* e Arquitetura Moderna no Brasil, foi um acerto que avalizou de forma definitiva essa última. A mesma proposta confirma-se na trajetória das obras da nova arquitetura publicadas em periódicos e, posteriormente, no livro de Yves Bruand – formas de produzir a história das arquiteturas recentes e comprovar suas filiações.

Mais do mesmo. Partindo-se da inventariação dos mesmos edifícios modernos, as abordagens pelos autores distinguir-se-ão, conforme será evidenciado na análise. A exemplo, o aprofundamento histórico e analítico, bem como a ampliação das obras selecionadas, diferirão Arquitetura Contemporânea no Brasil dos demais inventários da arquitetura moderna brasileira.

O livro, escrito 38 anos após *Brazil Builds*, permitiu a inclusão de obras urbanísticas e literárias também paradigmáticas, a exemplo de Brasília, sem esquecer a anterioridade do *Acerca da Arquitetura Moderna*, conhecido como Manifesto de Gregori Warchavchik, onde inclui, no apêndice, sua versão original – em italiano, publicada no jornal *Il Piccolo*, São Paulo, aos 14 de junho de 1925, e a versão em português, veiculada em 1º de novembro no *Jornal Correio do Amanhã*, no Rio de Janeiro.

Fazendo jus tanto ao anterior quanto ao porvir, Yves Bruand, assim como Mindlin, valeu-se do recurso da mídia impressa, onde também baseou suas pesquisas de tema. Além das notas de rodapé, onde inclui a fonte do periódico consultado, ele reúne, na bibliografia, uma listagem com as principais revistas publicadas, em ordem alfabética e os assuntos, em ordem cronológica.

No que se refere ao inventário, nas três partes¹²² em que se desenvolve o livro *Arquitetura Contemporânea no Brasil*, após a introdução, quatro dos exemplares em análise compõem, desta forma e ordem, no livro de Bruand. Primeira Parte: O Ministério da Educação e Saúde no Rio de Janeiro; Atílio Corrêa Lima e A estação de hidraviões do Aeroporto Santos Dumont; O conjunto da Pampulha. Segunda parte: A Catedral.

Recepção e difusão em revistas. Segundo Hugo Segawa, entre “Entre 1943 e 1973, o levantamento bibliográfico de Alberto Xavier registrou 137 referências em periódicos especializados fora do Brasil, tratando da arquitetura em geral, e “170 edições” a respeito de Brasília” (SEGAWA, 2010, p. 107). Quais são estas referências? Segawa não chega a elencar as referências, mas uma rápida pesquisa em hemerotecas e arquivos *online* já se percebem a variedade e a quantidade de revistas onde a arquitetura de raiz brasileira é tema de interesse. Em que pesem argumentos contra e a favor (bem mais à favor) a respeito da arquitetura moderna brasileira, a forma como é recebida, difundida e sobretudo, interpretada no país, e mais especialmente fora dele, diz muito sobre juízo de valor, tema central da tese. Tanto é que a referência às publicações técnicas, comparece no parecer de tombamento do MES, escrito por Alcides da Rocha Miranda:

[...] Esse caráter de edifício marco de uma nova fase da evolução da arquitetura lhe vem sendo reconhecido pelos críticos e especialistas mais autorizados da Europa e da América, tal como é do conhecimento público, através das publicações técnicas (MEC Nº 375/ T-48, 1948, p. 3).

¹²² Primeira Parte: De um Ecletismo sem Originalidade à Afirmação Internacional da Nova Arquitetura (1900-1945). Segunda Parte: A Maturidade da Nova Arquitetura Brasileira: Unidade e Diversidade. Terceira Parte: Arquitetura e Urbanismo.

Além do mercado estatal, a veiculação do moderno brasileiro em revistas favoreceu a possibilidade de novas demandas no mercado da arquitetura moderna: residências uni e multifamiliares, conjuntos habitacionais, edifícios de escritórios, escolas, comércio e indústria, hospitais, hotéis, universidades. O alcance, a todos setores, e sua consolidação, se estabelece irreversivelmente e numa escala nunca vista.

Pesquisa. Na mesma linha de pesquisa sobre recepção e difusão da arquitetura moderna brasileira, Maria Beatriz Capello, em sua tese de doutorado¹²³, defende a importância que se dá à investigação da recepção da arquitetura moderna brasileira, a partir da estréia em revistas especializadas à época, nacionais e estrangeiras, de grande circulação, colaborando com a discussão anterior sobre o valor da produção moderna enquanto patrimônio, tanto a partir da seleção dos edifícios que representam os padrões da nova arquitetura, quanto a partir da documentação periódica deste patrimônio recente, uma forma alternativa de preservação (CAPELLO, 2011).

Além dos autores citados que ressaltaram a importância da leitura de periódicos como fonte de consulta para seus escritos, atualmente é Capello (Universidade Federal de Uberlândia) quem responde pelas principais investigações sobre Difusão e Recepção da Arquitetura no Brasil em Revistas, cujo destaque, no Brasil, são as revistas Acrópole (1938-71) e Módulo (1955-65); já no exterior, *L'Architecture d'Aujourd'hui* (França), *Architectural Review* (Londres), *Architectural Forum* e *Architectural Record* (EUA) e *Casabella* (Itália).

Em artigo publicado no IV Enanparq 2016, a pesquisadora ressalta ainda os periódicos de entidades nacionais, como a Revista de Brasília (editada pela NOVACAP); Arquitetura e Urbanismo e Arquitetura (ambas do IAB-RJ) e a revista Habitat, dirigida pelo casal Bardi, através do MASP (CAPELLO, 2016). Também debruçadas sobre o tema recepção e divulgação da arquitetura brasileira, no mesmo evento sediado pela FAUFRGS em 2016, Aline Côrtes e Cláudia Cunha, oriundas da Universidade Federal de Uberlândia apresentaram, como tema de pesquisa, a varredura feita da primeira fase de edições da revista Módulo¹²⁴, então com foco na difusão do ideário preservacionista, especialmente moderno.

Este veículo de grande circulação, por vezes, funcionava como um “direito de resposta” às críticas publicadas no exterior contra a arquitetura brasileira e que, segundo Hugo Segawa, “infelizmente, o esnobismo e as reações intempestivas tornaram-se a norma de resposta às críticas formuladas” (SEGAWA, 2010, p. 110). Percebe-se o tom de desagravo no artigo “Resposta”, em que Oscar Niemeyer pronunciou-se à favor de uns, em detrimento de outros:

Sobre estas críticas [...] nada tenho a dizer; não me interessa mesmo contestá-las. Somos um povo jovem, com uma tradição de cultura ainda em formação – o que nos expõe naturalmente mais à crítica daqueles que se julgam representantes de uma civilização superior. Mas, também, somos simples e confiantes em nossa obra. **O suficiente, pelo menos, para apreciar essa crítica, ainda quando parta de homens que não possuem, profissionalmente, as credenciais necessárias. É claro que a autoridade de Gropius é diferente, embora cumpra ressaltar a pouca afinidade que temos com sua técnica e fria sensibilidade.** Consideramos a Arquitetura obra de arte e que, como tal, só subsiste quando se revela espontânea criadora. Trabalhamos com o concreto armado, material dócil e generoso a todas as nossas fantasias. Tirar

¹²³ Arquitetura em revista: recepção da arquitetura moderna no Brasil nas revistas francesas, inglesas e italianas (1945-1960), Tese de Doutorado. São Paulo: USP, 2005.

¹²⁴ Fundada por Oscar Niemeyer e dirigida por Joaquim Cardozo, Rodrigo Melo, Franco de Andrade, Rubem Braga, Carlos Leão, Hélio Uchôa, dentre outros.

dele beleza e poesia, especular sobre suas imensas possibilidades é o que nos seduz e apaixona, profissionalmente. **E por estas razões é que tanto nos identificamos com a obra de Le Corbusier: Obra de amor e harmonia, onde as características de criação e beleza são as constantes fundamentais** (NIEMEYER, 1955, p. 47, grifo nosso).

Método. Destarte, para os parágrafos que seguem, haverá diferenciação entre os livros e as revistas. A começar pelos livros, cuja classificação se fará inicialmente pelo título, uma vez que a identificação dos edifícios varia nas três bibliografias, conforme citado. Na sequência, um quadro com a imagem da sobrecapa (ilustrada) ou da capa e contracapa (ilustrada), e a transcrição da apresentação ou prefácio (Quadros 5, 6 e 8). A continuidade se dará por um fragmento de texto fazendo referência aos edifícios de interesse, e sempre que possível, será feita a transcrição completa do que foi publicado nos inventários modernos, sendo destacados os juízos de valor ou qualificativos feitos pelo autor, interpretados na sequência pela tese. Por último será feita a confrontação entre o que serviu de fonte (revistas) e o texto do autor, verificando se houve conexões.

Clipagem em revistas. Como já antecipado, a procura pelos edifícios de interesse nas revistas seguirá, preliminarmente, as indicações encontradas nas bibliografias dos inventários de Mindlin e Bruand, utilizando a ferramenta de síntese – clipagem de mídia impressa para revistas, na forma de tabela, a saber: identificação do periódico; capa; imagem e fonte da imagem; edição ou reportagem; redator chefe; correspondentes (edições estrangeiras); editorial; artigos e matérias (exclusivamente onde constam as edificações de interesse); referências; temática; síntese crítica dos textos – se positiva, negativa ou neutra, número de páginas e tiragem.

Considerando as poucas indicações de periódicos na bibliografia de Mindlin, será incluída, ao final do texto, o quadro com a clipagem geral das revistas concatenadas com os edifícios de interesse, seguida de análise. Já para Bruand, o quadro com a clipagem será inserida junto a cada um dos edifícios analisados, em virtude da lista de periódicos indicados pelo autor, por obra, ser maior. Obrigatoriamente os edifícios em estudo deverão constituir pauta para as revistas serem submetidas à clipagem. Como dito, a retomada do fichário técnico dos periódicos indicados, por meio de clipagem e na forma de tabela, oferece um resgate sistematizado das informações sobre os edifícios e algumas curiosidades.

Em se tratando de periódicos de veiculação internacional, verificou-se com esse levantamento, que não havia um padrão editorial, mesmo entre os fascículos de uma mesma revista, ocasionando na falta de rigor na definição das informações, gerando lacunas, como serão vistas nas Quadros 7, 9, 10, 11 e 12, com utilização da hachura cinza. Além disso, a clipagem da arquitetura moderna brasileira proposta consistiu numa forma de “monitoramento” relevante, porque, além de possibilitar a verificação da imagem do tema/ assunto possui à época em que foi publicada a notícia – dada importância das revistas técnicas nacionais e estrangeiras –, permitiu observar a influência, direta ou indireta da opinião pública, traduzindo-se num possível amparo às questões legais, uma vez que é considerada registro oficial.

Síntese e Análise. Após a leitura dos artigos destacados na clipagem das revistas (síntese), será feita uma apresentação dos assuntos e uma breve interpretação (análise) pela tese. Embora um modelo mais restrito, este tipo de abordagem direcionada a partir da bibliografia básica indicada, vem ao encontro de que são inúmeras as publicações de época sobre arquitetura moderna brasileira, com inúmeras pautas, nem sempre abordando os temas investigados; e em contrapartida, possibilita constatar se realmente houve conexão entre divulgação e recepção, fonte e autor – dizendo melhor,

entre juízo crítico e juízo estético, uma vez que, à época, as revistas constavam como fonte de pesquisa para os livros.

3.3.1 **BRAZIL BUILDS Architecture New and Old 1652-1942 (1943)**

Quadro 5: Sobrecapa de *Brazil Builds*. Apresentação



O Museu de Arte Moderna, de Nova York, e o Instituto Norte-Americano de Arquitetos, achavam-se ambos, na primavera de 1942, ansiosos por travar relações com Brasil, um país que ia ser nosso futuro aliado. Por esse motivo e pelo desejo agudo de conhecer melhor a arquitetura brasileira, principalmente as soluções dadas ao problema do combate ao calor e aos efeitos da luz sobre as grandes superfícies de vidro na parte externa das construções, foi organizada uma viagem aérea. G. E. Kidder Smith, arquiteto, acompanhou-me para tomar vistas e aspectos arquitetônicos. O colonial foi fartamente fotografado e o moderno não ficou atrás [Philip Goodwin].

Os jesuitas fundaram muitas missões, que foram arrasadas pelos bandeirantes ou dissolvidas quando os primeiros expulsos do Brasil, em 1767. Foi preservada alguma coisa de São Miguel, no Rio Grande do Sul, o bastante para demonstrar a importância delas (GOODWIN, 1943, p. 20).

MUSEU DA IGREJA DE SÃO MIGUEL RIO GRANDE DO SUL

A poucas centenas de metros das ruínas de São Miguel, o SPHAN construiu recentemente um encantador museu para abrigar o grande número de entalhes de pedra e madeira oriundos da igreja.

O arquiteto das várias restaurações e construções feitas pelo SPHAN e o engenheiro Lucio Costa, muito conhecido pelos seus trabalhos de arquitetura moderna.

É consolador encontrar-se uma instituição dessa espécie que compreende que só um plano lididamente moderno pôde ser adequado a tal museu. A construção, de simples paredes de vidro, proporciona um fundo agradável que não entra em competição com a escultura brilhantemente disposta. Uma das peças mais finas é a imagem de madeira de Santa Catarina (dois metros de altura) que se vê à direita (GOODWIN, 1943, p. 42).

Qualificativos sobre o Museu das Missões, segundo Goodwin: importância (missões jesuíticas); encantador (museu); adequado (plano lididamente moderno); agradável (referindo-se ao cenário de fundo); brilhantemente (escultura exposta).

Ao descrever a Igreja de São Miguel, Goodwin expõe não apenas as virtudes dessa preexistência, mas do complemento que serve de abrigo a seu patrimônio integrado. Vê-se logo seduzido pelo “simples abrigo” de Lucio Costa, chamando-o “encantador” elevando, pois, a qualidade profissional do autor do projeto.

O arquiteto das várias restaurações e construções, dá o tom das duas páginas dedicadas exclusivamente ao Museu, com cinco ilustrações, sendo uma única do fechamento em vidro da fachada. Entretanto, a breve análise que faz da adequação do edifício moderno ao sítio preservado, impõe notabilidade ao arquiteto, em relação à evidente importância que este deu ao conhecimento histórico nas decisões projetuais que envolvem função, forma e materialidade, como ele mesmo diz: “o museu deve ser um simples abrigo para as peças que, todas de regular tamanho, muito lucrarão vistas assim, em contato direto com os demais vestígios; [...]” (COSTA, 1995, p. 496). Vitruvius já ressaltava este conhecimento na ciência do arquiteto [DA I; I-5]:

5. Do mesmo modo, convém que conheça muitas narrativas de factos históricos, porque frequentemente os arquitetos desenham muitos ornamentos nas suas obras, **de cuja razão de ser devem saber dar alguma explicação, quando interrogados** (VITRÚVIO, 2009, p. 31, grifo nosso).

Goodwin sabia do envolvimento de Lucio com obras de estabilização e recomposição das ruínas, desde 1937, a partir de um artigo, publicado em 1941, sobre a “Arquitetura dos Jesuítas no Brasil”¹²⁵, fonte de onde reuniu informações. Neste, Lucio colocava em relevo o conhecimento do acervo das obras de arte que os padres da Companhia de Jesus nos legaram; segundo ele: “[...] poderá não ser a rigor, a contribuição maior, nem a mais rica, nem a mais bela, no conjunto dos monumentos de arte que nos ficaram do passado. É contudo, uma das mais significativas” (COSTA, 1995, p. 483).

Importante registro, porque explica de forma indireta a denominação “simples abrigo” para o Museu por ele projetado, em que a única preocupação era preservar o “estilo jesuítico”¹²⁶, identificado, inventariado e tombado por suas características intrínsecas:

[...] recolhendo-se, em seguida, a um pequeno museu local, as peças que por terem sobrevivido à catástrofe, por assim dizer, “deram à praia”: capitéis, cartelas perdidas, ainda com o IHS, os três cravos e a cruz, imagens mutiladas e já sem cor, – peças cuja vista nos deixa uma impressão penosa e certo mal-estar, como se realmente estivéssemos diante dos destroços de um naufrágio (COSTA, 1995, p. 488).

Lucio Costa não requereu notabilidade para si, nem para sua obra, mas o revolucionário, encantador e pequeno museu local – transparente e interligado com o exterior – lançava as bases para a nova arquitetura, cujo significado estava, neste caso, na própria razão de ser da ruína preexistente. Entretanto, o valor dado por Lucio à arte integrada desde aqui, por exemplo, repercutiu não só no *Brazil Builds*, mas na síntese das artes, igualmente concatenada ao movimento moderno.

Tais como os arquitetos do Brasil os desenvolveram, esses para-sois externos são às vezes horizontais, às vezes verticais, às vezes móveis, às vezes fixos. Quebra-sol é o nome que se lhes dá, mas a expressão francesa *brise-soleil* é mais geralmente usada. Em nenhum caso, tais engenhos foram integrados de modo mais feliz na arquitetura do que no edifício do Ministério de Educação e Saúde Pública, do Rio de Janeiro (GOODWIN, 1943, p. 85).

¹²⁵ Publicado no Nº 5 da Revista do SPHAN.

¹²⁶ Segundo Lucio Costa, “[...] quer significar as composições mais renascentistas, mais moderadas, regulares e frias, ainda imbuídas do espírito severo da Contra-Reforma”.

MINISTERIO DA EDUCAÇÃO E SAUDE PÚBLICA¹²⁷**Avenida Graça Aranha, Rio De Janeiro.****Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Afonso Reidy, Carlos Leão, Jorge Moreira e Ernani Vasconcelos, arquitetos Le Corbusier, consultante iniciado em 1937, ainda em obras no outono de 1942**

Aqui não ha beleza superficial sómente. Cada pormenor original e consequencia de um carinhoso e atento estudo dos mais complicados problemas de construção moderna. A inovação mais audaciosa são os originais quebra-luzes que protegem as paredes de vidro da fachada norte. Este sistema de defesa contra o sol, absolutamente inédito na arquitetura, vai descrito minuciosamente à pagina 85, da Introdução.

A estrutura interna, de concreto, permitiu que as fachadas norte e sul fossem inteiramente de vidro, sem interrupção de peças de suporte. As paredes estreitas dos lados este e oeste, bem como as colunas que sustentam o bloco principal são guarnecidas de granito da terra, roseo-cinzeno. Ousadamente posta sobre o bloco de escritórios, vê-se uma estrutura de linhas curvas onde se acham os depósitos d'água e maquinaria dos ascensores. Esta é coberta de telhas de vidro azul.

A parede com duplas janelas superpostas do lado sul não necessitam de proteção contra o sol.

Sob o edificio principal, em ângulo reto com ele, acha-se um bloco baixo onde se encontram o auditorium e as salas de exibição. As paredes são de azulejo branco e azul, especialmente desenhado. Sobre o telhado, um terraço-jardim, para uso do Ministerio. Outros azulejos formam um grande mural com base na parede oeste do edificio principal.

Eis um pormenor do mural da face oeste do predio. Os azulejos foram desenhados por Candido Portinari, pintados por Paulo Rossi Osir e fabricados por Matarazzo & Comp (GOODWIN, 1943, p. 106, 110).

Qualificativos sobre o MES, segundo Goodwin: feliz (engenhos integrados na arquitetura do MES); beleza (realce: não superficial); original (pormenor); carinhoso e atento estudo (problemas da construção moderna); audaciosa (inovação dos quebra-sóis); inédito (sistema de defesa contra o sol); ousada (estrutura de linhas curvas das caixas de água e dos ascensores).

Seis páginas são dedicadas ao MES. As imagens selecionadas dão vistas ao contexto de uma edificação, ainda em obras, além de plantas baixas dos pavimentos com a marcação e destinação dos compartimentos, numa clara demonstração de curiosidade e entusiasmo pelas boas qualidades de uma arquitetura ainda em transformação.

Aqui não há beleza superficial, somente. Goodwin inicia a descrição do edificio afirmando que, no caso do MES, a beleza não era algo insignificante. Não se trata de uma crítica ao precedentes exibidos na mostra, mas a constatação de que os princípios da nova arquitetura eram fundamentados pela forma, função, pela técnica e pela união destas, resultando na razão de ser da forma útil, não apenas evidente. O Belo é útil: “[...] quando a forma cria beleza, ela tem uma função e da mais importante” (NIEMEYER, 1978, p. 54). Opinião confirmada por Lucio Costa: “É belo, pois. E não apenas belo, mas simbólico, porquanto sua construção – levada avante enquanto o mundo em guerra empenhava-se em *destruição* – [...]” e segue:

¹²⁷ Única referência na bibliografia pesquisada, considerando a sequência selecionada, onde aparece o termo *pública*, que concorda com o substantivo *saúde*. Por esta razão, não fora adotada na tese a sigla MESP, e sim o original MES.

O edifício construído por Gustavo Capanema para sede do antigo Ministério da Educação e Saúde **surgiu como que de repente e sua serena beleza surpreendeu** quando, terminada a guerra, o mundo tomou conhecimento de sua insólita presença. Marco definitivo da nova arquitetura brasileira, revelou-se igualmente, apenas construído, **padrão internacional da reformulação arquitetônica**, e demonstrou que o engenho nativo já está apto a apreender a experiência estrangeira, não somente como eterno *caudatário* ideológico, mas antecipando-se na própria realização (COSTA, 2014, p. 109, 111, grifo nosso).

Conceito que se amplia quando o assunto é monumento que, além da “serena beleza”, requer desempenho e representação – contributos importantes para a perenidade da obra, como declara Alberti [DAE VI; II]: “[...] Assim posso dizer: nenhuma obra estará tão segura e ilesa da injúria dos homens como pela dignidade e beleza de sua forma” (ALBERTI, 2011, p. 377). O valor da beleza como condição de segurança reitera o princípio albertiano da *virtus* (virtude) para vencer a *fortuna* (destino).

Para justificar o valor da beleza, Goodwin dá destaque aos detalhes: expressões *sui generis* de práticas tradicionais e modernas que, transformadas, reaparecem no trato da insolação e da estrutura, na escolha de materiais locais, em formas diferentes para funções diferentes e, finalmente, na transparência desveladora da paisagem da Baía da Guanabara e na ênfase dada à síntese das artes, através da azulejaria de Candido Portinari, que ocupa quase uma página inteira do livro com uma imagem do painel que inspirou a poesia de Vinícius de Moraes, Azul e Branco (1946), cujo primeiro verso diz assim: “Massas geométricas em pautas de música. Plástica e silêncio do espaço criado. Concha e cavalo marinho [...]”.

Existem muitos aeroportos no Brasil, mas só dois edifícios, no Rio, chamam a atenção. O hidroporto, atualmente usado por qualquer avião até que o novo aeroporto esteja concluído, e o hangar n. 01 são modelos na espécie, superiores em desenho aos edifícios dos aeroportos de Nova York e de Washington, embora não o sejam em tamanho (GOODWIN, 1943, p. 93).

ESTAÇÃO PARA HIDRO-AVIÕES

Aeroporto Santos Dumont, Rio de Janeiro

Atilio [sic] Correa Lima, arquiteto, 1940

Situado no aterro sobre a baía Guanabara, este hidroporto será usado por qualquer espécie de aeroplanos até que o novo aeroporto, construído pelos irmãos Roberto, esteja pronto.

O edifício tem uma estrutura de cimento armado e é coberto de lajes [sic] de travertino importado da República Argentina. Dentro e fora, uma elegante escada também de concreto e em espiral conduz ao restaurante.

Uma leve cobertura com suportes diagonais de aço protege a passagem para o cais de embarque (à extrema esquerda). O jardim está ornamentado de um pequeno refúgio de concreto.

A principal entrada de automóveis (em baixo, à direita) não precisa de descrição para pôr em relevo a sua importância, cheia de uma simples e correta distinção (GOODWIN, 1943, p. 150, 152, grifo nosso).

Qualificativos sobre a Estação para Hidro-aviões, segundo Goodwin: modelos (espécie); superiores (desenho); elegante (escada); importância (entrada de automóveis).

Certa preferência pode ter sido manifestada por Goodwin e Kidder Smith em relação à Estação para Hidro-aviões. A visibilidade do edifício, escolhido à dedo para a capa sobressalente do livro-catálogo – onde divide a diagramação com um dos profetas de Congonhas do Campo, MG –, além das quatro

páginas que ilustram cenas de uma ocupação e entorno que não existem mais, como também as plantas baixas dos pavimentos, funcionam como um importante registro do edifício monumento numa época de plenitude funcional, sem deixar de demonstrar o potencial formal e material da preciosidade arquitetônica.

De início, Goodwin ressaltou a construção em aterro, decorrente do desmonte do morro do Castelo, obra grandiosa de urbanismo e engenharia que marcou a década de 1920, mudando significativamente a ambiência da área central do Rio de Janeiro, oportunizando a realização de um grande evento: “Parte do edifício fica sobre o antigo cais e parte sobre a doca que serviu ao pavilhão de Caça e Pesca na Exposição de 1922” (Arquitetura e Urbanismo, Nº 6, 1938, p. 30). A natureza do lugar, como diferencial de projeto, já era colocada em relevo por Vitruvius, no que toca o planejamento dos edifícios [DA VI; II-1]:

1. Uma vez constituído o sistema de medidas e explanadas por cálculos e modulações, haverá então lugar para que a **boa realização tenha em conta a natureza do lugar, seja no que respeita o uso, seja no que respeita o aspecto exterior**, procedendo a ajustamentos através de alterações, diminuindo ou acrescentando proporcionalmente, de modo a transparecer que o edifício foi planejado devidamente, e nada foi deixado ao acaso, no que concerne ao resultado final (VITRÚVIO, 2009, p. 226, grifo nosso).

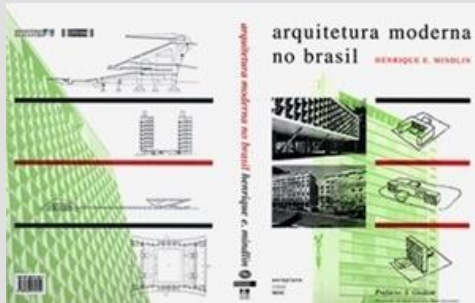
Dando prosseguimento, mencionou o caráter transitório da edificação, com data para ser substituída e, em seguida, evidenciou a concretude material na sua estrutura e no revestimento (*necessitas*). Elegeu, como porção elegante da composição, as escadas helicoidais – formato preferencial de nove entre dez arquitetos modernos (*voluptas*), não deixando de fora o elogio à passagem coberta e à franca acessibilidade dos automóveis, promovendo comodidade dos usuários tanto nas chegadas quanto nas partidas (*commoditas*).

Após perpassar indiretamente pelas três dimensões de arquitetura de Alberti, Goodwin encerra o juízo de valor com os qualificativos simplicidade, correção e discrição, virtudes adequadas tanto à obra quanto à figura de Attilio Corrêa Lima, morto precocemente. Conforme descrição de Alberto Xavier, na poesia “Cidade, profissão de fé”, dedicada ao arquiteto:

[...] **Pediram-lhe uma nova casa para os viajantes dos ares. Deu-lhes um edifício monumento, ancorado solitário no aterro da cidade. Falaram-lhe de novos tempos, não mais de palácios e monumentos.** Construiu cidades para operários, muitos operários, e viu a habitação como o novo templo. Quis encurtar distâncias para comemorar lembranças. O avião, que celebrou com obra, iria celebrar a vida. Mas nele encontrou a morte (AU Nº 74, 1997, p. 83, grifo nosso).

3.3.2 Arquitetura Moderna no Brasil (1956 original e 1999 português)

Quadro 6: Sobrecapa de Arquitetura Moderna no Brasil. Prefácio



Havia, é verdade, uma diferença em nossos interesses iniciais: eu, desde moço, sentia atração pelo passado – histórico, artístico e literário, ao passo que ele, apesar de sua formação acadêmica, de “engenheiro-arquiteto” vivia envolvido por uma visão de futuro, e preocupado com os meios de o presente tornar-se possível esse futuro, com uma vida melhor para o Brasil e os brasileiros. Essa diferença, no entanto, teve curta duração, pois nós nos influenciámos mutuamente: tanto ele como eu nos demos conta de que o desenvolvimento cultural é um processo contínuo, e, portanto, não se pode construir bem o futuro sem apreciar devidamente tudo quanto de bom nos veio do passado, nem teria cabimento, por outro lado, viver mergulhado no passado sem uma preocupação com o presente e o futuro [José Mindlin].

É obrigatório o exame cuidadoso do conjunto da Pampulha, projetado por Oscar Niemeyer em Belo Horizonte, no ano de 1942. Sua realização assinala o nascimento de uma linguagem autônoma do modernismo brasileiro. Destacam-se o ousado jogo de volumes da Igreja de São Francisco, a marquise da Casa do Baile, ensejando um passeio arquitetônico em diálogo com a natureza, e o prédio do Cassino [...]. Oscar Niemeyer, muito antes que outro arquiteto de qualquer nacionalidade, explorou, no início dos anos 40, as imensas possibilidades plásticas oferecidas pelo concreto armado, rompendo a falsa oposição entre liberdade criativa e disciplina técnica (CAVALCANTI *apud* MINDLIN, 1999, p. 13).

OSCAR NIEMEYER

Igreja de São Francisco/ 1943/ Pampulha, Minas Gerais

Situada à beira de uma lagoa, em cujas margens Niemeyer também criou um clube e um cassino, esta pequena igreja, com a originalidade da sua estrutura adaptada às possibilidades do concreto armado, expressa a permanente necessidade da pesquisa plástica que caracteriza este artista, e que lhe permite romper com as convenções mais cartesianas da arquitetura moderna.

A nave tem seção parabólica e sua altura decresce da fachada até o altar. O interior tem um revestimento em madeira e o exterior é revestido com mosaico de pastilhas cerâmicas, uma composição de Paulo Werneck. O altar é recoberto por uma parábola, que ali se une a três outras, uma de um lado e duas de outro, onde estão a sacristia e outros anexos. O altar é iluminado por uma clarabóia, situada acima da parábola da nave.

A fachada, protegida na parte superior por um *brise-soleil*, é ligada, por uma marquise inclinada, ao campanário, cuja silhueta dramática contrasta com as curvas que dominam a composição. São de Portinari o mural em azulejos da fachada posterior, representando Cristo como o amigo dos doentes, dos pobres e dos pecadores, e os Passos da Paixão de Cristo colocados nos dois lados da nave.

A construção desta igreja levantou uma tempestade de discussões e por esta razão as autoridades eclesásticas se recusaram a consagrá-la. Esta oposição, que obrigou o

SPHAN a assumir a responsabilidade de cuidar (dado que se trata de um verdadeiro monumento nacional), é ainda mais estranha nos dias de hoje, considerando-se que um grande Congresso Eucarístico Internacional se reuniu, no Rio de Janeiro, diante do moderno altar mostrado na p. 186 (MINDLIN, 1999, p. 182).

Qualificativos sobre a Igreja de São Francisco, segundo Mindlin: ousado (jogo de volumes); pequena (igreja); originalidade (estrutura); pesquisa plástica (arquiteto); rompimento (convenções arquitetura moderna); dramática (silhueta do campanário).

“Uma obra digna do reconhecimento dos nossos descendentes” (RUSKIN, 1996, p. 165). Quando Mindlin elaborou o inventário da Arquitetura Moderna no Brasil, a Igreja de São Francisco de Assis da Pampulha estava tombada, mas seguia sua “existência sem sentido”, fato declarado pelo autor. Porém, mesmo sem ter sido consagrada como templo (a consagração definitiva foi em 1959) a “Igrejinha” – dedicada a São Francisco de Assis, exorbitava em bom aspecto: graça, peculiaridade e riqueza.

Riqueza, não mais proveniente do luxo e imponência que caracterizou as demais congregações franciscanas brasileiras anteriores; do contrário, peculiarmente apropriada à vida do frade italiano que renunciou a existência mundana e extravagante à uma vida religiosa sem excessos, simples e sem luxo, tanto que, no altar, a pintura mural a têmpera tem como título: “São Francisco se despojando das vestes”.

A riqueza da obra de Niemeyer esteve justamente em fazer diferente, na sensibilidade de representar fidedignamente as virtudes de Francisco, traduzidas em despojamento, graça e elegância, sem abdicar da tecnologia e daquilo que é útil, bom e exponencialmente belo: “Assim, construir não é obra de um impulso, do talento ou dom, mas de uma reflexão medida, de prudência e exercício. É obra do *ingegno* e do método, e não da inspiração e furor” (BRANDÃO *et al.*, 2013, p. 347).

Mindlin destaca que a nave decresce em direção ao altar, um sinal de humildade e reverência do frade em relação ao sagrado. Conforme retratam as peças gráficas e imagens anexadas ao texto, a ideia geratriz é de um “T”, o que poderia representar o TAU – Cruz de São Francisco, não significando morte, mas força transformante. Neste caso, conta a história também “dramática” da igrejinha que passou da provação ao êxito, graças ao tombamento, e não feneceu.

Assim como Giovanni di Pietro di Bernardone, o frade São Francisco, o São Francisco de Assis da Pampulha transitou de uma “existência sem sentido” ao reconhecimento e veneração que lhe franquiaram a perpetuação, com a chancela de patrimônio cultural. Evidentemente que toda graça, peculiaridade e riqueza da obra são compartilhadas com a arte integrada de Candido Portinari, Paulo Werneck, Alfredo Ceschiatti e com o paisagismo de Roberto Burle Marx, os dois últimos, não citados no texto.

Era uma obra acabada, um monumento da arquitetura contemporânea, de um grau de excelência incomparável. O Ministério da Educação e Saúde se impõe, não só no Brasil, mas no mundo ocidental, como uma contribuição definitiva à herança do nosso tempo (MINDLIN, 1999, p. 28).

LUCIO COSTA, OSCAR NIEMEYER, CARLOS AZEVEDO LEÃO, JORGE MOREIRA, AFFONSO EDUARDO REIDY, ERNANI VASCONCELOS, (LE CORBUSIER, consultor)

Edifício do Ministério da Educação e da Saúde/ 1937-1943/ Rio de Janeiro

O Edifício do Ministério da Educação é o símbolo mais impactante da arquitetura moderna no Brasil e a primeira aplicação, em larga escala, das ideias de Le Corbusier.

Ele mostra, claramente, a força com que um prédio pode modelar o espaço em torno de si e dá, ao mesmo tempo, um exemplo espetacular do que poderia ser um centro urbano, se não prevalecessem os interesses mesquinhos dos especuladores.

A rigorosa disciplina plástica aplicada a cada componente e a concisão dos meios formais utilizados, em uma subordinação total de cada detalhe à composição, justificam plenamente a importância fundamental desta obra no panorama da arquitetura moderna no Brasil, assim como o interesse, a emulação e as discussões que ela suscita no exterior.

O bloco de 14 andares se levanta no meio do terreno, sobre pilotis de 10m de altura, tendo como base, em uma das extremidades, uma ala baixa, transversal, ocupada, de um lado, por um auditório e, de outro, por um grande salão de exposições de arte. Na extremidade oposta há um pequeno anexo de serviço, três andares, onde está localizada a entrada de elevadores de funcionários.

O espaço deixado livre em volta do edifício permite que se desfrute, de cada ângulo, de amplas vistas sobre os jardins tratados paisagisticamente, e destacada pelos pilotis. Assim, fugindo da habitual aglomeração de prédios maciços, alinhados às calçadas, o terreno em volta do edifício oferece uma ampla margem de espaço livre, utilizado com o objetivo racional e prático de banhar o edifício de sol, o que proporciona um ambiente adequado à monumentalidade do projeto, monumentalidade que é verdadeira expressão do programa e que raramente é conseguida por arquitetos contemporâneos.

A planta do andar tipo, com suas três fileiras de colunas, dá uma extrema flexibilidade ao *layout* interior em ambos os lados do corredor central, que vai dos elevadores do público, em um lado, aos elevadores dos funcionários, no outro. Os banheiros e as escadas estão igualmente nas extremidades, de modo a não atrapalhar o espaço livre interior.

Além dos elevadores destinados ao público, há um outro, restrito ao ministro e aos funcionários mais graduados. O primeiro andar tipo tem um teto mais elevado do que os outros e abriga a sala do ministro, que se abre para um terraço ajardinado, situado sobre o teto do salão de exposições, onde se encontra uma escultura de Celso Antônio Dias. Na espaçosa sala de espera há um grande afresco pintado por Portinari, autor também dos afrescos menores da sala de conferências.

Na cobertura, 17 andares acima do nível da rua, dois restaurantes respectivamente para funcionários menos e mais graduados dão para um terraço ajardinado, sobre o qual se elevam os reservatórios d'água e a casa de máquinas dos elevadores, coroando os edifícios com suas paredes curvas, revestidas de azulejos azuis.

No térreo e no primeiro andar, os revestimentos de granito, as paredes envidraçadas e os murais de azulejo desenhados por Portinari e executados por Paulo Rossi Osir, realçam a função plástica de cada unidade.

O edifício é caracterizado por duas paredes imponentes, revestidas de granito, uma em cada extremidade do grande bloco, em contraste com a grande fachada a sudeste, completamente envidraçada, e com outra a noroeste, protegida por brise-soleil móveis horizontais, em placas finas de fibro-cimento, sobre chassis metálicos, fixados em um marco de finos elementos verticais e horizontais em concreto.

No lado sul da esplanada está o conjunto de esculturas "Juventude", de Bruno Giorgi; no outro lado, engastada na parede curva do bloco do auditório, está a outra escultura, o "Prometeu Libertado", de Jacques Lipchitz. Infelizmente esta obra foi fundida com apenas um terço das dimensões planejadas, daí resultando que seu volume é 27 vezes menor que o desejado pelo autor, fazendo-se parecer demasiado pequena para a parede que o suporta.

Perto do Ministério da Educação está a Igreja de Santa Luzia, mostrada no frontispício. A visão conjunta desses dois edifícios, o antigo e o novo, mostra a atmosfera na qual se desenvolve a arquitetura no Brasil (MINDLIN, 1999, p. 218, 220).

Qualificativos sobre o MES, segundo Mindlin: incomparável (grau de excelência); símbolo mais impactante (arquitetura moderna no Brasil); "pioneiro" (ideias de Le Corbusier); exemplo espetacular (centro urbano); rigorosa (disciplina plástica); concisão (meios formais); fundamental (obra); amplas

(vistas sobre o jardim); adequado (monumentalidade do projeto); flexibilidade (leiaute); espaçosa (sala de espera); ajardinado (terraço); imponentes (paredes cegas).

Segundo Roger Scruton: “ao combaterem a distinção entre as belas-artes e as artes-úteis (*les beaux arts et les arts utiles*) os pensadores do Iluminismo deram o primeiro passo rumo à concepção moderna que vê a obra de arte como algo cujo valor se encontra nela mesma, e não no seu objetivo” (SCRUTON, 2013, p. 27). Sobre o fim estar na utilidade, Scruton dá um exemplo: “Edifícios belos trocam de uso; construções meramente funcionais são derrubadas (SCRUTON, 2013, p. 31). Seguindo esta linha, Mindlin expõe sistematicamente as razões que elevam o MES ao status de referencial simbólico da arquitetura moderna no Brasil.

Desde a capa, ilustra a evolução do projeto do MES a partir do primeiro arranjo feito pelo grupo de arquitetos brasileiros até sua implantação definitiva, que é apresentada no corpo do livro. De forma breve, constata que, na obra onde Le Corbusier foi apenas consultor, escrito entre parênteses, mais do que um protótipo em escala monumental das suas ideias, o prédio em si é uma lição de arquitetura moderna brasileira, onde perpassam temas como inserção urbana, estrutura independente, integração volumétrica, setorização de funções, flexibilidade e racionalidade espacial, materialidade, tecnologia de fachadas e a tão característica síntese das artes. Vai ao encontro do que disse Goodwin sobre a beleza estar assente na forma: a função segue a forma, valor que, segundo Mumford, está em:

[...] modelar a forma estrutural essencial de maneira que tal se cumpram todos os fins para que o edifício foi projetado. Deve adaptar-se adequadamente a sua localização, harmonizar com seus vizinhos ou destacar-se deles, cumprir sua função de alojamento, de lugar de trabalho ou lugar de diversão e proporcionar um prazer especial a todos que passam pela sua frente ou o acessem (MUNFORD *apud* ROTH, 1999, p. 141).

De certa maneira, a frugal obra da equipe do Ministério, inventariada por Mindlin – inclusive com amostragem de peças gráficas –, advoga à favor da atemporalidade da construção quando responde às questões de valor expressas no Capítulo 2 deste trabalho, em especial porque: cumpre sua finalidade, estabelece relação entre as diferentes partes, sugere o uso pelo caráter da obra, qualifica o ambiente físico e climático e favorece o entendimento do entorno, especialmente quando posto nas adjacências da preexistente Igreja de Santa Luzia, sendo o ângulo perspectivo, desde a Igreja, é uma das imagens mais valorosas do edifício do MES, escolhida como frontispício de Arquitetura Moderna do Brasil, e veiculada em outras publicações desta natureza.

Mais do que um deleite intelectual, a sobriedade é elevada a um grau extra de excelência que se impõe ao edifício do MES. Para além de um monumento tombado, traduz-se num conjunto de qualidades universais que servem, não apenas para desfrutar o presente ou suprir um uso imediato, mas como arquétipo de uma modernidade atemporal, pioneiro enquanto partido, enquanto escala, imediatamente recriado em obras como a ONU (1948-52) e Lever House (1950-52), ambas em Nova Iorque.

Em fevereiro de 1937, ano em que começou a construção do Ministério da Educação e Saúde, Atílio Corrêa Lima obteve o primeiro lugar no concurso para a Estação de Hidros. Embora ressaltando a insuficiência dos desenhos apresentados, o júri teve a perspicácia de outorgar-lhe o primeiro prêmio, decisão plenamente justificada pelas qualidades e beleza mostradas após a conclusão das obras (MINDLIN, 1999, p. 28).

ATTILIO CORRÊA LIMA**Estação de Hidros (aeroporto de hidroaviões) / 1938 / Rio de Janeiro**

Este aeroporto de hidroaviões foi projetado por um dos pioneiros da arquitetura moderna no Brasil; por ironia do destino, não longe dali ele encontrou a morte em um desastre de avião.

O edifício sua obra-prima, embora desativado desde a construção do Aeroporto Santos Dumond, permanecerá como exemplo de um projeto de primeira categoria que não envelheceu, apesar do peso dos anos.

A instalação foi planejada para reunir todas as instalações de recepção de passageiros e descarga de bagagens no térreo; o andar superior foi reservado para um restaurante que se abre para um amplo terraço de observação. No centro, uma escada em espiral liga os dois pisos e acentua a sensação de amplitude dada pelo setor de espera, que unifica o espaço interno. Uma escada similar, menor do que a primeira, desce do terraço de observação para o jardim.

Uma passarela, coberta por leve marquise apoiada em tubos de aço, conduz ao setor de desembarque, e os passageiros são envolvidos tanto pelo charme da vegetação tropical ao longo do caminho até a borda do mar, como pela alegre plumagem dos pássaros exóticos do aviário, uma das atrações do jardim. A estrutura e as paredes do prédio são revestidas de mármore travertino. O projeto, selecionado em concurso público, teve a colaboração dos arquitetos Jorge Ferreira, Thomaz Estrella, Renato Mesquita dos Santos e Renato Soeiro (MINDLIN, 1999, p. 246).




Qualificativos sobre a Estação de Hidros, segundo Mindlin: obra-prima (Attilio); primeira categoria (projeto); “rejuvenescente” (não envelheceu); amplitude; charme (referindo-se à vegetação tropical).

Assim como a morte, a “Arquitetura é arte inevitável” (ROTH, 1999, p. 1). Mindlin, exalta o pioneirismo de um arquiteto que teria um outro fim, não fosse o trágico acidente aéreo que vitimou, precocemente, Attilio Corrêa Lima. Não por acaso, também, a estação de hidros teve uma existência breve. Desativada tão logo o Aeroporto Santos Dumond foi inaugurado, no entanto, fez jus à primeira colocação no concurso, realizado em 1937, e cuja obra de arquitetura seria o suficiente para consagrar o currículo conciso do arquiteto italiano, diplomado na ENBA, em 1925.

Para além de satisfazer uma necessidade urgente e momentânea, por mais uma vez, a atemporalidade da obra e a temporalidade do ser, deu o tom para a análise de Mindlin, possivelmente por influência das leituras de Gilberto Freyre, citadas na bibliografia. Porém, muito antes, essa mesma reflexão sobre a finitude do homem levando-o a construir o tempo por antecipação a fim de efetivar o prolongamento do presente, a *virtù et fortuna*, é tese desenvolvida por Alberti no Tratado *Della Famiglia* (1433) e retomada em *Da Arte Edificatória*, e que, conforme a seleção inventariada por Mindlin, a arquitetura, se bem projetada e bem executada, resiste ao tempo, tanto em razão da qualidade dos materiais escolhidos.

Sobre este particular, Mindlin destaca o uso do mármore travertino, como também a razão entre lógica funcional, estrutural e material, expressando virtudes (*virtù*) como, por exemplo, a atualidade da obra que, segundo Alberti e Mindlin, contraria a ação imprevisível do tempo e/ou destino (*fortuna*). Mindlin faz ainda um percorrido pelo edifício, descrevendo e qualificando os espaços diferenciados, como recepção, restaurante, espera, escadas, passarelas e jardim.

Quadro 7: Síntese dos periódicos citados por Mindlin na bibliografia¹²⁸

REVISTAS ESTRANGEIRAS			
Identificação do Periódico	<i>The Architectural Review</i> Mar 1944	<i>L'Architecture d'aujourd'hui</i> Nº 13-14 Sep 1947	<i>L'Architecture d'aujourd'hui</i> Nº 42-43 Août 1952
Capa			
Imagem de Capa	Baía do Rio de Janeiro	Marca d'água do <i>Brise-Soleil</i> do MES, RJ	Diagrama do <i>brise soleil</i>
Arte/ Fonte da imagem	Kidder Smith, 1944	Kidder Smith	
Origem	Britânica	Francesa	Francesa
Edição ou Reportagem	Edição	Edição Temática <i>Brésil (nas cores da França)</i>	Edição Temática <i>Brésil</i>
Redator Chefe		Alexandre Persitz	Alexandre Persitz
Correspondente		Maria-Laura Osser	Guisepina Pirro
Editorial	A. Nikolas Pevsner	<i>L'Architecture au Brésil</i> p. 3 A. Alexandre Persitz	<i>Ayon Confiance dans L'Architecture Contemporaine</i> p. 2 A. Andre Bloc <i>Le Brésil er L'Architecture Contemporaine</i> p. 3 A. Sigfried Gideon
Artigos e matérias	<i>Brazilian Landscapes</i> p. 58 <i>The Background</i> p.59 A. J. de Souza-Leão <i>The Brazilian Style</i> p. 63 A. Sacheverell Sitwell	<i>Les Azuleijos</i> p. 7-9 (fonte) Joaquim Cardoso <i>Architectural Review</i> <i>Ce qui manque a notre archicteture</i> p. 12 A. Oscar Niemeyer	<i>Imprévu et importance de la contribution des architectes brésiliens au développement actuel de l'Architecture contemporaine</i> p. 4-7 A. Lucio Costa

¹²⁸ Dos cinco periódicos citados por Mindlin, ficaram fora da clipagem – por não referir-se aos edifícios de interesse, *Progressive Architecture*, April 1947 e *Architectural Forum*, November 1947.

	<p><i>Modern Buildings</i> p. 69</p> <p><i>The architects and the modern scene</i> p. 78</p> <p>A. Kidder Smith</p> <p>Seaplane Station p. 72-73</p> <p>Ministry p. 76-77</p>	<p>Ministère de L'éducation et de La Santé Publique</p> <p> p. 13-19</p> <p>Aérogare Santos-Dumont p. 70</p>	
Referências		<p>GOODWIN, P. Brazil Builds</p> <p><i>The Architectural Review</i> (algumas imagens cedidas pela revista)</p>	<p>Revista do SPHAN (1937)</p> <p>FREYRE, G. Casa Grande e Senzala; Sobrados e Mucambos</p> <p>RIBEIRO, C. F. Ideias Modernas sobre o Gótico</p> <p>PAPADAKI, S. <i>The work of Oscar Niemeyer</i></p> <p>MANZON, J. Flagrantes do Brasil</p> <p>PEDROSA, M. Arte, necessariamente vital</p> <p>SANTA ROSA. Roteiro de Arte</p> <p>CRULS, G. Aparência do Rio de Janeiro</p> <p><i>BRÉSIL. 217 photographs</i></p> <p>BANDEIRA, M. Guide D'Ouro Preto</p> <p><i>LE BRESIL. Collection. Escales du Monde</i></p>
Temática	<p>Paisagem brasileira, Contexto da arquitetura brasileira, MES, Estação de Barcos Costeira e Estação de Hidroaviões, Pavilhão Brasileiro da Exposição Mundial de Nova Iorque, Escolas, Escritórios, ABI</p>	<p>Pré-fabricação; Histórico <i>Brise-soleil</i>; Azulejaria; Arquitetura moderna brasileira; Jardins de Burle Marx e Urbanismo moderno (<i>La cidade dos motores, Petrópolis</i>)</p>	<p>Homem, paisagem e arquitetura; Dez anos de Arquitetura; Projetos e realizações 1952</p>
Crítica	Positiva	Positiva	Positiva
Total de Páginas	+ 80 p.	147 p.	135 p.
Situação do periódico	Somente algumas páginas e capa	Completo	Completo
Tiragem		11.000 exemplares	15.000 exemplares

[Hemeroteca]	Biblioteca do Museu Nacional do Rio de Janeiro.	Biblioteca Faculdade de Arquitetura UFRGS	Biblioteca Faculdade de Arquitetura UFRGS
---------------------	---	---	---

3.3.2.1. Nexos entre o inventário de Mindlin e as revistas indicadas em sua bibliografia

THE ARCHITECTURAL REVIEW | MAR 1944

Análise. Após três longos artigos iniciais dando conta da paisagem e da história da arquitetura brasileiras, perpassando os períodos colonial, neoclássico, barroco e moderno, a revista, publicada um ano após a exposição e catálogo *Brazil Builds*, a exemplo deste, apresenta uma série de edifícios modernos distribuídos em sequência temporal e agrupados em tipos, dando ênfase à imagens e plantas, cujas ilustrações superam as descrições, sempre pontuais e muito suscintas.

Kidder Smith assina “*The architects and the modern scene*”¹²⁹, ressaltando os contrastes e belezas, recursos e necessidades, escala continental e idade jovem de um país, que conjuga perfeitamente a maturidade moderna. A variedade de cenários, diz o autor, vincula a arquitetura à variedade climática, de norte à sul, citando como exemplos a Escola Raul Vidal, de Álvaro Vital Brazil (atualmente descaracterizada), e o MES, por meio de croquis, dando luz ao sistema de ventilação e iluminação composto por balanços e um sistema de grelhas onde se fixam persianas de amianto pintadas de azul. Ainda, dá destaque à música de Villa-Lobos e à pintura de Portinari.

Dando preferência aos edifícios de interesse para a tese, dois foram destaque: a Estação de Hidroaviões e o MES, citados rapidamente nos artigos iniciais e apresentados individualmente. O primeiro deles compartilha página com a Estação de Barcos Costeiros (1940), projeto do mesmo arquiteto, Atílio Corrêa Lima. Sobre a Hidroaviões, o texto destaca ser um modelo para este gênero, informando que será utilizada até a conclusão do aeroporto. Na época, a pista do aeroporto Santos Dumont já estava operando, embora a obra da Estação Central de Passageiros estivesse atrasada em seu cronograma, em virtude do contexto da Segunda Guerra Mundial e da criação do Ministério da Aeronáutica. Apesar da revista não abordar estes detalhes, é importante este parêntese para que seja esclarecido que, entre o encerramento das operações na Estação de Hidroaviões (1942) e a abertura do Terminal Santos Dumont (1945), a Estação de Hidroaviões serviu como recepção aos passageiros que seguiam em lanchas para a pista do Aeroporto, de onde decolavam vôos internacionais e nacionais.

Seguindo as descrições da revista, o design original da Estação capturou a essência do espírito da aviação: seja pela da sofisticação e nobreza do revestimento em mármore travertino importado da Argentina, seja através das elegantes escadas interna e externa, ambas em espiral, ou por meio das venezianas que protegiam a fachada norte das condições menos favoráveis. O texto menciona “as bem posicionadas passarelas do píer de embarcação”, cujos finos suportes de aço diagonais apóiam as marquises. Além de concordar com o artigo no que se refere ao pioneirismo desta obra moderna, o livro de Mindlin também faz jus à utilidade e beleza das escadas, passarelas e a riqueza dos

¹²⁹ Os arquitetos e a cena moderna.

revestimentos, mas dá destaque à efemeridade das funções originais da Estação, tal como no artigo. São estes aspectos convergentes entre os textos do artigo e do livro.

Já no que toca ao Ministério da Educação e Saúde, tratado na revista apenas como Ministério, o texto inicia elencando a equipe brasileira integralmente, nomeando Le Corbusier corretamente, como consultor da proposta que estava sendo concluída. Entre esquemas gráficos que evidenciam a evolução em planta, imagens generosas do edifício quase concluído, o texto ressalta a incrível colméia que protege a fachada noroeste, as empenas cegas das fachadas sudoeste e nordeste e a transparência da fachada sudeste. Descreve o partido elevado sobre pilotis e a transversalidade do bloco cultural do auditório exposições que também lhe serve de apoio e em cujos fechamentos é possível contemplar painéis de azulejo de design especial.

Henrique Mindlin é bem mais generoso na apresentação do Edifício do Ministério, evidenciando a aplicação das ideias de Le Corbusier, a disciplina plástica, a flexibilidade em planta e a preocupação do projeto com a ambiência, resultando no emprego dos *brise-soleil*. Mas a revista que lhe serviu de referência não se eximiu de dar ao edifício a importância e o devido destaque as suas virtudes.

L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI | Nº 13-14 | SEP 1947

Análise. Já no editorial, após destacar a paisagem natural brasileira através da Baía da Guanabara, aspectos da paisagem urbana da cidade de Ouro Preto e importante arquitetura religiosa – incluindo a *Cathédrale Saint-Michel dans le Sud du Brésil* (leia-se Igreja São Miguel das Missões) –, todas ilustradas, Alexandre Persitz enfatizou, no texto, o brilhantismo do Professor Lucio Costa e a presença de Le Corbusier no Brasil, a partir de 1936, esclarecendo que, embora tenham sido significativas as sugestões do Mestre para o projeto do MES e de ter, ele próprio, instruído um aprendiz, Oscar Niemeyer, o resultado prático foi especificamente brasileiro, ajuizando: “[...] *est à l’heure actuelle un des plus beaux bâtiments du monde*¹³⁰”.

Fazendo considerações de ordem técnica e sobre a perfeição plástica da obra, Persitz menciona também a visão vanguardista do político, então Ministro da Educação Gustavo Capanema, que impulsionou a arquitetura moderna no Brasil. Ressalta que, neste mesmo governo, que houvera uma confusão na escolha dos estilos arquitetônicos, como o recém construído Ministério da Guerra e outros edifícios governamentais, todos superados pelo frescor e espírito inventivo da juventude que empreendeu o MES.

A seguir, a compilação de imagens da azulejaria de Cândido Portinari, “repetitiva para o MES e com tema maior na Igreja de São Francisco da Pampulha” (imagem de topo de página à cores), estampavam as páginas seguintes ao Editorial, em artigo: Renascimento de uma Técnica Ibérica Antiga, “*Azulejo*”, fora elaborado a partir do texto de Joaquim Cardoso para a *Architectural Review*. O próximo assunto disse respeito à história do *brise-soleil*, dando exemplos do emprego desta solução técnica de proteção contra o sol em projetos de edificações, elementos extraídos da Obra Completa de Le Corbusier, e atentando sobre a influência da solução corbuseana na fachada Norte do MES, ilustrada em página inteira.

¹³⁰ “[...] um dos mais belos edifícios do mundo”.

Oscar Niemeyer assinou o texto: “*Ce qui manque a notre architecture*¹³¹”, em cujo topo de página aparece o croqui de Le Corbusier para Santa Luzia com a legenda: “*Premier projet de Le Corbusier sur un terrain au bord de la rade de rio*¹³²”, extraído de *Le Corbusier et P. Jeanneret Œuvre complète*. Niemeyer fez relevo ao Ministro Capanema e Lucio Costa, personalidades que influenciaram na sua formação, sobressaindo-se um outro: Le Corbusier, vindo em 1936. Citava, como problemas tão urgentes quanto o avanço da indústria em todos os seus setores a ausência de um plano diretor de desenvolvimento urbano e outro, de seguridade social à classe operária.

Imediatamente, nas sete páginas seguintes, ao fazer uma ampla amostragem do edifício do MES – já construído, entre fotos externas e internas, croquis, detalhes, plantas e cortes, surge, ao pé da primeira página do artigo: *Ministère de L’Éducation et de La Santé Publique, Rio de Janeiro, Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Alfred Reidy, Carlos Leao, Jorge Moreira, Architects* – o croqui posterior de Le Corbusier para o Castelo, apresentado com a seguinte legenda: “*Second projet de Le Corbusier, adapte au terrain definitivement choisi*¹³³. O texto, breve, sem assinatura, começa dando conta de que a vinda de Le Corbusier partiu da demanda do grupo de arquitetos ao qual o estudo do Ministério tinha sido confiado, vinda que oportunizou ao Mestre lançar as bases do projeto do Ministério.

O texto menciona a rejeição ao terreno do Castelo por Le Corbusier, que considerava inapto a receber uma edificação daquela envergadura, “*erreur monumentable*”, segundo o arquiteto franco-suíço. Além dos qualificativos de amplitude, potência e clareza intransigente, o texto ressalta ainda ser o MES a primeira materialização integral das doutrinas de Le Corbusier em edifício em altura, incluindo o pioneirismo na aplicação de brises móveis horizontais sem deixar de citar, contudo, o erro de escala da escultura de Jacques Lipschitz no frontispício do auditório.

Com relação à ampla reportagem feita sobre a Pampulha, as 13 páginas com texto de apresentação assinado por Niemeyer, não se falou da Igreja de São Francisco de Assis, que comparece, timidamente, na legenda do plano do Lago da Pampulha. Por fim, a reportagem “*Aerogare Santos Dumont, Rio de Janeiro, Attilio Corea Lima, architecte*”, consiste em uma única página com fotos e plantas, “cujas linhas claras tiram partido do espírito da aviação, não havendo precedente na América” (*D’AUJOURD’HUI*, 1947, p. 70, tradução nossa). Quanto aos materiais empregados na Estação, a revista destaca o mármore travertino importado da Argentina e as persianas venezianas; aponta, ainda, a elegância do volume da escada, o passadiço em pergolado e o jardim.

A primeira edição completa sobre arquitetura brasileira faz jus à verdadeira autoria do MES, no Editorial; já os demais artigos da revista levantam dúvidas sobre esta questão, uma vez que Le Corbusier comparece sistematicamente. Subliminarmente, por exemplo, desde a capa da edição brasileira, BRÉSIL está nas cores da bandeira francesa, e o MES, em marca d’água, uma sutil sobreposição do Mestre à obra dos arquitetos brasileiros.

Não se justifica o fato de a Igreja de São Francisco de Assis estar desvinculada das demais obras da Pampulha, sendo ligada somente ao MES na referência à azulejaria de Portinari. Entretanto, a revista, na edição Nº 9 de dezembro de 1946, onde o edifício é apresentado em três páginas, julgou dispensável a veiculação da “Igrejinha” em meio ao conjunto belo-horizontino, mesmo que, na época, estivesse concluída e fosse a única tombada.

¹³¹ “O que falta na nossa arquitetura”.

¹³² “Primeiro projeto de Le Corbusier, em um terreno à beira-mar”.

¹³³ “Segundo projeto de Le Corbusier, adaptado ao terreno escolhido”.

É curioso observar nas resenhas, inclusive naquelas assinadas pelos arquitetos modernos, que em nenhum momento levanta-se a questão dos tombamentos de vanguarda ocorridos no Brasil, assunto que renderia maiores reflexões sobre valor a *virtù* e a *fortuna*, especialmente nos edifícios tombados com antecipação. Ao considerarmos que a revista contemplou uma página inteira e ilustrada à Estação de Hidroaviões, cuja influência está na planta e fachada livre, janelas em fita, terraço e pilotis corbuseanos, surge a dúvida: a forma plástica de São Francisco de Assis, consubstanciada à nova técnica e aos novos materiais, não destoavam da influência do Mestre?

Pelo sim ou pelo não, o fato é que, com relação à paternidade do MES, se o texto de Goodwin não fora suficiente para a revista acercar-se da realidade, o inventário de Mindlin (1956) e de Bruand (1981), terão esta responsabilidade. Mas antes destes, outros periódicos que lhes serviram de base já davam conta dos fatos.

L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI | Nº 42-43 | AOÛT 1952

Análise. Recontando as primícias da história da arquitetura contemporânea brasileira, sem entrar em detalhes, Andre Bloc escreveu o primeiro editorial: “*Ayons confiance dans l’architecture contemporaine*¹³⁴”, onde aponta o Brasil como titular da arquitetura contemporânea – mais nova e mais audaciosa do mundo inteiro, circunstanciada pela atuação de jovens arquitetos, com menos de 45 anos de idade. Homens de prestígio no governo, Ministros e Embaixadores – como o conhecido Ministro Gustavo Capanema, além do Ministro das Relações Exteriores, João Neves da Fontoura –, bem como a Diretoria do SPHAN, na pessoa de Rodrigo Melo Franco de Andrade, adotaram uma atitude “compreensiva e estimulante”, franqueando o encorajamento necessário aos jovens arquitetos.

Bloc menciona que este número especial não será uma repetição da edição publicada cinco anos antes, mas a compilação de novas edificações já executadas, ou em curso de construção, e a apresentação de outros artistas, como Burle Marx e Portinari, cuja participação nos projetos de vanguarda contribuiu significativamente para a consagração mundial da arquitetura.

Sigfried Gideon escrevia, na sequência, o segundo Editorial: “*Le Brésil et L’Architecture Contemporaine*”¹³⁵, falando da evolução da arquitetura contemporânea em um país que se destaca pelo alto nível de suas realizações arquiteturais, sem deixar de fazer uma comparação entre a Finlândia e Brasil, ao indagar: como compreender a capacidade destes países tão distintos de alcançar o mesmo alto nível de criação? Será a personalidade e o talento dos arquitetos? No que toca ao Brasil, alude à sociedade feudal agrícola, citando Gilberto Freire como leitura indispensável para compreensão de fatores determinantes, como a tradição e a miscigenação. Descreve ainda os personagens Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Rino Levi, Marcelo Roberto, Affonso E. Reidy, com a seguinte questão:

Qual a contribuição dos arquitetos brasileiros ao movimento contemporâneo? Para Gideon são três: a nobreza dos seus desenhos e construções; a adaptação de elementos simples para resolver problemas complexos, sem excluir a necessária organização, mas sem estar dominada por ela e, por fim, a animação de grandes superfícies com exuberante vegetação tropical, tirando proveito do paisagismo de grandes massas em cor – efeitos da pintura do jardineiro-paisagista Burle Marx (*D'AUJOURD'HUI*, 08/1952, p. 3).

¹³⁴ “Confiança na arquitetura contemporânea”.

¹³⁵ “O Brasil e a arquitetura contemporânea”.

Das primeiras páginas com os Editoriais, segue o extenso artigo de abertura ilustrado de Lucio Costa, como que em resposta à dúvida dos editores: *“Imprévu et importance de la contribution des architectes brésiliens au développement actuel de l’architecture contemporaine”*¹³⁶. A versão em português deste texto foi publicada, em 1952, nos Cadernos de Cultura do Serviço de Documentação do Ministério da Educação e Saúde, e em Lucio Costa, Registro de uma Vivência, em 1995.

A célebre resposta de Lucio Costa se concentra em explicar que a contribuição dos arquitetos brasileiros no desenvolvimento atual da arquitetura brasileira, surpreende por seu imprevisto e importância: imprevisto, considerando que o Brasil não figurava entre os países predispostos a este respeito, e importância, porque colocou na pauta do dia a qualidade plástica e o conteúdo lírico e passional da arquitetura: *“[...] ce dont en dépendra sa survivance dans le temps, lorsqu’elle aura cessé d’être fonctionnellement utile”*¹³⁷. Quis dizer com isso, Lucio Costa, que a dependência da qualidade plástica – elemento fundamental –, é o que distingue arquitetura de uma obra qualquer, assim como deve ela depender fidedignamente à época e ao meio físico social, à técnica e ao programa proposto.

Do ponto de vista do que já havia sido publicado na edição 13 e 14 de *L’Architecture D’Aujourd’hui*, é nítida a mudança de enfoque desde os editoriais e artigo de abertura, onde não pairam mais dúvidas. A edição é de 1952, embora outras já haviam sido publicadas com o mesmo assunto.

Antes, em 1949, sabendo da publicação do esboço feito posteriormente, baseado em fotos do edifício construído como se se tratasse da autoria de Le Corbusier, Lucio Costa escreveu uma carta ao colega franco-suíço com o título “Acerto”. Não requeria nenhum tipo de retratação, visto que tal publicação já estava propagada, mas uma tomada de consciência por parte de Le Corbusier sobre veracidade dos fatos que culminaram na sua estada no Brasil, sem, com isso, deixar de dar ao Mestre o devido valor, tanto que, oportunamente, Le Corbusier pôde externar sua admiração pelos arquitetos brasileiros aos quais chamou: “amigos do Brasil”.

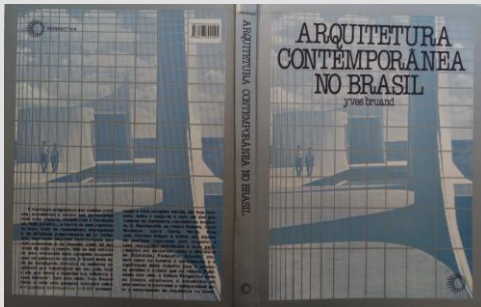
A submissão ao Mestre deixou de existir na revista francesa. Desde a capa, os *brises-soleil* aparecem fazendo alusão à insolação do país tropical, e o círculo azul ao céu, à semelhança da bandeira brasileira. As obras elencadas na edição davam conta da variedade de programa, tipos e de profissionais arquitetos que se consagravam por serem oriundos de uma arquitetura nacional brasileira. Temporalmente, as obras de interesse não comparecem nesta listagem; posteriores à década de 40 e anteriores à de 1960, entretanto, nos editoriais e artigos são sempre lembradas, especialmente o referencial MES. As reportagens da revista francesa se ocuparam em dar nome e sobrenome à já vigorosa arquitetura moderna brasileira, cujos temas – rigorosa disciplina plástica, o rompimento com as convenções rigorosas da moderna arquitetura, bem como a atemporalidade dos projetos – Mindlin faz questão de ressaltar em seu inventário.

¹³⁶ Contribuição imprevista e significativa dos arquitetos brasileiros ao desenvolvimento da arquitetura contemporânea”.

¹³⁷ “[...] aquilo porque deverá sobreviver no tempo, quando funcionalmente já não for mais útil”.

3.3.3 Arquitetura Contemporânea no Brasil (1971 original. 1981 português. 2008 utilizada)

Quadro 8: Capa, lombada e contracapa de Arquitetura Contemporânea no Brasil. Apresentação.



A libertação progressiva das cadeias políticas, econômicas e sociais que aprisionavam toda ação criadora, iniciada com a revolução de 1930 permitiu... o triunfo de uma arquitetura nova, fruto do racionalismo internacional e da influência preponderante de Le Corbusier mas tendo adquirido imediatamente uma real autonomia e se imposto como tal aos olhos de todo mundo. Não se tem notícias de uma reviravolta mais completa: enquanto que, no começo do século, o Brasil devia tudo ao estrangeiro, inclusive os melhores arquitetos que trabalhavam em seu solo, hoje é ele que tende a exportar sua influência e seus homens. [Yves Bruand.] Contracapa

É por esta razão que, depois de analisar a importância e o alcance do Ministério da Educação e Saúde, depois de ressaltar o lugar que indubitavelmente lhe cabe, deve-se também destacar a evolução paralela de outras manifestações significativas, cujos autores foram os irmãos Roberto, Attilio Correa Lima e, finalmente Oscar Niemeyer, que afirmou toda a pujança de sua criatividade no conjunto da Pampulha. O sucesso internacional da nova arquitetura brasileira deveu-se a essas concepções expressivas, marcadas por um cunho particular, e divulgadas em 1943 pela exposição das fotografias de R. Kidder Smith no Museu de Arte Moderna de New York e pelo livro que se seguiu (BRUAND, 2008, p. 81, grifo nosso).

1. O MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE NO RIO DE JANEIRO

1. O concurso e a decisão de Gustavo Capanema

O concurso de anteprojetos para o edifício do Ministério da Educação e Saúde, realizado em 1935, foi ganho por Archimedes Memória, [...].

Mas o Ministro da Educação, Gustavo Capanema que presidira o júri, sem direito a voto, não era da mesma opinião. Pretendia ele afirmar-se perante gerações futuras com um edifício marcante; [...].

Não ignorava, por outro lado, a tentativa de regeneração da arquitetura, lançada pelo movimento racionalista europeu; [...].

Assim, o Ministro percebeu de imediato como poderia aproveitar a situação, se conseguisse construir a primeira obra de caráter monumental, coerente com a arquitetura que pensava ser a representativa do século XX.

[...] o Ministro decidiu não executar o projeto vencedor, convidando Lúcio Costa, um dos participantes desclassificados, para apresentar um projeto *novo*.

[...] A escolha de Lúcio Costa era lógica e fundamentada: sem dúvida alguma, era ele a figura de maior destaque entre os adeptos da arquitetura "moderna", [...].

Porém a ambição pessoal não era um dos traços dominantes do caráter de Lúcio Costa; [...] não achava justo beneficiar-se individualmente de uma oportunidade inesperada que julgava serem os demais tão merecedores quanto ele.

[...] ao transferir a responsabilidade da obra para uma equipe, Lúcio Costa colocava em evidência, mais do que a situação de um arquiteto, o programa da nova arquitetura; do trabalho em equipe, poderia resultar um projeto melhor e mais significativo, do que

aquele realizado individualmente. Por outro lado, eliminava pelo menos parcialmente, a impressão da arbitrariedade da escolha.

[...] Todos enfim comungavam das mesmas preocupações e dedicavam uma admiração ilimitada à obra de Le Corbusier (BRUAND, 2008, p. 81-82).

2. A estadia e as duas propostas sucessivas de Le Corbusier

A equipe se lançou de imediato ao trabalho, definindo os princípios de um primeiro projeto, que não lhe pareceu satisfatório. Então cogitaram de consultar Le Corbusier em pessoa, tendo sido Lúcio Costa encarregado de convencer Gustavo Capanema da necessidade do convite ao mestre franco-suíço.

[...] Contudo, o projeto do Ministério, com sua regularidade absoluta na distribuição das massas em torno de um eixo de simetria, estava ainda marcado por uma certa concepção acadêmica, que contrastava com originalidade e o vigor plástico obtido por Le Corbusier com meios equivalentes. [...] razão por que [sic] desejaram a vinda de Le Corbusier, que poderia arrancá-los da rotina que estavam submetidos. Desde o início, Le Corbusier agiu com sua desenvoltura habitual. Rejeitou sem rodeios os planos propostos, propondo-se partir do zero.

[...] Estava convencido de que o monobloco era solução mais apropriada que a disposição clássica de várias alas em torno de um pátio.

[...] O monobloco possibilitava aumentar ainda mais essa área e correspondia a uma solução perfeitamente racional, não só sob este ponto de vista, mas também no que diz respeito à melhor orientação, significativamente facilitada pela redução do edifício a duas fachadas principais.

[...] Contudo, Le Corbusier não se limitava a este aspecto. Como o terreno destinado ao ministério não lhe parecia adequado para abrigar a construção longitudinal por ele imaginada, passou a procurar um novo sítio, que correspondesse ao seu projeto. Tendo achado, não muito longe do terreno original, um terreno livre, de propriedade da prefeitura, localizado à beira-mar, perto do aeroporto (este terreno originou-se do aterro de uma parte da baía, com o entulho de um antigo morro), tomou a iniciativa de esboçar um anteprojeto destinado ao novo local, por ele escolhido.

[...] Contudo, ficou logo evidente que, para a realização da operação, havia problemas difíceis de serem superados, fato que Le Corbusier, em sua ingenuidade, não percebera. O ministro pediu-lhe, então, um novo esboço para o terreno originalmente previsto, esboço este concluído em 13 de agosto de 1936. Cumpre examinar melhor estes dois anteprojetos, a fim de determinarmos até que ponto serviram de inspiração para o projeto definitivo, elaborado pela equipe brasileira. O que chama de imediato a atenção é a horizontalidade predominante nas propostas de Le Corbusier, oposta à verticalidade do edifício construído.

[...] No caso do Ministério da Educação e Saúde, era evidente o propósito de criar um edifício predominantemente horizontal. O terreno original, que pouco mais tarde qualificaria de “terreno sujo dentro do bairro de negócios” não lhe convinha, pois era acanhado para abrigar as dimensões que julgava necessárias, premissa que manteve mesmo quando confirmado o uso deste terreno. Assim, o perfeito equilíbrio do conjunto projetado para as margens da baía não era encontrado no anteprojeto de 13 de agosto. (BRUAND, 2008, p. 82-85).

3. A elaboração do projeto definitivo pela equipe brasileira

Partindo do esboço elaborado para o terreno original, Lúcio Costa e equipe reexaminaram o problema, empenhando-se em aplicar os princípios que haviam orientado Le Corbusier quando da elaboração do projeto. Assim, dispuseram o bloco principal no sentido da largura do terreno, ou seja, perpendicular à Av. Graça Aranha (e não mais em paralelo, conforme fizera Le Corbusier), recuperando desta maneira a orientação e vista para a baía, anteriormente preconizadas. A seguir deslocaram-no do limite do terreno, pois era preciso considerar a proximidade de outros prédios elevados que certamente seriam construídos; optaram assim por uma construção implantada no centro do terreno, numa posição isolada, tão próxima quanto possível daquela

pretendida por Le Corbusier para o terreno à beira-mar. A opção de dispor a obra, ou ao menos, seu corpo principal, no sentido da largura do terreno, acarretava automaticamente uma outra, que o arquiteto consultor não havia examinado ou, o que é mais provável, não aceitara como solução: o desenvolvimento vertical do edifício. De fato agora não mais podia prevalecer a solução proposta por Le Corbusier em seu esboço de 13 de agosto. A pouca largura do terreno e a extensão do programa formulado impunham uma solução diversa, nitidamente vertical, que, apesar da audaciosa e ainda não aplicada no Rio de Janeiro – embora permitida pelos regulamentos municipais – e equipe brasileira não hesitou em adotar.

[...] Os aspectos plásticos do edifício não foram desprezados, tendo as soluções formais acompanhado passo a passo as soluções de ordem funcional. A preocupação fundamental foi a de conceber uma obra que se distinguisse das construções vizinhas, por sua unidade, proporções, pureza. Assim, o bloco único de todos os serviços essenciais, proposto desde o início por Le Corbusier, foi unanimemente aceito, servindo como ponto de partida. “As outras formas”, explicaram os arquitetos em sua exposição, “foram-se fixando pouco a pouco em função dele, das necessidades do programa e dos princípios fundamentais de composição.

[...] Tratava-se de uma inequívoca profissão de fé racionalista, que não deve ser tomada ao pé da letra.

[...] O projeto definitivo, como se viu, foi obra da da equipe brasileira, que lhe deu um desenvolvimento e um encanto peculiares, de que não cogitava o arquiteto consultor. A importância deste monumento da história da arquitetura brasileira resulta justamente, desta colaboração que, em termos locais abriu novos horizontes e revelou o talento potencial dos jovens arquitetos cariocas da nova geração (BRUAND, 2008, p. 85-89).

4. A contribuição de Le Corbusier e a profunda influência de sua estadia em 1936

[...] Essa segunda viagem ao Brasil marcou profundamente os arquitetos que com ele tiveram oportunidade de trabalhar, repercutindo decisivamente no conjunto da classe profissional.

[...] A pregação de Le Corbusier foi ainda mais significativa, porquanto se identificava com as tendências mais representativas do pensamento brasileiro do século XX.

[...] As propostas de Le Corbusier abriam novos horizontes e possibilitavam aos arquitetos brasileiros sair do impasse que se encontravam: conciliando posições arbitrariamente consideradas como antagônicas, o mestre franco-suíço demonstrava que o estilo do século XX era internacional, mas que isso não impunha, muito pelo contrário, o abandono de variáveis regionais que assegurassem uma expressão original (BRUAND, 2008, p. 89-91).

5. A originalidade do Ministério da Educação e Saúde, sua importância no plano nacional

[...] Já vimos que Lúcio Costa e equipe tomaram como ponto de partida o croqui de Le Corbusier para o terreno definitivo, transformando-o fundamentalmente, mas com o empenho de conservar ao máximo o espírito da obra, bem como os elementos formais preconizados então pelo mestre. Compreende-se assim por que [sic] às vezes tem sido ela vista como uma simples aplicação, por alunos talentosos, por princípios por ele enunciados. Contudo, a personalidade dos arquitetos que a realizaram se fez presente de forma intensa no campo estético, onde o resultado obtido diverge nitidamente das concepções do arquiteto consultor.

[...] Não há dúvida de que a beleza do monumento, quando concluído, foi parte responsável por isso, impressionando várias pessoas até então reticentes e mesmo hostis. Mas o fator principal, como já vimos, foi a repercussão no exterior, primeiramente nos Estados Unidos, depois, a partir de 1945, na Europa. O edifício correspondia, de fato, às esperanças e intenções do ministro que mandava construí-lo. Admirado universalmente, publicado em todas as grandes revistas de arquitetura, tornou-se um símbolo nacional habilmente explorado pelo governo brasileiro na propaganda interna e

externa. [...] Contudo não se tratava de uma obra isolada. Pois outras de alta qualidade, concebidas no mesmo espírito eram concomitantemente construídas, formando um conjunto que testemunhava a profunda vitalidade da nova arquitetura no país (BRUAND, 2008, p. 91-93).

Qualificativos sobre o MES, segundo Bruand: importância e alcance (MES); marcante (edifício); melhor e mais significativo (projeto); apropriado (monobloco); racional (solução); melhor (orientação); audaciosa (verticalidade); unidade, proporção e pureza (obra); encanto peculiar (projeto definitivo); símbolo nacional (edifício).

Através do MES, Yves Bruand confirma a filosofia de Georg Wilhelm Friedrich Hegel, que sustenta o conhecimento como um processo que nunca parte do zero, mas inicia sua existência dentro de um contexto que pode mudar completamente, inclusive, dentro de uma mesma geração. Este processo ocorre na economia, na sociedade, na arte – arquitetura – e também na política. Tanto que Bruand não limitou-se ao descrever o processo, apontando, inclusive, os agentes envolvidos na criação do Ministério da Educação e Saúde (MES), não sendo possível abordar o assunto sem recordá-los sempre, porque, de uma forma ou outra, são protagonistas da história dos demais edifícios em análise. Permitiu-se, portanto, estender para além dos fatos, indo até os agentes transformadores.

A mudança da orientação política provocada pela ascensão de Getúlio Vargas ao poder assinala uma de suas principais preocupações sociais: a construção do homem novo, brasileiro. É daí que surgiu a “utopia de Vargas”, materializada na construção, em tempo recorde, de edifícios monumentais designados a refletir os objetivos propostos pelo seu governo. A ideia de edificar a pátria com uma nova arquitetura, prenunciava a formação do homem novo e, ideologicamente, a criação de um estado moderno, centralizado e eficiente.

Entretanto, dos ministérios construídos, somente o MES esteve identificado com a vanguarda cultural e arquitetônica da modernidade, remodelando a imagem do Estado Novo e suplantando a tendência revivalista, ainda insistente, que seria a tônica do MES, se o concurso realizado fosse levado até o fim, como ocorreu com seus contemporâneos e vizinhos da Esplanada do Castelo: o Ministério do Trabalho (1936-38) e o Ministério da Fazenda (1938-43), o primeiro deles titubeante entre as instâncias acadêmicas “por fora” e as instâncias modernas “por dentro”.

Levar adiante o projeto da nova sede para o Ministério da Educação e Saúde só foi possível graças às várias relações interpessoais se estabeleceram, desde a origem do projeto à conclusão da obra, em menor, igual ou maior intensidade, que Yves Bruand não deixou escapar. Das nove páginas dedicadas ao MES, para além de deslindar a forma, a técnica e as relações entre espaço e ambiente, bastante trabalhadas, o autor confere êxito aos agentes da mudança, cujo prestígio de individual, fruto de afinidades políticas ou ideológicas, se mostrou decisivo na concretização daquilo que se tornaria o símbolo maior da moderna arquitetura brasileira, repercutindo internacionalmente. Ampliando o já ampliado inventário de Bruand, destacam-se:

O jovem Ministro Gustavo Capanema, aos 33 anos, foi nomeado por Getúlio Vargas e, apesar da pouca idade, já havia obtido experiência como secretário interior do Estado de Minas Gerais e era partidário de Vargas durante a revolução. Sua administração, caracterizada pela inteligência, cultura e sagacidade política, perdurou até o final do Estado Novo, em 1945. Há uma passagem no livro de Elizabeth Harris que confirma a estreita relação entre o Presidente e seu Ministro, ao desobrigá-lo da formalidade de realizar um novo concurso para construção do MES: “Vargas tratava paternalmente seu jovem ministro” (HARRIS, 1987, p. 65).

Além desta, uma nova relação surgiu do interesse de Capanema em traduzir, no projeto da nova “sede” do MES, sua “sede” de modernidade e brasilidade. A procura do arquiteto que melhor representaria seu anseio, veio de outro plano que Capanema traçou para seu governo: a construção do campus para a UFRJ. Convidou, então, o arquiteto italiano Marcello Piacentini, que recentemente havia elaborado o projeto da Cidade Universitária de Roma, a contribuir. Para tanto, fazia-se necessário contratar um arquiteto que pudesse acompanhá-lo durante sua estada no Brasil, e dar prosseguimento ao Plano quando de sua partida.

Foi assim que, por indicação, Capanema chegou a Lucio Costa. Neste período, Lucio já atingira a maturidade profissional, sendo prestigiado por políticos e intelectuais por conta de suas posições de vanguarda. Afora suas experiências acadêmicas, suas conquistas profissionais – amparadas a uma arquitetura inovadora, mas sempre de base nacional – colocaram-no em posição de destaque entre seus pares.

Ao aceitar o encargo do MES, Lucio condicionou a elaboração do projeto à participação de outros jovens arquitetos com os quais mantinha afinidades pessoais e ideológicas. Assim, Lucio Costa, aos 33 anos, já influente arquiteto, constitui sua equipe de trabalho: Carlos Leão (26 anos) e Oscar Niemeyer (25) eram colaboradores de Lucio Costa em seu escritório; Eduardo Reidy (26) e Jorge Moreira (31) que eram seus colegas de ENBA e Ernani Vasconcellos (23), primo e sócio de Moreira. A prudência e sentido de justiça de Lucio Costa foram colocadas em relevo por Bruand:

[...] ao transferir a responsabilidade da obra para uma equipe, Lúcio Costa colocava em evidência, mais do que a situação de um arquiteto, o programa da nova arquitetura; do trabalho em equipe, poderia resultar um projeto melhor e mais significativo, do que aquele realizado individualmente. Por outro lado, eliminava, pelo menos parcialmente, a impressão de arbitrariedade que causava sua escolha (BRUAND, 2008, p. 82).

Juntou-se à equipe, ainda, Emílio Henrique Baumgart (46), professor e engenheiro projetista de estruturas em concreto armado, que veio a compatibilizar definitivamente seu conhecimento com as finalidades arquitetônicas que marcariam o século XX. Integrado à equipe somente em 1938, Roberto Burle Marx (26) dedicou-se ao projeto dos jardins do térreo, do terraço e da cobertura do Ministério, além dos artistas que promoveram a síntese das artes.

Segundo texto de Bruand, a moderna arquitetura brasileira valeu-se da reinterpretação da obra de Le Corbusier, cuja presença no Brasil para uma série de conferências no Rio e em São Paulo, em 1929, começou a influenciar os arquitetos da nova geração – como Warchavchik. Já Lucio Costa, em depoimento (1989), declarou ter:

[...] aderido com a fé de um crente às ideias de Le Corbusier pois somente ele conseguia reunir argumentos em torno de três fatores que considerava essenciais: o técnico, o artístico e o social. Estava convencido, na época, que transformação arquitetônica e social era uma coisa só e que a nova arte só floresceria em um novo regime” (CAVALCANTI, 2006, p. 43).

Portanto, a volta de Le Corbusier ao Brasil só ocorreu por insistência e prestígio de Lucio Costa junto ao Ministro, assinalando definitivamente o intercâmbio do arquiteto franco-suíço com a arquitetura brasileira. Porém, só após argumentar diretamente com o Presidente Getúlio Vargas é que se decidiu pela consultoria de Le Corbusier, “um milagre”, segundo Lucio Costa.

Querida Lucio Costa a confirmação de que o projeto do MES fosse do agrado do Mestre. Entretanto, havendo restrições na legislação para a remuneração de arquitetos estrangeiros para este tipo de trabalho, programou-se uma nova agenda de conferências, desta vez bastante concorrida, havendo a necessidade de ser realizada no Teatro Municipal do Rio de Janeiro de 31 de julho a 14 de agosto de 1936, atividade que foi regularmente remunerada.

Segundo Bruand, foram três os registros de projeto existentes que ilustram o trabalho realizado entre Le Corbusier e equipe, a saber: 1º Registro. Fusão de ideias preconcebidas (Múmia¹³⁸); 2º Registro. Flerte entre Le Corbusier e o terreno de Santa Luzia; 3º Registro. A imposição do Castelo à Le Corbusier. Apesar de bem mais completo que os demais, não há modelo gráfico do primeiro registro no inventário de Bruand, mas são apresentados os croquis de Le Corbusier referentes ao segundo e terceiro registros.

Já o quarto e último registro diz respeito, exclusivamente, à “elaboração do projeto definitivo pela equipe brasileira”. Se o autor limitou às principais coordenadas, os três primeiros anteprojetos, ele opta por descrever mais pontualmente o projeto definitivo, incluindo além de imagens, plantas baixas e corte (mesmo que em baixa resolução).

E o MES distinguiu-se. Da arquitetura racionalista, a forma seguiu a função. Do urbanismo moderno, o edifício é figura e o espaço é fundo. Deste cruzamento de saberes, surgiu um edifício prismático, verticalizado, de 15 andares¹³⁹ posicionado na porção mais estreita e ao centro do terreno, isolando-o, e com terraço-jardim sobre a cobertura da torre e do volume transversal. O ganho em altura permitiu a concentração das funções administrativas em um único volume, conforme originalmente dispostas por meio dos braços da “Múmia”.

Em termos comparativos, era como se a barra horizontal da proposta para Santa Luzia se erguesse, anulando praticamente a ocupação do solo, visto que se tratava de volume suspenso sobre pilotis de 10 metros. Deste mesmo precedente foram mantidos: o trespasse da ala cultural, auditório-exposições, elevada do solo e descentralizada, encimada por terraço-jardim e os benefícios da orientação Norte-Sul, orientação atendida no concurso por Reidy e pela equipe no primeiro registro – bem diferente do que o Mestre elaborou para o Castelo. Sobre o todo e suas partes, o volume resultante formalizou um plano em “T”, de estrutura tripartida, com distinção entre base, corpo e coroamento

Dos membros da equipe, o aprendiz Oscar Niemeyer foi o que permaneceu maior tempo junto ao mestre Le Corbusier, colaborando não só como desenhista, mas sendo aprendiz de um método novo de trabalho que incluía análise e síntese da forma e sua relação com o espaço interior e exterior. Por conta desta experiência, o jovem arquiteto transformou-se no protagonista da obra, filtrando os princípios corbusianos propostos para depois cruzá-los definitivamente com o trabalho concebido pela equipe, tanto que, após a partida do mentor, foi Oscar quem passou a instruir o grupo, contando sempre com a credibilidade de Lucio Costa.

MES e a crítica: o lado ruim de ser belo. Quanto à hostilidade, Bruand provavelmente tenha-se referido à Max Bill, crítico estrangeiro mais hostil. A desabonar o laureado Ministério, Bill chamou-o “caixa sobre pilares”¹⁴⁰ e fez críticas superficiais à quase tudo: forma, tratamento fachadas, estrutura independente,

¹³⁸ Em Comas, Cavalcanti e Harris, não em Bruand.

¹³⁹ Contabilizando o nível do terraço.

¹⁴⁰ No artigo: O arquiteto, a arquitetura e a sociedade, publicado na *Architectural Review* Nº 694, transcrito em “Depoimento de uma Geração”.

arte integrada. Bruand não deu maior espaço para descrevê-las; preferindo advogar a favor dos agentes e do projeto definitivo para o MES – mostrando suas virtudes, bem como a repercussão que teve em terras nacionais e estrangeiras. Definitivamente, o MES vencera a inveja com a glória.

MES e a paternidade: o lado bom de ser belo. Entretanto, ao debruçar-se sobre as propostas de anteprojeto e o projeto definitivo, Bruand buscou, simultaneamente, ressaltar a contribuição de Le Corbusier para o MES sem deixar de ressaltar sua influência nos demais produtos da arquitetura em revelação. Em nota de rodapé¹⁴¹, Bruand cita a confusão provocada pela publicação do croqui tardio de Le Corbusier para o terreno do Castelo, cuja legenda «segundo projeto de Le Corbusier adaptado para execução», fora escrita por ninguém menos que Max Bill, na *Oeuvre complete 1934-1938*. O croqui tardio é inverossímil desde o coroamento, não representando, por exemplo, a estrutura de linhas curvas da caixa d'água e dos elevadores, elemento destacado por Goodwin em *Brazil Builds*.

Cabe lembrar ainda que, quando partiu, Le Corbusier ainda acreditava na possibilidade de adoção do terreno junto à Praia de Santa Luzia, seu primeiro anteprojeto para o MES, tanto que, teimosamente, adaptou-o para terreno do Castelo, seu plano B – versão simplificada da máxima, “estar preparado para tudo, inclusive para o pior”. Foi justamente nesse aspecto que Le Corbusier abriu mão, definitivamente, da paternidade do MES.

Fato desgastante sem dúvida, envolvendo o Mestre de lá com o Mestre daqui, o que só contribuiu para dar mais ânimo à Lucio Costa, quando protestou: “O Corbusier só conheceu o Ministério depois de pronto. Não tem nada dele no prédio” (COSTA, 1995, adenda), complementando: “o episódio vale como advertência, pois parece insinuar que, quando o estado normal é a doença organizada, e o erro, lei – o afastamento da norma se impõe e a ilegalidade, apenas, é fecunda (COSTA, 2014, p. 112-113).

Quadro 9: Síntese dos periódicos citados por Bruand com referência ao MES¹⁴²

REVISTAS ESTRANGEIRAS E NACIONAL			
Identificação do Periódico	<i>The Architectural Forum</i> Feb 1943	<i>L'Architecture d'aujourd'hui</i> N° 13-14 Set 1947	<i>Architectural Record</i> Vol 119 Apr 1956
Capa			
Imagem de Capa	Padrão em cor	Marca d'água <i>Brise-Soleil MES, RJ</i>	<i>Abraham Lincoln Jr. High School, Wyandotte, Michigan</i>

¹⁴¹ Nota N° 25 à p. 85.

¹⁴² A Revista P.D.F (Prefeitura do Distrito Federal) V. 4, N° 4, de julho de 1937, citada por Bruand na bibliografia, contém apenas a proposta do MES para a Praia de Santa Luzia.

Fonte da imagem	The Architectural Forum	Kidder Smith	Lens
Origem	Americana	Francesa	Americana
Edição Temática ou Reportagem	Reportagem	Edição Temática <i>Brésil (nas cores da França alusão à Le Corbusier)</i>	Reportagem
Redator Chefe	Ruth Goodhue	Alexandre Persitz	John Knox Shear
Correspondentes		Maria-Laura Osser	
Editorial	<i>Building Reportes</i> p. 8	<i>L'Architecture au Brésil</i> p. 3 A. Alexandre Persitz	
Artigos e Matérias	<i>Office Building in Brazil</i> p. 37-44	<i>Les Azuleijos</i> p. 7-9 A. Joaquim Cardoso <i>Ce qui manque a notre architecture</i> p. 12 A. Oscar Niemeyer <i>Ministère de L'éducation et de La Santé Publique</i> p. 13-19	<i>Architecture of Brazil</i> p. 187-194 A. Dr. Carleton Sprague Smith
Fontes	<i>Brazil Builds</i> (imagens cedidas por Kidder Smith)	<i>Brazil Builds</i> <i>The Architectural Review</i> (algumas imagens cedidas pela revista)	<i>Brazil Builds</i>
Temas	Edifício de Escritórios; Padrões de Construção Pós-Guerra; Casas; Casas Pré-fabricadas; Programa nacional de eletrificação de edificações rurais	Pré-fabricação, Histórico <i>Brise-soleil</i> , Azulejaria, Arquitetura moderna brasileira, Jardins de Burle Marx e Urbanismo moderno (<i>La cidade dos motores</i> , Petrópolis)	Escolas, casas, pré-fabricação,
Crítica	Positiva	Positiva	Positiva
Total de Páginas	130p.	147p.	454p.
Situação do periódico	Completo	Completo	Completo
Tiragem		11.000 exemplares	
[Hemeroteca]	Faculdade de Arquitetura da UFRGS	Faculdade de Arquitetura da UFRGS	<i>Architectural Records Archives</i> [pdf]

3.3.3.1. Nexos entre o inventário de Bruand e as revistas indicadas com referência ao MES

THE ARCHITECTURAL FORUM | FEB 1943

Análise. A primeira publicação do melhor edifício de escritórios do mundo, *Office Building in Brazil*, foi um artigo ilustrado de oito páginas, sem assinatura, suficiente para ajuizar sobre o arranha-céu construído para o Ministério da Educação e Saúde, no Rio de Janeiro. O texto tem início qualificando o MES como o mais incrível monumento de arquitetura moderna do hemisfério ocidental, ao dizer: “projetado por um grupo de jovens arquitetos brasileiros, demonstra possuir mais força do que qualquer um dos seus predecessores contemporâneos, em termos de riqueza e beleza, bem como superior a qualquer edifício já construído em épocas passadas”.

Além disso, menciona que a proposta é muito consciente nos requisitos do planejamento urbano, vantagens apresentadas a partir de quatro esboços de implantação, sendo os dois primeiros implantações convencionais, e o terceiro, referindo-se ao esboço de Le Corbusier para o Castelo: “bloco alto com uma asa mais baixa, ocupando apenas uma porção do quarteirão” (FORUM, 1943, p. 37). Disse, em sequência, que o esboço final retoma essa ideia, mas muda a localização dos dois elementos principais.

Segundo o texto, o conceito de construção em “palafita” promovido anos antes por Le Corbusier, e utilizado para um centro congestionado de uma cidade grande não exige maiores explicações: enquanto os pedestres acessam o terreno livre, o bloco de escritórios em altura é beneficiado pela iluminação e ventilação, interferindo muito pouco na ambiência das edificações adjacentes.

O texto fez referência ainda a outra peculiaridade que foi “tomada emprestada” do Mestre franco-suíço: a solução para a insolação que produz sombra e que é parte integral da estrutura. Sobre o particular da implantação, o artigo publica um croqui com *skyline* do edifício construído e o croqui de Le Corbusier para o Castelo. Menciona as críticas que o MES recebeu de opositores, sem deixar de fazer referência à exposição *Brazil Builds*, cujas imagens veiculadas foram cedidas por Goodwin e Kidder Smith. Afora as explicações técnicas sobre o sistema de sombreamento através de brises móveis, o texto encerra com a planta e imagens do importante coroamento do edifício, que faz dos volumes do elevador e da caixa d’água um diferencial moderno para a finalização do edifício.

A comparação entre os croquis demonstra que o “bloco alto”, proposto por Le Corbusier, não era tão alto quanto o proposto pela equipe, mas em barra – equivalendo à proposta do Mestre para praia de Santa Luzia, enquanto o executado fora pensado na forma de torre. Salvo este detalhe, o texto faz jus à qualidade do edifício, bem como aos seus autores, e pode ter sido referência ao texto de Bruand, pelas informações compatíveis com as do livro, especialmente no tocante à formação da equipe brasileira que resultou num projeto híbrido – porque à várias mãos –, mas se constituiu de forma exemplarmente combinada e disciplinada.

L’ARCHITECTURE D’AUJOURD’HUI | N° 13-14 | SET 1947

Análise. Entre as tantas descrições que associam o MES às invenções de Le Corbusier, como por exemplo, no artigo *Les Azuleijos*, está a referência da utilização de azulejos como motivo de fachada. A revista aponta, inclusive, os croquis originais de Le Corbusier, propondo a utilização de azulejos no revestimento dos planos de base do “*Ministere de la Sante*” (D’AUJOURD’HUI, 1947, p. 8). Entretanto,

cabe ressaltar que, ao contrário do que foi publicado na revista como um todo, Bruand averiguou, passo a passo, as circunstâncias que culminaram na proposta da equipe brasileira para o terreno do Castelo.

O autor de *Arquitetura Contemporânea no Brasil* já dispunha de documentação suficiente para, desde o princípio, apurar os fatos diretamente da fonte e arrolar, hierarquicamente por função, os participantes e suas participações, dos protagonistas aos convidados. O inventário de Bruand transforma-se, assim, no documento mais completo e fiel aos acontecimentos que envolveram o MES e sua paternidade, pelo menos até sua publicação.

ARCHITECTURAL RECORD | VOL 119 | APR 1956

Análise. Embora a revista americana tenha publicado um artigo de sete páginas ilustrado, de autoria de Dr. Carleton Sprague Smith e intitulado: “*Architecture of Brazil*”, no tocante ao tema MES, novamente atribui-se a paternidade do MES ao arquiteto franco-suíço. Disse o autor do texto, no nono parágrafo, que a grande transformação da arquitetura moderna deveu-se à visita de Le Corbusier, em 1936, enfatizando: “foi ele, junto a Lucio Costa, Niemeyer, Jorge Moreira, Affonso Reidy e outros, que fizeram o projeto para o novo Ministério da Educação, ao passo que, o produto final – uma modificação da ideia original, foi conduzida exclusivamente por brasileiros, em outro lugar” (RECORD, 1956, p. 188, tradução nossa).

Smith transcreve o juízo de valor feito por Goodwin ao MES: “o edifício governamental mais bonito do hemisfério ocidental”. Relembra, no entanto, que o movimento – que teria iniciado na cidade industrial de São Paulo através da arquitetura de Warchavchik –, fora encorajado oficialmente na capital federal, resultando num verdadeiro passo adiante, e ter um Ministério de Educação, dialogando com os novos princípios da arquitetura moderna, ajudou tremendamente.

Um detalhe soa como importante: embora se assuma, definitivamente, que houve uma “transformação decisiva” pós vinda de Le Corbusier, nas palavras de Yves Bruand, a história comprova que a participação de Le Corbusier, na melhor maneira, foi de conselheiro, mentor, orientador do trabalho de uma equipe jovem mas promissora, cujos créditos não foram integralmente nomeados.

A modificação citada, não foi da ideia original, uma vez que as adaptações se resumem do partido para a Praia de Santa Luzia. Em 1956, quando publicado na revista, o MES já era monumento tombado, em razão de princípios característicos, e não exatamente pelo prestígio de seus autores – ou mentor. Mas o título do artigo sintetiza e, quem sabe, inspira o completo inventário de Bruand, que 25 anos depois, esclarece e distingue não só o MES, mas a fértil arquitetura brasileira.

Os anos 1936-1937 foram realmente decisivos para a nova arquitetura brasileira; foi durante esse período que surgiu uma série de oportunidades de execução de obras de real envergadura, principalmente devido ao apoio dos poderes públicos ou, ao menos, de alguns deles. Depois do episódio do Ministério da Educação e Saúde e da vitória de Marcelo e Milton Roberto no concurso para a sede da A.B.I., em 1936, no ano seguinte tiveram início estas obras, bem como ocorreram as vitórias dos Roberto e de Atílio Correa Lima nos concursos para a parte terrestre e marítima do Aeroporto Santos Dumont, prova evidente de que, repentinamente algo havia mudado (BRUAND, 2008, p. 102-103).

3. ATTÍLIO CORREA LIMA E A ESTAÇÃO DE HIDRAVIÕES DO AEROPORTO SANTOS DUMONT

[...] Hoje o nome de Atílio Correa Lima (1901-1943) está um tanto relegado ao segundo plano, embora se trate de uma figura que certamente desempenharia um papel importante se a morte prematura não o transformasse no realizador de uma única obra arquitetônica e, para cúmulo da infelicidade, quase imediatamente destituída da função original. Apesar disso, a qualidade da obra e a linha em que ela se insere exigem que se restitua ao autor o lugar que lhe cabe.

[...] O projeto elaborado com a colaboração de quatro outros arquitetos (Jorge Ferreira, Thomaz Estrella, Renato Mesquita dos Santos e Renato Soeiro), havia vencido o concurso, apesar da insuficiência dos desenhos, assinalada pelo júri, compensando esta maneira o relativo fracasso da equipe formada por Paulo Camargo, Renato Mesquita e Atílio Correa Lima no concurso do aeroporto terrestre, classificada em segundo lugar. O aeroporto marítimo não teria a mesma área construída que o aeroporto terrestre e tratava-se, sob este ponto de vista, uma construção modesta, que pôde, aliás, facilmente ser transformada mais tarde num clube para aviadores militares. Contudo, sua importância psicológica era enorme, pois atendia ao tráfego aéreo internacional que, na época, pensava-se que viria a se desenvolver na base de hidraviões. A obra obteve por isso prioridade absoluta, tendo sido terminada em 1938, enquanto a parte terrestre só seria concluída em 1944. Foi uma previsão errada que possibilitou a construção desta obra, mas dadas as suas qualidades não há motivo para arrependimentos.

[...] A expressão do edifício resultava da simplicidade de sua concepção e de sua coerência funcional; o vocabulário usado era intencionalmente reduzido a poucos elementos selecionados com rigor, mas tratados com tal segurança que pareciam impor-se como a única solução: a meticulosidade com que cada pormenor foi conduzido garantia a excelência da qualidade do conjunto. Das linhas claras e esbeltas do edifício, de seu rigor geométrico, de sua transparência e de sua perfeita adaptação ao local, emanava uma impressão de bom acabamento e de facilidade na composição, sinal inequívoco de sua qualidade (BRUAND, 2008, p. 103-104).

Qualificativos sobre a Estação de Hidroaviões, segundo Bruand: qualidade (obra); simplicidade (composição); coerência (funcional); rigor (na seleção dos elementos); única (solução); meticulosidade (cada pormenor); excelência (conjunto); claras e esbeltas (linhas do edifício); rigor geométrico, adaptação ao local (edifício); bom (acabamento); facilidade (composição).

Bruand reserva quatro páginas à “Estação de Hidraviões”, assim por ele nomeada. Expõe, intrinsecamente, as plantas baixas do edifício entre a diagramação do texto do Instituto de Resseguros do Brasil, de M.M.M Roberto, e onde a indicação da “figura (Fig. 60)”, não tem chamada no texto. Entretanto, aborda não somente a única obra arquitetônica do arquiteto realizada, mas outras atividades profissionais de Atílio Correa Lima, que tinha no urbanismo sua especialidade, tendo sido catedrático desta disciplina na ENBA, mesmo após a reforma de 1931, e responsável técnico de planos regionais de urbanização, como por exemplo o Plano da Nova Capital de Goiás.

Mesmo descrevendo seus feitos percebe-se, no que toca ao edifício em si, alguma sobreposição de informações, não sendo maior a contribuição do autor, considerando o que já havia sido colocado por Goodwin e Mindlin. Entretanto, faz justiça à importante carreira do arquiteto, que, segundo Bruand, “desempenharia um papel importante se a morte prematura não o transformasse no realizador de uma única obra arquitetônica”. Atribui à construção da Estação de Hidroaviões o status de “construção modesta”, possibilitando, na época atual, abrigar uma função diferente daquela planejada.

Mas um detalhe soa como fundamental: a questão da escala de cada competição de arquitetura para as sedes de tráfego aéreo. Embora Correa Lima e equipe tenham participado de ambos os concursos, leiam-se parte marítima e terrestre, foi na de menor escala que eles obtiveram o grau maior. Considerando se tratar de programas semelhantes em terrenos adjacentes, porém desiguais, questiona-se: por que o projeto da parte marítima se sobressaiu em relação à parte terrestre?

Bruand esclarece, ao referir-se à “importância psicológica” do primeiro empreendimento proposto: “pois atendia ao tráfego aéreo internacional que, na época, pensava-se que viria a se desenvolver na base de hidroaviões”. Correa Lima ganhou o concurso da estação menor, tida na época como a mais importante. Contudo, o prestigioso resultado quase passou a insignificante, quando a Estação perdeu a função de aeroporto comercial, logo em seguida, para o Santos Dumont. Entretanto, mesmo tendo sido descartada em um curto período de tempo, a arquitetura da Estação de Hidroaviões de Correa Lima e equipe, conforme Bruand, expressava “a meticulosidade com que cada cada pormenor foi conduzido”, traduzida em moderação, extrema qualidade, racionalidade e caráter, desfazendo qualquer desapontamento que outrora possa ter sido sentido perante as expectativas¹⁴³.

O único desapontamento que Attilio Correa Lima nem teve tempo de sentir foi a implantação, em 1950, do Elevado da Perimetral, que prometia encurtar as distâncias entre o Aeroporto Santos Dumont e a Ponte Rio-Niterói. O primeiro trecho do elevado desde o Aeroporto até a Candelária ficou pronto em 1963. Tal obra de urbanismo recortou um fragmento importante de terreno, fronteiro à Estação de Hidroaviões e seu elogiado jardim, interrompendo parcialmente o ângulo de visão da obra-prima de Correa Lima que, em razão da obsolescência do serviço de hidroaviões, fora transformada em um clube militar, cujo acesso segue restrito – área militar, conforme informado anteriormente.

O viaduto foi desativado em 2013 e, atualmente, a Avenida Alfred Agache – em nível, percorre o mesmo caminho do elevado, favorecendo a visibilidade do edifício que felizmente segue legível.

Quadro 10: Síntese dos periódicos citados por Bruand com referência à Estação de Hidroaviões

REVISTAS NACIONAIS E ESTRANGEIRA			
Identificação do Periódico	Arquitetura e Urbanismo Nº 6 Nov e Dez 1938	<i>L'Architecture d'aujourd'hui</i> Nº 13-14 Set 1947	Arquitetura Nº 14 Ago 1963
Capa			
Imagem de Capa	Estação de Hidroaviões	Marca d'água <i>Brise-Soleil MES, RJ</i>	Residência no Rio de Janeiro Arq. Attilio Correia Lima
Arte/ Fonte da imagem	Augusto Malta	Kidder Smith	Bruno Correia Lima Acervo pessoal
Origem	Brasileira	Francesa	Brasileira

¹⁴³ Attilio Correa Lima ficou com a segunda colocação no Concurso do Aeroporto Santos Dumont.

Edição Temática ou Reportagem	Matéria	Edição Temática <i>Brésil (nas cores da França)</i>	Matéria
Redator Chefe	Gerson Pompeu Pinheiro	Alexandre Persitz	Maurício Nogueira Batista IAB
Correspondentes		Maria-Laura Osser	
Editorial	A cidade sob o liberalismo econômico do século XIX p.16 A. J.O. de Saboia Ribeiro	<i>L'Architecture au Brésil</i> p. 3 A. Alexandre Persitz	Habitação e reforma urbana p. 2
Artigos e Matérias	Estação de Hidroaviões p. 21-30	Aérogare Santos-Dumont p. 70	Attilio Correa Lima (retrospectiva) p. 3-17
Fontes		<i>Brazil Builds</i> <i>The Architectural Review</i> (algumas imagens cedidas pela revista)	Bruno Correia Lima Acervo pessoal
Temas	Edifício de Escritórios; Padrões de Construção Pós-Guerra; Casas; Casas Pré-fabricadas; Programa nacional de eletrificação de edificações rurais	Pré-fabricação; Histórico <i>Brise-soleil</i> ; Azulejaria, Arquitetura moderna brasileira; Jardins de Burle Marx e Urbanismo moderno (<i>La cidade dos motores</i> , Petrópolis)	Attilio Correia Lima; Desenho industrial; Arquitetos romenos no IAB, Bauhaus: 50 anos depois; Galeria (Artes Visuais, Cinema, Teatro, Literatura, Música).
Crítica	Positiva	Positiva	Positiva
Total de páginas	78p.	147p.	47p.
Situação do periódico	Completo	Completo	Completo
Tiragem		11.000 exemplares	6.883 exemplares
[Hemeroteca]	Faculdade de Arquitetura da UFRGS	Faculdade de Arquitetura da UFRGS	Faculdade de Arquitetura da UFRGS

3.3.3.2. Nexos entre o inventário de Bruand e as revistas indicadas com referência à Estação de Hidroaviões

ARQUITETURA E URBANISMO | Nº 6 | NOV E DEZ 1938

Análise. A revista bimestral publicada no Rio de Janeiro tem capa e reportagem principal de nove páginas, sobre a Estação de Hidroaviões. O texto, “Estação de Hidroaviões” sem assinatura, faz

menção à importância da realização de concursos públicos para “edifícios de certa importância”, a exemplo do Departamento de Aeronáutica Civil, que promoveu, junto ao Instituto dos Arquitetos do Brasil, os concursos para estações hidro e aeroviária. Para que se ratifique esta afirmativa, o redator apresenta a Estação de Hidroaviões, projetada por Atílio Correa Lima e colaboradores, primeiro lugar no concurso.

Cuidado e inteligência, eis os qualificativos encontrados no texto para explicar o apuro de uma obra construída em tempo recorde para resolver o terminal hidroviário internacional de passageiros, cuja função ficou obsoleta também em tempo recorde, perdendo o posto para o vizinho terminal terrestre. O texto ainda transcreve as palavras de Junqueira Ayres, Engenheiro-Chefe da Divisão de Aeroporto, sobre a obra:

A estação de hidro-aviões do aeroporto Santos Dumont é um edifício de linhas esbeltas e claras, de viva e precisa atualidade. O arquiteto Atílio Correa Lima conseguiu, de fato, criar um edifício de grande expressão e beleza, conservando-se rigorosamente dentro de sua época, eliminando o artificial e o supérfluo, demonstrando que o utilitarismo integral das funções pode ser concebido com elevado espiritualismo e superior emotividade e permitindo assim ao público saber como a técnica moderna realiza com segura vantagem aquilo que os antigos só alcançavam por processos empíricos. (ARQUITETURA E URBANISMO, 1938, p. 22).

O completo texto do engenheiro Ayres ainda faz referência ao jardim frontal, tropical, com exemplares da flora característica do Nordeste, “rude e decorativa”, evocando o cenário amazônico em um pequeno lago, onde a vitória régia “resplandece e espalma suas folhas estupendas”, entre palmeiras, árvores nativas, frutos e flores, relógio de sol e um viveiro de araras, um verdadeiro atrativo na zona portuária, onde já se previa uma grande avenida longitudinal, ligando o terminal ao centro econômico e político da capital federal. O texto ainda discorre sobre os materiais nobres, o funcionamento dos espaços, o mobiliário “de sucupira ‘decapé’, forrado de couro amarelo gerimum [sic]” (ARQUITETURA E URBANISMO, 1938, p. 23).

A sequência do artigo debruça-se sobre o Concurso propriamente dito, citando a comissão formada por engenheiros civis e arquitetos; também nomeia os responsáveis técnicos do projeto e da execução da obra. Das cláusulas do concurso, duas foram fundamentais na visão do arquiteto eleito: “máximo de visibilidade do recinto da estação para os aviões atracados ao flutuante” (ARQUITETURA E URBANISMO, 1938, p. 25). Além da flexibilidade da planta liberada pela estrutura independente, este particular é percebido entre as boas imagens internas e externas e nas plantas baixas; no mais, descrevem-se a orientação do edifício, suas fachadas, e as visuais a partir do interior, como o fundo da Baía de Guanabara ao norte, o acesso envidraçado ao sul, voltado para os jardins, a empena cega a oeste e a fachada “um pouco desequilibrada”, em razão da fenestração dos espaços de serviços.

Descreve-se, ainda, a distribuição interna a partir dos pavimentos onde, pela primeira vez é mencionada a existência de um subsolo de serviços. Destaque para a “fachada horizontal”, vista de cima, “dando a sensação de que a parte superior do sólido foi cuidada com o mesmo interesse, coisa [sic] até hoje não resolvida” (ARQUITETURA E URBANISMO, 1938, p. 30).

Na primeira publicação, a Estação de Hidroaviões já comparece na capa, antes mesmo de ser escolhida como parte da sobrecapa do *Brazil Builds* (1943). Pelo conteúdo, de certa forma detalhado, é bastante possível que a reportagem tenha servido de referência à Bruand, como indica sua bibliografia, não só pela precedência da revista, mas especialmente na ordem em que foram sendo colocados os

tópicos. Poderia ter influenciado também Goodwin e Mindlin, especialmente a este último, que embora não a cite, desenvolve uma discussão sobre o valor de se fazer bem feito aquilo que é necessário que se aproxima muito da reportagem veiculada em Arquitetura e Urbanismo. A Estação, por mais efêmero que possa ter sido o cumprimento da função pela qual foi construída, apresentava-se sem excessos, à maneira da racionalidade requerida para a época. Neste particular, todos os relatos dos autores são absolutamente convergentes.

L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI | Nº 13-14 | SET 1947

Análise. Daquilo que já foi analisado anteriormente através da síntese dos periódicos indicados por Mindlin, foi extraído do texto jornalístico “*Aérogare Santos-Dumont*”, algo de convergente com o texto de Bruand. A referencia: “*La ligne claire des plans a saisi l'essence même de l'esprit de l'aviation*”¹⁴⁴ (D'AUJOURD'HUI, 1947, p. 70), se aproxima daquilo que foi publicado: “Das linhas claras e esbeltas do edifício, de seu rigor geométrico, de sua transparência e de sua perfeita adaptação ao local, emanava uma impressão de bom acabamento e de facilidade na composição, sinal inequívoco de sua qualidade”. Qualidade, segurança, atenção total às necessidades definem tanto o espírito da aviação quanto a obra de Correa Lima, segundo Bruand.

ARQUITETURA | Nº 14 | AGO 1963

Análise. O artigo “Attilio Correa Lima (retrospectiva)” apresentado na seção História, foi veiculado juntamente com a generosa exibição do planos da Cidade Operária da Fábrica Nacional de Motores e da Cidade de Goiânia. Já no que se refere aos demais trabalhos do arquiteto, cujo interesse está na Estação de Hidroviões de Attilio Correa Lima, o material divulgado consiste em imagens da construção do hidroporto e as plantas baixas, somente, espalhadas entre os planos urbanísticos. O material publicado, segundo a revista, só fora possível com a colaboração do arquiteto Bruno Correa Lima, filho de Attilio. A revista, à época, era distribuída gratuitamente a profissionais arquitetos, indústria da construção civil, entidades de classe e centros acadêmicos em todo território nacional e comercializada interna e externamente.

Embora interessantes, exibindo o edifício ainda em obras, com a presença de operários, ou do entorno, mostrando a proximidade com o mercado público e um dos últimos ecléticos da exposição de 1922, ao comparando-se com as imagens do livro de Bruand, percebe-se o antes (construção) e o depois da Estação (clube da aeronáutica). A construção apontada por Bruand não era mais o hidroporto em construção retratado na revista, mas de um clube fechado, portanto, sem passageiros e sem a rotina de um terminal de aviação civil. Percebe-se formalmente a alteração constituída depois, com o fechamento do acesso e de parte do terraço, ocultando as colunas oblongas – provavelmente uma imposição das novas necessidades –, o amplo jardim, garantindo a perspectiva frontal.

Apesar da significativa importância das obras já estudadas, nenhuma delas pode ser comparada, em valor absoluto, com a obra-prima do conjunto, sem dúvida alguma a capela de São Francisco de Assis. Este edifício diferencia-se profundamente dos anteriores: a habitual estrutura independente, constituída por lajes de concreto armado apoiadas em pilares, cedeu lugar à abóbadas

¹⁴⁴ “A linha clara da planta valeu-se da essência do espírito da aviação”

parabólicas autoportantes, estas também decorrentes dos progressos da técnica moderna, mas acarretando automaticamente uma expressão arquitetônica de espírito bem diverso (BRUAND, 2008, p. 112).

4. A REVELAÇÃO DE OSCAR NIEMEYER

3. O Conjunto da Pampulha

Até então, esse tipo de estrutura havia sido empregado apenas por engenheiros: [...] no entanto, por se tratar de obras puramente utilitárias, o efeito estético se constituía num elemento exclusivamente acessório. Niemeyer, porém, modificou o enfoque, decidido empregar essa forma com finalidades plásticas, já que, sob o ponto de vista funcional, ela se prestava perfeitamente para uma igreja. Sem rejeitar a franqueza da escola racionalista no campo da estrutura – dado que a simplicidade desta impõe-se à primeira vista –, lançou-se a pesquisas que lembram as preocupações barrocas com a perspectiva e a criação de espaços grandiosos: a nave vai-se estreitando e declinando da fachada em direção ao coro, onde se produz uma brusca dilatação do espaço, resultado do movimento contrário quase imperceptível e, principalmente, de um notável jogo de luz que contrapõe o revestimento de madeira escura da nave a um coro inundado de luz, cuja fonte não é visível; com efeito, os raios de luz, concentrados na vasta pintura de Portinari, que ocupa toda a parede do fundo, caem do lanternim situado na intersecção das duas abóbadas parabólicas, pois a que cobre o coro tem uma seção um pouco mais larga do que a extremidade da abóbada da nave.

[...] A liberdade que emana dessa obra apenas reforça a harmonia e clareza da concepção: os volumes que correspondem a cada uma das partes – nave, coro, sacristia – são bem marcados e, ao mesmo tempo, fundem-se perfeitamente; é nitida a distinção entre a parte estrutural – abóbada autoportante – e as paredes, cuja decoração pictórica ou revestimentos de azulejos realçam a função de simples vedação que lhes foi atribuída.

[...] O fato de Niemeyer ter usado audaciosamente a curva, até então praticamente banida pelo movimento racionalista, e o fato de ter-se lançado em pesquisas espaciais, como os arquitetos barrocos, não significa que se possa enquadrar sob este rótulo. Essa inspiração não está apoiada no passado; de fato, ele considera que o advento do concreto armado modificou totalmente os termos e a significação dos elementos mais característicos da arquitetura e que, como consequência, a utilização de formas antigas só pode ser feita em detrimento das soluções novas e criativas, sugeridas pela técnica contemporânea.

[...] Trata-se, na verdade de uma realização fundamentalmente nova, identificada técnica e formalmente com o século XX, mas que incorpora ao mesmo tempo, espiritualmente, uma fusão brilhante das grandes tendências permanentes da história da arte com aos fatores que as inspiraram: a razão e a intuição. Verifica-se, portanto, que ao final da Segunda Guerra Mundial, quando a nova arquitetura brasileira passou a ser conhecida no exterior, obtendo uma imediata consagração, ela tinha a seu crédito um certo número de realizações de primeira ordem; havia superado a fase de experiências e afirmava-se como um movimento autônomo, decorrente da ação teórica e prática de Le Corbusier, mas que havia encontrado uma expressão pessoal, distinta de tudo que até então fazia.

[...] Violentos ataques foram desfechados contra este formalismo brasileiro por certos críticos europeus, destacando-se pela aspereza os de Max Bill e Bruno Zevi, que negavam qualquer valor às pesquisas orientadas neste sentido. Mas não há dúvida de que foi essa a grande contribuição da escola brasileira, ao conseguir libertar-se dos estritos grilhões do funcionalismo, não vacilando em creditar ao aspecto formal o papel essencial mas não único que lhe cabe em toda arquitetura digna deste nome.

[...] Talvez, depois de 1944, não tenham surgido obras de primeiríssimo plano como as anteriores, mas a qualidade média aumentou e ocorreu uma diversificação nitida. Por esta razão e porque a atmosfera não era mais a mesma, a primeira página da história da nova arquitetura do Brasil tinha sido virada (BRUAND, 2008, p. 112, 115).

Qualificativos sobre a capela de São Francisco de Assis, segundo Bruand: obra-prima (capela); notável (jogo de luz); vasta (pintura de Portinari); harmonia e clareza (composição); bem marcados (volumes das partes); audaciosa (curva); nova (uso da curva); razão e intuição (tendências da história da arte).

Bruand, após fazer ressalvas à participação de Le Corbusier no projeto definitivo da equipe para o MES, enfatiza a relevante transformação na arquitetura oportunizada pelo discípulo preferido do Mestre no Brasil, Oscar Niemeyer, que “nunca se comprometia por inteiro com as regras que instituía. Sabia libertar-se de sua rigidez, estimulando, sempre que possível, sua capacidade criadora, o que enfatiza um segundo aspecto de sua contribuição pessoal” (BRUAND, 2008, p. 90).

A sessão anterior mostrou que a Capela de São Francisco de Assis, para muitos conterrâneos, era paradoxal e imprópria. Entretanto, o combatido “racionalismo da curva” e a “equiparação das funções simbólica e utilitária”, em se tratando de um templo católico, correspondiam, em verdade, ao ineditismo simplificado da forma. Para outros, estrangeiros, a capela da Pampulha provinha de um exacerbado barroquismo (BILL apud XAVIER, 2003), opinião imediatamente rebatida por Lucio Costa, no célebre texto “Oportunidade Perdida” (1953):




Quanto à capela, obra-prima onde tudo é engenho e graça – o galbo da nave parabólica, o modo como ilumina a capela-mor, o entrosamento da sacristia no corpo da igreja, a feliz articulação ascendente do pórtico ao campanário, a propriedade e perfeita integração dos azulejos na abside, da pintura no retábulo e da escultura no batistério –, **foi, como era de prever, qualificada de barroca com a habitual intenção pejorativa. Ora graças, pois se trata no caso de um barroquismo de legítima e pura filiação nativa que bem mostra não descendermos de relojoeiros, mas de fabricantes de igrejas barrocas.** Aliás, foi precisamente lá, nas Minas Gerais, que elas se fizeram com maior graça e invenção (COSTA apud XAVIER, 2003, p. 183-184, grifo nosso).

A técnica à serviço da modernidade, foi a interpretação, de Bruand, onde não havia lugar para dissonâncias: era a tecnologia que dava permissão para novas experiências; foi logo chamando-a de “capela” – pequena igreja –, mesmo sabendo tratar-se de um espaço grandioso, iluminado, artístico e perspectivo, resultado de pesquisas barrocas, filiações possíveis. Seja capela, ou seja igreja, a lição que Niemeyer nos dá através de São Francisco de Assis é a de que se trata, proporcionalmente, de uma edificação moderna, em escala, em técnica, em simbologia¹⁴⁵, em elegância e apuro traduzidos em arte, parte significativa enquanto diferencia o que é estrutura (mural em mosaico) do que é parede (pintura e azulejaria), lhe cabendo a “Lição de Arquitetura”, poesia de Ferreira Gullar (1976):

[...] Nos ensina a sonhar mesmo que lidamos com matéria dura: o ferro o cimento a fome da humana arquitetura. Nos ensina a viver no que ele transfigura: no açúcar da pedra no sono do ovo na argila da aurora na alvura do novo na pluma da neve. Oscar nos ensina que a beleza é leve (NIEMEYER, 1978, p. 7).

¹⁴⁵ A forma em “T” representando a cruz de São Francisco, e sua essência, no ser, não no ter.

Quadro 11: Síntese dos periódicos citados por Bruand para a Capela de São Francisco de Assis¹⁴⁶

REVISTAS ESTRANGEIRAS			
Identificação do Periódico	<i>L'Architecture d'aujourd'hui</i> Nº 09 Dec 1946	<i>L'Architecture d'aujourd'hui</i> Nº 13-14 Set 1947	<i>Architectural Record</i> Vol 119 Apr 1956
Capa			
Imagem de Capa	Desenho de Fachada (sem identificação)	Marca d'água do <i>Brise-Soleil</i> do MES, RJ	Abraham Lincoln Jr. High School, Wyandotte, Michigan
Fonte da imagem		Kidder Smith	Lens Art Photo
Origem	Francesa	Francesa	Americana
Edição Temática ou Reportagem	Reportagem	Edição Temática <i>Brésil</i>	Reportagem
Redator Chefe	Alexandre Persitz	Alexandre Persitz	John Knox Shear
Correspondentes	Ghita Lenart	Maria-Laura Osser	
Editorial	<i>Urbanisme 1946: Les Travaux ont Commencé!</i> p. 3	<i>L'Architecture au Brésil</i> p. 3 A. Alexandre Persitz	

¹⁴⁶ Bruand faz referência a São Francisco de Assis, em *The Architectural Forum*, March 1950, p. 44 e 48-49, em carta ao leitor. Diz Antônio P. de Albuquerque, Arquiteto, da Universidade do Kansas: "Eu discordo das seguintes linhas do excelente artigo de dezembro sobre igrejas: Mais do que qualquer outra forma contemporânea, a construção em arco requer maior habilidade. Nada é tão pesado quanto o arco mal proporcionado. Mas enquanto a versão parabólica teoricamente é vista como a mais natural para o projeto de uma igreja, resta a construção de uma igreja na qual esta forma seja graciosa ou sutilmente adaptada". Albuquerque afirma que esta igreja já existia e ressalta o descuido da *The Architectural Forum* em relação a outros periódicos: "A Igreja de São Francisco da Pampulha em Belo Horizonte, MG, por Oscar Niemeyer Soares Filho, principal arquiteto da América Latina, embora não consagrada por razões políticas (e talvez ignorado pela FORUM pela mesma razão) foi publicada na LIFE, com a seguinte observação: Este edifício emprega a forma parabólica com tal sucesso que a Revista Holiday não só reconheceu como 'a igreja mais moderna do mundo', mas definiu-a definitivamente como tendência, como evidenciado nas páginas 65 e 66 da edição de dezembro da FORUM". Diz a Forum: "A igreja também poderia ter sido incluída nas igrejas parabólicas notavelmente bonitas como a de Dominikus Biehm, Alemanha, e outros bons exemplos italianos, eventualmente indicadas. Em relação ao projeto da igreja de São Francisco da Pampulha, o próprio arquiteto Niemeyer declarou: 'O conceito de igreja tem sido um problema bastante desconcertante para os arquitetos modernos. Geralmente, a tendência tem sido a de adaptar os estilos antigos e bem conhecidos. De fato, parece haver uma timidez em deparar com o estabelecido, mas, no entanto, temos tentado avançar mais livremente adotando uma solução baseada no programa submetido a nós, e as possibilidades oferecidas pelos novos métodos construtivos. O telhado toma a forma de uma cúpula parabólica que satisfaz muito bem às necessidades do interior, é esta a solução natural sugerida pelo concreto armado. A torre, a marquise, os azulejos pintados, os mosaicos a cores e a superfície de granito contribuem para o conjunto". ED.

	A. Le Corbusier		
Artigos e matérias	<i>Chapelle a Pampulha</i> p. 54-56 A. Pierre Guegen	<i>Les Azuleijos</i> p. 7-9 A. Joaquim Cardoso	<i>Architecture of Brazil</i> p. 187-194 A. Dr. Carleton Sprague Smith
Fontes	RAMANELLI, A.C. <i>Les Edifices du Culte</i> (Edifício per il Culto)	GOODWIN, P. <i>Brazil Builds</i> <i>The Architectural Review</i> (algumas imagens cedidas pela revista)	GOODWIN, P. <i>Brazil Builds</i>
Temas	Reconstrução Francesa, Pré-Fabricação na Alemanha, Imóveis de Habitação Coletiva em Marseille, Arquitetura Estrangeira: Inglaterra, Bélgica; Brasil; Holanda; Suécia; Suíça	Pré-fabricação, Histórico <i>Brise-soleil</i> , Azulejaria, Arquitetura moderna brasileira, Jardins de Burle Marx e Urbanismo moderno (<i>La cidade dos motores</i> , Petrópolis)	Escolas
Crítica	Positiva	Positiva	Positiva
Total de Páginas	114p.	147p.	454p.
Situação do periódico	Completo	Completo	Completo
Tiragem		11.000 exemplares	
[Hemeroteca]	Faculdade de Arquitetura da UFRGS	Faculdade de Arquitetura da UFRGS	<i>Architectural Records Archives</i> [pdf]

3.3.3.3. Nexos entre o inventário de Bruand e as revistas indicadas com referência à Igreja São Francisco de Assis

L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI | Nº 09 | DEC 1946

Análise. Pierre Guegen assina o artigo “*Chapelle a Pampulha (Brésil)*”, ilustrado em preto e branco, com imagens que revelam um bairro ainda despovoado, caracterizado por áreas livres e verdes que serviam de pano de fundo aos edifícios ali construídos. Diferente de outros textos, o autor versa sobre a capela com uma elegância comparável a um poeta lírico, desde o início: “*Quelle surprenante architecture*¹⁴⁷!” e assim vai descrevendo o edifício como algo que reluz aos olhos dos amantes das artes novas – “onde a originalidade prega peça na beleza”, afirmando que, desde o Cubismo, nada havia sido tão surpreendente.

¹⁴⁷ “Que surpreendente arquitetura!”.

Outro aspecto curioso desta escrita inédita é o casamento entre o tubo e a tenda – “*tuyau et de la tente*”¹⁴⁸: múltiplos, agrupados, em aliança; unindo o céu e a terra, a alma e o corpo. Tão difícil destacar a melhor visada deste “acampamento”! Diz Guegen que aquela da fachada da cabeceira, por exemplo, nos toma de surpresa pelo jeito simples e magistral pela qual foi “decorada” – tanto externamente como internamente, junto ao altar, onde a curva está enquadrada de forma magistral, um verdadeiro golpe do mestre, Oscar. Já a pintura de Portinari, transformada em mural, foi outro “golpe de mestre”, porque põe em destaque os grafismos através de uma padronagem de motivos que se repetem de forma lírica, sem sobrepôr-se à forma original.

O jovem arquiteto Niemeyer, seguidor proficiente de Le Corbusier, juntamente com sua brilhante equipe projetou, durante a guerra, o já célebre Ministério da Educação¹⁴⁹ no Rio de Janeiro. Só que, neste caso, o triunfo da curva, afirmação da originalidade do arquiteto, venceu o triunfo da linha reta, cujo paralelismo de caixas, sua retitude, se assemelhava a um arquivo gigante, um monumento expresso cartesianamente.

“*Gloire de la parabole*”¹⁵⁰. Na sequência do texto, o autor diz que seria possível responder aos que achavam que a Igreja de Raincy, de Perret, tinha contrastes bem sucedidos; em tom irônico, diz que este exemplar mais se assemelhava a uma estação do que propriamente uma capela: “a menos que em uma capela se peguem bilhetes para o céu”. Já para os que estavam desapontados com as parábolas da Capela da Pampulha, responde que, etimologicamente, as parábolas correspondiam perfeitamente ao templo, lugar onde se abordam “parábolas do evangelho”. Note-se que esta poderia ser a definição do ritmo da Capela: uma repetição de tendas graciosas e admiravelmente ritmadas – numa repetição inventiva de arcadas pequenas que acompanham a maior: uma de um lado, duas de outra – num perfeito equilíbrio.

Olhando pela lateral direita, o espigamento entre os volumes parabólicos assemelha-se a dois tubos em conexão – o primeiro, do altar, é horizontal de fato, através do cone que se abre; enquanto que o segundo, aquele do pórtico arqueado, é inclinado. Essa fachada lateral evoca um enorme canhão decorado com grafismo curvo; já à distância, evoca o famoso *Hangar d’Orly* de Eugène Freyssinet (1923), desativado.

Ao adentrar o “*hangar de Dieu*”¹⁵¹, diz Pierre Guegen, um vigoroso plano vertical serve de alpendre que interrompe o crescimento da parábola, e de onde parte um elemento horizontal apoiado em esbelto apoio metálico prolongando-se à direita e ligando a igreja ao campanário – um tronco de pirâmide invertida. Tão simplesmente majestosa, a entrada da Igreja da Pampulha, à semelhança das igrejas romanas, não oprime os fiéis; já a fachada do altar, verdadeira escala humana, se assemelha às nove tendas de Jacó na terra prometida.

O autor encerra o artigo com otimismo: quando se vê a floração de uma nova igreja, que teve precedentes desde 1918, seja nas periferias francesas ou ainda na Pampulha, não há como deixar de mencionar os maus feitos do academicismo cujo “*fatras architectural prétenieux*”¹⁵² e sua decoração

¹⁴⁸ “coletor de drenagem e tenda do deserto”.

¹⁴⁹ Conforme a revista.

¹⁵⁰ “Glória de sua parábola”.

¹⁵¹ “hangar de Deus”.

¹⁵² “lixo arquitetural pretencioso”.

berrante, faz os anjos gemerem. “*Honneur à la hardiesse des pays jeunes et à des artisans pleins de foi et de dons comme Niémayer et Portinari*¹⁵³”.

Cruzando as referências de Bruand com as do artigo, embora o autor de *Arquitetura Contemporânea* não chegue a fazer nenhuma analogia com tubos, nem sequer com tendas, o texto lírico colabora com a afirmação de Bruand sobre “libertar-se dos estritos grilhões do funcionalismo, buscando na forma sua essência” (BRUAND, 2008, p. 115).

Conforme o livro a forma, através do volume maior e mais largo – altar e nave – descendente desde a fachada em direção ao coro, espigando-se na maior das abóbodas portantes que se fundem resultando na fachada cabeceira, faz lembrar tendas em acampamentos, conforme descrição. Assim como Guegen, Bruand também cita o Hangar de Orly, mas sempre de um jeito descomplicado e direto. Bruand, por exemplo, explica a aliança genial entre arquitetura e revestimento, que tem na “razão e intuição, corpo e alma e terra e céu” (*D’AUJOURD’HUI*, 1946, p. 54), uma apropriada metáfora.

L’ARCHITECTURE D’AUJOURD’HUI | Nº 13-14 | SET 1947

Análise. Já foi comentado que, nesta edição exclusiva sobre arquitetura brasileira, a Igreja de São Francisco de Assis não compareceu junto às demais edificações da Pampulha, mas apareceu ilustrada em cores, no topo do artigo escrito por Joaquim Cardoso, adaptado de *Architectural Review*. Nele, o Engenheiro ressalta a azulejaria de “tema maior” encontrada na Pampulha como herança de uma técnica ibérica, título da matéria. Dividindo o assunto com o edifício do MES, o artigo ressalta que a inspiração portuguesa se traduziu em técnica perfeitamente integrada à arquitetura, dando destaque à pintura do artista Candido Portinari – à mão, em tons de azul sobre ladrilho vidrado, técnica aparentemente em desuso, substituída pela indústria cerâmica impressa ou estampada, que renasceu com força na composição do edifício.

Quanto à breve e específica aparição de São Francisco de Assis na Pampulha, não se pode necessariamente afirmar que tenha servido de referência à Bruand, mas a transfiguração do material de acabamento que produziu arte mural e, sobretudo, beleza é citada por Bruand, quando diz: “as paredes, cuja decoração pictórica ou revestimentos de azulejos realçam a função de simples vedação que lhes foi atribuída” (BRUAND, 2008, p. 113).

ARCHITECTURAL RECORD | VOL 119 | APR 1956

Análise. O artigo “*Architecture of Brazil*,” escrito por Carleton Sprague Smith, fez um apanhado geral sobre a arquitetura moderna brasileira. Da excelente impressão causada pelo Pavilhão Brasileiro em Nova Iorque (1939) à Exposição *Brazil Builds* (1943), o autor não deixou de rememorar a Missão Francesa dirigida por Lebreton (1816), que introduziu o estilo neoclássico através da arquitetura de Grand Jean de Montigny e Louis Vauthier. Dando um salto mais à frente, citou a Semana de Arte Moderna (1922), creditando, logo em seguida à Gregori Warchavichik (da Sociedade Pró-Arte Moderna, SPAM) e Flávio de Carvalho (do Clube dos Artistas Modernos, CAM), o surpreendente crescimento deste movimento na cidade de São Paulo, tendo como outro expoente Rino Levi.

¹⁵³ “Honra à ousadia dos países jovens e aos artistas cheios de fé e de dom como Niemeyer e Portinari”.

Após perpassar pelo ensino e produção da arquitetura moderna na capital federal, citando algumas obras e debruçando-se sobre a mais influente (o MES), Smith estrutura seu artigo levantando pontos específicos como leveza, cor, materiais, acabamento e plasticidade onde, sem dúvida, a Igreja de São Francisco de Assis da Pampulha acumula referências. Entretanto, a obra nem sequer foi citada, mas ilustrada em uma das páginas do texto com a legenda: *Church of St. Francis; Pampulha, Minas Gerais, 1943, Niemeyer*.

Entre Smith e Bruand, neste caso de São Francisco de Assis, a influência pode ter se dado frente à estrutura do artigo quando, sistematicamente, Bruand também vai revelando aspectos de espaço-ordem, forma e materialidade, conforme a transcrição do texto. Embora o artigo tenha se isentado de analisar o edifício devotado à São Francisco de Assis, ao destacar a preferência dos brasileiros pela curva na arquitetura, Smith comparou-a com “frozen music”¹⁵⁴, aproximando-se do que quis dizer Bruand – “a liberdade que emana dessa obra apenas reforça a harmonia e clareza da concepção [...]” (BRUAND, 2008, p. 113 – e de um dos fundamentos de Alberti).

Em matéria de programa religioso, o ponto mais alto naturalmente era a Catedral; Niemeyer decidiu fazer dela uma obra revolucionária, digna da capital da qual deveria ser um dos monumentos marcantes (BRUAND, 2008, p. 214).

3. O APOGEU DE NIEMEYER: BRASÍLIA

3. Capelas e Catedral

3. A Catedral

Em matéria de programa religioso, o ponto mais alto naturalmente era a Catedral; Niemeyer decidiu fazer dela uma obra revolucionária, digna da capital da qual deveria ser um dos monumentos mais marcantes. Ele não ocultou a atração especial que sentia por este tipo de projeto, que exigia a criação de grandes espaços livres e o emprego de imensas estruturas onde intervinha o aproveitamento da técnica mais avançada. Mais do que nunca, procurou uma forma compacta e límpida, um volume único capaz de surgir com a mesma pureza fosse qual fosse o ângulo de visão externa sob o qual se apresentasse. Assim, foi de maneira natural que chegou à planta circular e teve a idéia de lançar para o céu uma armação constituída por uma série de elementos parabólicos cuja junção provisória, perto do topo, e posterior separação resultaria numa composição ascendente e simbólica que chamaria a atenção pela expressão religiosa que dela emanaria. Essa estrutura inédita – verdadeiro *tour de force* – iria caracterizar sozinha o edifício, já que só ela iria emergir do chão como um novo tipo de cúpula, pousada suavemente sobre uma catedral parcialmente subterrânea; dessa maneira, o arranjo interno não prejudicaria a perfeição formal externa, apesar da transparência absoluta que iria resultar do preenchimento dos vazios deixados entre os montantes, com placas de vidro refratário, ligeiramente coloridas, encarregadas de atenuar o excesso de luz solar e de filtrar os raios do sol criando uma atmosfera favorável ao recolhimento.

O anteprojeto original previa vinte e um parabolóides (logo reduzido para dezesseis), fixados em dois anéis de concreto: um de 70m de diâmetro, repousando no chão e servindo de alicerce, o outro quase no topo da coroa, teria um simples ponto de apoio para assegurar a rigidez do conjunto e permitir uma completa iluminação pelo alto; foi preciso renunciar este anel, por uma questão de estabilidade [...].

Outro contratempo bem mais sério corria o risco de recair na obra e por longo tempo impediu que ela fosse concluída. A ameaça surgiu quando chegou o momento de colocar os vidros nesta esplêndida estrutura

Contudo, as dificuldades começaram quando se passou do projeto para a execução. [...] [...] Sem dúvida alguma, a Catedral de Brasília é uma das realizações mais significativas da arquitetura religiosa do século XX. Em todo caso, ela representa a expressão mais

¹⁵⁴ “música congelada”.

completa das aspirações de Niemeyer. Jamais tinha ousado desafiar a técnica de modo tão completo: desta vez, assiste-se uma superação das pesquisas habituais visando explorar ao máximo, com uma finalidade estética, as possibilidades decorrentes do progresso técnico. Antes, jamais tinha afirmado com tanta clareza a prioridade absoluta da forma sobre todas as demais considerações: é verdade que, mais uma vez, na própria Brasília, ele tinha sem nenhum escrúpulo enterrado as partes que o perturbavam e, particularmente, as partes comuns (Palácio da Alvorada, Brasília Palace Hotel), mas nunca as tinha mascarado integralmente; ora, desta vez, é o edifício inteiro que desaparece sobre a terra, inclusive o corpo principal, para deixar aparecer apenas as superestruturas que o definem [...].

[...] E jamais a preocupação com uma plástica tão pura, tão rigorosa, tinha-se manifestado de modo tão gritante; nenhum outro monumento conseguiu fazer a síntese tão completa de todas as qualidades do estilo de Niemeyer: mistura de simplicidade geral e audácia inédita, fusão de uma planta circular basicamente estática e de estruturas livres essencialmente dinâmicas, determinando um volume claro, ao mesmo tempo revolucionário e clássico, [...].

[...] Jamais enfim, o aspecto simbólico, tão característico dos monumentos de Brasília, foi expresso de modo tão cativante: os elementos formais que definiam os palácios, eram criações onde se encarnava o espírito ideal da instituição a que eram destinados; o mesmo fenômeno ocorre na Catedral, composição ascendente que se lança para o céu em um verdadeiro desprendimento das realidades terrestres, mas agora um símbolo concreto torna-se abstrato: a estrutura em forma de coroa estilizada com as pontas aceradas lembra fortemente a coroa de espinhos de Cristo na Paixão (BRUAND, 2008, p. 214-215).

Qualificativos sobre a Catedral de Brasília, segundo Bruand: avançada (técnica); pureza (volume); ascendente e simbólica (composição); inédita (estrutura); perfeição (formal); favorável (atmosfera); esplêndida (estrutura); mais completa (expressão); clareza (prioridade da forma sobre as demais considerações); pura e rigorosa (plástica); simplicidade geral e audácia inédita (qualidades do estilo de Niemeyer); estática (planta circular); dinâmicas (estruturas livres); claro, revolucionário e clássico (volume); cativante (aspecto simbólico).

Também segundo Bruand, o tempo de experimentar a forma, com a técnica a serviço, já havia sido traduzido no templo dedicado à São Francisco de Assis. Vê-se lá, que a adequação da estrutura à forma esteve alinhada diretamente à função simbólica, a partir da interpretação subjetiva da personalidade de seu maior representante, o suficiente para torna-la única entre tantas igrejas exuberantes consagradas à São Francisco de Assis. Posto que a prudência como virtude de projeto já havia sido estabelecida por Niemeyer na Pampulha, evoluiu para a coragem de inovar no principal monumento que seria consagrado à Maria, Mãe de Jesus, representada por N^a. Sra. da Conceição Aparecida, a padroeira do Brasil, em Brasília.

Niemeyer, que se dizia ateu, advém de uma família católica, tendo sido criado entre liturgias e consagrações. Não praticava, por opção, a fé cristã; entretanto, soube expressá-la materialmente com “audácia inédita”, tomando por base seu conhecimento sobre arquitetura da antiguidade clássica e a supremacia do templo, princípios que se repetem em toda arquitetura, conforme descreve Vitrúvio em seu tratado. Sobre a evolução da técnica, justifica Oscar Niemeyer:

A forma plástica evoluiu na arquitetura em função das novas técnicas e dos novos materiais que lhe dão aspectos inovadores. Primeiro, foram as formas robustas que as construções em pedra e argila obrigavam; depois sugeriram as abóbadas, os arcos e as ogivas, os vãos imensos, as formas livres e inesperadas que o concreto permite e os temas modernos solicitam. [...] E o mesmo se repete pelos tempos afora, a partir das

pirâmides do Egito. Arquitetura-escultura, forma solta e dominadora dos espaços infinitos. Não podia compreender como, na época do concreto armado que tudo oferecia, a arquitetura contemporânea permanecesse com um vocabulário frio e repetido, incapaz de exprimir aquele sistema em toda sua grandeza e plenitude (NIEMEYER, 1978, p. 16).

A arte de superar-se, foi a forma encontrada por Bruand ao apontar a Catedral como a mais significativa realização da arquitetura religiosa do século XX e da obra do próprio arquiteto: “nenhum outro monumento conseguiu fazer a síntese tão completa de todas as qualidades do estilo de Niemeyer”. A “superação das pesquisas habituais”, também citada por Bruand, corresponde ao aprendizado que o arquiteto teve com o Mestre, ocasião da consultoria estabelecida com Le Corbusier para o MES, em 1936, em que, em relação ao método de trabalho, fora instruído sobre reflexão, preocupação com os problemas formais e valorização dos elementos locais:



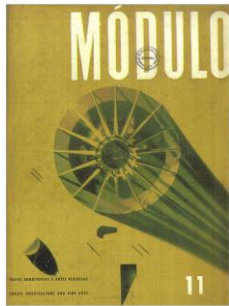
Assim, toda reflexão correspondia a um desenho que, por sua vez, gerava uma nova reflexão e um novo desenho; este processo continuava até a solução final [...] **válido tanto para a pesquisa de um tema ou de uma solução**, quanto para demonstração dos fundamentos dos resultados obtidos (BRUAND, 2008, p. 90).

Solução cativante transcendente aos objetivos práticos e funcionais, Niemeyer traduz em planta o “mistério pascal da fé cristã” em “sua Catedral”: um chamado à vida após a morte – a única passagem, segundo descrição de Yi-Fu Tuan:

Para nela entrar, o devoto precisa primeiro atravessar o interior da terra e passar, simbolicamente através do vale sombrio da morte. Dentro, ele é subitamente iluminado de fora: seus olhos são conduzidos, pela ondulação, para a fonte de luz e de benção (TUAN, 1980, p. 198).

Se o elemento funcional representa a ressurreição, o formal foi definido através do simbolismo da paixão de Cristo através da coroa de espinhos – representando a honra e a glória, virtudes do filho de Deus na terra. Bruand não descreve todas estas significações, mas dá a entender pelos menos esta, a que chama de solução “tão cativante”: a coroa estilizada pontiaguda, que celebra a paixão, omitindo a metafórica história da imagem da virgem negra que emergiu das águas do Rio Paraíba do Sul, pelas redes de pescadores, e que, por associação, Niemeyer também faz emergir, através da água, sua “Catedral”, tanto para deleite dos devotos do espírito, quanto para fruição dos devotos da matéria – ou de ambos.

Quadro 12: Síntese dos periódicos citados por Bruand para a Catedral de Brasília¹⁵⁵.

REVISTAS ESTRANGEIRAS E NACIONAL			
Identificação do Periódico	<i>L'Architecture d'aujourd'hui</i> Nº 80 Oct-Nov 1958	<i>L'Architecture d'aujourd'hui</i> Nº 90 Juin-Juillet 1960	Módulo Nº 11 Dez 1958
Capa			
Imagem de Capa	Praça dos Três Poderes, Brasília	Palácio do Congresso Nacional, Brasília	Catedral de Brasília
Fonte da imagem		Marcel Gautherot	J. Manzon LTDA José e Humberto Franceschi Kasmer Marcel Gautherot Alberto Garbocci Foto Carlos
Origem	Francesa	Francesa	Brasileira
Edição Temática ou Reportagem	Reportagem	Edição	Reportagem
Redator Chefe	Alexandre Persitz	Alexandre Persitz	José Guilherme Mendes
Correspondentes	Artur Licio Pontual	Artur Licio Pontual	[Periódico Brasileiro]
Editorial			O Homem e a Cidade Moderna <i>Man and the modern city</i> A. Oscar Niemeyer p. 3
Artigos e matérias	<i>Cathedrale de Brasilia</i> p. 70	<i>La Cathédrale</i> p. 30	A Catedral de Brasília <i>The Cathedral for Brasilia</i> A. Oscar Niemeyer

¹⁵⁵ Yves Bruand cita ainda, como referência, a revista Acrópole, abril de 1960, 2ª ed. p. 98 a 99. Por se tratar de um fragmento do mesmo texto de Oscar Niemeyer para a revista Módulo nº 11, dezembro de 1958, decidiu-se por este último periódico, mais antigo e mais completo.

	p. 7		
Fontes	Urbanismo: STAVBA MEST A VESNIC. <i>Editions de la Section d'urbanisme de L'Institut du bâtiment et de l'architecture de Tchecoslovaquie</i> Arquitetura: KALIVODA, F. R. Brno 1958. <i>Editions du Bureau d'etudes départemental de Brno.</i>	Arquitetura: ETTINGER, Van. Towards a habitable world. GRAY, Nicolette. Lettering on Buildings. UNION INTERNACIONALE DES ARCHITECTES.	
Temas	Urbanismo Francês; Urbanismo Europeu; Urbanismo em Brasília; Urbanismo na Colômbia; Urbanismo nos EUA, Guiné, Iugoslávia e Turquia	Brasil; Brasília; Realizações diversas; Proposição do Comitê de <i>L'Architecture D'Aujourd'hui</i> para Paris; Atualidades	Catedral de Brasília; Projeto Departamento de Imprensa Nacional de Brasília; Volpi; Mobiliário Moderno
Crítica	Positiva	Positiva	Positiva
Total de Páginas	118p.	118p.	60p.
Situação do periódico	Completo	Completo	Completo
Tiragem	17.000 exemplares	15.800 exemplares	
[Hemeroteca]	Faculdade de Arquitetura da UFRGS	Faculdade de Arquitetura da UFRGS	Faculdade de Arquitetura da UFRGS

3.3.3.4. Nexos entre o inventário de Bruand e as revistas indicadas com referência à Catedral de Brasília

L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI | Nº 80 | OCT-NOV 1958

Análise. O texto, *Cathedrale de Brasilia*, sem autoria definida, inicia salientando sobre a liberdade que o tema igreja propicia ao arquiteto, em razão da “significação espiritual e da simplicidade do programa ditado pelo ritual sagrado” (*D'AUJOURD'HUI*, 1958, p. 70). A criação de um vasto volume, que deveria mostrar-se o mesmo independente do ângulo de observação, criou condições para o avanço da tecnologia contrutiva, cujo desafio estava no fechamento do vão de 70 m de diâmetro, através de 21¹⁵⁶ elementos em concreto e painéis de vidro antissolares. O texto destaca que a especulação de técnicas mais avançadas, permite acompanhar a evolução da tecnologia da construção, “[...] *des premières*

¹⁵⁶ A reportagem foi anterior à mudança do projeto que reduziu para dezesseis o número de elementos.

*constructions en pierre, ou des chefs-d'œuvre de l'époque romane ou gothique*¹⁵⁷ (D'AUJOURD'HUI, 1958, p. 70).

Neste detalhe, vê-se Niemeyer seguindo a premissa da supremacia do templo, exemplar para todo tipo de arquitetura, ao defender o estudo evolutivo deste equipamento, dando prioridade absoluta ao tratamento da materialidade da forma, tal como a tradição orientou – regras encontradas no Livro III de Vitruvius que, segundo Bruand, “Niemeyer perseguiu como um crente, especialmente ao projetar essa estrutura inédita, verdadeiro *tour de force* iria caracterizar sozinha o edifício, já que só ela emergiria do chão como um novo tipo de cúpula, pousada suavemente sobre uma catedral parcialmente subterrânea” (BRUAND, 2008, p. 214).

Anterior à nave de planta circular, disposta à 3 m abaixo do nível do solo, a presença de uma longa rampa de acesso aos fiéis acentua a passagem da obscuridade à luz. Tanto as 13 capelas, quanto a sacristia e os demais serviços em anexo, se encontram no mesmo nível da nave, sendo que o acesso a estes últimos se faz por meio de um corredor de circulação. Sobre este aspecto, Bruand é mais enfático: “ora, desta vez, é o edifício inteiro que desaparece sobre a terra, inclusive o corpo principal, para deixar aparecer apenas as superestruturas que o definem” (BRUAND, 2008, p. 215). Já o batistério é localizado fora do templo, em conformidade com os precedentes históricos embora igualmente tenha acesso desde a nave. Informa, ainda, altura total do volume em afloramento, 40 m, e a capacidade para 4.000 pessoas, sendo ricamente ilustrado com amplas imagens da maquete, além da planta baixa e seção do conjunto.

L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI | Nº 90 | JUIN-JUILLET 1960

Análise. A reportagem “*La Cathédrale*” repete a dinâmica do texto da edição anterior, mas faz atualizações. Igualmente sem autoria definida, de início, dá a localização do edifício ao longo do eixo monumental, entre o setor cultural e a esplanada dos ministérios, entretanto, refere-se a fotografia em preto e branco de seu volume definitivo, em obras. Vê-se na imagem ampliada da obra em execução, que a estrutura inicial composta de 21 parabolóides, construídos em concreto armado e regularmente dispostos ao redor da mesma circunferência de 70 m de diâmetro, foi reduzida a 16 unidades.

Para o fechamento “intercolunar” foram previstos vidros pintados cuja difusão da luz, filtrada e suave, favorece o recolhimento. Os 16 parabolóides são orientados para o céu, formando uma única fachada, afirma a unidade do todo. Termina ressaltando o único acesso previsto no vasto terreno, que conduz os fiéis de um terreno obscuro à outro, inundado de luz.

Por tratar-se de um texto de atualização, não há nenhuma informação que já não tenha sido explorada no texto anterior, a não ser a repetição da imagem da maquete, que Bruand informa na legenda tratar-se do “Anteprojeto da Catedral de Brasília”, colocando na página a seguir uma foto da Catedral, em execução, referindo-se como “Esqueleto da catedral. Brasília. 1958-1958” (BRUAND, 2008, p. 215).

MÓDULO | Nº 11 | DEZ 1958

Análise. Escrito por Oscar Niemeyer, repete a mesma estrutura publicada em *L'Architecture D'Aujourd'hui Nº 80* – o que leva a pensar que os dois artigos foram escritos pelo arquiteto autor da

¹⁵⁷ “[...] desde as primeiras construções em pedra, e as geniais conquistas da arte romana e gótica, até a época presente”.

obra. Comparando com análogo, o texto tem início com a exposição de que o projeto de uma catedral é um dos temas mais atraentes para os arquitetos. Enquanto vai dissertando, croquis numerados ilustram suas colocações. Liberdade formal, facilidade programática, produção de espaços livres e simplificação do sistema construtivo, induzindo a utilização de técnicas avançadas, constituem soluções para os problemas de grandes estruturas.

O autor menciona ainda que um olhar cuidadoso sobre a arquitetura das catedrais, desde as construções mais primitivas em pedra, como também as conquistas da arquitetura clássica e gótica, até o modernismo que se apresenta, sempre dizem muito sobre a evolução pela qual passa a tecnologia da construção.

Relata que com a Catedral de Brasília não foi diferente: a compacidade da forma – compreensível num só lance de vista, levou-o à forma circular, geométrica e racional, de 21 montantes¹⁵⁸ contidos em uma circunferência de 70 metros de diâmetro, constituindo assim uma única fachada, cuja composição e ritmo ascendem ao infinito. O fechamento em placas de vidro refratário, para contrastar com a penumbra do vestibulo, ligado ao exterior por rampa descendente, são artifícios simbólicos de importância, bem como a reunião das funções secundárias, como capelas, salas e serviços anexos, ao redor da nave, mas separadas por corredores de circulação, é estratégia de espacialidade de um programa que se distingue pela hierarquia. Fotos em preto e branco da maquete, plantas de situação e baixa, cortes transversal e da estrutura, croquis e implantação ilustram as demais páginas da reportagem.

Há muito do artigo de Niemeyer no texto de Bruand¹⁵⁹; e há muito de Vitruvius no artigo de Niemeyer. De início, o desafio que representa um programa religioso para qualquer arquiteto, mas sobretudo para um convencido ateu, repercute como um milagre: um milagre de superação e de revolução, só justificável e digno em um monumento desta natureza e importância. E assim o fez, racionalizando como os antigos, comunicando-se simbolicamente como os góticos e ousando tecnicamente como os modernos ao representar, pela “solução cativante”, a doutrina da ressurreição cristã, conforme manifestou-se Bruand.

O Princípio Crítico. Esta sessão de capítulo possibilitou amparar a pesquisa em críticas provenientes de outros formadores de opinião, capazes de influenciar ou modificar o debate sobre a nova arquitetura. Como observado, visões convergentes sobre as mesmas obras – em maioria positivas –, publicadas em revistas especializadas de diferentes países e ratificadas pelos inventários citados, foram fundamentais para a divulgação não só da arquitetura moderna brasileira mas, exponencialmente, do trabalho dos arquitetos brasileiros, que passaram a ser reconhecidos por seus pares e pela crítica internacional.

Fundamental para a investigação foi a pesquisa em revistas, em termos de consulta documental, transformadas em fonte primária atualizada, ao considerarmos ser muito poucas ou inexistentes as bibliografias sobre o tema à época. A conferência entre os indispensáveis livros-inventários e as revistas que lhes serviram de fonte também foi importante, não só pela anterioridade destas, mas por ratificar os fatos, corroborando a veracidade enquanto registro. Viu-se que a recepção favorável pelo juízo – crítico e estético, externo e interno – acolhe, aceita, admite e consolida gradativa e progressivamente a nova arquitetura por seus princípios fundamentais, por sua tradição e por sua resistência, comprovando o método escolhido de começar pelo início.

¹⁵⁸ Reduzidos por uma questão de cálculo estrutural, a dezesseis, ‘número perfeito’.

¹⁵⁹ Quando anuncia “A Catedral”, Bruand insere nota de rodapé creditando as fontes consultadas às Revistas *Módulo* nº 11 e *Architecture D’Aujourd’Hui* nº 80 e nº 90.

PRINCÍPIO, A RAZÃO DA PROTEÇÃO. O capítulo que se encerra apresentou através de três princípios, as possíveis razões para que proteção da arquitetura moderna brasileira se efetivasse, quer pela razão, caráter ou repercussão. Tendo como ponto de partida uma carta esclarecimento e um texto de Lucio Costa, ambos fundamentais para a discussão de valor em arquitetura, a investigação se deu ao nível da teoria, história e crítica. A partir de **cinco modernos** edifícios, icônicos, legitimados ainda mais pela chancela do tombamento antecipado, a investigação foi se desenvolvendo como meio de dar voz aos principais referenciais teóricos selecionados para a tese.

O que depois disso... Propositadamente, até então, a tese não foi ilustrada. Dar forma aos Cinco Modernos, ao final do trabalho, significa acrescentar à teoria, história e crítica – memória visual, capacidade do arquiteto, que favorece igualmente o trabalho do contador de histórias e sua leitura sobre os acontecimentos. As obras e os personagens, escritos neste capítulo, além de darem vazão aos referenciais teóricos preliminares, também perfazem uma memória literal que a arquitetura moderna brasileira proporciona a quem lhe admite. Aos demais interessados que, por ventura, possam não estar familiarizados neste mesmo universo moderno de memória arquitetônica, o capítulo vem a compensar.

Os Cinco Modernos. Por trás destas imagens, outros cinco modernos em destaque. Seja em razão de sua habilidade, talento, perspectiva, categoria ou inspiração, estes nomes colocaram em movimento os padrões de contemporaneidade apresentados neste capítulo.

Não somos futuristas, somos contemporâneos¹⁶⁰ (Lucio Costa).

Lucio Marçal Ferreira Ribeiro de Lima Costa (1902-1998) – Lucio Costa. Auto-denominado “mais brasileiro do que qualquer brasileiro” (COSTA, 1995, adenda), foi o pioneiro, seja em razão da contribuição teórica e prática, seja em relação à obra arquitetural, ou ainda por colocar em execução suas ideias de vanguarda – na academia e fora dela, nem sempre com o aval ou engajamento de seus pares. Mesmo assim, o perfil obstinado, técnico, pragmático, a visão coletiva, o entusiasmo em empreender novidades, a generosidade, o inquestionável conhecimento e, finalmente, o amor pela tradição colonial e pelo Brasil – sua segunda cidadania – fizeram com que o arquiteto colecionasse seguidores e referências, espalhados e difundidos pelos quatro cantos do mundo.

Oscar Ribeiro de Almeida Niemeyer Soares Filho (1907-2012) – Oscar Niemeyer. Amigo de Lucio Costa desde que este lhe concedeu residência em Arquitetura em seu escritório, sendo somente revelado após a vinda do Mestre Le Corbusier para o Brasil, em 1936, era o artista. Foi um dos últimos a ser chamado para a equipe do MES e o que mais se destacou. Foi quem mais se extasiou com a presença do Mestre, instigado a absorver do célebre arquiteto as melhores referências para o seu trabalho consecutivo, superinterpretando-as.

Gustavo Capanema Filho (1900-1985) – Ministro Capanema. A popularização da arquitetura moderna já era do conhecimento do ministro mais identificado com a intelectualidade progressista, sendo, portanto, a peça chave para que as inovações tecnológicas chegassem a acontecer, especialmente nos projetos das obras públicas. Com o apoio irrestrito do Presidente Vargas, Gustavo

¹⁶⁰ No texto: “Uma escola viva de Belas Artes”.

Capanema, seu Ministro da Educação, sempre defendeu a arte e os artistas de vanguarda, diplomaticamente, sem criar atritos com a ala conservadora do governo ao qual fazia parte.

Atílio Correa Lima (1901-1943) – Correa Lima. Correa Lima, assim como Lucio Costa, não era brasileiro e também graduou-se na ENBA, um ano depois de Lucio Costa. Há quem diga que não eram propriamente amigos, embora tenha sido nomeado pessoalmente por Costa para atuar como docente na cadeira de planejamento urbano na ENBA, logo após sua graduação em Paris, no Instituto de Urbanismo da Sorbonne, em 1930. Vítima precoce de um acidente aéreo, sua obra limitou-se a importantes planos urbanísticos, não ficando de fora da vanguarda arquitetônica afinada com o espírito contemporâneo e com o movimento renovador de arte moderna.

Charles-Edouard Jeanneret-Gris (1887-1965) – Le Corbusier. A influência das ideias do arquiteto franco-suíço percorria o mundo mesmo antes de permanecer no Brasil para ser consultor do projeto do MES. Para os arquitetos de vanguarda brasileiros, a celebridade ia além do fervor apaixonado, importava sua opinião, seu julgamento; agradá-lo significava garantia de bons resultados.

Capítulo 4

CINCO MODERNOS. CINCO VIRTUDES

*A natureza é agente do imprevisível.
Se manifesta com poder imensurável
Afetando o eterno e o transitório
Do cosmo infinito a coisa humana
Do tempo tem regência soberana
Outrossim, é caprichosa e sacana.
Em raras ocasiões decide
Injetar num só indivíduo
Uma tal sorte de virtudes
e notável rol de qualidades
que causam a imortalidade
A severa seleção dos eleitos
Aponta raros privilegiados.
Um destes seres distinguidos
Pelo esplendor sua alma nacional
E obra aclamada pelo mundo
Ressalta-se o gênio fenomenal
De Oscar Niemeyer
Com curva abarrocada e sensual,
Compilada pela antologia mundial,
Criou acervo de valor intemporal
Clamando a brasilidade universal.
Com a pesada pedra bruta
Gerou a leveza da matéria.
Conferindo ao belo
Função fundamental
Rompendo a dureza
Da fria reta racional
Ousando violar dogma
Da arquitetura moderna
Ciente da escala humana e Monumental,
Configurou formas com fluidez Espacial,
Compondo sólidos insólitos e transparentes.
Conjugando volumes puros e flutuantes,
Combinou a curva com a beleza, Conciliando a
arquitetura com a Natureza.
Como amigo, se comportou como irmão,
como político, foi solidário com o povão,
como homem, é pródigo com os seus,
como arquiteto, foi parceiro de Deus.*

*Constatando na pobreza
Discriminação,
Condenou a injustiça de forma
Intransigente.
Convencido por farta e visível argumentação,
Converteu-se comunista,
Com legítima convicção,
Com destemor enfrentou
Uma rigorosa repressão.
Corajoso, em toda a vida
Só teve medo de avião.
Cercado pelo obscuro autoritarismo Patrício,
Censurado no desempenho do seu Ofício,
Caminhou rumo à distância
Em busca liberdade essencial.
Começando no Velho Mundo
Sua atividade Internacional.
Conheceu o apoio irrestrito da
de toda inteligência local.
Concebendo obras consagradas
pela insuspeita crítica mundial.
Crente que era ateu, tudo comprova que não
Carregando virtudes em larga proporção,
coleccionando qualidades de igual dimensão,
confirma que de um milagre da encarnação.
Compartilhando da régia estirpe dos santos.
Contou na entrada do céu louvores e cantos.
Contagiou as plateias com sua fala inteligente.
Comunicou-se pela escrita num estilo singelo,
comentou fatos da vida com palavra contundente,
cativou seus íntimos com humor permanente.
No papel branco e o gesto negro de carvão,
consumou na prancheta a figura livre da emoção.
Conseguiu tanto fazer arte, em Brasília, na catedral
como em Miguel Pereira, na pequena capela genial,
construída por José Aparecido, seu amigo fraternal.
Contribuindo com talento,
Sem investir um só tostão,
Niemeyer é o arquiteto que em vida, virou
Fundação.*

Poesia de Paulo Case, **Salve a Arquitetura Brasileira**, publicada em **O Globo**, quatro anos após a morte de Oscar Niemeyer.

Virtudes em larga proporção. Como predito, após a incursão pelos fundamentos, pareceres técnicos e juízo crítico relativos aos Cinco Modernos, cumpre-se alargar as virtudes de cada um, indo além de seus conceitos.

Album de memórias. Se arquitetura é arte inevitável, de nada vale se ela não for acessível visualmente. Por esta razão, a reunião das evidências gráficas serão o par organizador da tese: quem leu, percebeu, verá...

Cinco Modernos. Cinco Virtudes. Assim, imagens referentes ao Museu das Missões, Igreja São Francisco de Assis, Ministério da Educação e Saúde, Estação de Hidroaviões e Catedral de Brasília, organizadas em inventário ilustrado, serão o mote do capítulo.

A história contada através das imagens perseguiu a mesma ordem dos estudos de caso apresentados, dispostas conforme as Cinco Virtudes em destaque. Assim, **ambiência fenomenológica, superinterpretação, substância, culto moderno e virtù et fortuna**, traduziram-se em espírito do lugar; gesto transcendente; aperfeiçoamento das capacidades construtivas; tradição como nova atribuição ao moderno; venturas e desventuras do edificar – acompanhadas de fragmentos do texto –, constituindo as memórias dos edifícios.

Se os estudos de caso abriram as memórias explícitas, semânticas, episódicas dos edifícios, encerra-se com as memórias visuais. A sugestão de um álbum de memórias encontrou na poesia **Constatações**, de Ozino Esteván, publicada em **Archdaily**, na seção Poesia e Arquitetura (2013), uma sensível reflexão sobre valor:

*Não tem mais valor já a palavra
Não têm mais memória já as pessoas
Tudo necessita confirmar-se*

*Não têm palavra já as pessoas
Não tem valor já a memória
Tudo já não vale nada*

*Não têm valor já as pessoas
Não têm memória já as palavras*

Em razão da formatação proposta, a listagem das figuras não foi incluída junto aos elementos pré-textuais da tese. A opção por organizar uma lista, por exemplar, em tabelas sequenciais junto ao capítulo ilustrado teve como objetivo facilitar a consulta figura x legenda x fonte.

MUSEU DAS MISSÕES			
Figura	Legenda	Fonte	Categoria
01-03	Vistas Aéreas do Sítio Arqueológico de São Miguel Arcanjo	Arquivo Central IPHAN Rio de Janeiro	Ambiência Fenomenológica
04	Ruínas da Igreja de São Miguel das Missões	Arquivo Central IPHAN Rio de Janeiro	Ambiência Fenomenológica
05-07; 09; 11,12	Aspectos das Ruínas da Igreja de São Miguel das Missões	Arquivo Central IPHAN Rio de Janeiro	Ambiência Fenomenológica
08	Cruz Missioneira	Arquivo Central IPHAN Rio de Janeiro	Ambiência Fenomenológica
10	Aspectos do Sítio Arqueológico de São Miguel Arcanjo	Arquivo Central IPHAN Rio de Janeiro	Ambiência Fenomenológica
13	Reprodução da Fachada da Igreja de São Miguel das Missões	Arquivo Central IPHAN Rio de Janeiro	Ambiência Fenomenológica
14	Planta de Localização do Sítio Arqueológico de São Miguel Arcanjo. São Miguel das Missões, RS	Arquivo Central IPHAN Rio de Janeiro	Superinterpretação
15	Planta Baixa do Museu das Missões	Arquivo Central IPHAN Rio de Janeiro	Superinterpretação
16	Planta Baixa da Casa do Zelador	Arquivo Central IPHAN Rio de Janeiro	Superinterpretação
17	Aspectos do Museu das Missões e Casa do Zelador	Arquivo Central IPHAN Rio de Janeiro	Superinterpretação
18	Aspectos do Museu das Missões	Arquivo Central IPHAN Rio de Janeiro	Superinterpretação
19-23	Aspectos da Construção do Museu das Missões e Casa do Zelador. Estrutura	Arquivo Central IPHAN Rio de Janeiro	Substância
24-28; 30	Aspectos da Construção do Museu das Missões. Esquadrias	Arquivo Central IPHAN Rio de Janeiro	Substância
29; 31; 35	Achados Arqueológicos em	Superintendência	Substância

	Acervo. Museu das Missões	IPHAN-RS	
32-34	Integração Visual entre o Sítio Arqueológico e Museu das Missões	Superintendência IPHAN-RS	Substância
36; 38-40	O Todo e as Partes. Arte Missioneira integrada	Superintendência IPHAN-RS	Culto Moderno
37; 41	Interface entre Sítio e Museu das Missões	Superintendência IPHAN-RS	Culto Moderno
42	Registro documental do Sinistro em 07/07/1950. Refere-se aos danos materiais no Museu-Casa do Zelador	Superintendência IPHAN-RS	<i>Virtù et Fortuna</i>
43-45	Registro fotográfico do Sinistro em 24/04/2016. Refere-se aos danos materiais no Museu-Casa do Zelador	Superintendência IPHAN-RS	<i>Virtù et Fortuna</i>

IGREJA SÃO FRANCISCO DE ASSIS

Figura	Legenda	Fonte	Categoria
46	Vista Expandida da Igreja de São Francisco de Assis e Lago Paranoá, Belo Horizonte, MG	Superintendência IPHAN MG	Ambiência Fenomenológica
47, 48	Igreja de São Francisco de Assis, desde o Lago Paranoá e Orla	Superintendência IPHAN MG	Ambiência Fenomenológica
49, 50	Planta Baixa e Corte Longitudinal da Igreja de São Francisco de Assis	Superintendência IPHAN MG	Superinterpretação
51	Planta Baixa da Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto, MG	Website Coisas da Arquitetura ¹⁶¹	Superinterpretação
52, 53	Aspectos da Internalidade e da Externalidade da Igreja	Superintendência IPHAN	Superinterpretação

¹⁶¹ Disponível em: <https://coisasdaarquitetura.wordpress.com/2012/05/09/>. Acesso em: jun. 2019.

	de São Francisco de Assis	MG	
54	Aspectos da Internalidade e da Externalidade da Igreja de São Francisco de Assis nos Croquis de Oscar Niemeyer	Website Portal IPHAN ¹⁶²	Superinterpretação
55, 56	Aspectos da Construção da Igreja de São Francisco de Assis. Estrutura	Websites Archdaily ¹⁶³ e Blog do Arcaño ¹⁶⁴	Substância
57-59	Aspecto das Fachadas Sul, Oeste, Leste e Norte	Romano, 2018 e Rosa, 2018	Substância
60	Detalhes Paineis de Azulejos de Portinari	Website Vitruvius ¹⁶⁵	Substância
61	Detalhe do Revestimento Mural de Paulo Werneck	Romano, 2018	Substância
62	Escada Helicoidal de Acesso ao Coro	Baptistella, 2015	Substância
63	Coro e Batistério	Romano, 2015	Substância
64-66; 70-72	Releitura de Elementos Tradicionais: Cruz, Nártex, Campanário	Romano, 2018	Culto Moderno
67	Via Crucis. Baixo relevo em bronze. Alfredo Ceschiatti	Superintendência IPHAN MG	Culto Moderno
68	Altar Mor. Afresco. Candido Portinari	Superintendência IPHAN MG	Culto Moderno
69	Curvas de Niemeyer. Releitura do Relevo de Belo Horizonte	Website Domtotal ¹⁶⁶	Culto Moderno
73-76	Registro fotográfico de reformas estruturais	Superintendência IPHAN MG	<i>Virtù et Fortuna</i>
77-80	Registros de episódios de vandalismo 2016/ 17	Websites Portal IPHAN ¹⁶⁷ e OTempo ¹⁶⁸	<i>Virtù et Fortuna</i>

¹⁶² Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/mg/noticias/detalhes/3677/>. Acesso em: abr. 2019.

¹⁶³ Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/01-83469/>. Acesso em: abr. 2019.

¹⁶⁴ Disponível em: <https://blogdoarcanjo.blogosfera.uol.com.br/2016/07/17/>. Acesso em: abr. 2019.

¹⁶⁵ Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.087/226>. Acesso em: abr. 2019.

¹⁶⁶ Disponível em: <https://domtotal.com/noticias/detalhes.php?notId=543859> Acesso abr. 2019

¹⁶⁷ Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/mg/noticias/detalhes/3516_ Acesso em: abr. 2019.

¹⁶⁸ Disponível em: <https://www.otempo.com.br/cidades/>. Acesso em: abr. 2019.

MES			
Figura	Legenda	Fonte	Categoria
81	Morro do Castelo. Primeiro Plano. Rio de Janeiro, RJ	Nonato Santos, 2000	Ambiência Fenomenológica
82-83	Desmonte do Morro do Castelo e Navio na Esplanada do Castelo	Website Rio Curioso ¹⁶⁹	Ambiência Fenomenológica
84	Igreja de Santa Luzia. Primeiro Plano. MES Segundo Plano.	Mindlin, 1999	Ambiência Fenomenológica
85	Da Múmia ao MES. Evolução.	<i>Summa</i> , 2012	Superinterpretação
86	<i>Croquis</i> de Le Corbusier para o Castelo	Bruand, 2008	Superinterpretação
87	Foto da Maquete do MES	Arquivo Central IPHAN Rio de Janeiro	Superinterpretação
89, 90	Plantas Baixas. Térreo, Sobreloja, Tipo e Cobertura	Mindlin, 1999	Superinterpretação
91-94	Aspectos da Construção do MES. Estrutura	Arquivo Central IPHAN Rio de Janeiro	Substância
95	MES	Arquivo Central IPHAN Rio de Janeiro	Substância
96-104	Aspectos da Internalidade e Externalidade do MES	Romano, 2019	Substância
105	Mural Escada. Candido Portinari e Rossi Osir	Romano, 2019	Substância
106	Painel "Concha e Hipocampo". Candido Portinari	Romano, 2016	Substância
107	Tema repetido. Rossi Osir. Terminalização	Romano, 2019	Substância
108-111	Retrato da Nova Nacionalidade	Arquivo Central IPHAN Rio de Janeiro	Culto Moderno

¹⁶⁹ Disponível em: <http://rio-curioso.blogspot.com/2009/06/navio-no-meio-da-esplanada.html>. Acesso em: abr.2019.

112	Inauguração MES. Terraço-Jardim	Arquivo Central IPHAN Rio de Janeiro	Culto Moderno
113-115	Síntese das Artes	Arquivo Central IPHAN Rio de Janeiro	Culto Moderno
116, 117	Transformação do entorno	Arquivo Central IPHAN Rio de Janeiro e Romano, 2019	<i>Virtù et Fortuna</i>
118-121	Registro fotográfico da última reforma	Romano, 2016 e 2019	<i>Virtù et Fortuna</i>

ESTAÇÃO DE HIDROAVIÕES

Figura	Legenda	Fonte	Categoria
122	Visada desde a Baía de Guanabara. Fundo: Torreão antigo Mercado	Bruna Melo. INCAER	Ambiência Fenomenológica
123	Visada desde a Baía de Guanabara. Fundo: Estação de Hidroaviões	Bruna Melo. INCAER	Ambiência Fenomenológica
124	Hidroaviões. Fundo: Ilha Fiscal	Bruna Melo. INCAER	Ambiência Fenomenológica
125-126	Vista aérea da Estação de Hidroaviões e Praça	Bruna Melo. INCAER	Ambiência Fenomenológica
127, 128	Plantas Baixas Pavimento Térreo e Mezanino	Arquivo Central IPHAN Rio de Janeiro	Superinterpretação
129-132	Vistas das Fachadas Sul, Norte, Leste e Oeste	Bruna Melo. INCAER	Superinterpretação
133-135	Demolição da passarela PanAir, substituída pela Ponte Levadiça	Bruna Melo. INCAER	Substância
136-139	Aspectos da Construção da Estação de Hidroaviões	Bruna Melo. INCAER	Substância
140	Ponte Levadiça	Bruna Melo. INCAER	Substância
141	Vista Interna do Saguão	Bruna Melo. INCAER	Substância
142	Vista Geral do Conjunto	Bruna Melo. INCAER	Substância
143-145	Passarela de Embarque	Bruna Melo. INCAER	Substância
146	Mezanino Restaurante	Bruna Melo. INCAER	Substância
147-149	Escadas Helicoidais	Romano, 2019	Substância

150	Relógio de Sol	Romano, 2019	Substância
151	Saguão	Bruna Melo. INCAER	Culto Moderno
152	Mezanino. Restaurante	Bruna Melo. INCAER	Culto Moderno
153	Vista da Escada de Acesso ao Mezanino	Bruna Melo. INCAER	Culto Moderno
154	Capa Brazil Builds e Escada	Bruna Melo. INCAER	Culto Moderno
155	Serviços	Bruna Melo. INCAER	Culto Moderno
156	Informações	Bruna Melo. INCAER	Culto Moderno
157	Guichês. Check-in	Bruna Melo. INCAER	Culto Moderno
158	Vista da Fachada da Estação de Hidroaviões desde a Avenida	Bruna Melo. INCAER	<i>Virtù et Fortuna</i>
159	Elevado da Perimetral. Mercado Público do Rio de Janeiro	Bruna Melo. INCAER	<i>Virtù et Fortuna</i>
160	Implantação do Elevado da perimetral e a interface com a Estação de Hidroaviões	Bruna Melo. INCAER	<i>Virtù et Fortuna</i>
161	Construção do Elevado. Primeiro Plano. Estação de Hidroaviões. Segundo Plano	Bruna Melo. INCAER	<i>Virtù et Fortuna</i>
162	Aspectos da Construção do Elevado da Perimetral	Bruna Melo. INCAER	<i>Virtù et Fortuna</i>

CATEDRAL DE BRASÍLIA

Figura	Legenda	Fonte	Categoria
163	Vista da Esplanada dos Ministérios desde o Eixo Rodoviário	Superintendência IPHAN-DF	Ambiência Fenomenológica
164	Vista da Catedral de Brasília e Batistério desde o Eixo Monumental	Superintendência IPHAN-DF	Ambiência Fenomenológica
165	Vista da Catedral de Brasília desde S2	Superintendência IPHAN-DF	Ambiência Fenomenológica
166	Plantas Baixas e Corte	Modulo, 1958	Superinterpretação
167	<i>Croquis</i> de Oscar Niemeyer	Modulo, 1958	Superinterpretação

168-188	Foto da Maquete da Catedral	Modulo, 1958	Superinterpretação
169,170	Aspectos do Acesso à Catedral de Brasília	Superintendência IPHAN-DF	Superinterpretação
171-180	Aspectos da Construção da Catedral de Brasília	Superintendência IPHAN-DF	Substância
181-186	<i>Croquis</i> Templos Clássicos e autorais	Modulo, 1958	Culto Moderno
187; 189, 190	Aspectos da Externalidade da Catedral de Brasília	Romano, 2019; Superintendência IPHAN-DF	Culto Moderno
191, 192	Esculturas 4 Evangelistas: Mateus, Marcos, Lucas e João. Autores: Alfredo Ceschiatti e Dante Croce	Superintendência IPHAN-DF	Culto Moderno
193	Campanário. 4 Sinos de Bronze: Santa Maria, Pinta, Nina e Pilarita, homenagem N. Sra. Pilar	Superintendência IPHAN-DF	Culto Moderno
194	Aspectos da Internalidade da Catedral de Brasília. Esculturas 3 Arcanjos: Miguel, Gabriel e Rafael. Autor: Alfredo Ceschiatti	Superintendência IPHAN-DF	Culto Moderno
195-197	Aspectos da Internalidade da Catedral de Brasília. Arte Vitral. Marianne Peretti a partir 1990	Superintendência IPHAN-DF	Culto Moderno
198-205	Registros Fotográficos da Reforma Estrutural (2009-2011)	Superintendência IPHAN-DF	<i>Virtù et Fortuna</i>



ÁLBUM
MUSEU DAS MISSÕES



01. Ambiência Fenomenológica



02

Pois justamente neste sítio, observando o espírito do lugar, que Lucio Costa transcenderá na escolha do local para implantação do abrigo para estatuária, acrescentando-lhe um significado urbano. [...]



03



04



05



06

[...] Além de demarcar com o Museu, o espaço entre a ruína da antiga igreja e a praça central de outrora, o arquiteto atentou ainda para a condição externa da mesma, vinculando-a ao repertório formal e material do Museu.



07



08



09



10



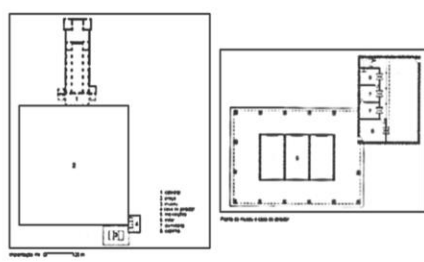
11



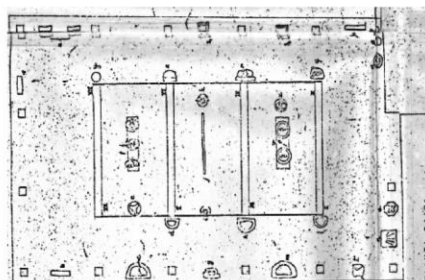
12



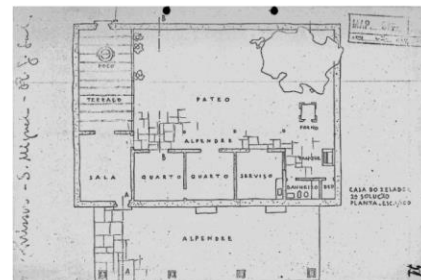
13



14. Superinterpretação

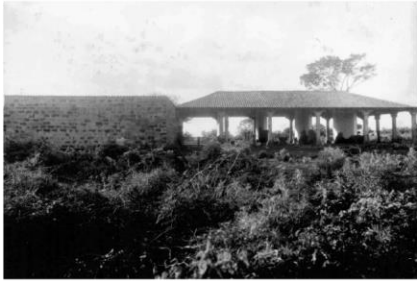


15



16

Museu das Missões

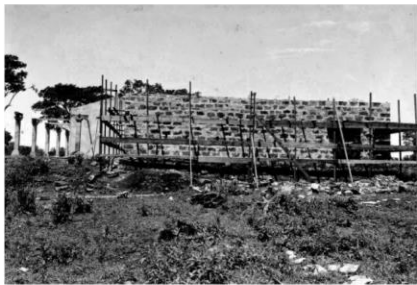


17



18

Ao retomar o mítico abrigo rústico, por certo, Lucio Costa aperfeiçoou o pensamento de Laugier, denominando simples abrigo o Museu das Missões que criara. Além de servir de refúgio para achados arqueológicos, o arquiteto evidenciou os espaços da antiga redução jesuítica ao reeditar, por exemplo, o pavilhão alpendrado, tipologia da habitação coletiva indígena missioneira



19. Substância



20



21

Inteligível, o Museu foi planejado de acordo com as construções jesuíticas, sendo empregados, preferencialmente, telhas, pedras e madeira – materiais encontrados no sítio histórico podendo, inclusive, ser componentes referenciais de pilares e capitéis.



22



23



24



25



26



27



28



29



30



31



32



33



34



35



36. Culto Moderno

A razão do arquiteto é logo percebida através da reinterpretação dos conceitos clássicos de proporção, composição e modenatura, expressos de modo recíproco entre as partes.



37



38



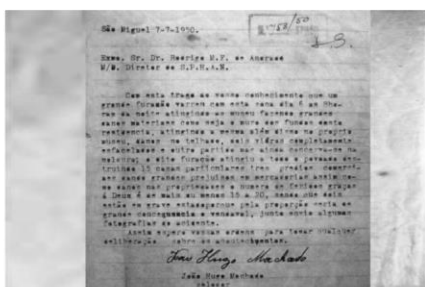
39



40



41



42. Virtù et Fortuna



43

Já dizia Alberti, que o bom uso do tempo e sua dilatação, estão em capacitar a obra para durar e resistir à devastação à que tudo está sujeito. Segundo o documento oficial da UNESCO, o Museu, que até meados da década de mil novecentos e oitenta permanecia descoberto pela tutela do tombamento, [...]

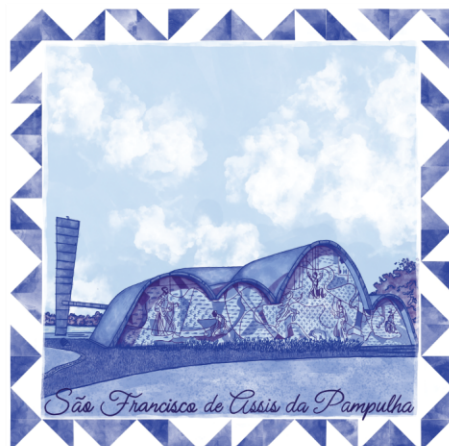
[...] passou definitivamente a ser incluído no conjunto, dois anos depois da Declaração. Entretanto, mesmo antes da salvaguarda e depois, o Museu foi parcialmente destruído por dois episódios de sinistro que abalaram suas estruturas e sua identificação com o sítio.



44



45



ÁLBUM
IGREJA DE SÃO FRANCISCO DE ASSIS DA PAMPULHA

Igreja de São Francisco de Assis da Pampulha



46. Ambiência fenomenológica

A maior invenção tomada dos antigos, e que dá origem ao território da Pampulha, foi o represamento das águas do Ribeirão da Pampulha. Essa grande obra infraestrutural acabou finalizada pelo então Prefeito Juscelino Kubitschek, que acrescentou-lhe novas atribuições e um nome: [...]

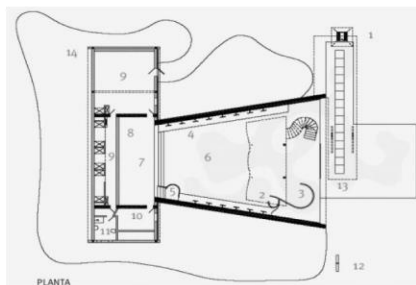


47

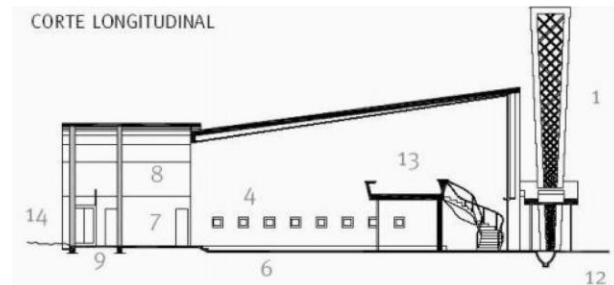
[...] um conjunto arquitetônico moderno com ampla estrutura de lazer. Foi neste cenário fantástico, mas por muito tempo desguarnecido, que proveio o conjunto da Pampulha, conhecido mundialmente por seus membros edificadas, dentre os quais a moderna Igrejainha.



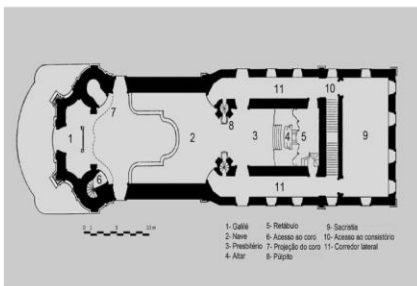
48



49. Superinterpretação



50



51

A lógica formal é o principal ponto de convergência entre as igrejas franciscanas de Aleijadinho (1766) e Niemeyer (1943), cuja filiação é também clássica e não exclusivamente barroca, como em geral lhes atribuem, ainda que a integração das artes com a arquitetura possa sim descender especialmente do barroco setecentista.

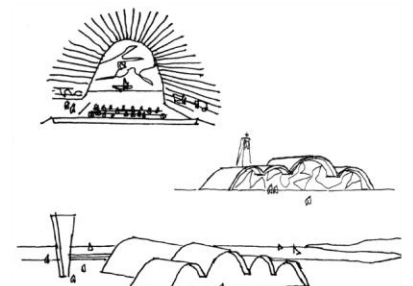


52

Aliás, existe outro ponto de convergência entre as igrejas, relativo à lógica espacial, onde prevalece a sequência tradicional: campanário, nártex, batistério, acesso ao coro, coro, nave, púlpito, altar, sacristia articulada ao corpo da igreja e afins.



53



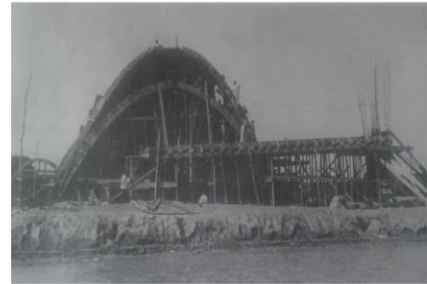
54

Igreja de São Francisco de Assis da Pampulha



55. Substância

Já dizia Alberti: “Sucedee que às vezes que um material ordinário, tratado com arte, confere mais graça do que em outro lugar um material nobre amontoado desordenadamente”. A habitual estrutura independente em concreto armado deu lugar a um tipo estrutural consagrado pelos engenheiros na solução de programas, senão menos nobres, mais [...]

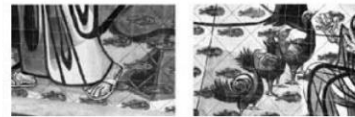


56

[...] utilitários, como hangares, pavilhões para exposições, pontes e fábricas – a abóbada parabólica. Artesania personalizada do concreto armado: “Uma vez a estrutura erguida, a igreja estava pronta”.



57

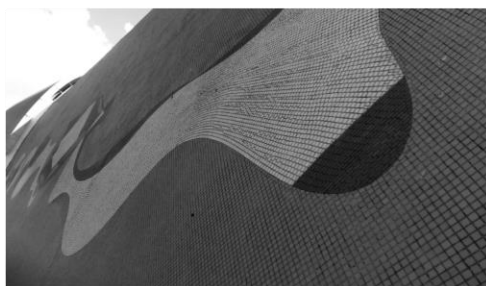


58



59

60



61



62



63



64. Culto Moderno



65



66

Pelo menos até se tornar a obra-prima do Conjunto Moderno da Pampulha – Patrimônio Cultural da Humanidade, a Igreja de São Francisco de Assis da Pampulha ou Capela Curial de São Francisco de Assis, já satisfazia tanto os princípios clássicos quanto os padrões modernos por parte da crítica arquitetônica [...]



67



68



69



70

[...] satisfazia também, em grandeza e medida – a escala humana, as referências em relação à tradição colonial e, por isso, persistiu mesmo contra a vontade daqueles que revolucionavam-se contra ela.



71



72



73. Virtù et Fortuna



74



75



76

Para além das hostilizações ideológicas passadas e o abandono inicial, falta de manutenção periódica, não faltaram insurgências reais contra ao patrimônio, vulnerável ao ataque de qualquer tipo de vandalismo. Pichações, depredações, mutilações são o gatilho para a tomada de conscientização sobre o tema, sempre com posicionamentos contrários, expondo questões importantes de desigualdade social e cultural.



77



78



79



80



ÁLBUM
MES



81. Ambiência Fenomenológica

A área central ocupada pelo MES é decorrente do desmonte do Morro do Castelo, parte reveladora da paisagem colonial do Rio de Janeiro, que foi iniciado nos primórdios do século XX. A solução para desobstruir, limpar, higienizar e embelezar a paisagem foi pôr abaixo o Morro do Castelo e tudo o que nele tinha – séculos de história do primeiro núcleo urbanizado da capital fluminense.



82

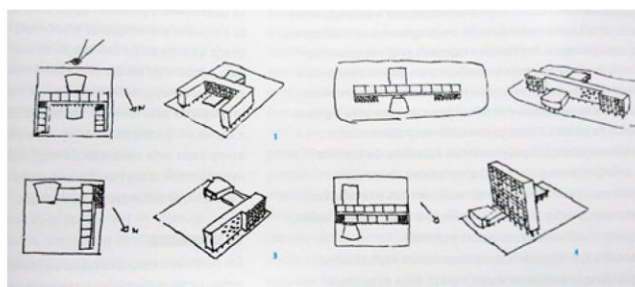
Foi deste jeito que, a partir do governo de Carlos Sampaio, a cidade foi avançando em direção ao mar, formando aterros, planificando amplas extensões de terra inicialmente sem uso, para somente depois de planos urbanísticos fracassados, verticalizar-se novamente através de arranha-céus, como o próprio MES.



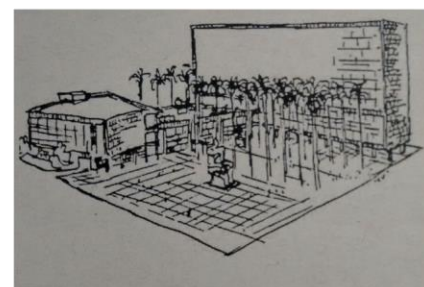
83



84



85. Superinterpretação

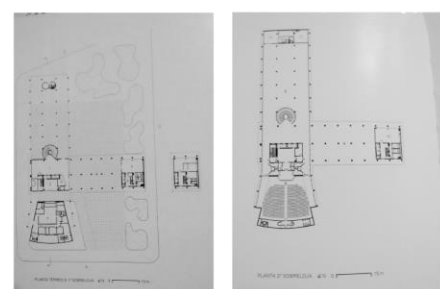


86

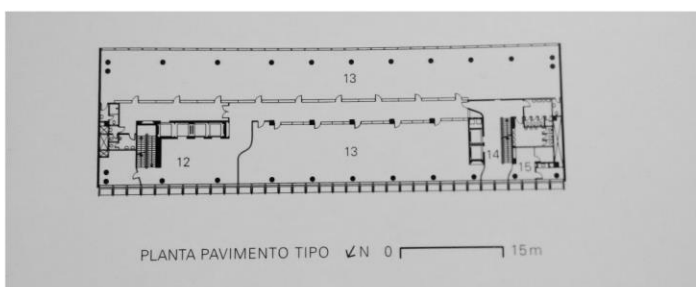
Com relação à solução projetual, manifestaram-se, no MES, os subprodutos da estrutura independente corbuseana: planta livre, fachada livre, janelas em fita, pilotis e terraço jardim. Entretanto, o que a converteu em 'nova técnica' foi a habilidade em expressar os valores regionais, identificados pelas peculiaridades culturais, ambientais [...]



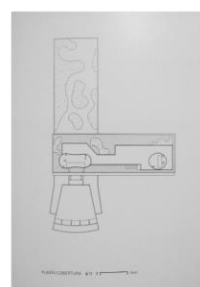
87



88



89



90

[...] e pela capacidade em reinterpretar a herança do passado colonial, introduzindo livremente outros subprodutos em atendimento às especificidades regionais.



91. Substância



92



93



94

Para além do concreto armado e sua robustez estrutural, a cristalização das fachadas através da translucidez do vidro belga de 4mm, em fina caixilharia de ferro, representando a pele do edifício, com a função de descortinar o esqueleto estrutural e o entorno; o uso de shafts para acesso e manutenção técnica a partir da concentração das tubulações na vertical, [as lateralidades cegas a partir do uso de pedra local ou os planos de azulejos pintados artisticamente, são alguns dos componentes tangíveis que justificam a virtude enquanto substância material, segundo o postulado Vitruviano.



95



96



97



98



99



100



101



102



103



104



105



106



107



108. Culto Moderno



109

Segundo Comas: "o edifício deveria ser um retrato da nacionalidade que se edificasse nova, mas assente no patrimônio do passado", isto é, prestígio dirigido à tradição colonial. Por último, além de fazer do edifício um monumento ao 'homem brasileiro', o transforma em instrumento à rememoração.



110



111



112

É máquina de recordar desafiando o tempo. Por outro lado, além de ser uma memória, um monumento também é ato do presente. Uma nova monumentalidade surge assim, conciliando qualidade, conveniência, dignidade, economia e durabilidade; em síntese, custo e benefício.



113



114



115



116. Virtù et Fortuna

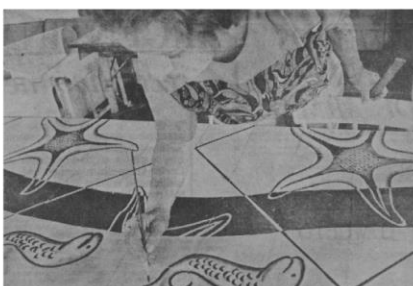
Imune à variação volumétrica, o MES já não resistiu às variantes funcionais e espaciais que repercutiram, também, na designação do edifício. Nem tampouco às variantes de contexto que paulatinamente foi transformando a paisagem do entorno. Como foi projetado para ser tecnicamente flexível, admitiu sucessivas mudanças e transformações em 82 anos de existência.



117



118



119



120



121



ÁLBUM
ESTAÇÃO DE HIDROAVIÕES



122. Ambiência Fenomenológica



123



124

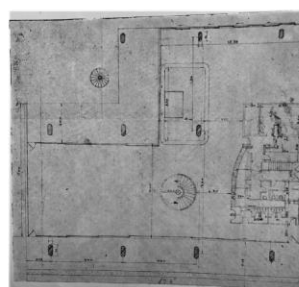
Foi lá, sobre toneladas de terra, pedras e escobros das ruínas coloniais, que o transporte aéreo comercial começou a se desenvolver, inicialmente à base de hidroaviões, escolha acertada para um país de extenso litoral e abundante em águas fluviais.



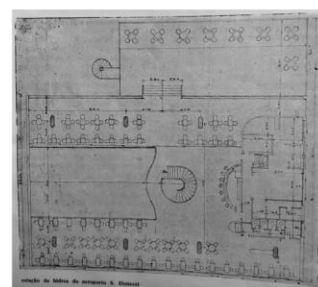
125



126



127. Superinterpretação



128



129

Na Estação de Hidros, os efeitos sofisticados e simples estavam justamente no atendimento do programa, que fixava a franca visibilidade dos hidroaviões do acesso ao cais de embarque, fazendo com que a fachada orientada para o mar fosse continuamente envidraçada, mesmo estando à Norte.



130



131

A solução encontrada para retificar a insolação, foi a opção por marquises balanceadas e brises; já à sul, a vantagem da fachada sombreada favoreceu a permeabilidade visual requerida.



132



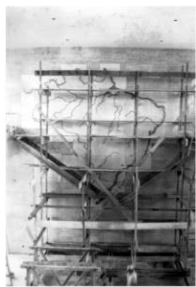
133. Substância



134



135



136



137



138



139



140



141



142

A boa qualidade de acabamentos atemporais do aeródromo para hidroaviões e o emprego de materiais nobres de revestimento na Estação de Hidroaviões foi mais uma intenção à favor da nova arquitetura e de sua perpetuação sendo, inclusive, citado no Esclarecimento (1937), vinculando o discurso à prática.



143



144



145



146



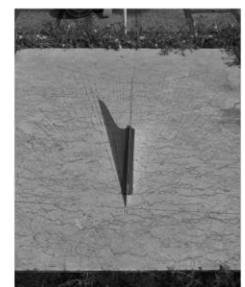
147



148



149



150



151. Culto Moderno



152



153

A expressão clara do programa e a subordinação de cada elemento em relação ao conjunto, na composição, significam que, tanto o MES quanto a Estação de Hidroaviões impõem-se como autoridade projetual, não admitindo qualquer outra solução que não a apresentada. [...]



154

[...] Entretanto, o edifício que é capa do catálogo da exposição Brazil Builds e pauta constante na bibliografia básica e complementar, tombado antecipadamente como marco fundamental da arquitetura brasileira, é praticamente desconhecido.



155



156



157



158. Virtù et Fortuna

A estação de hidroaviões operou durante breves quatro anos, dando lugar à estação de aeraviões. Uma nova ameaça pairou sobre a estação no prenúncio dos anos cinquenta. A construção do Elevado da Perimetral, rodovia que ligava a zona norte portuária à zona sul residencial, por muito pouco não demandou a demolição total do edifício. Entretanto, a obra urbanística 'apenas' tangenciou o vértice SO da edificação, mas consumiu uma parcela considerável do jardim tropical fronteiro à estação.



159



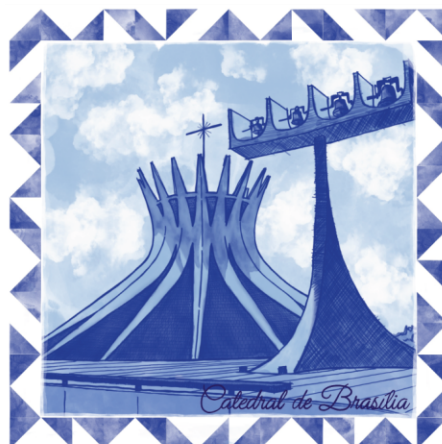
160



161



162



ÁLBUM
CATEDRAL DE BRASÍLIA



162. Ambiência Fenomenológica

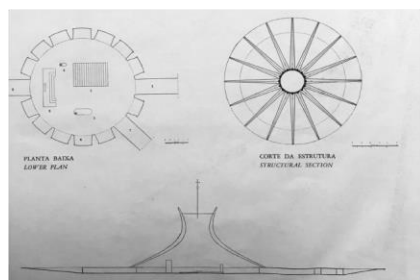


163

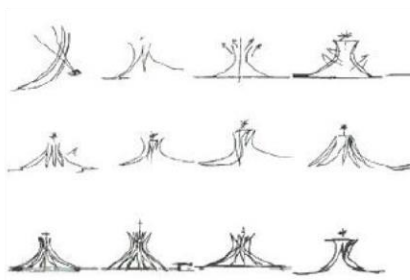


164

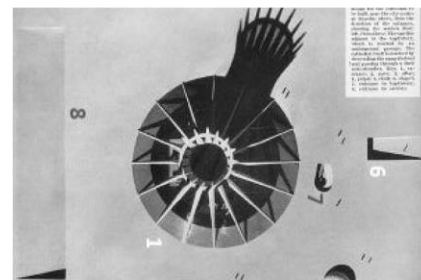
Sendo o único precedente a vegetação do cerrado no planalto central, impõe-se localizar a Catedral, bem como os elementos que compõem o conjunto, em uma praça lateral ao Eixo Monumental, delimitada à frente pelo próprio eixo e pela via S2, sete metros abaixo do nível do eixo, nos fundos. O lugar da Catedral. A prioridade absoluta da forma já era uma demanda da função. A superfície do terreno, em esplanada, exigia da forma o diferencial de aflorar no horizonte retificado, sob a fisionomia de monumento marcante, imaginário, simbólico e digno de um templo para a nova capital federal. Mas a implantação diferenciada na extensão do eixo monumental, junto aos Ministérios, reduziu esta expectativa.



165. Superinterpretação



166



167

Por fora, representando a glória, a 'forma compacta e límpida', em 'volume único', e a 'composição ascendente e simbólica' eram, para Niemeyer: "um grito de fé e esperança" (BOTEY, 2002, p. 164). Por dentro, a experiência espiritual tem início logo na chegada: ao invés do átrio elevado e iluminado, o caminho subterrâneo e circunspecto, inclinado e acessível – cambiando a sombra pela luz em abundância.



168



169



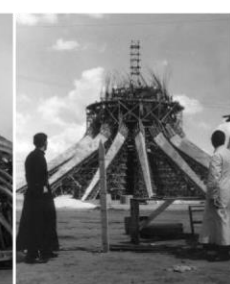
170. Substância



171



172



173

Catedral de Brasília



175

Catedral monolítica na forma e na materialidade. Vidro e concreto amalgamados na mesma solução, não haveria um sem o outro. Transparência e opacidade. Leveza e robustez. Claro e escuro. A síntese material proposta por Niemeyer se faria virtude num limite insuperável.



176



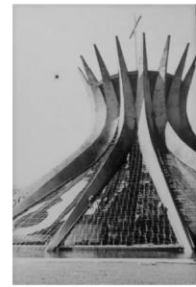
177



178



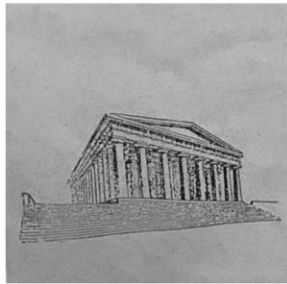
179



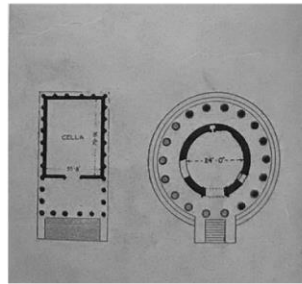
180



181. Culto Moderno

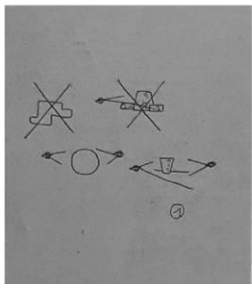


182

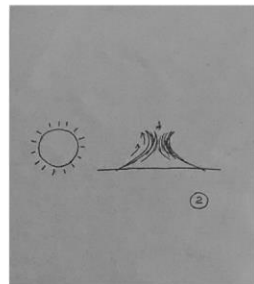


183

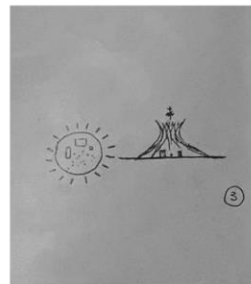
Liberdade no sentido de reconhecer, na tradição das catedrais góticas, seus valores místicos e simbólicos; rigorosa pela obsessão geométrica de onde deriva a planta centrada, perfeita, e de sua relação com o corpo humano vitruviana.



184



185



186



187



188



189



190



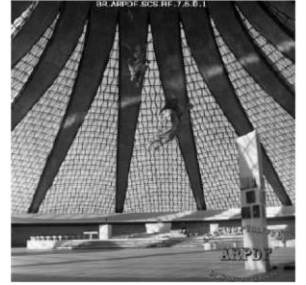
191



192



193



194



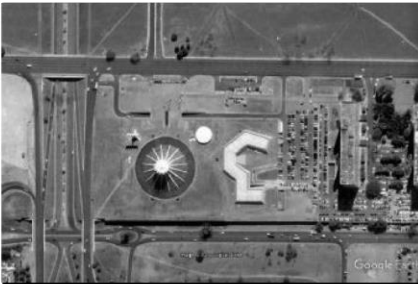
195



196



197



198. Virtù et Fortuna



199



200



201



202



203

Confiante nas possibilidades da nova arquitetura, a igreja que se fez cúpula demandou doze anos para ficar pronta. Se a invenção era ilimitada, a tecnologia construtiva não era, e os atrasos e custos extras decorrentes da dissonância entre projeto e execução exigiram a revisão da forma. Com advento da indústria da construção, felizmente, ampliaram-se as possibilidades técnicas, tanto para as construções contemporâneas como para a restauração das construções peremptas.

A dificuldade inicial que experimentou a Catedral de Brasília, no que tange ao envoltório vidrado de sua igreja-cúpula, não só passou pela primeira grande reforma aos 30 anos, desde a sua conclusão, como também recebeu um acabamento especial que a protege da insolação, sem prejudicar a visibilidade desde o interior.



204



205

INVENTÁRIO DAS VIRTUDES, CONCLUSÃO

A história nos remete ao passado para a busca de conhecimentos capazes de minimizar os nossos erros na construção do presente, pois ‘o que devemos aprender com os antigos é como fazer o novo’” (CURTIS, 2003, p. 26).

EXITUS¹⁷⁰. Bertold Brecht é citado¹⁷¹ por Julio Nicolau Barros de Curtis – professor emérito das disciplinas de história da arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, rememorado propositalmente nas conclusões por sua contribuição acadêmica e institucional na preservação do patrimônio histórico-arquitetônico brasileiro. Franqueando conhecimentos e experiências, além da sala de aula, os acadêmicos instruídos por Curtis realizaram viagens de estudo, registrando e colecionando vivências em arquitetura, seja nos roteiros mais populares bem como nos mais recônditos, primando sempre pela valorização das obras artísticas produzidas pela cultura do nosso país.

Culto e defesa. Curtis, ao apresentar as virtudes da arquitetura brasileira na ambiência em que as encontrava, **fez o novo**, ampliando a consciência preservacionista de seus aprendizes no trato com o patrimônio brasileiro. Curtis, ao citar Brecht, acreditava que, para se **fazer o novo**, era necessário revisitar o passado, **aceitando como verdadeiro o exercício contínuo de aprimoramento de soluções, desempenhos e realizações, advindas de práticas antigas, especificamente no que toca a tradição na arte de edificar**, respaldo técnico desta pesquisa.

Ao dar valor ao precedente, conciliando sua experiência didática de eleger a tradição como método de ensino, aprendizagem e assimilação da arquitetura, o professor Julio Curtis se aproximou dos ideais de Vitruvius, Alberti, Ruskin, Riegl e Costa, autores irmanados na tese. Entretanto, ao transformar suas experiências em inventário, assinando o livro **Vivências com a Arquitetura Tradicional do Brasil**, publicado em 2003, jamais citou ou mencionou estes autores.

Ao optar por **fazer de novo**, empenhando-se unicamente na **discussão de valor em arquitetura a partir da análise fundamentada de determinados precedentes nacionais**, finalidade da pesquisa, percorreu-se, de certa forma, o caminho de valorização do patrimônio nacional adotado pelo professor Julio Curtis e por tantos outros que serviram-se desse mesmo objetivo, **só que de forma diferente. O INVENTÁRIO DAS VIRTUDES proposto procurou explicitar quais eram esses valores e discutir a presença dos mesmos na arquitetura moderna brasileira, fugindo de juízos subjetivos e pouco didáticos, ou melhor, mais concatenados com a razão do que com a sensibilidade.**

¹⁷⁰ Tradução do latim: “Conclusão”. Fonte de consulta, Dicionário do Latim Essencial.

¹⁷¹ Entre aspas.

Mesmo objetivo. Entretanto, mesmo com a mudança de direção, o objetivo da tese não foi alterado. Decidiu-se, por fim, compatibilizar a disciplina (*teoria, ratiocinatio*) com realidade brasileira (*praxe, fabrica*), a partir da discussão de valor em relação a cinco exemplares de arquitetura moderna, tombados antecipadamente e nomeados pela tese como **Cinco Modernos**. Dar um caminho diferente ao problema posto preliminarmente, isentou a pesquisa do juízo menos especializado, estabeleceu um recorte razoável, ratificado com a teoria e a prática, **outorgando ao valor artístico intrínseco maior autoridade nas tomadas de decisão sobre a proteção/ preservação do patrimônio material imóvel.**

Proposta renovada. A nova proposição, fundamentada em estudo de caso, provocou um efeito imediato: a necessidade de visitar os **Cinco Modernos in locu**. Em se tratando de ícones da arquitetura moderna brasileira, com existências em torno de 50 a 80 anos, alguns deles, ou passavam por reformas ou haviam sido reformados recentemente, sendo que somente um aguardava por renovação – a Estação de Hidroaviões, coincidentemente, único exemplar inexplorado pela pesquisadora até então.

Vivências com a Arquitetura Moderna Brasileira. Assim, ao concretizar a proposta didática do professor Julio Curtis, uma das finalidades da tese já se cumpria: reconhecer os edifícios de interesse, não unicamente por suas referências – aportes históricos e teóricos – pela chancela do tombamento e pela crítica, mas de maneira especial pela experiência praticada através da percepção, consciência e vivência desses edifícios. O contato direto com cada obra em estudo permite perceber e explicitar sua unidade, coordenação, sentido de ordem, proporção, decoro e diálogo entre inovação e tradição – aspectos que traduzem o valor das obras e testemunham sua distinção.

Chegando ao ponto. Aliás, deve-se aos aportes teóricos selecionados o atendimento do objetivo da tese: **discutir valor em arquitetura, por meio da investigação de suas virtudes, valores e princípios, a partir de um olhar especializado, não empírico.**

A virtude que se vê. O valor que se sente. A análise diacrônica dos **Cinco Modernos** apontou parcialmente para a resposta ao problema inicial: **critérios de qualidade pautaram, uns mais outros menos, o juízo crítico nas outorgas de mérito de proteção nos exemplares estudados.** Contudo, esses critérios nunca foram explicitados nas outorgas. A tese comprova que qualquer um dos **Cinco Modernos** possuíam virtudes que justificariam sua proteção, mas os documentos oficiais não as explicitam.

Considerando o recorte dos **próprios nacionais modernos inscritos no Livro Tombo das Belas Artes, entre as décadas de 1930 e 1960**, verificou-se a constância de cinco critérios fundamentais: ambiência fenomenológica; superinterpretação; substância; culto moderno e *virtù et fortuna*; **mostrando, com isso, ser possível apreciar o mérito dos bens imóveis analisando exclusivamente seu valor artístico intrínseco, ou seja, com foco exclusivamente no edifício.**

A eleição de critérios de valor artístico intrínseco dispensam as decisões discricionárias, sobretudo no que tange o patrimônio material imóvel que, por vezes, causam longas disputas judiciais e provocam a insatisfação de instituições, agentes formadores de opinião e sociedade.

Sem regramentos. A propósito, descobriu-se pouca ou nenhuma repercussão dos tombamentos referidos na bibliografia, especialmente ao que tange as razões das outorgas, reportada sobre os próprios nacionais modernos, nas publicações fora e dentro do Brasil. Esta lacuna ratifica a impressão **de que o moderno no país estava sendo arbitrariamente protegido, dispensando regramentos ou**

juízos críticos, à luz de um certo valor de excepcionalidade que não se sabe ao certo em que consiste.

Mais sorte do que juízo. Embora a tese comprove através da fundamentação teórica possíveis justificativas para a seleção dos Cinco Modernos, no caso da instituição que os preservou houve no máximo um acerto. A seleção feita consistiu, *a priori*, numa **lista de bens que um determinado grupo de intelectuais tinha interesse em proteger, seja para corroborar com a lei que elaboraram, seja para eternizar o movimento artístico que impulsionavam**. Não havendo um esclarecimento da presença de critérios de valor em arquitetura nos bens selecionados, os pareceres elaborados pelos técnicos já nominados caracterizaram-se por um alto grau de subjetividade e superficialidade no que diz respeito aos princípios de arquitetura consagrados.

Tanto é que, quando os tombamentos eram mencionados na literatura, percebia-se o tom de desconfiança e descrédito, em razão dos edifícios terem sido chancelados por seus pares, os conhecidos **modernos da repartição**.

Cinco Modernos. Cinco Virtudes. Cruzando-se rapidamente os processos de tombamento de cada um dos cinco modernos com os fundamentos estudados e a crítica estrangeira, constatou-se:

Museu das Missões. Processo de Tombamento Nº 141/T-38: A ausência de um parecer de tombamento, minaria todo o esforço em defender o uso de critérios objetivos nos tombamentos. Entretanto, após aplicar diretamente no edifício os fundamentos estudados, a perspectiva do autor do projeto sobre o lugar – o decoro –, por exemplo, já seria por si só capital de valor para a formulação de uma justificativa para o tombamento do Museu, desde a gênese. Acabou que a proteção do Museu, por meio de tombamento, ocorreu mais de quarenta anos após a outorga do patrimônio histórico e artístico nacional concedida às Ruínas de São Miguel, Remanescentes do Povo e Ruínas da Igreja de São Miguel, sem que tenha sido incluído quaisquer referência às virtudes e seus valores.

Já Philip Goodwin em *Brazil Builds* (1943), reconheceu o trabalho pioneiro do SPHAN – referência rara nas leituras críticas realizadas, colocando na conta da instituição preservacionista brasileira a escolha do moderno como resolução de um problema de projeto: abrigo de estatuária missioneira. Entretanto, suas afirmações despretensiosas e a singeleza com que caracterizou o “encantador museu”, por exemplo, em nenhum momento vinculou-o aos critérios de valor artístico estudados.

São Francisco de Assis da Pampulha. Processo de Tombamento Nº 373/T-47: Segundo o parecer técnico: “Considerando o estado de **ruína precoce** [...] devido a certos **defeitos de construção e ao abandono** [...]; considerando que numerosas peças integrantes [...] como altar órgão, banco, via-sacra, etc., foram irresponsavelmente abandonados ou utilizados em outras igrejas de modo inconveniente [...]; considerando o **louvor unânime** despertado por esta obra [...]; considerando, enfim que o **valor excepcional** dêsse monumento [...]”. Percebe-se que, excluindo o fato concreto da degradação do edifício, o louvor da crítica não é especificado (o que foi louvado?) e o valor excepcional não foi discriminado.

Vinculando os aspectos apontados no parecer de tombamento às teorias estudadas – além da *virtù e fortuna* e a metáfora do tempo que a tudo devora –, o culto moderno e a superinterpretação de uma forma pouco ortodoxa para o sagrado, atende integralmente a trindade de conceitos proposta por Alberti: *necessitas, commoditas e voluptas*.

Ainda, a forma pouco ortodoxa realçou o perfil do bairro até aquele momento despovoado, associando superinterpretação à ambiência fenomenológica, aspectos que poderiam ter sido destaques tanto no

parecer técnico como no artigo de *L'Architecture D'Aujourd'hui* (1946); mas o autor também preferiu a subjetividade e a celebração do “triunfo moderno brasileiro”.

Ao descrever com originalidade a “Igrejinha”, o crítico Pierre Guegen associava o triunfo da curva às tendas ritmadas em acampamentos, tubos em conexão e canhões de guerra, liberando, assim, o moderno de raiz genuinamente brasileira, “dos grilhões do funcionalismo”; evidências de um juízo crítico do autor, mas que não servem como referência de valor.

Edifício Sede do Ministério da Educação e Saúde. Processo de Tombamento Nº 375/T-48: Que diz: “[...] tenho a honra de propor o tombamento, como **monumento de arquitetura civil**, do edifício-séde do Ministério da Educação e Saúde [...] com área complementar, integrante da mesma construção. Justifica-se a medida proposta, pelo fato de tratar-se da **primeira edificação monumental, destinada a séde de serviços públicos, planejada e executada no mundo, em estrita obediência aos princípios da nova arquitetura**. Esse **caráter de edifício marco de uma nova fase da evolução da arquitetura** [...]].

Creemos que essa consciência de ser o MES um monumento pioneiro da arquitetura moderna é importante. Há, no edifício, um caráter clássico expressado nas colunatas monumentais, nos ritmos dos elementos, no contraste de proporções dos dois corpos, no seu encontro porticado sinalizando o acesso e a divisão do terreno. Nele se vê a articulação clássica do templo vitruviano aplicada ao tema moderno do palácio público. Vê-se nele também, o desejo albertiano de superar o classicismo dos antigos e não apenas imitá-los. Mas Miranda não menciona nada disso.

A obra em questão reveste-se, assim, da **maior importância, do ponto de vista artístico e histórico, [...]**”; neste aspecto do parecer de Alcides da Rocha Miranda identificamos a superinterpretação de um princípio moderno consolidado (*ratiocinatio*) e a substância enquanto construção (*fabrica*). Como resultado, o culto moderno é logo ressaltado através “**caráter de edifício marco de uma nova fase da evolução da arquitetura**”, tendo respaldo no Livro Sexto do *Da Arte Edificatória*, de Alberti, que esclarece ao dizer que a arte edificatória não mais se vincula à tempo transcorrido, mas aquilo que serve de referência, desempenho e padrão.

No que se refere à crítica, na edição especial de *L'Architecture D'Aujourd'hui* (1947), interpretamos que foram compartilhados os critérios de ambiência fenomenológica e *virtù et fortuna*, através da menção feita à rejeição, por parte de Le Corbusier, ao terreno do Castelo que, para o Mestre era um “*erreur monumentable*”.

A rejeição inicial do Mestre comprovava sua pouca habilidade em resolver o problema do projeto requerido em um terreno restrito, haja vista sua solução para o Castelo, não restando nenhuma dúvida a respeito da paternidade do edifício. Antes, porém, em *The Architectural Forum* (1943), a revista já computava na conta da equipe brasileira a consistência da proposta em termos de planejamento urbano: “bloco alto com uma asa mais baixa, ocupando apenas uma porção do quarteirão”, além do conceito de construção em palafita, desobstruindo o centro congestionado da cidade grande.

Estação de Hidroaviões. Processo de Tombamento Nº 552/T-56: Na ausência de parecer, Lucio Costa reclama o tombamento da Estação: “[...] seu tombamento já se acha em estudo nesta repartição [...], atendendo a tratar-se de **edifício considerado um dos marcos fundamentais da arquitetura brasileira moderna**”. Por quem foi considerado? Qual a razão? Conforme a pesquisa, tal como no MES, a virtude do edifício está concentrada no pensamento e na racionalização do projeto, exigindo um padrão de excelência na execução, tornando assim o critério do culto moderno não acrítico, mas

motivado pela capacidade de sensibilização do monumento moderno na atualidade, contribuição fundamental advinda das categorias de valor propostas por Alois Riegl.

Na realidade, o despertar de Lucio Costa em tombar a Estação de Hidroaviões se concentrou muito mais na ameaça de descaracterização do edifício, em decorrência de usos diferentes do proposto após a desativação do transporte de hidroaviões, estando também o próprio edifício ameaçado de ser extinguido, e sua área tomada pela construção do Elevado da Perimetral, de onde concluímos que a petição foi fortalecida, ainda, pelo princípio da *virtù et fortuna*.

Já a substância foi tangenciada pela crítica, como por exemplo, em *The Architectural Review* (1944), onde foi mencionado que a Estação captou “espírito da aviação”. Novamente houve a necessidade da tese traduzir a subjetividade da crítica: o espírito da aviação expresso no revestimento nobre das fachadas e paredes e na elegância das escadas interna (hélice do avião) e externa.

Catedral Metropolitana N^a. Sra. Conceição Aparecida de Brasília. Processo de Tombamento N^o 672/T-62: “[...] só me cabe agora ir ao encontro de tão elevada e feliz conjugação de propósitos, digna a ser concluída e **preservada e do espírito de Brasília**, de acôrdo, pois”.

A abstração e a brevidade das palavras de Lucio Costa ao sublinhar o espírito de Brasília, demonstram, novamente, a parcialidade do autor no parecer. Tão importante seria identificar nesta obra, o culto moderno, a superinterpretação, a substância, e os critérios que envolvem a ambiência fenomenológica e da *virtù e fortuna*. Se Costa optasse somente pelo último critério, por exemplo, poderia mencionar a relevância do controle dos apetites e desejos facilitados por uma obra inconclusa, ocasionando nele o temor de vê-la desvirtuada de seu projeto original. Se a opção do parecerista fosse pela ambiência, igualmente, só a expectativa de Brasília, utopia de cidade, nova, diferente, conjugada ao urbanismo moderno proposto pela Carta de Atenas, por si só justificaria a criação e a imediata proteção deste novo contextos material.

Isto sem falar nos valores compartilhados a partir do gesto livre sobre o material austero e sóbrio, ressaltando a capacidade de sensibilização do monumento contemporâneo e atestando, inegavelmente, que o reconhecimento da Catedral de Brasília como patrimônio histórico e cultural esteve baseado em critérios, consubstanciados pela crítica, como o que fora ressaltado em *L'Architecture D'Aujourd'hui* (1958) ao colocar em relevo que a especulação de técnicas avançadas de projeto favoreceram a evolução da tecnologia da construção brasileira.

Novas contribuições. Cumpre-se esclarecer que a discussão sobre valor artístico intrínseco apresenta-se ainda muito fértil no terreno da pesquisa acadêmica sobre a proteção do patrimônio arquitetônico no Brasil. A tese que se encaminhou em direção ao reconhecimento do acerto das decisões de proteção do patrimônio moderno brasileiro, levantando ainda uma necessidade: estudar outros critérios valor – virtudes –, que sejam explicitados e possam servir de parâmetros para juízos futuros.

Virtude das Pedras. É sabido que atualmente a disponibilidade de técnicos especialistas não acompanha a inflação de imóveis tombados nas diferentes esferas do poder executivo e a constante demanda de novos tombamentos nos institutos que preservam o patrimônio. Este fato colabora com a **pouca determinação em admitir o valor artístico intrínseco como o mais garantido critério de valor, mantendo o domínio do valor documental e afetivo**. Perde-se com isso, “a virtude das pedras”, que teve no pensamento de Ruskin a inspiração:

Como é fria toda a história, como é sem vida toda fantasia, comparada àquilo que a nação viva escreve, e o mármore incorruptível ostenta; quantas páginas de registros duvidosos não poderíamos nós dispensar, em troca de algumas pedras empilhadas umas sobre as outras (John Ruskin).

Reflexões. Ainda que este debate esteja sendo cada vez mais acolhido em trabalhos científicos, eventos acadêmicos ou em plenárias, o tema continua palpitante. A riqueza do conteúdo demonstra que o debate sobre valor artístico intrínseco deve ser ainda retroalimentado. O contributo dado para este tema, na tese, não está voltado exclusivamente ao ensino da arquitetura ou à gestão do patrimônio público como se supõe; mas, orienta-se também à **reflexão sobre a sociedade do consumo, do desvalor e do desapego que vivenciamos, e, portanto, à crescente dificuldade em decidir, com prudência, e especialmente de forma sustentável, sobre aquilo que já não nos serve mais, que perdeu sua utilidade, seu valor, mas que, ao mesmo tempo, tanto fala sobre nós.**

REFERÊNCIAS

- AEROPORTO. **Santos Dumont 1936-1996**. Rio de Janeiro: Empresa das Artes, 1996.
- ALBERTI, L. B. **Ten Books of architecture the 1755**. New York: Dover, 1986.
- _____. **Da Arte Edificatória**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.
- _____. **Da Arte Edificatória**. São Paulo: Hedra, 2012.
- ALVES-MAZZOTTI, A. J. A “revisão bibliográfica” em teses e dissertações: meus tipos inesquecíveis – o retorno. In: **A bússula do escrever: desafios e estratégias na orientação de teses e dissertações**. São Paulo: Cortez, 2002. p. 25-44.
- ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco**. Bauru: Edipro, 2009.
- _____. **Ética a Nicômaco**. São Paulo: Martin Claret, 2015.
- _____. **Metafísica**. São Paulo: Edipro, 2012.
- ARENT, H. **Entre o passado e o futuro**. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- ARGAN, G.C. **História da Arte como História da Cidade**. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- BAETA, R. E. **O Barroco a Arquitetura e a Cidade nos Séculos XVII e XVIII**. Salvador: EDUFBA, 2012.
- BENDIX, R. **In search of authenticity. The formation of folklore studies**. Madison: The University of Wisconsin Press, 1997.
- BOITO, C. **Os restauradores**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- BORDIEU, P. **O poder do simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- BOTEY, J. M. **Oscar Niemeyer: Obras y Proyectos**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA, 2002.
- BRANDÃO, C. A. L. **Quid Tum: o combate da arte em Leon Battista Alberti**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.
- BRANDÃO, C. A. L.; CAYE, P.; *Et al.* **Na gênese das racionalidades modernas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- BRANDI, C. **Teoría de la Restauracion**. Madrid: Alianza Editorial, 1996.
- BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília: Senado Federal, Centro Gráfico, 1988.
- _____. **Constituição Federal do Brasil**. Rio de Janeiro: 1946.
- _____. **Decreto Nº 25, de 30 de novembro de 1937**. Organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional. Rio de Janeiro Diário Oficial da União - Seção 1 - 6/12/1937, p. 24056.
- BRUAND, Y. **Arquitetura Contemporânea no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- BRUYNE, P. *et al.* **Dinâmica da pesquisa em ciências sociais: os polos da prática metodológica**. 5 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.
- BUCKINGHAM, W; *et al.* **O Livro da Filosofia**. São Paulo: Globo, 2011.

- _____. **O Livro da Filosofia**. Tradução Douglas Kim. 2 ed. São Paulo: Globo, 2016.
- BURKE, P. **O que é História Cultural?** 2 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- BYINGTON, E. L. **A arquitetura e as Vidas de Vasari no âmbito da disputa entre as artes. A Vida de Bramante de Urbino: problemas de historiografia crítica** (Dissertação de Mestrado). Campinas: UNICAMP, IFCH, 2004.
- CAMPOFIORITO, I. **Olhares Sobre o Moderno: Arquitetura, patrimônio, cidade**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012.
- CAPELLO, M.B.C. **Recepção e Difusão da arquitetura moderna brasileira nos números especiais das revistas especializadas européias (1940-1960)**. 9º Seminário Docomomo Brasil. Brasília, 2011.
- CAPITEL, A. **Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración**. Madrid: Alianza Editorial, 1988.
- CASTRIOTA, L. B. **Intervenções sobre o Patrimônio Urbano: Modelos e Perspectivas**. Fórum Patrimônio: ambiente construído e patrimônio sustentável. Belo Horizonte, v. 01, Nº 01, set/ dez. 2007.
- CAVALCANTI, L. **Moderno e Brasileiro. A história de uma nova linguagem na arquitetura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- _____. **Quando o Brasil era Moderno. Guia de Arquitetura 1928-1960**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.
- CEUA,. **Lúcio Costa: Sôbre Arquitetura**. Pôrto Alegre: FAURGS, 1962.
- CIAM. Carta de Atenas, 1931 *in* **Cartas Patrimoniais**. Brasília: IPHAN, 1995.
- CHOAY, F. **A Alegoria do patrimônio**. São Paulo: Editora Unesp, 2001.
- _____. **A Regra e o Modelo**. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- _____. **A Regra e o Modelo**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- _____. *Sept propositions sur le concept d'authenticite et son usage dans les pratiques du patrimoine historique. Nara conference on authenticity in relation to the World Heritage Convention*. Nara, Japan, 1994.
- COLQUHOUN, A. **Modernidade e Tradição Clássica: ensaios sobre arquitetura 1980-87**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- COMAS, C. E. D. **Precisões Brasileiras sobre um estado passado da arquitetura e urbanismo modernos a partir dos projetos e obras de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MMM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & Cia 1936-45**. Volume I –Textos (tese de doutorado). Paris: Universidade de Paris, 2002.
- _____. Ruminações Recentes: reforma/ reciclagem/ restauro. **Summa**. Buenos Aires, n. 115, Donn, 2011.
- _____. Protótipo e Monumento: Um Ministério, o Ministério. **Summa**. São Paulo, n. 122, 106-121. jul.2012.
- CONSIGLIERI, V. **As significações da arquitetura**. 1920-1990. Lisboa: Editorial Estampa, 2000.
- CORBUSIER, L. **Principios de Urbanismo (La Carta de Atenas)**. Barcelona: Planeta de Agostini, 1993.
- CORBUSIER, L. **Por uma Arquitetura**. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- COSTA, L. **Arquitetura**. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2014.
- _____. **Considerações sôbre a arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Os cadernos de cultura. Ministério da Educação e Saúde, 1952.
- _____. **Registro de uma vivencia**. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.
- CURTIS, J.N.B. **Vivências com a Arquitetura Tradicional do Brasil: registros de uma experiência técnica e didática**. Porto Alegre: Editora Ritter dos Reis, 2003.

- DIAS, M. T. F. ; PAIVA, C. M. (Coord.). **Direito e Proteção do Patrimônio Cultural Imóvel**. Belo Horizonte: Fórum, 2010.
- DÍAZ CABEZA, M. D. C. **Criterios y Conceptos sobre el Patrimonio Cultural en el siglo XX**. Serie Materiales **DIÁRIO OFICIAL DA UNIÃO**. 12 de novembro de 1968.
- DVORAK, M. **Catecismo da Preservação de Monumentos**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.
- ECO, H. **Interpretação e Superinterpretação**. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- FABRIS, A. **Fragmentos Urbanos. Representações Culturais**. São Paulo: Studio Nobel, 2000.
- FITCH, J. M. 1980. **Qualificação, análise e classificação do patrimônio cultural**. São Paulo: FAU/USP.
- FONSECA, M. C. L. **O Patrimônio em Processo: Trajetória da Política Federal de Preservação no Brasil**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.
- GIEDION, S. **Espacio, Tiempo y Arquitectura**. Barcelona: Hoepli, 1995.
- GONZÁLEZ, A. Falso Histórico o falso arquitectónico, cuestión de identidad. **Loggia Arquitectura & Restauración**, v. 1, p. 16-23, 1996.
- GOODHUE, R. Office Building in Brazil. **The Architectural Forum**, p. 33-44, feb, 1943.
- GOODWIN, P. L. **Construção Brasileira: Arquitetura Moderna e Antiga 1652-1942**. Nova Iorque: Museu de Arte Moderna, 1943.
- HARRIS, E. **Le Corbusier Riscos Brasileiros**. São Paulo: Nobel, 1987.
- HOUAISS, A; VILLAR, M.S. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. 1 ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- HUYSEN, A. **Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.
- IAB. História. Obra do Arq. Atílio Correia Lima. **Revista Arquitetura**, Nº. 14, 3-18, 1963.
- IBGE. **Censo Demográfico 2012**. Disponível em: <http://www.ibge.gov.br>. Acesso em: 28 set. 2013.
- IBPC. **Boletim do Patrimônio**. Nº 22, 1992.
- ICOMOS. **Documento de Nara sobre Autenticidade**. Trad. António de Borja Araújo. Nara, 1994. Disponível em: www.culturante.pt/fotos/editor2/1994-declaracao_de_nara_sobre_autenticidade-icomos.pdf.
- IPHAE, **Patrimônio Edificado: Orientações para sua preservação**. Porto Alegre: CORAG, 2004.
- IPHAN. **Carta de Brasília**. Brasília: IPHAN, 1995. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20Brasilia%201995.pdf>.
- _____. **Cartas Patrimoniais**. Brasília: IPHAN, 1995.
- _____. **Educação Patrimonial: Inventários Participativos**. Brasília: IPHAN, 2016.
- _____. **Patrimônio: Práticas e Reflexões**. Rio de Janeiro: IPHAN/COPEDOC, 2007.
- _____. **Patrimônio Cultural do DF: bens tombados**. Brasília, DF: Superintendência do IPHAN no Distrito Federal, 2009.
- _____. **Revista do patrimônio Nº 35**. Brasília: IPHAN, 2017.
- _____. **Revista do patrimônio Nº 36**. Brasília: IPHAN, 2017.
- JAUSS, H. R. **A estética da recepção: colocações gerais**. In: LIMA, Luiz Costa. *A Literatura e o leitor: textos de estéticas da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 43-61.

- _____. **Pequeña apología de la experiencia estética**. Trad. Daniél Innerarity. Barcelona: Paidós, 2002.
- KRÜGER, M. J. T. As leituras da arte edificatória. Texto de introdução in **Da Arte Edificatória**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.
- _____. **Comentários à arte edificatória de Leon Battista Alberti**. Coimbra: Coimbra University Press, 2014.
- KÜHL, B. M. **Arquitetura do Ferro e Arquitetura Ferroviária em São Paulo. Reflexões sobre a sua preservação**. São Paulo: Ateliê Editorial: FAPESP: Secretaria da Cultura, 1998.
- _____. Os Restauradores e o Pensamento de Camillo Boito sobre a Restauração in **Os Restauradores**. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.
- _____. Viollet-le-Duc e o Verbete Restauração. Texto de introdução in **Restauração**. Cotia: Ateliê Editorial, 2000.
- LEMONS, C. A. C. **O que é patrimônio histórico**. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- LEMONS, C. A. C.; LIRA, J. **Da Taipa ao Concreto: Crônicas e Ensaio sobre a memória da arquitetura e do urbanismo**. São Paulo: Três Estrelas, 2013.
- LIMA, F. A. de A. A Carta a Leão X como discurso do método ou restauração da arquitetura antiga através do desenho. Veredas FAVIP. **Revista Eletrônica de Ciências** [on line]. v. 5, n. 2. Caruaru: FAVIP, julho a dezembro. Disponível em: <http://veredas.favip.edu.br/ojs/index.php/veredas1/article/view/2/162>. Acesso em: jun 2017.
- LOGGIA Arquitectura & Restauración. Valencia: Servicio de Publicaciones, U.P.V, 1996.
- LONDRES, M. C. F. **O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.
- LOPES, C. E. J. Laudo **de Perícia Técnica**. Processo Nº 001/ 1050318659-0 – Ação Civil Pública, 20__.
- MACIEL, M. J. Introdução. Texto de Introdução in **Tratado De Arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- MANENTI, L. **Repensando Vitruvius: Reflexão acerca de princípios e procedimentos de projeto** (tese de doutorado). Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Arquitetura, PROPARG, UFRGS, 2014.
- MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA. D.P.H.AN. Seção de História. **Processo de Tombamento Nº 141/ T-38, 1938**.
- _____. **Processo de Tombamento Nº 373/ T-47, 1947**.
- _____. **Processo de Tombamento. Nº 375/ T-48, 1948**.
- _____. **Processo de Tombamento. Nº 552/ T-56, 1956**.
- _____. **Processo de Tombamento. Nº 672/ T-56, 1962**.
- MIRANDA, M. P. de S. **O inventário como instrumento constitucional de proteção ao patrimônio cultural brasileiro**. Disponível em: <http://jus.com.br/artigos/11164/o-inventario-como-instrumento-constitucional-de-protecao-ao-patrimonio-cultural-brasileiro/2#>. Acesso em: 31 mar. 2015.
- MIGLIACCIO, L (org). **Cartas sobre Arquitetura. Rafael de Baldassar Castiglione: arquitetura, ideologia e poder na Roma de Leão X**. São Paulo: Editora da Unicamp, 2010.
- MINDLIN, E. H. **Arquitetura moderna no Brasil**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.
- MONTEO, J. R. V ; SOLA-MORALES, I. R. **Apuntes sobre Pugin, Ruskin y Viollet Le Duc**. Barcelona: E.T.S.A.B, 1975.

- MÜLLER, F. **O Templo Cristão na Modernidade 1920-1970** (Tese de Doutorado). Porto Alegre: UFRGS, PROPARG, 2011.
- MUNFORD, L. **La cultura de las ciudades**. 2. v. Buenos Aires: Emece, 1980.
- NESBITT, K (org.). **Uma nova agenda para a arquitetura**. 2 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- NIEMEYER, O Fº. A Catedral de Brasília. **Modulo**, v. 11, 7-15.
- _____. **As Curvas do Tempo: As memórias de Oscar Niemeyer**. Londres: Paidon, 2000.
- _____. **A forma na arquitetura**. Rio de Janeiro: Avenir, 1978.
- NOGUERA, J. F. *Restaurar es todavía posible?* **Loggia Arquitectura & Restauración**, v. 1, p. 6-15, 1996.
- NORBERG-SCHULZ, C. **Arquitectura Occidental**. Barcelona: Gustavo Gili, 1999.
- _____. **Intenciones en arquitectura**. Barcelona, G. Gili, 1979.
- PAIM, G. **A Beleza sob Suspeita**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.
- PEDRO, A. P. G. **A Ideia de Ordem: Symmetria e Decor nos Tratados de Filarete, Francesco di Giorgio e Cesare Cesariano**. São Paulo: Edusp, 2014.
- PEREIRA, C. C. **Critérios da arquitetura e prática de projeto em Leon Battista Alberti (1404-1472)**. Encontro de Teoria e História da Arquitetura no RS, 5. ed. Porto Alegre: 2000.
- _____. **Geometria e Proporções na obra de Leone Battista Alberti** (notas de aula disciplina Tratados de Arquitetura e Práticas de Projeto no Renascimento Italiano). Porto Alegre: UFRGS, 2001.
- _____. **Le Corbusier e a tradição acadêmica**. Manuscrito. Trabalho apresentado na disciplina do curso de mestrado: Projeto Arquitetônico Contemporâneo. PROPARG UFRGS, 1992.
- _____. **Princípios, valores e projeto arquitetônico: as lições de Andrea Palladio**. Resenhas online, São Paulo, ano 8. Nº 089.03, Vitruvius, maio, 2009.
- _____. **Valor Histórico-Arquitetônico de Edificações no Bairro Moinhos de Vento**. Porto Alegre, julho de 2006.
- PEREIRA, E. G. C. P. **A Estação de Hidroaviões. As raízes do INCAER. A história contada pelos seus protagonistas**. Rio de Janeiro: INCAER, 2016.
- PERSITZ, A. Chapelle a Pampulha. **L'Architecture D'Aujourd'hui**, Nº. 9, p. 54-56, dec, 1946.
- _____. Brésil. **L'Architecture D'Aujourd'hui**, Nº. 13-14, mar, 1947.
- _____. Brésil. **L'Architecture D'Aujourd'hui**, Nº. 42-43, août, 1952.
- _____. Urbanisme. Cathedrale de Brasilia. **L'Architecture D'Aujourd'hui**, Nº. 80, p. 70-71, 1958.
- _____. Brésil. Brasilia. Actualités. **L'Architecture D'Aujourd'hui**, Nº. 90, juin-juil, 1960.
- PESSÔA, J. **Lucio Costa: Documentos de Trabalho**. 2 ed. Brasília: IPHAN, 2004.
- _____. **Moderno e nacional**. Niterói: EdUFF, 2006.
- PEVSNER, N. **Panorama da arquitetura ocidental**. São Paulo: Martins Fontes, 1982.
- _____. Brazil. **The Architectural Review**, mar, 1944.
- PINHEIRO, G. P. Estação de Hidroaviões. **Arquitetura e Urbanismo**, Nº. 6, p. 21-30, 1938.
- PIÑÓN, H. **Proyecto Y Patrimonio, in Miradas Intensivas**, Barcelona: Edicions UPC, 1999.

PORTA, P. **Política de preservação do patrimônio cultural no Brasil: diretrizes, linhas de ação e resultados**. Brasília: IPHAN/ Monumenta, 2012.

POULOT, D. **Uma história do patrimônio no Ocidente, séculos XVIII-XXI: do monumento aos valores**/ Tradução Guilherme João de Freitas. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

RIO GRANDE DO SUL. Tribunal de Justiça do Estado do Rio Grande do Sul. **Apelação Cível Nº AC 70054564273 RS**. Apelante: Ministério Público. Apelados: Empresa Goldsztein S/A Administração e Incorporações e Município de Porto Alegre. Relator: Desa. Marilene Bonzanini. Porto Alegre, 12 de setembro de 2013. Lex: jurisprudência TJRS, Porto Alegre.

_____. **Lei Estadual Nº 10.116, de 23 de março de 1994**. Institui a Lei do Desenvolvimento Urbano, que dispõe sobre os critérios e requisitos mínimos para a definição e delimitação de áreas urbanas e de expansão urbana, sobre as diretrizes e normas gerais de parcelamento do solo para fins urbanos, sobre a elaboração de planos e de diretrizes gerais de ocupação do território pelos municípios e dá outras providências. Porto Alegre, Assembléia Legislativa do Estado RS, 23 mar. 1994.

RASSMUSSEN, S. E. **Arquitetura Vivenciada**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

RUSKIN, J. **A Lâmpada da Memória**. Apresentação, Tradução e Notas Odete Dourado. Salvador: Mestrado em Arquitetura e Urbanismo UFBA, 1996.

_____. **Lâmpada da Memória**. Apresentação, Tradução e Notas Maria Lucia Bressan Pinheiro. Cotia: Ateliê, 2008.

_____. **Las siete lámparas de la arquitectura**. México: Coyoacán, 1996.

_____. **As pedras de Veneza**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

RUSSEL, B. **História da Filosofia Ocidental**. L I e IV. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969.

RIEGL, A. **El Culto Moderno a los Monumentos: Caracteres y origen**. Traducción de Ana Pérez Lopez. Madrid: Visor, 1987.

_____. **O culto moderno aos monumentos: a sua essência e a sua origem**. Tradução Werner Rothschild Davidson, Annateresa Fabris. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

ROTH, L. **Entender la arquitectura: sus elementos, historia y significado**. Barcelona: GG, 1999.

ROCHA, R. De museus e ruínas. Os liames entre o novo e o antigo. **Arquitextos**. São Paulo, ano 1, n. 088.02. Vitruvius, jul. 2001.

SANTOS, B. M. **Estação de Hidroaviões do Aeroporto Santos-Dumont 80 anos**. Rio de Janeiro: Instituto Histórico-Cultural da Aeronáutica, 2018.

SANTOS, C. N. Preservar não é tomar, renovar não é pôr tudo abaixo. **Projeto**, n. 86, 1984.

SANTOS, P. F. **Quatro Séculos de Arquitetura**. Rio de Janeiro: Valença, 1977.

SCHELER, M. **Da Reviravolta dos Valores**. Petrópolis: Vozes, 1994.

SCHLEE, A. R. Categorias de Avaliação na Arquitetura (notas de aula da disciplina **Teoria da Arquitetura**). Santa Maria: UFSM, 1996.

_____. **O Amor ou a Repulsa. Revisão Crítica de Duas Obras de Oscar Niemeyer (monografia da disciplina)**. PROPARG, UFRGS, 1990.

SCRUTON, R. **Beleza**. São Paulo: É Realizações, 2013.

_____. **Estética da Arquitetura**. Lisboa: Edições 70, 2010.

SEGAWA, H. **Arquiteturas do Brasil 1900-1990**. 3 ed. São Paulo: Edusp, 2010.

- SEGRE, R. **Ministério da Educação e Saúde: Ícone Urbano da Modernidade Brasileira**. São Paulo: Romano Guerra, 2013.
- SERRA, G. G. **Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo: guia prático para o trabalho de pesquisadores em pós-graduação**. São Paulo: Mandarim, 2006.
- SHEAR, J. K. Brazil. **Architectural Record**, v. 119, 187-194, apr, 1956.
- SILVA, F. F. **As Cidades Brasileiras e o Patrimônio Cultural da Humanidade**. São Paulo: Peirópolis Editora da Universidade de São Paulo, 2003.
- STRÖER, R. A. **Lições Albertianas. Para a Teoria e Prática da Arquitetura Contemporânea** (tese de doutorado). Porto Alegre: UFRGS, PROPARG, 2006.
- SUMMERSON, J. **A linguagem Clássica da Arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- _____. **Heavenly Mansions and Other Essays on the Architecture**. New York: Norton, 1998.
- SYKES, A.K. (org). **O campo ampliado da arquitetura**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- TUAN, Y. **Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente**. São Paulo: Difel, 1980.
- VARGAS, B. Inventário de casas do Bairro Petrópolis é motivo de polêmica em Porto Alegre. **ZH**, Porto Alegre, 1 maio 2014.
- VEIGA, B. **A Ética das Virtudes Segundo Tomás de Aquino**. Campinas: Ecclesiae, 2017.
- VIOLLET-LE-DUC. E. E. **Restauração**. Cotia: Ateliê, 2000.
- VIOLLET-LE-DUC. E. E. **Restauração**. Apresentação, Tradução e Notas Odete Dourado. Salvador: Mestrado em Arquitetura e Urbanismo UFBA, 1996.
- VITRUVIO, M. L. **Los Dez Libros De Architectura**. Barcelona: Iberia, 1997.
- _____. VITRUVIUS P. **Tratado De Arquitetura**. Tradução, introdução e notas M. Justino Maciel. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- _____. VITRUVIUS P. **Tratado De Arquitetura**. Tradução, introdução e notas M. Justino Maciel. Lisboa: IST Press, 2009.
- _____. VITRUVIUS. **Ten Books On Architecture**. Edited by Ingrid D. Rowland, Thomas Noble Howe. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. 333p.
- _____. VITRUVIUS. **The Ten Books on Architecture**. Morris Hicky Morgan. London: Humprey Milford Oxford University Press, 1914.
- XAVIER, A. **Depoimento de uma geração: arquitetura moderna brasileira**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- ZEIN, R. V. DI MARCO, A. R. Paradoxos do valor artístico e a definição de critérios de preservação na arquitetura, inclusive moderna. **Arquitextos**. São Paulo, ano 9, n. 98.00. Vitruvius, jul. 2008.
- WISNIK, G. Lucio Costa: **Entre o Empenho e a Reserva**. São Paulo: Cosac & Naif, 2001.
- WOLF, U. **A ética a nicômaco de Aristóteles**. São Paulo: Loyola, 2013.