



25

revistacpc

edição especial

1º semestre de 2018  
ISSN 1980-4466

## **REVISTA CPC**

Volume 13

Número 25 Especial: Iphan 80 anos

1. semestre/2018

São Paulo

ISSN 1980-4466

## **EDIÇÃO ESPECIAL: IPHAN 80 ANOS**

### **DOSSIÊ IPHAN 80 ANOS**

A Revista CPC é um periódico do Centro de Preservação Cultural da Universidade de São Paulo. De caráter científico, configura-se como um veículo de discussão e reflexão dedicado às questões afeitas ao patrimônio cultural em seus múltiplos aspectos. A revista é arbitrada, tem periodicidade semestral, é editada em formato eletrônico e está organizada em duas seções principais: artigos originais; resenhas; notícias e depoimentos. Artigos de autores convidados sobre temas específicos são publicados na sessão Dossiê, ou como Edição Especial. A Revista CPC conta com uma Comissão Editorial e um Conselho Consultivo, composto por nomes de especialistas provenientes de universidades públicas estaduais paulistas e de universidades federais, dos órgãos oficiais de preservação do patrimônio cultural e de instituições nacionais e/ou internacionais que desenvolvam trabalhos em áreas afins, bem como com assessores/pareceristas *ad hoc*. Integrante da rede colaborativa LatinRev – Red Latinoamericana de Revistas Académicas en Ciencias Sociales y Humanidades (FLACSO Argentina). Fontes de indexação: Journals for Free – Diretório de Periódicos de Acesso Livre; Latindex – Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal; Revistas de Livre Acesso (CNEN-MCTIC); Periódicos CAPES – Portal de Periódicos da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES-MEC); REDIB – Rede Iberoamericana de Innovación y Conocimiento Científico.

Ficha catalográfica elaborada pelo Departamento Técnico do Sistema Integrado de Bibliotecas da USP

---

Revista CPC. São Paulo: CPC-USP, v.13, n.25 especial,  
1. semestre 2018.

Semestral  
ISSN 1980-4466

1. Patrimônio cultural. 2. Preservação e conservação de  
acervos. I. Universidade de São Paulo. Centro de  
Preservação Cultural. II. Título: Revista CPC.

CDD 025.8

---

**Editor**

Marcos Domingos Siqueira Tavares – USP

**Comissão Editorial**

Beatriz Mugayar Kühl – USP  
Gabriel de Andrade Fernandes – USP  
Paulo Cesar Garcez Marins – USP  
Simone Scifoni – USP

**Conselho Consultivo**

Adilson Avansi de Abreu – USP  
Beatriz Coelho – UFMG  
Leonardo Castriota – UFMG  
Maria Beatriz Borba Florenzano – USP  
Maria Inez Turazzi – IBRAM  
Regina Andrade Tirello – Unicamp  
Rosina Trevisan M. Ribeiro – UFRJ  
Sílvia Wolff – UPPH SEC SP  
Walter Pires – DPH SMC SP

**Editora científica – Dossiê Iphan 80 anos**

Fernanda Fernandes da Silva – USP

**Editora executiva**

Ana Célia de Moura

**Projeto Gráfico**

HAY Arquitetura e Design

**Colaboradores**

Deborah Dias dos Santos (normalização)

**Revisão de texto e diagramação**

Know-How Editorial

**Universidade de São Paulo**

Vahan Agopyan, Reitor  
Antonio Carlos Hernandez, Vice-Reitor

**Pró-Reitoria de Cultura e Extensão**

**Universitária**

Maria Aparecida de Andrade Moreira  
Machado, Pró-Reitora  
Margarida Maria Krohling Kunsch, Pró-  
Reitora Adjunta

**Centro de Preservação Cultural**

Marcos Domingos Siqueira Tavares,  
Diretor  
Martha Marandino, Vice-Diretora

**Endereço**

Rua Major Diogo, 353, Bela Vista  
01324-001 - São Paulo, SP, Brasil  
Tel/fax + 55 11 2648 1511  
revistacpc@usp.br  
<https://www.facebook.com/revistacpc/>  
[www.usp.br/cpc](http://www.usp.br/cpc)

## EDIÇÃO 25 ESPECIAL (2018) SUMÁRIO

<b>EDITORIAL</b>	4
<b>APRESENTAÇÃO: REPENSANDO O IPHAN NOS SEUS 80 ANOS</b> FERNANDA FERNANDES	5-10
<b>DOSSIÊ</b>	
<b>O PATRIMÔNIO DE MÁRIO DE ANDRADE: TIRANDO O PEDREGULHO DA BOTINA PARA NÃO MANQUEJAR</b> CECILIA RODRIGUES DOS SANTOS	11-47
<b>MÁRIO DE ANDRADE E LÚCIO COSTA NO NÚMERO INAUGURAL DA REVISTA DO SPHAN</b> MARIA LÚCIA BRESSAN PINHEIRO	48-79
<b>O CHÃO QUE CONTINUA: A ARQUITETURA VERNACULAR NO SPHAN DE LÚCIO COSTA E LUÍS SAIA</b> FRANCISCO DE CARVALHO DIAS DE ANDRADE	80-107
<b>GERMAIN BAZIN E O IPHAN: REDES DE RELAÇÕES E PROJETOS EDITORIAIS SOBRE O BARROCO BRASILEIRO</b> MARIA SABINA URIBARREN	108-134
<b>O PATRIMÔNIO ARQUITETÔNICO DE SOROCABA VISTO ATRAVÉS DO ACERVO FOTOGRÁFICO DO IPHAN</b> CLAUDIA DOS REIS E CUNHA	135-162

## **EDITORIAL**

O Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Brasileiro (Iphan), presente em todas as unidades federativas brasileiras, tem por missão primeira a preservação do Patrimônio Cultural Brasileiro. O Instituto, criado em 13 de janeiro de 1937, hoje mais que octogenário, vem procurando manter aderência aos propósitos que nortearam a sua criação, de modo a acompanhar a evolução constante da noção patrimônio.

Este número 25 da Revista CPC traz um dossiê sobre diferentes aspectos da longa trajetória do Instituto através de cinco textos, precedidos de uma apresentação detalhada do conjunto, da autoria da professora Fernanda Fernandes, idealizadora deste dossiê, juntamente com a professora Maria Lucia Bressan Pinheiro.

A diversidade do conjunto de autores esta espelhada na pluralidade das reflexões trazidas por este dossiê que, certamente, aprofunda e enriquece as discussões sobre a questão patrimonial.

Marcos Tavares  
Diretor – Centro de Preservação Cultural

## **APRESENTAÇÃO**

### **REPENSANDO O IPHAN NOS SEUS 80 ANOS**

FERNANDA FERNANDES

DOI

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.1986-4466.v13iesp25p5-10>

A intenção desta apresentação é introduzir alguns aspectos da atuação do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), por meio do enfoque singular de cada um dos autores que participam do dossiê, identificando temas recorrentes e assinalando a contribuição do instituto para a historiografia da arquitetura no Brasil. Os cinco textos publicados resultam de pesquisas de mestrado, doutorado, ou realizadas por professores no âmbito universitário. Mais do que explicações, ficam indagações sobre o que vem sendo estudado sobre o Iphan nos seus 80 anos.

Com diferentes abordagens, os três primeiros textos tecem uma trama de interesses a partir de um ponto em comum: o anteprojeto para a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, escrito em 1936 por Mário de Andrade a pedido do ministro Gustavo Capanema. Foi escolhido pelos autores como ponto inaugural para refletir sobre temas fundamentais que permeiam a trajetória do órgão de preservação, como cultura popular, técnicas construtivas, arquitetura vernacular e arte popular.

Some-se a isso a continuidade temática entre os textos que analisam a atuação de três figuras marcantes nas ações da Instituição em diferentes momentos – Mário de Andrade, Lúcio Costa e Luís Saia. Os dois primeiros

atuam em São Paulo e no Rio, respectivamente, desde a criação do Iphan, e posteriormente Luís Saia trabalha em São Paulo.

Em específico, o texto de Cecília Rodrigues dos Santos – *O patrimônio de Mário de Andrade: tirando o pedregulho da botina para não manquejar* – coloca a tríade folclore, etnografia e arte popular como síntese que permeia o anteprojeto, apresentando um perfil híbrido e abrangente, como fundamento de uma cultura de expressão nacional. Trata-se de uma proposta que se coaduna ao perfil múltiplo de Mário de Andrade como professor do Conservatório de Música de São Paulo, poeta, romancista e cronista que empreende viagens de observação e descoberta do Brasil (1924, Minas Gerais; 1927, Nordeste e Amazônia; 1928-29, Pernambuco, Rio Grande do Norte e Paraíba), produzindo crônicas e fotografias, visitando obras de arquitetura, coletando documentação musical, observando as danças dramáticas, ensaiando estudos sobre religiosidade popular e desvelando costumes, mitos, lendas e canções.

Mas a autora vai além dessas observações ao retomar a discussão de etnografia e folclore que ocorre na Europa do período entreguerras, especialmente na França, buscando compreender as ideias que permeiam a proposta de Mário de Andrade. Nesse âmbito, destaca o 1º Congresso Universal das Artes e das Técnicas, que acontece em Paris em 1937, junto à Exposição Universal das Artes e das Técnicas, com o fim de criar o Museu Nacional de Artes e Tradições Populares e o Museu do Homem. Aqui interessa diretamente a participação no congresso da Sociedade de Etnografia e Folclore do Departamento de Cultura de São Paulo, apresentando trabalho baseado em pesquisas realizadas no departamento sob a orientação de Bruno Rudolfer, Claude Lévi-Strauss e Mário de Andrade. E acrescenta que, no ano anterior, Dina Dreyfus Lévi-Strauss havia ministrado um curso de etnografia no Departamento de Cultura com a intenção de fornecer instrumentos de pesquisa.

Maria Lucia Bressan Pinheiro retoma Mário de Andrade em seu texto *Mário de Andrade e Lúcio Costa no número inaugural da Revista do SPHAN* –, analisando a contribuição de ambos junto ao Iphan e sinalizando o papel da instituição no campo de conhecimento da história da arquitetura brasileira. Vale lembrar que desde sua fundação o Iphan publica a revista, que se propõe a divulgar as atividades e propostas da instituição e a abrir

um espaço de reflexão para as questões afeitas à proteção do patrimônio histórico e artístico nacional, além de propagar o conhecimento das obras e monumentos nacionais, que constituem um patrimônio a ser preservado.

A autora detém-se no primeiro número da revista e desenvolve sua reflexão a partir de dois textos ali publicados, o de Mário de Andrade, sobre a capela do Sítio Santo Antônio; e o de Lúcio Costa, *Documentação necessária*, de grande repercussão nos estudos que se seguiram sobre a arquitetura do Brasil colonial, contribuindo para a constituição de uma historiografia sobre arte e arquitetura nesse período. Maria Lúcia remete à participação de Mário e Lúcio na campanha pela valorização da arquitetura colonial brasileira conduzida por Ricardo Severo no contexto do movimento neocolonial. Por meio do cotejamento entre os textos dos três teóricos, estabelece aproximações e divergências entre a posicionamento de Ricardo Severo e as propostas de Mário e Lúcio, elaboradas no interior do modernismo, evitando assim a simplicidade de aceitar uma ruptura entre os dois movimentos.

Ao tratar da atuação de Mário de Andrade no Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) como superintendente da regional de São Paulo, a autora utiliza a correspondência entre Mário e Rodrigo Melo Franco de Andrade para revelar o cotidiano dos trabalhos realizados pela instituição e as viagens empreendidas pelos seus técnicos em busca do reconhecimento de um passado paulista. É nessas viagens de final de semana que Mário chega ao Sítio Santo Antônio e sua capela quase em ruínas, tema de seu artigo para a revista. O escritor reconhece o valor histórico do sítio como um significativo agenciamento seiscentista e lança um novo olhar para o patrimônio paulista, valorizando sua simplicidade e a lógica de sua concepção.

A arquitetura menor das pequenas casas com soluções simples definidas a partir das técnicas construtivas é também eleita por Lúcio Costa como objeto de estudo voltado a sua preservação, em seu texto *Documentação necessária*. A autora assinala que o arquiteto recomenda um estudo aprofundado da arquitetura tradicional brasileira, não apenas o das obras excepcionais e sim, em suas palavras, “encarando com simpatia coisas que sempre se desprezaram ou mesmo procuraram encobrir”, demonstrando a intenção de alargar o âmbito de intervenção da instituição no que concerne

ao universo da preservação. Mas, o foco central de sua narrativa é promover a continuidade entre a arquitetura tradicional e a moderna, colocando entre parênteses a arquitetura eclética, vista como um estrangeirismo destituído de brasilidade. Como bem observa a autora, nesses dois artigos publicados na revista do SPHAN já aparecem delineados temas como arquitetura popular, técnicas e saberes construtivos, que constituem um viés inovador dos estudos e pesquisas promovidos pela instituição.

Também partindo de *Documentação necessária*, Francisco de Carvalho Dias de Andrade nos oferece outra leitura do texto no artigo *O chão que continua: a arquitetura vernacular no SPHAN de Lúcio Costa e Luís Saia*, colocando como síntese entre tradição e modernidade a arquitetura vernacular e suas conexões com o estudo das técnicas construtivas tradicionais, analisadas a partir do olhar dos arquitetos modernos. O autor aborda os desenhos de Lúcio Costa que acompanham o artigo, considerados uma síntese da narrativa do arquiteto. Observa neles o aspecto evolucionista e mesológico que parte da casa simples, feita em taipa de mão, e vai até a casa moderna em concreto, que permite a abertura dos vãos, construindo assim a continuidade entre a arquitetura vernacular e o moderno. A dimensão da técnica fica registrada na aproximação entre o barro armado com madeira e o concreto armado. As viagens de Lúcio Costa a Portugal no final dos anos 1940 também são lidas como estudo da arquitetura popular, quando o arquiteto busca os possíveis vínculos entre a produção arquitetônica portuguesa e a brasileira.

O desdobramento dos estudos sobre a arquitetura vernacular no âmbito do SPHAN é explorado por Francisco Dias de Andrade a partir da atuação de Luís Saia como superintendente da regional do órgão em São Paulo. O autor observa que o interesse de Saia pelo tema remonta a sua convivência com Mário de Andrade e à participação, como membro fundador, na Sociedade de Etnografia e Folclore, ligada ao Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo. Destaca a importância conferida por Luís Saia às técnicas construtivas em seus estudos e pesquisas e aborda a ação do arquiteto na instituição em seu duplo aspecto, como restaurador e historiador. Utiliza como fonte documental as cadernetas de campo de Luís Saia, onde o arquiteto registra, por meio de desenhos, fotografias e escritos, seus estudos sobre as técnicas construtivas tradicionais, consideradas derivações do conhecimento erudito,

indicando o caráter subordinado que a técnica vernacular ocupava em sua análise. As técnicas construtivas da armadura de telhados, beiras, encaixes da madeira estão presentes nos desenhos de Saia, mostrando a riqueza de detalhes construtivos que muitas vezes funcionavam como soluções para as obras de restauro conduzidas pelo arquiteto.

Não apenas os intelectuais e técnicos ligados ao SPHAN participam dos estudos sobre o Brasil. Também historiadores e críticos internacionais contribuíram com relevantes trabalhos sobre arte e arquitetura no Brasil, como o historiador americano Robert Chester Smith, estudioso da arquitetura portuguesa, que esteve no Brasil em várias ocasiões e manteve vínculos de colaboração com a instituição, publicando diversos artigos em sua revista sobre a arquitetura barroca no Brasil. Além de Smith, também o pesquisador inglês John Bury manteve contínua interlocução com o Iphan em seus consistentes estudos sobre arquitetura e arte no Brasil Colônia. É nesse contexto que se insere o artigo de Maria Sabina Uribarren – *Germain Bazin e o Iphan: das redes de relações aos projetos editoriais sobre o barroco brasileiro*. O artigo trata do historiador de arte francês Germain Bazin e suas relações com o Brasil durante o período em que realiza pesquisas para seus livros *L'architecture religieuse aux Brésil*, publicado em 1956, e *Aleijadinho et la sculpture baroque au Brésil*, que traz também fotografias de Marcel Gautherot, francês que prestava serviços ao Iphan.

A autora tem como base de investigação a documentação existente no Arquivo Noronha Santos, do Iphan-RJ, além de ter consultado jornais brasileiros do período, como *O Jornal*, *Diário Carioca* e *A Notícia*. A partir dessas fontes documentais, identifica as redes de contato criadas por Bazin com os membros do Iphan e também com outros intelectuais do ambiente cultural brasileiro. De grande interesse é a reconstituição feita pela autora das quatro viagens realizadas por Bazin no Brasil, entre 1945 e 1949, em busca de informações para seus estudos. Segundo a autora, é na viagem de 1946 que pela primeira vez se tem registro de sua interlocução com o IPHAN, quando foi acompanhado por funcionários do órgão em visita a Minas Gerais. Nas viagens sucessivas, o historiador da arte francês, além de voltar a Minas Gerais, conhece São Paulo, Rio de Janeiro, Salvador e os estados de Pernambuco e Alagoas, locais onde também faz pesquisas nas regionais do Iphan, entrando em contato com os superintendentes regionais

como Luís Saia, Godofredo Filho e Airton Carvalho. O mapeamento de seus deslocamentos pelo país mostra a amplitude geográfica de suas pesquisas sobre o barroco brasileiro e seu papel fundamental na divulgação e validação da tese defendida pelo Iphan sobre o “barroco colonial” como expressão artística do Brasil.

O interesse pelo passado do Iphan tem se voltado recentemente para os diversos fotógrafos que trabalharam junto à instituição desde 1937, quando a fotografia passou a ser utilizada como instrumento de registro dos bens inventariados.

O artigo de Cláudia dos Reis e Cunha, *O patrimônio arquitetônico de Sorocaba visto através do acervo fotográfico do Iphan*, discute justamente as implicações do uso da fotografia como base documental. O objeto de estudo é a cidade de Sorocaba, no interior paulista, analisada a partir de documento pertencente ao arquivo da 9ª Superintendência do Iphan em São Paulo, que se refere a um conjunto de 20 obras inventariadas pela instituição em Sorocaba, na busca por bens a serem preservados. O documento é constituído essencialmente por fotografias das obras, que cobrem um arco temporal de 1937 a 1949. A partir delas é possível traçar um mapa da cidade, definido com base nas escolhas feitas pela instituição, sendo que muitas não mais existem. Desse inventário foi tombada, apenas em 1964, a Real Fábrica de Ferro de Ipanema, primeira iniciativa brasileira na área da siderurgia.

A autora analisa os critérios utilizados para as escolhas e para a razão de os edifícios identificados no relatório nunca terem sido tombados. Observa que todos eles pertencem ao século XVIII e são construídos em taipa de pilão, de acordo com a política então conduzida pelo Iphan de dar prioridade às obras do período colonial. Cotejando a documentação fotográfica com os escritos de Luís Saia, então superintendente da regional de São Paulo, verifica-se que é intenção do arquiteto estabelecer um modelo que fosse válido para a situação paulista, no caso ligada ao passado bandeirante, não deixando espaço para as especificidades de cada sítio visitado. As fotografias que compõem o inventário acompanham o texto e são de autoria de Herman Hugo Graeser, então contratado pelo Iphan. Além de registrarem as obras, elas também documentam a política de preservação conduzida pela instituição.

Espera-se que os textos publicados no dossiê possam contribuir para uma abordagem crítica das oito décadas de atuação do Iphan no Brasil.

# O PATRIMÔNIO DE MÁRIO DE ANDRADE:

TIRANDO O PEDREGULHO DA BOTINA PARA NÃO  
MANQUEJAR

**CECILIA RODRIGUES DOS SANTOS** UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE,  
SÃO PAULO, SÃO PAULO, BRASIL

Arquiteta, professora, doutora pesquisadora – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo  
da Universidade Presbiteriana Mackenzie.

E-mail: [altoalegre@uol.com.br](mailto:altoalegre@uol.com.br)

**DOI**

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.1980-4466.v13i25esp25p11-47>

## **O PATRIMÔNIO DE MÁRIO DE ANDRADE: TIRANDO O PEDREGULHO DA BOTINA PARA NÃO MANQUEJAR**

CECILIA RODRIGUES DOS SANTOS

### **RESUMO**

O objetivo deste trabalho é refletir sobre a concepção de patrimônio de Mário de Andrade na sua relação com as ideias de etnografia e folclore em debate nos anos 1930, a partir da elaboração do Anteprojeto para a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

### **PALAVRAS-CHAVE**

Mário de Andrade. Patrimônio cultural – preservação. Etnografia. Folclore. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Iphan.

## **MÁRIO DE ANDRADE HERITAGE**

CECILIA RODRIGUES DOS SANTOS

### **ABSTRACT**

The purpose of this paper is to discuss the conception of heritage conservation of Mário de Andrade in its relation with the ideas of ethnography and folklore in debate in the 1930s.

### **KEYWORDS**

Mário de Andrade. Cultural heritage – conservation. Ethnography. Folklore. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Iphan.

## O PATRIMÔNIO DE MÁRIO DE ANDRADE: TIRANDO O PEDREGULHO DA BOTINA PARA NÃO MANQUEJAR<sup>1</sup>

*“Já comecei a trabalhar no SPHAN, eta entusiasmo de não sei o quê! ...”<sup>2</sup>*

### 1 INTRODUÇÃO

A maior contribuição de Mário de Andrade para a organização e institucionalização do patrimônio no Brasil, o “Anteprojeto para criação do Serviço Histórico e Artístico Nacional”, sem dúvida um texto fundador, foi elaborado em 1936 por encomenda do ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema, e do advogado Rodrigo Melo Franco de Andrade<sup>3</sup>.

1. Este texto foi elaborado a partir da tese de doutoramento da autora, dirigida pelo prof. Dr. Carlos A. C. Lemos. *Mapeando os lugares do esquecimento: ideias e práticas na origem da preservação do patrimônio no Brasil*. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2007.

2. Mário de Andrade, em carta a Rodrigo Melo Franco de Andrade, 27-4-1937. In: *Mário de Andrade: cartas de trabalho: correspondência com Rodrigo Melo Franco de Andrade*. Brasília, MEC-SPHAN-Pró-Memória, 1981.

3. “[...] a ideia inicial se transformava num programa maior que seria organizar um serviço para a defesa do nosso extenso patrimônio artístico então em perigo [...] como transformar o pensamento que me seduzia num sistema de serviço público? Logo me ocorreu o caminho. Telefonei a Mario de Andrade, então diretor do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo. [...] Decorrido o prazo (duas semanas) eis Mario de Andrade no Rio de Janeiro, trazendo o projeto.” Depoimento de

Denso e polêmico, tanto nos detalhes como na abrangência, o Anteprojeto estabelece os objetivos da nova instituição – “O Serviço do Patrimônio Artístico Nacional, tem por objetivo: determinar, organizar, conservar, defender e propagar o patrimônio artístico nacional” –, delimita um campo de discussão, levanta problemas, cria uma estrutura técnico-administrativa, nomeia interlocutores e opositores, enquanto define o que Mário de Andrade entende por “patrimônio artístico nacional”: “[...] todas as obras de arte pura ou de arte aplicada, popular ou erudita, nacional ou estrangeira, pertencentes aos poderes públicos, a organismos sociais e a particulares nacionais, a particulares estrangeiros, residentes no Brasil”<sup>4</sup>. Define também a obra de arte patrimonial, classificando-a em oito categorias – Arte arqueológica; Arte ameríndia; Arte popular; Arte histórica; Arte erudita nacional; Arte erudita estrangeira; Artes aplicadas nacionais; Artes aplicadas estrangeiras –, e define uma nova terminologia para nomear a proteção legal, o “tombamento” (diferente de “classificação”, tradução literal do francês, termo adotado internacionalmente, inclusive em Portugal), criando quatro livros de tomo e quatro museus nacionais a eles associados, como instrumentos e lugares da preservação.

Um dos principais pontos que distinguem o Anteprojeto do Decreto-Lei n. 25, de 1937<sup>5</sup> – justificativa para se apontar frequentemente uma suposta dicotomia entre os dois textos – é a inclusão no Anteprojeto dos “monumentos da arte popular”:

Todas as manifestações de arte pura ou aplicada, tanto nacional como estrangeira, que de alguma forma interessam à etnografia, com exclusão da ameríndia [...]; Objetos (fetiche, cerâmica em geral, indumentária [...]); Monumentos

Gustavo Capanema. In: A lição de Rodrigo. Recife: Amigos do DPHAN, 1969. Apud PROTEÇÃO e revitalização do patrimônio cultural no Brasil: uma trajetória. Brasília: Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/Fundação Nacional Pró-Memória, 1980.

4. Texto consultado: *Anteprojeto para criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional*. Fac-símile do documento datilografado encaminhado do texto principal: Discussões; Organismo do S.P.A.N.; Plano Quinquenal de Montagem e Funcionamento do S.P.A.N., assinado por Mário de Andrade como diretor do Departamento de Cultura e Recreação de São Paulo, e enviado ao ministro Gustavo Capanema, datado de 24 / III / 36 – FGV/CPDOC; arq. GCc 36.03.24/2.

5. O Decreto-Lei n. 25, de 1937, elaborado pelo advogado Rodrigo Melo Franco de Andrade, tendo como base conceitual o Anteprojeto de Mário de Andrade, e como base legal os estudos de vários juristas, cria o SPHAN e determina suas atribuições, define o que constitui o patrimônio histórico e artístico nacional e a proteção por tombamento

(arquitetura popular, cruzeiros, capelas e cruzeiros mortuárias de beira-estrada, jardins...); Paisagens (lugares agenciados de forma definitiva pela indústria popular, como vilarejos lacustres vivos da Amazônia, tal morro do Rio de Janeiro, tal agrupamento de mucambos no Recife [...]); Folclore (música popular, contos, histórias, lendas, superstições, medicina, receitas culinárias, provérbios, ditos, danças dramáticas) (ANDRADE, 1981).

Incluídos entre aqueles bens que deveriam ser avaliados e eventualmente protegidos, os “monumentos da arte popular” recebem ao longo da literatura de Mário de Andrade, e do próprio texto do Anteprojeto, denominações outras como folclore, etnografia ou arte popular<sup>6</sup>. Por razões de ordem legislativa e administrativa, os “monumentos da arte popular” do Anteprojeto não foram incluídos no texto do Decreto-Lei n. 25, de 1937 (TELLES; CAMPOS, 2010), o que não chegou a preocupar Mário de Andrade:

Meu caro Rodrigo, Li seu projeto de lei que achei, pelos meus conhecimentos apenas, ótimo. Aliás, preliminarmente é preciso que eu lhe diga com toda a lealdade que dado o anteprojeto a Capanema, eu bem sabia que tudo não passava de anteprojeto. Vocês ajudem com todas as luzes possíveis a organização definitiva, façam e desfaçam à vontade, modifiquem e principalmente acomodem às circunstâncias, o que fiz e não tomou em conta muitas circunstâncias porque não as conhecia. Não sou nem turrão nem vaidoso de me ver criador de coisas perfeitas. Assim não tema por mudanças ou acomodações feitas no meu anteprojeto (ANDRADE, 1981).

Entender a concepção de patrimônio de Mário de Andrade significa compreender por que ele se distancia dos modelos tradicionais que têm o monumento como foco – o francês centralizado pelo Estado e o inglês funcionando nos moldes de uma organização não governamental contemporânea

6. Mário de Andrade, assim como seus contemporâneos, não utilizava os termos “vernacular” e “vernáculo” para se referir a arte popular, etnografia ou folclore.

– sem no entanto negá-los, para no final definir um patrimônio com perfil híbrido, folclórico e etnográfico *avant la lettre*<sup>7</sup>, já que era de sua convicção que a formação de uma cultura de expressão nacional, aliás seu grande projeto, só seria possível tendo o folclore como base e fundamento.

Esse desafio conduz à discussão sobre patrimônio e preservação, bem como aos debates sobre etnografia e folclore no período entre guerras na Europa, na tentativa de entender melhor as concepções nem sempre ortodoxas de Mário de Andrade sobre arte, patrimônio, nacionalidade e, principalmente, sobre “arte popular” que ele vai nomeando de folclore, de etnografia, alternadamente, enquanto confessa que não tem clareza quanto à noção e à denominação exatas, até porque achava que isso não tinha nenhuma importância.

## 2. ETNOGRAFIA E FOLCLORE

Se o objetivo da etnografia a partir do século XIX na Europa, no momento da definição da área patrimonial, era a análise da alteridade do “primitivo” e do “selvagem”, enquanto o folclore tratava das tradições populares, do homem europeu do campo, perguntamo-nos sobre as possíveis relações ou conflitos das respectivas áreas e de que maneira esse debate teria chegado ao Brasil no início do século XX, ou como essas noções poderiam se comportar ao serem “traduzidas e transpostas” da Europa para a América, acompanhando a preocupação de Mário de Andrade:

o que nos falta, talvez seja saber exatamente o que é folclore. Essa afirmação não indica de forma alguma que seja assim tão assustadora a ignorância da intelectualidade culta do país. Ela apenas mostra a existência entre nós de um problema urgente e preliminar, que é o mesmo para os outros países das duas Américas e que não me cabe discutir aqui, por extenso. A verdade é que o conceito de folclore e a sua definição, tais como nos vieram fixados pela ciência europeia, têm de ser alargados para se adaptarem aos países americanos. Foi estreitado por esse conceito e essa definição

7. Importante assinalar que Mário de Andrade, assim como seus contemporâneos, não se refere a “patrimônio antropológico”, nem a “patrimônio imaterial”, nem a “patrimônio intangível”, muito menos a “patrimônio popular”.

que um estudioso tão hábil como o Prof. Julien Tiersot, se viu na contingência de negar a existência de canções folclóricas americanas, pois que o que existia realmente de “folclórico” entre nós pertencia aos folclores europeus e à etnografia africana! (ANDRADE, 1998).

A distinção entre “folclore europeu” e “etnografia africana” localiza Mário Andrade no âmbito da discussão sobre a terminologia da ciência etnográfica na Europa nos anos 1930-40, que, de um lado, classificava as “ciências da cultura” associando o folclore com o estudo da cultura das classes populares, distinguindo as sociedades históricas, “civilizadas”, das sociedades “não civilizadas” ou “primitivas”, cujo estudo caberia à etnografia. Por outro lado, procurava-se abandonar qualquer conceito etnocentrista para estudar o homem como ser cultural, em qualquer parte do mundo onde habitasse/vivesse, relacionando o presente com o passado, tratando da participação do conjunto de habitantes de uma nação na construção e transmissão do saber tradicional – quando a etnografia e o folclore se aproximam da noção de patrimônio (VASCONCELLOS, 1965).

A relação dos europeus com os povos primitivos remonta ao final do século XV:

A descoberta da África e das Américas se deu sem que o Ocidente estivesse preparado a fazê-las entrar na sua história. O olhar lançado sobre os objetos seria o mesmo olhar lançado aos homens: sempre curioso, às vezes maravilhado, frequentemente pesado de preconceitos (DEGLI; MAUZE, 2000).

Dessa forma, Degli e Mauze (2000) iniciam a história da constituição das coleções etnográficas na Europa Ocidental, particularmente na França, que têm início com as viagens de descoberta da África, das Américas e da Oceania, empreendidas pelos navegadores e exploradores europeus. “Passar do século XVIII ao XIX, é trocar o Selvagem pelo Primitivo”, observam com acuidade as autoras para esclarecer que os objetos curiosos das coleções passam a ser vistos como “espécimes etnográficos”, testemunhos das diferentes culturas não ocidentais, estudados ainda segundo a visão evolucionista ao

considerar que as diferentes sociedades e os seus testemunhos materiais caminham necessariamente do simples ao complexo (DEGLI; MAUZE, 2000). No caso de sociedades que não conheciam a escrita, o objeto é considerado como testemunho material e fornece informações sobre seu grau de evolução. Analisados comparativamente, vão ajudar na compreensão dos objetos da Antiguidade e da pré-história europeia<sup>8</sup>.

A ideia de cultura desenvolve-se no século XIX cada vez mais ligada ao conceito de “nação”. Eric Hobsbawm (1990) demorou-se no estudo da questão nacional a partir do conceito de nação, tratando das mudanças e transformações ocorridas entre os anos de 1830 e 1880, quando o princípio da nacionalidade mudou o mapa da Europa. Define nação como: “uma comunidade humana estabelecida em um dado território, com unidade étnica, histórica, linguística, religiosa e/ou econômica”; o Estado seria “o setor administrativo” da nação. Já a cultura viria da alma, “do gênio de um povo”, e nesse sentido a nação cultural poderia preceder a nação política.

A cultura aparece como um conjunto de conquistas artísticas, intelectuais e morais que constituem o patrimônio de uma nação, fundador de sua unidade. Os elementos constitutivos da discussão sobre a nacionalidade e suas origens foram se definindo e se articulando ao longo do século XIX, destacando-se o campo da preservação do patrimônio, que inclui as pesquisas arqueológicas sobre as origens da nacionalidade e a definição e restauração dos monumentos da arte e da história nacionais. Paralelamente, começaram também a se impor as pesquisas sobre as origens culturais consubstanciadas na definição de cultura popular e folclore, e no estudo das culturas ditas “primitivas” pela etnografia e pela etnologia: a afirmação da nacionalidade através do reconhecimento do “outro”, do “diferente”, do “selvagem”.

No final do século XVIII e início do século XIX – com a cultura popular tradicional na Europa ameaçada pela facilidade de transporte e comunicação representada pela ferrovia, pelo serviço militar obrigatório e pela propaganda governamental, que procurava converter províncias com

8. Na origem, a apreensão do objeto etnográfico das sociedades não ocidentais como obras de arte é quase inexistente. O estatuto desses objetos só começa a mudar nas primeiras décadas do século XX, graças principalmente aos artistas fauvistas, cubistas e depois aos surrealistas.

cultura própria em regiões integrantes de nações –, o “povo” (*folk*) vai se converter em tema de interesse para os intelectuais europeus (BURKE, 1978). No ano de 1846, a revista *The Athenaeum*, de Londres, publica uma carta do arqueólogo inglês William John Thoms, escrevendo sob o pseudônimo de Ambrose Merton, que propõe a criação da palavra – *folk* (povo), *lore* (saber) – “folclore”, para designar “as antiguidades literárias, a literatura popular, os estudos dos usos, costumes, cerimônias, crenças, romances, refrãos, superstições, etc.”, o saber do povo que conhecia a escrita, ou seja, o europeu (LIMA, 1968).

Ainda na Grã-Bretanha, o interesse pela preservação do artesanato e do “saber fazer” popular será manifesto no movimento *Arts and Crafts*, que tem como um de seus líderes William Morris, presidente também da *Society for the Protection of Ancient Buildings (SPAB)*, militante pela proteção e contra a restauração dos monumentos; importa salientar que se tratava de duas instâncias bem distintas, o patrimônio e a restauração de um lado, e os “saberes e fazeres” de outro, cada uma delas com suas ideias e suas práticas. E, na mesma Grã-Bretanha, onde a preservação do patrimônio se organiza a partir de iniciativas de sociedades independentes, o primeiro gesto governamental a favor da preservação é uma iniciativa do antropólogo e parlamentar John Lubbock, que em 1882 encaminha a promulgação do *Ancient Monuments Protection Act*, e nomeia como primeiro *Inspector of Ancient Monuments* o general Augustus Pitt-Rivers, etnólogo e arqueólogo de grande projeção em seu país, fundador do Pitt Rivers Museum da Universidade de Oxford, autor do livro *On the evolution of culture*<sup>9</sup>.

Porém, ainda no período entreguerras, etnologia e etnografia não se misturavam com folclore, e muito menos com patrimônio. Ao longo da história da formação desses saberes fica claro que o movimento era muito mais de autonomia para constituição de diferentes disciplinas. José Leite de Vasconcellos<sup>10</sup>, eminente linguista, filólogo, arqueólogo e etnó-

9. *History of ethnographic collections in Europe; Nineteenth century anthropology and its effects on Pitt Rivers*. Consultados em: <<http://sapid.ukc.ac.uk/PRM/prmroot/misc/histcov.html>>.

10. Constam da relação dos livros pertencentes a Mário de Andrade, sob a guarda do IEB-USP, cinco obras do autor: *Mês de sonho*: conspecto de etnografia açórica (Lisboa: Museu Comercial de Lisboa, 1926) e os cinco volumes da obra *Ensaios ethnographicos* (Lisboa: M de Gaspar Pinto de Souza, 1902/1911). Ver: <[http://200.144.255.59/catalogo\\_eletronico/consulta](http://200.144.255.59/catalogo_eletronico/consulta)>.

grafo português, na introdução de sua obra monumental em 11 volumes, *Etnografia portuguesa*, que começou a ser publicada em 1933, começa por definir a etnografia no âmbito do debates que cercavam a definição das ciências sociais na Europa desde meados do século XIX, contextualizando a discussão de Mário de Andrade:

A mór parte das vezes os AA. reservam a palavra *Etnografia* para com ela significarem o estudo de um povo primitivo, selvagem, ou de média civilização; ao que num povo civilizado pertence [...] à Etnografia chama *tradições populares* e *Folklore* (sabença do povo, o que o povo sabe) e a respectiva ciência *Volkskunde* (conhecimento do povo, apreciação do povo) e *Demopsicologia*. A palavra *Folklore* também se emprega em sentido teórico, e não só objetivo. *Volkskunde* tem sentido mais vasto que *Folklore* porque abrange no seu âmbito formas sociais, cousas materiais, etc., e é palavra adotada em terras de língua alemã [...]. Vários museus denominados *etnográficos*, contem de modo exclusivo objetos provindos de povos selvagens ou apenas semicivilizados, e nenhuns da própria nação. [...] A par de museus *etnográficos* há-os de *Folklore* [...] de caráter local, ou nacional, onde se colecionam modelos de casas, mobiliário, trajos, etc. [...]. Parece que *Folklore*, considerado objetiva e teoricamente, deve sobretudo abranger materiais de superstições, literatura, música, folgança, jogos, festas, isto é, o que anda na voz e na prática do povo, e mais comumente se designa pela citada expressão “*tradições populares*”. [...] A *Etnologia* se ocupa do homem como criatura social, isto é, com suas leis, artes, concepções religiosas, línguas e memórias históricas; ao ramo da *Etnologia*, que trata especialmente das canções, jogos, festas, contos, lendas e usos de um povo, chama *Folklore* (à inglesa). [...] Aquilo, que a respeito de certo período é *etnográfico*, torna-se em parte *arqueológico*, tratando-se de um período posterior. Por isso a *Etnografia*, aplicada ao passado, fica sendo nesse caso *Arqueologia* (VASCONCELLOS, 1980, grifo nosso).

Os folcloristas europeus, durante o período entre guerras, dedicam-se ao inventário das produções tradicionais, e se reúnem em torno da legitimação intelectual do folclore. O primeiro Congresso Internacional do Folclore acontece em Paris, em 1937, no âmbito da Exposição Universal das Artes e das Técnicas, e foi organizado por Paul Rivet e Georges-Henri Rivière também com o objetivo de criar o Museu Nacional de Artes e Tradições Populares – ao lado do Museu do Homem, que marca o interesse pelas sociedades distantes, o novo museu será consagrado à França rural tradicional. Trata-se da afirmação do sentimento de nacionalidade implícito às “tradições populares”, apropriadas ideologicamente tanto na França socialista do *Front populaire* como na Alemanha hitleriana. O Congresso vai contar com duas sessões: uma dedicada ao folclore descritivo e outra ao folclore aplicado à vida social; o folclore como disciplina, legitimado pela história e pela etnologia – “o folclore festeja seu renascimento como uma verdadeira ciência” (VALLANTIN, 1937. In: ANNALES..., 1999).

Rivet e Rivère vão propor também a abolição de qualquer hierarquia nas artes, e o despertar da sensibilidade para o as expressões mais “húmildes”, “grosseiras” ou simplesmente “banais” da expressão popular. Os instrumentos científicos de análise e pesquisa serão aqueles da etnografia, os mesmos utilizados para estudar as sociedades arcaicas, “primitivas”, sem escrita, “inferiores”, o que poderia colocar em dúvida a negação da hierarquia nas artes, aproximando a cultura popular do homem do campo da Europa daquela do homem primitivo, objeto de estudo da etnologia. No final da década de 1940, negando o passadismo e a associação ideológica do folclore, que passa a ser identificado com um certo “caráter nacional”, levando mesmo a reconstituições e imitações e à manipulação ideológica, Paul Rivet renuncia à palavra “folclore” – que ele começara por definir como o “estudo de tudo o que sobrevive, em uma sociedade evoluída, costumes, hábitos de vida, tradições, crenças pertencentes a um estágio anterior de civilização” – em favor do termo “etnografia francesa” (VALLANTIN, 1937. In: ANNALES..., 1999).

A Sociedade de Etnografia e Folclore, do Departamento de Cultura de São Paulo, criada por Mário de Andrade, recebeu, por intermédio de Dina Lévi-Strauss, um convite para participar do Congresso. Nicanor Miranda viaja para apresentar o trabalho *Etudes cartographiques des*

*tabous alimentaires et des danses populaires*, cartas folclóricas elaboradas a partir de pesquisa do Departamento sob orientação de Bruno Rudolfer, Claude Lévi-Strauss e Mário de Andrade (VALLANTIN, 1937. In: ANNALES..., 1999).

2.1 Etnografia e folclore no Departamento de Cultura de São Paulo  
Entre os anos de 1935 e 1938, em meio aos diferentes trabalhos conduzidos concomitantemente por Mário de Andrade estava a direção do Departamento de Cultura da Prefeitura e São Paulo, no seio do qual ele criou a Sociedade de Etnografia e Folclore (SANTOS, 2007) e o Curso de Etnografia. Entre suas estratégias de trabalho estava incluído o registro científico de cantos e melodias populares, cada vez mais ameaçados de desaparecimento. De um lado, tratava-se de criar normas científicas para o trabalho, deixando de lado as coletas de material até então realizadas de forma “anticientífica” e deficiente. Por outro, acentuava um certo caráter pedagógico da pesquisa, sublinhando a importância da divulgação do material tanto para a população em geral como para um público mais especializado, ao qual se ofereciam os documentos como suporte para a elaboração de composições musicais eruditas.

As preocupações de Mário de Andrade com a preservação dos monumentos e as manifestações de caráter popular são anteriores à sua colaboração com o SPHAN. Desde o momento em que se faz aprendiz de turista e empreende viagens de observação e descoberta pelo Brasil (1924, Minas Gerais; 1927, Nordeste e Amazônia; 1928 e 1929, Pernambuco, Rio Grande do Norte e Paraíba), produzindo crônicas e fotografias, visitando obras de arquitetura, coletando documentação musical, observando as danças dramáticas e ensaiando estudos sobre a religiosidade popular e desde o momento em que se lança ao trabalho apaixonado de reconhecimento e valorização das manifestações da arte popular, Mário de Andrade começa a reconhecer a necessidade de prever o estudo, o reconhecimento e até a proteção dessas mesmas manifestações. Essa ação é primeiro formalizada no texto do Anteprojeto para o SPHAN, mas é de fato “institucionalizada” em 1936, com a criação, no âmbito do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, da Sociedade de Etnografia e Folclore, que trabalhou para orientar, promover e divulgar os estudos etnográficos e folclóricos,

promovendo o Curso de Etnografia, e patrocinando excursões de coleta de material de estudo.

A Sociedade de Etnografia e Folclore, a primeira desse gênero organizada no Brasil<sup>11</sup>, tinha como objetivo a preservação e recuperação das manifestações populares e a formação de folcloristas para pesquisa e coleta científica de material folclórico e etnográfico, ou seja, dar continuidade ao trabalho iniciado com o Curso de Etnografia ministrado no Departamento. Definido pelos seus organizadores como “de caráter prático”, esse curso, composto de 24 aulas ministradas por Dina Dreyfus Lévi-Strauss<sup>12</sup>, tratava da coleta, classificação e análise de objetos e documentos. O objetivo era oferecer a pesquisadores “leigos” uma instrução teórica “sumária” e principalmente procedimentos de pesquisa, ou seja, um método de trabalho de campo: “A etnografia como método geral de pesquisa em que se estuda ‘o outro’ [...] o homem do passado e o primitivo, tudo o que apresenta um componente diferente do nosso” (VALENTINI, 2010).

Na quarta aula do Curso de Etnografia, Dina Lévi-Strauss preocupa-se em definir folclore para seus alunos:

significa estudo das manifestações culturais populares. Podemos dizer que o folclore está para a etnografia como a etnografia para a etnologia [...]. Em relação à etnografia, o folclore se caracteriza: por pertencer mais ao domínio espiritual, levando em conta o fator psicológico, enquanto a etnografia se limita quase exclusivamente aos elementos materiais; por se ocupar principalmente das manifestações

11. Na Europa essas sociedades começam a se organizar a partir de 1830. No Brasil, ver: DAVIDOFF, Maria Regina (Org.). *Catálogo do Arquivo da Sociedade de Etnografia e Folclore*. São Paulo: CCSP, 2004.

12. Dina Lévi-Strauss, que chega ao Brasil com seu marido, Claude Lévi-Strauss, além de professora da Universidade de Paris, havia sido assistente de Paul Rivet, que por sua vez trabalhava com Georges-Henri Rivière no Museu de Etnografia do Trocadero, em Paris. Sobre o curso de Dina Lévi-Strauss, ver: AMOROSO, Marta. Sociedade de Etnografia e Folclore (1936-1939). Modernismo e Antropologia. In: DAVIDOFF; Maria Regina (Org.). *Catálogo do Arquivo da Sociedade de Etnografia e Folclore*, cit.; VALENTINI, Luísa. *Um laboratório de antropologia: o encontro entre Mario de Andrade, Dina Dreyfus e Claude Lévi-Strauss (1935-1938)*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, 2010.

culturais dos povos chamados civilizados, enquanto a etnografia se consagra especialmente aos povos primitivos. Geralmente o etnógrafo especializado não se ocupa do folclore. Neste curso, entretanto [...] o folclore será um dos pontos do programa (VALENTINI, 2010).

No artigo *Folclore*, escrito em 1942 e publicado em 1949, depois de sua morte, Mário de Andrade, por sua vez, avalia que a “situação dos estudos do folclore no Brasil ainda não é boa”, porque “o folclore no Brasil, ainda não é verdadeiramente concebido como um processo de conhecimento” (ANDRADE, 1998), e continua:

Faz-se imprescindível uma conceituação nova de folclore para os povos de civilização e cultura recentemente importada e histórica, como os da nossa América. Mas essa conceituação nova tem de ser “científica”, pois que se o conceito europeu leva a encurtar de maneira ridícula e socialmente ineficaz o que seja entre nós o fato folclórico, por outro lado a sua desistência tem levado a um confucionismo igualmente absurdo, fazendo certos autores aceitarem como “folclore”, qualquer romance de cantor e qualquer peça urbana de autor. Nem tanto nem tão pouco. No Brasil existem cidades “folclóricas” e sobre isto também expliquei meu pensamento no ensaio nomeado atrás, mas carece sempre, por um critério seguro, saber distinguir na forma popular urbana o que é folclórico do que é apenas popularesco. No Recife o maracatu das comunidades negras é quase sempre um fato folclórico, não o sendo quase sempre a música e os textos dos frevos. Eu creio que com as novéis sociedades seria bom reunir os nossos folcloristas mais importantes, num congresso destinado exclusivamente a decidir certas questões primordiais como essa, para facilitar aos estudiosos a atitude científica, lhes determinando os campos de pesquisas e os métodos de trabalho (ANDRADE, 1998).

Em 1938, a Discoteca Municipal, que fazia parte da estrutura do Departamento de Cultura, patrocina a Missão de Pesquisas Folclóricas. Mário de Andrade colabora no estabelecimento do roteiro por seis Estados do Norte e Nordeste; na escolha dos membros da equipe, composta por Luís Saia, Martin Braunwieser, Benedito Pacheco Antonio Ladeira; na definição dos métodos de coleta, que privilegia a utilização do instrumental mais sofisticado então disponível, fazendo apelo ao filme, à fotografia e aos textos descritivos e desenhos. E vai justificar esse oneroso “empreendimento federal” por parte de um município, São Paulo, como parte de um projeto maior de abasileiramento da região, que julgava uma das mais afastadas da “essencialidade nacional”, a mais pujante economicamente e com maior influência de diversas correntes migratórias, que só teria a crescer com o “estudo do folclore regional de maior interesse”, aquele do Norte e Nordeste (SANTOS, 1995). Realiza-se assim, por iniciativa de Mário de Andrade, e graças ao trabalho de uma equipe paulista, a primeira expedição científica de registro das manifestações de arte popular no país. Ao mesmo tempo que sistematiza os estudos e indicações do turista aprendiz, a Missão introduz definitivamente o jovem “engenheirando” Luís Saia no universo cultural de Mário de Andrade, fato que irá marcar profundamente o trabalho do Iphan em São Paulo.

Por um lado, Mário de Andrade procurava criar e incorporar normas científicas aos procedimentos de trabalho, deixando de lado as coletas de material realizadas de forma “não científica e deficiente”:

a etnografia brasileira vai mal. Faz-se necessário que ela tome imediatamente uma orientação prática baseada em normas severamente científicas. Nós não precisamos de teóricos, os teóricos virão a seu tempo. Nós precisamos de moços pesquisadores que vão a casa recolher com seriedade e de maneira completa o que esse povo guarda e rapidamente esquece, desnortado pelo progresso invasor (ANDRADE, 1936).

Procurava sistematizar a formação de técnicos e expandir as pesquisas, enquanto fazia contatos com museus e sociedades científicas de etnografia na Europa para, entre outras coisas, adquirir modelos de formulários a serem utilizados nesse grande projeto de pesquisa etnográfica que tentava

estruturar<sup>13</sup>: “Estou tentando atualmente situar a atividade etnográfica e folclórica do Departamento de Cultura sob a orientação permanente do Museu do Trocadero e das instituições de folclore francesas”, escrevia Dina Lévi-Strauss ao *Service des Oeuvres Françaises à l’Etranger*, em 10 de dezembro de 1936.

Por outro lado, acentuava o caráter pedagógico da pesquisa, apontando para a importância da divulgação do material entre a população em geral, bem como para a sua relevância científica como suporte em potencial, e inspiração para composições e criações de arte erudita. Segundo muito bem observa Florestan Fernandes (1946), o folclore domina e marca profundamente “a atividade polimórfica de Mário de Andrade”, apontando o constante conflito na sua obra entre progresso e atraso, civilização e interior, progresso e tradição, entrosamento do folclórico no histórico. A ideia central presente nos estudos de Mário de Andrade sobre o folclore seria o aproveitamento erudito do material folclórico, sem nivelamentos ou hierarquias, o romance *Macunaíma* como exemplo magistral. Para Mário de Andrade, acrescenta o autor, “nacional significa expressividade, existência de um padrão característico e próprio de cultura”, cultura que se revela nos elementos folclóricos, a parte mais significativa da história de um povo, assim como na consciência de um passado, das tradições, da existência de uma memória coletiva, momento em que o folclore de Mário de Andrade vai ao encontro das noções de patrimônio e nacionalidade:

Do grau de aproveitamento do material folclórico [...] era possível inferir o grau correspondente de maturidade e o caráter nacional da cultura de um povo [...] propugnando pelo abasileiramento da literatura e da música brasileira através de injeções maciças de arte popular (FERNANDES, 1978).

Apesar de insistir: “eu não sou folclorista não” (ANDRADE, 1933). Pode-se observar ao longo dos textos, documentos e correspondências de Mário de Andrade o emprego dos termos “etnografia”, “folclore” e “arte popular” de

13. Carta a Dina Lévi-Strauss (29-10-1936). In: SANDRONI, Carlos. Mário, Oneyda, Dina e Claude. *Revista do Patrimônio*, n. 30, Rio de Janeiro: Iphan/MinC, 2002. p. 241.

forma alternada, mas sempre designando a ação, ou o processo de construção de um conhecimento voltado para o estudo científico, para a pesquisa, para a documentação e, inevitável em se tratando de Mário de Andrade, para a proteção das manifestações da cultura material e da vida social, ou, de uma maneira geral, da cultura popular do Brasil. Ao focar a “formação cultural do nosso povo” valorizando sua variedade cultural e étnica, estuda as manifestações das populações indígenas, dos negros africanos, mas vai além, valorizando também a mestiçagem, consubstanciada na “figura tão sedutora e que deverá ser tão rica em revelações que é o caboclo brasileiro”, conforme Dina Lévi-Strauss na aula inaugural do Curso de Etnografia do Departamento de Cultura. Com cautela, Mário de Andrade se colocava sempre como “amador” ou “dileta” nos respectivos campos de trabalho:

Não foi ao acaso que escolhemos a etnografia, ela se impôs. Quem quer que, mesmo diletantemente como eu, se dedique a estudos etnográficos e procure na bibliografia brasileira o conhecimento da formação cultural do nosso povo, muitas vezes desanima, pensativo, diante da facilidade, da leviandade detestável, da ausência, muitas vezes total, de orientação científica, que domina a pseudo-etnografia brasileira [...] E é justamente nisto, na colheita da documentação popular que a enorme maioria dos nossos livros etnográficos é falsa (ANDRADE, 1936).

## 2.2 Etnografia e folclore no Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

Mesmo não fazendo parte do texto do Decreto-Lei n. 25, as questões do Anteprojeto de Mário de Andrade vão permanecer latentes na reflexão do corpo técnico e na condução dos trabalhos do SPHAN, principalmente durante os seus primeiros 30 anos de funcionamento, até encontrar no ambiente globalizado contemporâneo o equilíbrio (ou desequilíbrio...) necessário para serem reconhecidas e oficializadas<sup>14</sup>.

14. A categoria de arte popular ou bem etnológico a ser considerada em um instrumento de proteção foi contemplada em documentos oficiais pela primeira vez por Mário de Andrade em 1936, no âmbito do Anteprojeto para o SPHAN, tendo sido retomada por Aloísio Magalhães em 1975, quando à frente do Centro Nacional de Referência Cultural – CNRC, e, depois, pela Fundação

São poucas as referências ao processo de elaboração do Anteprojeto. Em carta de 1937, Mário de Andrade solicita a Rodrigo Melo Franco de Andrade que “envie novamente esta literatura de referência” sobre “decretos e outras coisas já do passado a respeito de defesa de monumentos históricos”, sem especificar ou citar essas referências, para que fossem repassadas para Paulo Duarte<sup>15</sup>, empenhado na elaboração do projeto para um departamento de patrimônio estadual em São Paulo, pois ele as havia perdido; poderia ser esta a razão de não constar nos arquivos e na biblioteca de Mário de Andrade nenhuma referência internacional à organização de serviços governamentais de proteção do patrimônio. Por outro lado, se Paulo Duarte se demora discutindo seus estudos para a elaboração da estrutura do futuro departamento paulista e respectiva legislação de proteção, destacando a França e a Itália como “os países que maior carinho têm dado ao assunto” (DUARTE, 1938), Mário de Andrade não faz nenhuma referência à documentação que pudesse lhe ter servido de apoio para a elaboração do Anteprojeto.

Uma rápida visita à sua biblioteca<sup>16</sup> revela a inexistência também de publicações da então já representativa produção internacional sobre preservação do patrimônio e restauração. Autores como C. Boito, A. Riegl, E. E. Viollet-le-Duc, W. Morris, entre outros historiadores, arquitetos, críticos de arte, teóricos e arqueólogos, frequentemente citados na literatura internacional sobre restauro e preservação, estão ausentes da biblioteca de Mário de Andrade, que conta somente com uma obra do austríaco Max Dvorak, *Flamisches volksleben*, tratando da pintura flamenga; não consta o trabalho do mesmo autor sobre preservação do patrimônio na Áustria, *Catecismo da preservação de monumentos*, publicado em 1910. A única exceção diz respeito à obra de J. Ruskin. Nos seus desenhos de registro e textos, bem como na sua atuação no movimento Arts and Crafts ao lado de

Nacional Pró-Memória. Mais tarde foi fixada pela Constituição de 1988, nos arts. 215 e 216, e teve a sua proteção formalizada com a promulgação do Decreto n. 3.551, de 4-8-2000, que institui o “Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro”.

15. Paulo Duarte (1899-1984) – poeta, arqueólogo, jornalista, professor, deputado –, intelectual muito próximo de Mário de Andrade, iniciou em 1937 uma campanha que denominou “contra o vandalismo e o extermínio”, passando a se dedicar à criação do serviço do Patrimônio Histórico e Artístico de São Paulo desde 1936. Cf. DUARTE, Paulo. *Contra o vandalismo e o extermínio*. São Paulo: Departamento de Cultura, 1938. v. XIX.

16. Acervo da biblioteca de Mário de Andrade no IEB – número de itens: 7.407. Disponível em: <[http://200.144.255.59/catalogo\\_eletronico/consulta](http://200.144.255.59/catalogo_eletronico/consulta)>.

William Morris, Ruskin estuda as edificações rurais valorizando os materiais locais, o trabalho artesanal dos velhos ofícios e as marcas da tradição e da passagem do tempo nos objetos e edificações. Mas os livros de Ruskin que constam da biblioteca de Mário de Andrade – *The seven lamps of architecture*, *Stones of Venice* e *Nature du Gothique* – tratam com grande erudição principalmente da arquitetura gótica, sublinhando seu caráter nacional, e esclarecem sobre a postura do autor, radicalmente contrária a qualquer intervenção de restauro. O livro de J. Ruskin, *The poetry of architecture*, que tem como subtítulo “a arquitetura das nações da Europa considerada na sua associação com o cenário natural e o caráter nacional”, no qual o autor demora-se no estudo da arquitetura menor, rural, não consta da biblioteca de Mário de Andrade; em uma das ilustrações elaboradas para esse livro, Ruskin alinha desenhos de uma série de chaminés de casas rurais e coloca a legenda: “*the mind of the people*” (RUSKIN, 1873).

Porém, ainda em relação aos livros da biblioteca pessoal de Mário de Andrade sob a guarda do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP), pode-se observar que é vastíssima a coleção de obras que se referem a folclore, etnografia, etnologia, arte popular<sup>17</sup>. São livros editados desde o final do século XIX até o ano da morte de Mário de Andrade, 1945, tratando de temas tão diversos como lendas; feitiços; *folklores*; *recits*; poesia; música; dança; religião; provérbios; indumentária; negritudes *et curiosités*; romanceiro e cancionero português; notas sertanejas; *mythes et legendes*; tradições e lendas; mitos. Obras editadas em inglês, francês, alemão, espanhol, italiano, referentes ao folclore e à etnologia e etnografia de países como Portugal (incluindo Açores, Ilha da Madeira e as então colônias de Moçambique e Cabo Verde); México; Colômbia; Argentina; região dos Andes; região platina; Antilhas; Congo; França; Espanha; Itália; Alemanha; Austrália; vários Estados e regiões do

17. Acervo da biblioteca de Mário de Andrade no IEB – número de itens: 7.407. Disponível em: <[http://200.144.255.59/catalogo\\_eletronico/consulta](http://200.144.255.59/catalogo_eletronico/consulta) 6>. Mais ampla é a relação da Bibliografia das instruções folclóricas, que consta do acervo da Sociedade de Etnografia e Folclore, sob a guarda do Centro Cultural São Paulo, publicada no n. 5 do *Boletim da Sociedade*, com 57 títulos sobre etnologia, etnografia e folclore em diferentes idiomas, reproduzida como anexo por Luisa Valentini (VALENTINI, Luísa. *Um laboratório de antropologia: o encontro entre Mario de Andrade, Dina Dreyfus e Claude Lévi-Strauss (1935-1938)*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, 2010. p. 223-228).

Brasil, especialmente região amazônica; e países africanos. Assim como são numerosos os registros de contatos mantidos por Mário de Andrade com institutos de pesquisa e museus etnográficos europeus.

O Anteprojeto de Mário de Andrade para o SPHAN cria quatro livros de tombo e quatro museus nacionais a eles associados, como instrumentos e lugares da preservação. Além do importante papel dos museus na organização e proteção oficial do patrimônio histórico e artístico, Mário de Andrade demora-se em definir suas especificidades como instituições cujo maior compromisso deveria ser com a produção e a disponibilização do conhecimento a partir dos testemunhos materiais<sup>18</sup>. Assim é que, durante a discussão do Anteprojeto, Mário de Andrade lança-se em um debate áspero com Heloisa Alberto Torres, diretora do Museu Nacional, ao propor a reestruturação desse Museu e sua divisão em dois outros independentes, um Museu Etnográfico e um Museu de História Natural. Em carta a Rodrigo Melo Franco de Andrade, a diretora discorda da divisão proposta e da redistribuição das áreas do Museu, defendendo a permanência da organização do acervo e das pesquisas então vigentes, fundamentadas na intersecção dos campos das ciências naturais e das ciências humanas. A reação de Mário de Andrade é pronta:

D. Heloisa ao entender Etnografia pelas suas próprias especializações, só pensa em “etnografia ameríndia”, ao passo que eu, pelas minhas especializações, entendo principalmente “etnografia popular”. Se não me engano, no meu trabalho mostrei que a etnografia ameríndia podia estar ajuntada à arqueologia [...]. Mas a Etnografia do nosso povo brasileiro tem, creio que só uma sala no Museu Nacional, e essa é para mim a parte mais importante, os Ameríndios pertencendo principalmente à ciência pura, e o povo brasileiro em seus costumes e usanças e tradições folclóricas, pertencendo à própria vida imediata, ativa e intrínseca do Brasil (ANDRADE, 1981).

18. Sobre Mário de Andrade e os museus, ver: LOURENÇO, Maria Cecília França. *Museus acolhem o moderno*. São Paulo, Edusp, 1999; e LOURENÇO, Maria Cecília França. *Museus à grande*. *Revista do Patrimônio*, Rio de Janeiro: MinC/IPHAN, 2002.

Em 1937, ano de promulgação do Decreto-Lei n. 25, que cria o SPHAN, Paul Rivet, médico e etnólogo francês, muito próximo de Mário de Andrade, Paulo Duarte e Dina Lévi-Strauss (DAVIDOFF, 2004), inaugura em Paris o *Musée de l'Homme*, ligado institucionalmente ao *Muséum National d'Histoire Naturelle*, reformulando a concepção do *Musée d'Ethnographie du Trocadéro*, inaugurado no antigo Palácio de Chaillot em 1878<sup>19</sup>, renovando inclusive a museografia com projeto de Georges-Henri Rivière. O novo museu, apresentado como “de natureza científica”, vai se preocupar com a apresentação dos objetos no seu contexto social e humano, investigando a própria origem longínqua dos povos da Europa, através dos objetos da Antiguidade e dos “objetos da alteridade” recolhidos durante as expedições de estudo e observação; os “civilizados europeus” recuavam na história e viam nos “povos primitivos” o estágio de onde haviam partido para constatar os “progressos alcançados”.

No contexto da discussão que nos interessa aqui, é importante assinalar que a instalação do Museu Etnográfico no antigo Palácio de Chaillot foi decidida à revelia de um parecer de E. E. Viollet-le-Duc, na época principal especialista da “*commission du site*” em Paris. Mas acabou no final por dividir as instalações do Palácio com o *Musée de Sculpture Comparée*, organizado pelo próprio Viollet-le-Duc, constituído de moldes em gesso em escala real de monumentos e de estatuária francesa medievais, que tinha como objetivo favorecer a descoberta e a valorização do patrimônio nacional. O Palácio de Chaillot é demolido e substituído pelo Palácio do Trocadero, projeto de J. Carlu, L. H. Boileau e L. Azema, inaugurado em 1937. O museu organizado por Viollet-le-Duc é reinstalado no novo edifício e rebatizado de *Musée des Monuments Français*, passando desta vez a compartilhar as instalações do novo Palácio com o *Musée de l'Homme*.

Também por ocasião dessas mudanças, o acervo do antigo Museu de Etnografia é dividido entre o *Musée de l'Homme* e o *Musée National des*

19. A fundação desse novo museu era cogitada desde 1870, quando as autoridades começaram a se questionar sobre a pertinência de reunir no Louvre, afinal um *Musée des Beaux-Arts*, objetos fabricados por “selvagens”. O próprio ministro Jules Ferry, “que estabelecia uma distinção radical entre raças superiores e inferiores”, estimava que se deveria separar o domínio da arte do domínio da história dos “usos e costumes”. A gênese desse museu remonta ao ano de 1827, à criação do Museu da Marinha e da Etnografia, ou Museu Dauphin, nas galerias do Louvre, segundo DEGLI, Marine; MAUZE, Marie. *Arts premiers: le temps de la reconnaissance*. Paris: Gallimard, 2000.

*Arts et Traditions Populaires*. Sob a direção de Georges Henri Rivière, esse novo museu vai se instalar provisoriamente no subsolo do mesmo Palácio do Trocadero e organizar exposições temporárias do seu acervo, constituído a partir de coleções da seção francesa do antigo Museu Etnográfico, somadas ao resultado de ampla pesquisa e de coletas realizadas em território francês em busca de informações e objetos, o que possibilita, segundo os organizadores, que “as artes populares se constituíssem enquanto objeto científico”: o museu foi criado como o “museu da identidade nacional”, primeiro museu dedicado à “França popular”, essencialmente rural, considerado também por Rivière nos seus discursos como “museu do folclore”. Observa-se assim, em meados da década de 1930 na França, a tentativa de definição e dissociação entre etnografia e folclore espelhada agora na organização de museus, bem como na reflexão dos intelectuais por eles responsáveis.

Desde o início das atividades do SPHAN, foram frequentes os estudos comparativos, tornando-se às vezes necessário situar o patrimônio local na escala dos valores patrimoniais internacionais, para em seguida defender seu valor identitário; na época, prevalecia o “desprezo” dos intelectuais e acadêmicos pelo barroco colonial brasileiro devido a seu “gosto impuro”. Nesse contexto, mesmo tendo de reconhecer que “os valores históricos e artísticos do Brasil (eram) menos consideráveis do que os que possuem a Grécia, a Itália e a Espanha”, Rodrigo Melo Franco de Andrade (1987) afirmava que esse fato não deveria desaconselhar a preservação do patrimônio nacional. Ao contrário, defendia que prevalecesse a valorização daquilo que fosse característico da história e da arte de cada país, arrematando: “A poesia de uma igreja brasileira do período colonial é, para nós, mais comovente do que o Partenon” (ANDRADE, 1987). O SPHAN estuda, aceita e valoriza, como original e brasileira, ou seja, nacional, uma arte colonial mestiça, com raízes fincadas mais na arte popular portuguesa do que na erudita, valorizada do ponto de vista artístico para além do valor histórico indiscutível, por sua simplicidade, singeleza, e até pela ingenuidade de suas linhas, de suas cores e de suas composições.

Considerações sobre as origens populares e “bastardas” da arte e da arquitetura brasileiras no período colonial, mesmo aquelas “mais oficiais”, desde o início dos trabalhos do SPHAN, alargaram o campo de interesse de seus técnicos, flexibilizando critérios de trabalho assim como juízos

históricos e artísticos, sem que isso significasse menor erudição ou seriedade durante as pesquisas e a elaboração de textos de referência e relatórios. Procedimento que foi paradigmático em Mário de Andrade, conforme Carlos Drummond de Andrade observa em seu diário, um mês depois da morte do amigo:

Debulho a correspondência de Mário de Andrade com Rodrigo (M. F. de Andrade) para resumir tudo que se refere à elaboração da monografia sobre Frei Jesuíno do Monte Carmelo. Admiro mais uma vez a aguda consciência intelectual de Mario. Levou quatro anos para escrever este trabalho sobre um pintor religioso do século XVIII em São Paulo, de reduzida importância na história geral da pintura brasileira. Fez pesquisas que um Rafael mereceria, gastou dias e dias no confronto de fotos, desesperou muitas vezes e, ao morrer, ainda não estava satisfeito com o livro encomendado pelo SPHAN (ANDRADE, 1985).

Em palestra noticiada no jornal *Diário da Noite* em 19 de maio de 1936, Rodrigo Melo Franco de Andrade confirma os contornos e atribuições do recém-criado Serviço de Defesa do “Patrimônio Histórico e Artístico dos brasileiros”, definindo-as na amplitude conceitual de Mário de Andrade, mas preocupando-se, naquele momento, com o tombamento e proteção dos monumentos que corriam perigo de desaparecimento, operação que não era excludente em relação à preservação da “arte popular”:

Nosso trabalho compreenderá, de acordo com o projeto [...] arqueologia, etnografia e arte popular, iniciando-se, antes de tudo, o tombamento para se saber e avaliar o que existe. As bases para realizá-lo exigem um estudo atento, porque logo ressaltam a sua complexidade, a sua extensão e profundidade (ANDRADE, 1987).

O lugar ocupado pelos “monumentos de arte popular” na reflexão e na prática do SPHAN nos primeiros 30 anos ganha destaque e afirma sua importância quando olhado a partir da prática da Repartição, muito mais ampla, rica e complexa do que poderia ser a listagem oficial de bens tombados. E,

se no projeto de lei definitivo não foi incluído um livro do tomo para as artes populares, compareceu o *Livro Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico*, que, considerada a definição de etnografia de Mário de Andrade, poderia acolher, como de fato o fez, as expressões materiais das artes populares. O arquiteto José Pessoa, refletindo sobre a sua importante iniciativa de organizar e divulgar os pareceres e estudos de tombamento elaborados pelo arquiteto Lúcio Costa durante os quase 40 anos em que ocupou a direção da Divisão de Estudos e Tombamento do SPHAN, confirma que

O inventário significa o registro das informações sobre determinado bem no Arquivo Central, que por isso dispõe de um variado panorama fotográfico da arte popular e arquitetura vernacular ainda existentes nos anos iniciais do SPHAN. Isto, contudo, não invalidava a preocupação com a preservação daquelas obras menores, que fugiam da definição de obra de arte excepcional constante da legislação, mas que eram testemunhos da evolução arquitetônica brasileira, sendo, em muitos casos, a sua parte mais significativa. O interesse histórico, isto é, o interesse para a história da nossa arquitetura civil, era o artifício usado para proteger os elementos regionais ameaçados de desaparecimento (PESSOA, 2004).

Em 1937, perguntava Mário de Andrade a Rodrigo Melo Franco a propósito da pauta do primeiro número da *Revista do SPHAN*: “E folclore? já pode entrar na revista?”, recebendo do interlocutor a resposta:

A propósito do folk-lore desconfio que não haverá por enquanto lugar para ele na revista, atendendo-se às atribuições atuais do Serviço. Entretanto, assim que for promulgada a lei nova [...] penso que devemos introduzi-lo, compreendido no conceito de arte popular<sup>20</sup>.

Mas na pauta da *Revista do Patrimônio* n. 1 consta o artigo *Contribuição para o estudo da proteção do material arqueológico e etnográfico no Brasil*,

20. Carta de RMFA a Mário de Andrade, 11-6-1937. In: *Rodrigo e o SPHAN*: coletânea de textos sobre patrimônio cultural. Rio de Janeiro: MinC/SPHAN/Pró-Memória, 1987. p. 129.

de autoria de Heloisa Alberto Torres<sup>21</sup>. Como diretora do Museu Nacional, Torres vai tratar da “documentação etnográfica, quer indígena quer das populações neo-brasileiras”<sup>22</sup>.

Em seu texto *Folclore*, publicado em 1949, Mário de Andrade (1998) dá outras indicações sobre a Revista e cita o texto “Ofícios mecânicos em Vila Rica no séc. XVIII”, e outro de Raimundo Lopes sobre a pesca no Maranhão:

[...] além da monografia do Prof. Gilberto Freire sobre os ‘Mocambos do Nordeste’, a Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional vem publicando comunicações que tendem a alargar as nossas pesquisas folclóricas para o campo da estrutura social e a cultura material (ANDRADE, 1998).

Na prática, a ação cotidiana do SPHAN era permeada por discussões e questionamentos, extrapolando às vezes o campo do patrimônio histórico e artístico e ultrapassando largamente a ação de tombar para abranger praticamente todo o universo cultural brasileiro. Essa prática era entendida de maneira ampla por aqueles que dela participavam, como uma ação política reconhecida quase como “ministerial”; era como se o SPHAN respondesse pela área cultural na estrutura do Ministério da Educação e Cultura (MEC), ao qual estava vinculado. Não é difícil compreender por que Mário de Andrade teria pensado em um serviço federal de proteção ao patrimônio com perfil conceitual e operativo tão abrangente, quase um Ministério da Cultura, que, de resto, só foi criado no Brasil 50 anos depois, em 1985: no momento da elaboração do Anteprojeto, seu autor estava visceralmente envolvido na definição do que seria o campo da cultura e suas políticas públicas, à frente do Departamento de Cultura recém-criado em São Paulo, investigando, a partir de São Paulo, os aspectos formadores de uma “identidade nacional”, discutindo com Paulo Duarte e com Rodrigo Melo Franco

21. Ver nota de Adélia Miglievich-Ribeiro, Heloisa Alberto Torres (1895-1977) – antropóloga. Disponível no *Portal do CNPQ*: <[http://memoria.cnpq.br/web/guest/pioneiras-view/-/journal\\_content/56\\_INSTANCE\\_a6MO/10157/1144061](http://memoria.cnpq.br/web/guest/pioneiras-view/-/journal_content/56_INSTANCE_a6MO/10157/1144061)>.

22. Os números da *Revista do IPHAN* estão disponíveis em: <<http://portal.iphan.gov.br/publicacoes/lista?categoria=&busca=revista&pagina=4>>.

de Andrade o que seria um sistema de patrimônio no Brasil, com instâncias estaduais e municipais, além da federal, que estava sendo criada:

Quando o Paulo Duarte me falou que queria fazer coisa semelhante em São Paulo, lembrei logo a ele que a coisa necessariamente tinha que entrosar-se aí com o SPHAN, que era federal. [...] Aliás, já no ato recente de consolidação dos departamentos municipais, eu pus entre as competências do Departamento de Cultura, na Diretoria, organizar o tombamento artístico e histórico do município, um simples item, para que a coisa fique sob minha orientação geral não desvirtue o espírito em que, sei, foi criado pelo Capanema<sup>23</sup>.

Não é também de estranhar que o advogado Rodrigo Melo Franco de Andrade compreendesse imediatamente que seria oportuna “uma restrição ligada ao interesse público nas suas atribuições funcionais, principalmente à vista das graves implicações jurídicas que fatalmente surgiriam no tocante ao direito de propriedade relativo aos bens móveis que, com certeza, iriam sobrepujar sobremaneira em quantidade os bens imóveis” (LEMOS, 1981). Ademais, como a proteção legal só poderia incidir sobre “coisas”, bens móveis, bens móveis integrados ou bens imóveis (evidentemente suportes de valores e significados “imateriais”), ficou evidente que o instrumento do tombamento não era adequado para proteger manifestações da arte e da cultura popular como lendas, danças, rituais, entre outras, como de resto sempre esteve claro no texto do Anteprojeto. E, como era previsível que o tombamento encontrasse resistências por se contrapor a interesses econômicos (mesmo respeitando o direito de propriedade, ele o restringia), era necessário que toda a ação do SPHAN fosse baseada em critérios reconhecidos, bem fundamentados na história e na teoria da arte e do restauro, “juridicamente defensáveis e socialmente aceitáveis” (LEMOS, 1981). Importante é compreender como essas categorias e todas as restrições advindas da situação política e econômica do país foram sendo reelaboradas

23. Carta de Mário de Andrade a RMFA, 27-9-1936. In: *Mário de Andrade: cartas de trabalho*, cit., p. 63.

no interior do órgão nos seus primeiros 30 anos de trabalho para ampliar o horizonte de trabalho e de reflexão<sup>24</sup>.

A primeira reunião internacional para discutir princípios e critérios técnicos e éticos para a preservação e a restauração, a “Conferência de Atenas sobre a conservação artística e histórica dos monumentos”, é realizada em 1931, gerando a Carta de Atenas (CHOAY, 2013), que foi uma das referências para a organização do SPHAN e para os primeiros anos de trabalho, segundo depoimento de Rodrigo Melo Franco de Andrade<sup>25</sup>. Ele também comenta o “inventário das coisas artísticas” realizado na Bélgica, “em tudo e por tudo perfeito [...] catalogação e avaliação das preciosidades caras ao povo belga”, cuja cópia um jornalista encontra em seu gabinete: “É o que nos esforçamos por fazer com o patrimônio no Brasil”<sup>26</sup>; nem a Carta de Atenas, nem qualquer outro documento internacional de referência sobre patrimônio e preservação foi mencionado por Mário de Andrade em textos ou correspondência, considerando a documentação disponível.

Mas é importante lembrar que o Iphan foi criado em 1937, às vésperas da eclosão da Segunda Guerra Mundial, portanto, nos seus primeiros 10 anos de trabalho, a inteligência patrimonial brasileira viu-se isolada do principal centro de debates sobre patrimônio e restauração, a Europa, onde se estava a destruir em escala nunca vista, e onde em seguida se passou a reconstruir e restaurar em escala também nunca vista, no atropelo das teorias, tentando contemplar novas questões (SANTOS, 2007). Nesses quase 10

24. Importante notar a ausência de Mário de Andrade no grupo de intelectuais paulistas que ele costumava frequentar quando, em 1924, sob a liderança de D. Olívia Penteadó, redigiu a minuta do documento que criava a “Sociedade dos Amigos dos Monumentos Históricos do Brasil”, com importante participação de Blaise Cendrars, organizada nos moldes de uma ONG contemporânea. Ver: CALIL, Carlos Augusto. Sob o signo de Aleijadinho: Blaise Cendrars precursor do patrimônio histórico. In: MORI, V. H.; SOUZA, M. C. S.; BASTOS, R. L.; GALLO, H. (Org.). *Patrimônio: atualizando o debate*. São Paulo: 9ª SR/IPHAN, 2006.

25. “Recentemente se reuniu em Atenas uma conferência internacional para assentar, na órbita mundial, as mesmas e oportunas medidas que o nosso Serviço objetiva e sob o alto e inspirado sentido de que os patrimônios históricos e artísticos nacionais transcendem e são de interesse da comunidade universal.” Palestra de Rodrigo Melo Franco de Andrade, Defesa do patrimônio histórico e artístico dos brasileiros. *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 19-5-1936. In: *Rodrigo e o SPHAN*, cit., p. 25.

26. Entrevista de Rodrigo Melo Franco de Andrade, Possuímos joias de arte e monumentos que chamam a atenção de técnicos mundiais. *Jornal do Comercio*, Recife, 18-8-1939. In: *Rodrigo e o SPHAN*, cit., p. 29.

anos de isolamento no início dos trabalhos do SPHAN, Lúcio Costa, diretor da Divisão de Estudos e Tombamento, e os técnicos do Serviço lançaram-se aos estudos da história da arquitetura no Brasil, aos inventários, às obras emergenciais de conservação e aos projetos de restauro. Nessa dinâmica, a prática e a teoria estavam tão intimamente associadas que, no ano de 1949, o arquiteto Lúcio Costa chegou a propor a paralisação da Divisão de Estudos de Tombamento – tanto das obras de restauração e consolidação em andamento como dos estudos de tombamento – para que se pudesse realimentar a Divisão de Informações e reelaborar os fundamentos sobre os quais deveriam se assentar as iniciativas do SPHAN<sup>27</sup>.

A partir de 1936, durante os trabalhos de inventário e reconhecimento do patrimônio nacional empreendidos pelo SPHAN, mesmo antes da promulgação do Decreto-Lei n. 25, a pedido de Rodrigo Melo Franco, Mário de Andrade realiza uma série de viagens exploratórias por São Paulo, trabalhando na identificação dos bens que deveriam representar o Estado na primeira relação de Monumentos Nacionais a serem tombados pelo SPHAN. Simultaneamente, como diretor do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, dedica-se ao Curso de Etnografia com Dina Dreyfus Lévi-Strauss, e prepara a Missão de Pesquisas Folclóricas. Em que pesem os critérios de “salvamento de urgência” que prevaleciam nos outros Estados do Brasil, e as determinações do chefe do Serviço, que estabelecia como de interesse do SPHAN “[...] os bens, móveis ou imóveis que se possam considerar particularmente expressivos e característicos dos aspectos e das etapas principais da formação social do Brasil e da evolução peculiar dos diversos elementos que constituíram a população brasileira (ANDRADE, 1987), cria-se em terras paulistas um “embaraço” para o próprio Mário de Andrade, que passa a se questionar e a questionar os critérios para a elaboração desse inventário (SANTOS, 2007).

Ao iniciar suas pesquisas, reconhecendo que “a obra mais urgente do Serviço [...] é justamente tomar”<sup>28</sup>, quer dizer, proteger legalmente, guiado pelo impacto do patrimônio arquitetônico colonial que conhecera no Norte,

27. Plano de trabalho para a Divisão de Estudos de Tombamento do DPHAN. In: PESSOA, José (Org.). *Lúcio Costa: documentos de trabalho*. Rio de Janeiro: Iphan, 2004. p. 83-91.

28. Carta de Mário de Andrade a Rodrigo Melo Franco de Andrade de 22-1-1938. In: *Mário de Andrade: cartas de trabalho*, cit., p. 129.

Nordeste, Minas Gerais e Rio de Janeiro, e em sintonia com o trabalho de identificação que as Regionais do SPHAN lá estavam desenvolvendo, Mário de Andrade se angustia, e tenta trazer a campo a conciliação da “arte popular” e da “arte erudita”, que não encontra eco nem mesmo nas suas construções teóricas:

Vagar assim, pelos mil caminhos de São Paulo, em busca de grandezas passadas, é trabalho de fome e de muita, muita amargura. Procura-se demais e encontra-se quase nada. Vai subindo no ser uma ambição de achar, uma esperança de descobrimentos admiráveis, quem sabe se em tal capela denunciada vai-se topar com alguma São Francisco, já não digo tão inédita como a de São João d’el Rei, mas pelo menos tão linda como a de João Pessoa... E encontramos ruínas, tosquidões. Vem a amargura. Uma desilusão zangada que, de novo, a gente precisa tomar cuidado para que não crie, como a fome criara, nova e oposta miragem (ANDRADE, 1937).

E desabafa com Rodrigo Melo Franco: “você verá assim que as fotos forem chegando aí, o que é esta miséria de arte tradicional paulista, paciência. Irão talvez alguns altares bonitos”<sup>29</sup>.

O impacto do encontro com esse “passado pobre” paulista<sup>30</sup> acaba por remeter o estudioso e erudito Mário de Andrade aos termos do seu Anteprojeto para o SPHAN que estava elaborando, onde reconhece como merecedoras da tutela oficial aquelas obras que denominou “monumentos da arte popular”: os cruzeiros, capelas, cruzes mortuárias, enfim, todas aquelas demais manifestações do espírito humano que, segundo suas palavras, “sob o ponto de vista de arte pura não são dignas de admiração, não orgulham a um país nem celebrizam o autor delas”. Concluindo que, em São Paulo,

29. Carta de Mário de Andrade a Rodrigo Melo Franco de Andrade de 7-9-1937. In: *Mário de Andrade: cartas de trabalho*, cit., p. 69.

30. Alguns autores, trabalhando fora do contexto da obra de Mário de Andrade e de sua biografia intelectual, têm criticado as reflexões do “intelectual modernista”, seus juízos e suas hesitações, inclusive a “dificuldade” de Mário de Andrade e seus contemporâneos em relação ao ecletismo ao século XIX: “apesar de ser reconhecido unanimemente como um intelectual extremamente aberto e atento a todas às manifestações culturais, mostrara um interesse muito mais acentuado pelo século XVIII do que pelo século XIX” (Mariza Vellozo Motta, concordando com Antonio Augusto Arantes).

o critério de tombamento deveria ser diferente daquele que vinha sendo construído para o Rio Janeiro, Minas Gerais e para o Nordeste:

O critério para um trabalho proveitoso de defesa e tombamento do que o passado nos legou tem de se pautar, no Estado de São Paulo, quasi exclusivamente pelo ângulo histórico. No período que deixou no Brasil as nossas mais belas grandezas coloniais, os séculos XVIII e XIX até fins do Primeiro Império, São Paulo estava abatido, ou ainda desensarado dos reveses que sofrera. Não pôde criar monumentos de arte. [...] O critério tem que ser outro. Tem de ser histórico, e em vez de se preocupar muito com a beleza, há de se reverenciar e defender especialmente as capelinhas toscas, as velhices dum tempo de luta e os restos de luxo esburacado que o acaso esqueceu de destruir (ANDRADE, 1937).

E acrescenta: “[...] sob o ponto de vista estético, mais que a beleza propriamente dita (esta quase não existe) tombar os problemas, as soluções arquitetônicas mais características ou originais”<sup>31</sup>.

Ao enviar a Rodrigo Melo Franco de Andrade, em 16 de outubro de 1937, o *Primeiro relatório de bens de interesse para tombamento no Estado de São Paulo*, resultado de suas viagens exploratórias, o assistente técnico da sexta região do SPHAN resume sua avaliação do patrimônio de São Paulo:

Não é possível esperar de S. Paulo grande coisa com valor artístico tradicional. As condições históricas e econômicas deste meu Estado, a contínua evasão de Paulistas empreendedores para outras partes do Brasil nos sécs. XVII e XVIII, o vertiginoso progresso ocasionado pelo café, são as causas principais da nossa miséria artística tradicional. Ou ruínas de quanto o progresso rastaquera não cuidou de conservar, ou precariedades de uma gente dura e ambiciosa, que menos cuidava de delícias do que aventura. Se é sempre certo que sobram aos Paulistas mil meios de se consolar de sua pobreza

31. Carta de Mário de Andrade a Rodrigo Melo Franco de Andrade de 23-5-1937. In: *Mário de Andrade: cartas de trabalho*, cit., p. 69.

artística tradicional: consolação não modifica a verdade. E esta é a que V. Exa. surpreenderá da enumeração que segue<sup>32</sup>.

Portanto, logo nos primeiros anos de trabalho do SPHAN, mesmo em relação àquela que seria sua missão prioritária – definida como a proteção por tombamento –, e por iniciativa de seu idealizador, Mário de Andrade, obras rústicas e severas, algumas “importantíssimas como construção, mas feias como o diabo”<sup>33</sup>, foram devidamente legitimadas e passaram a representar o caráter da cultura de São Paulo, sendo admitidas nos livros do tomo, lado a lado com o patrimônio valorizado pela Instituição no Brasil, “a arquitetura e estatuária mineira, [...] as pinturas, os entalhes e os interiores completos do Rio, de Pernambuco e da Bahia” (ANDRADE, 1937).

No Anteprojeto para criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional, quando trata da organização do Serviço (capítulo III, Chefia de Tombamento), explicita quais são os elementos necessários ao tombamento de “obra folclórica”:

“a sua reprodução cientificamente exata (quadrinhas, provérbios, receitas culinárias etc.). No caso de ser obra musical folclórica acompanhar a proposta de uma descrição geral de como é executada; se possível a reprodução da música por meios manuscritos; de descrição das danças e instrumentos que a acompanham, datas em que essas cerimônias se realizam, para a Chefia de Tombamento, de concerto com o Museu Etnográfico e Etnológico, mandar discar ou filmar a obra designada. No caso da arte aplicada popular também deverá propor-se a filmagem científica da sua manufatura (fabricação de rendas, cuias, redes, etc.)”<sup>34</sup>.

Em termos de proteção legal, a ação não será traduzida como tombamento, mas como registro científico. Mais adiante, situa-se mais claramente em face

32. Cf. Primeiro Relatório do assistente técnico do SPHAN em São Paulo. In: *Mário de Andrade: cartas de trabalho*, cit., p. 80.

33. Refere-se Mário de Andrade à igreja de Parnaíba, em carta a Rodrigo Melo Franco de Andrade de 14-9-1937, relatando o início dos trabalhos de “fotografiação” para a documentação e inventário do patrimônio paulista. In: *Mário de Andrade: cartas de trabalho*, cit., p. 77.

34. *Mário de Andrade: cartas de trabalho*, cit., p. 77.

da inevitabilidade da perda de muitas dessas manifestações que se preocupava em inventariar e estudar, admitindo seu caráter dinâmico, efêmero até, e a impossibilidade de imobilizá-las, chegando a definir seu “tombamento” como sendo as próprias atividades de *inventário* e registro. Se no projeto de lei definitivo não foi incluído um livro do tombo para as artes populares, dele fazia parte o “Livro Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico”. E, se considerarmos a definição de etnografia de Mário de Andrade, esse Livro poderia acolher, como de fato o fez, as expressões materiais das artes populares.

Durante esse processo é fundamental destacar o movimento de Mário de Andrade confrontando princípios e ampliando o debate. Por um lado, reconhece os critérios oficiais e diretrizes de tombamento de um SPHAN em construção, como o da “arte tradicional” e do “valor artístico”, referências fundadas em um campo teórico da preservação que vinha se consolidando na Europa desde meados do século XIX e no qual era preciso se inserir. Por outro lado, mergulha cada vez mais no arcabouço conceitual do seu Anteprojeto para o SPHAN e nas pesquisas que vinha conduzindo sobre o que ele chamava de “elementos constitutivos da brasilidade”, buscando referências no universo de trabalho do Departamento de Cultura de São Paulo, no Curso de Etnografia. Momento em que vai ampliar a definição de arte – “a habilidade com que o engenho humano se utiliza da ciência, das coisas e dos fatos” –, passando a aquilatar, como contraponto e estratégia de abordagem também, a “arte popular” e o “valor histórico” como critérios válidos para definir o patrimônio nacional de uma forma mais abrangente, porém dentro dos contornos desenhados pelo Decreto-Lei n. 25.

Uma das discussões centrais que envolvem a criação do SPHAN – espelhada inclusive no nome com que vai ser batizado – é o resultado da intersecção de duas noções: cultura (nas diferentes formas que vai assumir de meados do século XIX até hoje) e nacionalidade, outra noção central e determinante para o nascimento do patrimônio no começo do século XIX. Pode-se dizer que as duas ideias, cultura e nacionalidade, fundem-se hoje na noção de identidade. Quando seremos obrigados a concordar com Z. Bauman (2005) que identidade tornou-se uma ideia ambígua e polêmica, cuja construção assumiu a forma de uma experimentação individual infundável, no seio de um ambiente social fragmentado, indefinido, indeterminado, imprevisível, incontrolável, onde prevalece o descarte e a falta de vínculos,

ou seja, pode-se assumir que a ideia de identidade, hoje, está na absoluta contramão dos pressupostos básicos de definição de patrimônio, que nasceu e se fez nacional: a continuidade na tradição de valores culturais compartilhados.

No Brasil, desde o início dos anos 1930 e durante mais de 50 anos, tratou-se de preservar o “patrimônio histórico e artístico nacional”, mantendo a distinção entre “bem patrimonial” e “bem cultural”, tão cara a Babelon e Chastel ao discutirem a noção de patrimônio na França:

a noção de bem cultural não se confunde e não deve se confundir com a de bem patrimonial: os objetos de coleção, o testemunho etnológico [...] são ou podem ser bens culturais dignos de atenção; eles não são, senão metaforicamente, elementos de um patrimônio se este for definido por um valor diferente do conhecimento científico (BABELON; CHASTEL, 1994).

A preservação é objeto de preocupação de diversos textos da Constituição Brasileira, sendo o patrimônio citado em associação com a cultura em toda a sua extensão e complexidade, porém mantida a distinção e especificidade entre as duas noções (VAL; CAÇADOR, 2008). Mas, ao ser promulgada a Constituição de 1988<sup>35</sup>, no art. 216, o patrimônio cultural, e não mais o patrimônio histórico e artístico, passa a ser objeto de atenção:

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 (BRASIL. Constituição, 1988, grifo nosso).

35. Constituição Brasileira de 1988, disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/consti/1988/constituicao-1988-5-outubro-1988-322142-publicacaooriginal-1-pl.html>>.

Desde então o patrimônio passa a ser, segundo a Constituição do Brasil, o conjunto de todos os bens materiais e imateriais da cultura brasileira, incluindo objetos, edifícios, cidades, “fazeres e saberes”, festas, comidas, paisagens e até os sonhos embalados pelo homem brasileiro. E ainda passa a ser reivindicado como um “direito” pelos cidadãos, citado como um dos principais fatores de “pertencimento” e “identidade” no mundo globalizado, momento em que o patrimônio passa a ser identificado com a cultura brasileira em toda a sua diversidade e extensão. A administração dessa “abrangência nova” do patrimônio sem o devido suporte de uma reflexão no campo da preservação, pior, tomando o nome e não a reflexão de Mário de Andrade como referência legitimadora, levou à contraditória dissociação entre patrimônio material e imaterial. Faltou-nos, e ainda falta, tempo e atenção para estudar e refletir criticamente sobre essa “passagem direta”, refletir sobre neologismos e novas noções e conceitos, nomeados mas não explicados, refletir sobre como atuar na gestão e preservação desse “novo patrimônio” tão vasto e complexo como a cultura, mas que deve ser fundamentado necessariamente no campo específico da preservação e do restauro, contando com os mesmos instrumentos e práticas (SANTOS, 2011).

Na tentativa de encontrar o fio dessa meada desenrolada por Mário de Andrade nos anos 1930 durante a construção de sua ideia de patrimônio e preservação, tivemos de deixar o Brasil para aportar na França, onde encontramos o assim nomeado “patrimônio etnológico”, e não imaterial ou intangível, objeto de trabalho da Missão do Patrimônio Etnológico que funciona no Ministério da Cultura da França desde 1980, definido por Isac Chiva como um dos seus principais teóricos e articuladores:

O patrimônio etnológico de um país compreende os modos específicos de existência material e de organização social dos grupos que o compõem, seus saberes, suas representações do mundo, e, de maneira geral, os elementos que fundam a identidade de cada grupo social e o diferenciam dos outros (CHIVA, 1990).

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. *O observador no escritório*. Rio de Janeiro: Record, 1985.

ANDRADE, Mário de. A Capela de Santo Antonio. *Revista do SPHAN*, n. 1, Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1937.

- \_\_\_\_\_. A situação etnográfica no Brasil. *Jornal Síntese*, Belo Horizonte, out. 1936. In: DAVIDOFF, Maria Regina (Org.). *Catálogo do Arquivo da Sociedade de Etnografia e Folclore*. São Paulo: CCSP, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Cartas de trabalho: correspondência com Rodrigo Melo Franco de Andrade*. Brasília: MinC/SPHAN/Pró-Memória, 1981. p. 40-80.
- \_\_\_\_\_. Folclore. In: MORAIS, Rubens Borba de; BERRIEN, Willian. *Manual bibliográfico de estudos brasileiros*. Brasília: Senado Federal, 1998. [1. ed. 1949] p. 421-470.
- \_\_\_\_\_. Inauguração do Curso de Etnologia do Departamento de Cultura, 1936. In: DAVIDOFF, Maria Regina (Org.). *Catálogo do Arquivo da Sociedade de Etnografia e Folclore*. São Paulo: CCSP, 2004. p. 5.
- \_\_\_\_\_. *Música, doce música*. São Paulo, 1933. p. 77.
- ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. *Rodrigo e o SPHAN: coletânea de textos sobre patrimônio cultural*. Rio de Janeiro: MinC/SPHAN/Pró-Memória, 1987. p. 120.
- BABELON, Jean-Pierre; CHASTEL, André. *La notion de patrimoine*. Paris: Liana Levi, 1994.
- BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1978. p. 18.
- CALIL, Carlos Augusto. Sob o signo de Aleijadinho: Blaise Cendrars precursor do patrimônio histórico. In: MORI, V. H.; SOUZA, M. C. S.; BASTOS, R. L.; GALLO, H. (Org.). *Patrimônio: atualizando o debate*. São Paulo: 9ª SR/IPHAN, 2006.
- CHIVA, Isac. Le patrimoine ethnologique: exemple de la France. In: *Encyclopaedia Universalis*. Paris: Encyclopaedia Universalis, 1990. v. 24. p. 229-241.
- CHOAY, Françoise. *La conférence d'athènes: sur la conservation artistique et historique des monuments*. Saint-André de Roquepertuis: Editons du Linteau, 2013.
- CONSTITUIÇÃO BRASILEIRA DE 1988. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/consti/1988/constituicao-1988-5-outubro-1988-322142-publicacaooriginal-1-pl.html>>.
- DAVIDOFF, Maria Regina (Org.). *Catálogo do Arquivo da Sociedade de Etnografia e Folclore*. São Paulo: CCSP, 2004.
- DEGLI, Marine; MAUZE, Marie. *Arts premiers: le temps de la reconnaissance*. Paris: Gallimard, 2000. p. 13.
- DUARTE, Paulo. *Contra o vandalismo e o extermínio*. São Paulo: Departamento de Cultura, 1938. v. XIX. p. 116-124.
- FERNANDES, Florestan. Mário de Andrade e o folclore brasileiro. *Revista do Arquivo Municipal*, ano 12, v. 106, São Paulo, jan.-fev. 1946.
- \_\_\_\_\_. *O folclore em questão*. São Paulo: Hucitec, 1978. p. 71.
- HOBSBAWM, Eric J. *Nações e nacionalismo*. São Paulo: Paz e Terra, 1990. p. 28.

- LEMOS, Carlos. *O que é patrimônio?*. São Paulo: Brasiliense, 1981. p. 43.
- LIMA, Rossini Tavares de. *Abecê do folclore*. São Paulo: Ricordi, 1968. p. 11-17.
- LOURENÇO, Maria Cecília França. Museus à grande. *Revista do Patrimônio*, Rio de Janeiro: MinC/IPHAN, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Museus acolhem o moderno*. São Paulo: Edusp, 1999.
- PESSOA, José (Org.). *Lúcio Costa: documentos de trabalho*. Rio de Janeiro: Iphan, 2004. p. 17.
- PROTEÇÃO e revitalização do patrimônio cultural no Brasil: uma trajetória. Brasília: Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/Fundação Nacional Pró-Memória, 1980.
- RUSKIN, John. *The poetry of architecture*. New York: J. Wiley & Sons, 1873.
- SANTOS, Cecília H. G. Rodrigues. A outra missão de Mário de Andrade. *Jornal do IPHAN*, n. 3, Brasília, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Mapeando os lugares do esquecimento: ideias e práticas na origem da preservação do patrimônio no Brasil*. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2007. 191 p.
- \_\_\_\_\_. Patrimônio cultural: documentação e reflexão necessárias. In: CUREAU, Sandra et al. (Org.). *Olhar multidisciplinar sobre a efetividade da proteção do Patrimônio cultural*. Belo Horizonte: Forum, 2011. p. 239-254.
- TELLES, Mario F. P.; CAMPOS, Marcio. Entre a lei e as salsichas: análise dos antecedentes do Decreto-lei n. 25/1937. *Revista Magister de Direito Ambiental e Urbanismo*, n. 27, dez.-jan. 2010. Disponível em: <<http://sulear.com.br/textos/Pragmacio%20e%20Campos%20Lei%20Salsichas.pdf>>.
- VAL, Andrea V. C.; CAÇADOR, Tania M. As constituições brasileiras e o patrimônio. *Jurisprudência Mineira*, Belo Horizonte, ano 59, n. 186. p. 13-17, jul.-set. 2008. Disponível em: <<https://bd.tjmg.jus.br/jspui/bitstream/tjmg/537/1/NHv1862008.pdf>>.
- VALENTINI, Luísa. *Um laboratório de antropologia: o encontro entre Mario de Andrade, Dina Dreyfus e Claude Lévi-Strauss (1935-1938)*. 2010. 242p. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, 2010.
- VALLANTIN, Catherine Velay. Le Congrès International de Folklore de 1937. In: *Annales: histoire, sciences sociales*, ano 54, n. 2, p. 481-506, 1999.
- VASCONCELLOS, José Leite de. *Etnografia portuguesa: tentame de sistematização*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1980. v. 1. p. 1-16.
- \_\_\_\_\_. Sobre etnografia, etnologia e folclore em Portugal a partir do final do século XIX até os anos 1950. In: PEREIRA, Benjamim Enes. *Bibliografia analítica da etnografia portuguesa*. Lisboa: Museu Nacional de Etnologia, 1965.

MÁRIO DE  
ANDRADE E  
LÚCIO COSTA  
NO NÚMERO  
INAUGURAL DA  
*REVISTA DO SPHAN*

**MARIA LUCIA BRESSAN PINHEIRO** UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, SÃO PAULO,  
SÃO PAULO, BRASIL

Arquiteta, professora associada da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da  
Universidade de São Paulo, São Paulo-SP.  
E-mail: mlbp@usp.br

Apoio: CNPq

**DOI**

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.1980-4466.v13i25esp25p48-79>

## MÁRIO DE ANDRADE E LÚCIO COSTA NO NÚMERO INAUGURAL DA *REVISTA DO SPHAN*

MARIA LUCIA BRESSAN PINHEIRO

### RESUMO

O presente artigo pretende analisar a contribuição de Mário de Andrade e de Lúcio Costa – dois colaboradores de primeira hora, e de primeira grandeza, do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), então denominado Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) – no número inaugural da *Revista do SPHAN*. Trata-se dos artigos *A capela do Sítio Santo Antônio*, de Mário de Andrade, e *Documentação necessária*, escrito por Lúcio Costa, considerados emblemáticos de um dos aspectos mais relevantes da atuação pioneira do Iphan: o estabelecimento de um campo do conhecimento voltado à história da arquitetura brasileira. A contribuição desses autores será apresentada no contexto de criação do novo Serviço, desde seu envolvimento prévio com a problemática da preservação e documentação da arquitetura brasileira, na década de 1920, até seu efetivo engajamento nas atividades do novo órgão.

### PALAVRAS-CHAVE

História da arquitetura – Brasil. Política de preservação. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Iphan.

## MÁRIO DE ANDRADE AND LÚCIO COSTA IN THE INAUGURATING NUMBER OF THE *REVISTA DO SPHAN*

MARIA LUCIA BRESSAN PINHEIRO

### ABSTRACT

The present article intends to analyse the contribution of Mário de Andrade and Lúcio Costa – two of the first major collaborators of Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) (National Service of Historic and Artistic Heritage) – in the inaugurating number of the *Revista do SPHAN* (Journal of SPHAN). The articles *The Chapel of Santo Antônio*, by Mário de Andrade, and *Essential Documentation*, by Lúcio Costa, are here considered to be emblematic of one of the most important aspects of SPHAN's pioneer action: the establishment of an area of knowledge in the field of history of Brazilian architecture. The authors' contribution will be presented within the context of the beginning of the new Service, since their previous involvement with Brazilian architecture documentation issues, in the 1920's, until their effective engagement in the activities of the new agency.

### KEYWORDS

History of Brazilian architecture. Preservation policy. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Iphan.

## 1 INTRODUÇÃO

Na comemoração dos 80 anos de atuação do nosso primeiro órgão nacional de preservação, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), parece oportuno destacar um dos aspectos mais relevantes da sua atuação pioneira: o estabelecimento de um campo de conhecimento voltado à história da arquitetura brasileira. Para tanto, pretende-se, mais especificamente, analisar a contribuição de Mário de Andrade e de Lúcio Costa – dois colaboradores de primeira hora, e de primeira grandeza, do Iphan (então denominado SPHAN – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) – no número inaugural da *Revista do SPHAN*, emblemática do aspecto destacado. Trata-se dos artigos *A Capela do Sítio Santo Antônio*, de Mário de Andrade, e *Documentação necessária*, escrito por Lúcio Costa.

A abordagem aqui ensaiada analisará alguns posicionamentos programáticos de Mário e Lúcio presentes nos textos citados, que, devido à sua relevância no panorama cultural brasileiro, repercutiriam fortemente na atuação do SPHAN em sua fase inicial, sob a direção de Rodrigo Melo Franco de Andrade. Assim, pretende-se apresentar a contribuição desses autores no contexto de criação do novo Serviço, desde seu envolvimento prévio com a problemática da preservação e documentação da arquitetura brasileira, na década de 1920, até seu efetivo engajamento nas atividades do novo órgão.

Com efeito, tanto Mário de Andrade, em São Paulo, quanto Lúcio Costa, no Rio de Janeiro, estiveram vinculados, por caminhos diversos, à campanha pela valorização da arquitetura colonial brasileira lançada por Ricardo Severo, em 1914, que lançaria as bases teóricas, por assim dizer, do movimento que ficaria conhecido por neocolonial. Dentre os objetivos dessa campanha, interessa-nos destacar aqui a produção de estudos e documentação sobre a arquitetura brasileira dos primeiros séculos, diante da carência generalizada de conhecimento a esse respeito<sup>1</sup>.

Tal carência persistiria na década seguinte, pois, em 1936, em entrevista ao jornal carioca *Diário da Noite* sobre o recém-criado SPHAN, o diretor Rodrigo Melo Franco de Andrade referiu-se à “[...] *velhíssima igreja do Rosário, de estilo românico e em cujo pórtico se destacam ornatos devidos ao Aleijadinho*” (A defesa do patrimônio histórico e artístico dos brasileiros. *Diário da Noite*, 19 maio 1936. In: ANDRADE, 1987, p. 24, grifo nosso) – deixando transparecer, assim, a incipiência dos conhecimentos então disponíveis sobre a arquitetura brasileira, já que a Igreja do Rosário nada tem de românica, e nela o Aleijadinho não chegou a colaborar.

É diante de tal situação, portanto, que Lúcio Costa inicia seu artigo na *Revista do SPHAN* com as seguintes palavras: “A nossa arquitetura ainda não foi convenientemente estudada. [...] Compreende-se, pois, que surjam, de vez em quando, a respeito dela, apreciações menos rigorosas” (COSTA, 1937, p. 31).

Mário de Andrade, por sua vez, menciona em seu artigo a carência “de bibliografia a respeito da arquitetura nacional e portuguesa”, considerando que se tratava de um “[...] vácuo que certamente em parte o SPHAN agora sanará [...]” (ANDRADE, 1937, p. 123).

Passemos, portanto, a apresentar a contribuição de nossos protagonistas no contexto de criação do SPHAN e de sua efetiva institucionalização, conforme a abordagem inicialmente proposta.

## 2 MÁRIO DE ANDRADE E O CONTEXTO DE CRIAÇÃO DO SPHAN

Como é amplamente conhecido, a atividade de Mário de Andrade sempre se pautou por um amplo e diversificado interesse em manifestações

1. Sobre o neocolonial e a carência de estudos sobre arte e arquitetura brasileira, ver: PINHEIRO, 2011.

artísticas brasileiras, desde obras literárias até exemplares arquitetônicos variados. Tais pendores pessoais cedo levaram-no a entusiasmar-se pelas ideias de Ricardo Severo, a ponto de incluir na Seção de Arquitetura da Semana de 1922 o projeto neocolonial “Taperinha na Praia Grande”, de Georg Prziembel. Nesse sentido, é importante lembrar aqui a excursão às cidades históricas mineiras que ficaria conhecida como a “Viagem de Descoberta do Brasil”, que o paulista empreendeu em 1924, ciceroneando Blaise Cendrars, em companhia de alguns amigos modernistas<sup>2</sup>.

Durante essa viagem, Mário de Andrade encontrou-se com membros do grupo de escritores e intelectuais mineiros conhecido como Grupo Estrela<sup>3</sup>, que buscava “ampliar os horizontes da produção literária a partir de novos parâmetros estéticos e temáticos, [e que] se tornou uma das vertentes do chamado movimento modernista que floresceu no Brasil neste período” (LIMA, 2015, p. 186). Para além do entusiasmo dos mineiros diante das propostas modernistas lançadas na Semana de 22, as circunstâncias do encontro propiciaram a inclusão de um novo tópico no leque de afinidades com os paulistas, além da renovação das artes brasileiras: o apreço pela arquitetura colonial mineira, que logo assumiria contornos de preservação do patrimônio artístico nacional<sup>4</sup>. O momento assinala também o início de amizades duradouras entre Mário e intelectuais que assumiriam grande relevância no governo Vargas, como Carlos Drummond de Andrade e o próprio Gustavo Capanema.

Na década de 1930, a par de dar continuidade a sua carreira literária, Mário protagonizou outro tipo de iniciativa cultural de grande relevância como parte do grupo que idealizou e implantou o Departamento Municipal de Cultura de São Paulo (DMC) – iniciativa que, mais do que “rotinizar a cultura”, configurava-se como uma “tentativa consciente de arrancá-la

2. Para maiores detalhes sobre a viagem dos modernistas e sua relação com o movimento neocolonial, ver: PINHEIRO, 2011, p. 231-234.

3. O Grupo Estrela tinha esse nome devido ao Café Estrela, na rua da Bahia, em Belo Horizonte, lugar de encontro de intelectuais como Carlos Drummond de Andrade, Gustavo Capanema, Abgar Renault, Alphonsus de Guimaraens, Aníbal Machado, Ciro dos Anjos, Pedro Aleixo e Pedro Nava, entre outros. O grupo, que já havia tomado contato com a literatura modernista paulista por meio do livro *Pauliceia desvairada* (1923), de Mário de Andrade, encontrou-se com os paulistas durante sua estadia em Belo Horizonte, em abril de 1924 (MORAES, 2001, p.156).

4. Ver artigo no periódico *A Revista*, lançado em julho de 1925 pelo Grupo Estrela. In: LIMA, 2015, p.186-187.

dos grupos privilegiados para transformá-la em fator de humanização da maioria, através de instituições planejadas”, nas palavras de Antônio Cândido. O DMC seria justamente

“a tentativa de Mário de Andrade e de Paulo Duarte para fazer da arte e do saber um bem comum; para incorporar as conquistas do Modernismo à tradição que ele veio atualizar e fecundar; para extrair dos grandes ideais do decênio de 1920 as consequências no terreno da educação e da pesquisa” (CÂNDIDO. In DUARTE, 1985, p. XIV-XV).

Mário encontrava-se justamente na posição de diretor do Departamento Municipal de Cultura de São Paulo (DMC) e de chefe da Divisão de Expansão Cultural (DEC) do mesmo órgão quando recebeu o convite de seu antigo conhecido do Grupo Estrela, o ministro Gustavo Capanema, para elaborar o anteprojeto de criação de um órgão federal de preservação do patrimônio, em 1936<sup>5</sup>. A iniciativa não deve tê-lo surpreendido, pois era o terceiro convite que recebia de Capanema desde que este assumira a pasta da Educação e Saúde Pública, em julho de 1934. O primeiro fora feito ainda naquele ano: tratava-se de elaborar “[...] um anteprojeto de lei de proteção à arte no Brasil” – convite que o escritor paulista recusou (Carta de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade, 16.12.1934. In: ANDRADE, 1988, p.173, 175).

O segundo convite foi feito em setembro de 1935, quatro meses depois de Mário ter assumido a direção do DMC, o que se deu em 30 de maio 1935. Dessa vez, Gustavo Capanema convidou-o a colaborar diretamente com sua administração no próprio Ministério da Educação e Saúde Pública (MESP),

5. Encontrava-se, portanto, plenamente envolvido na implementação do conjunto de iniciativas diversificadas e pioneiras que caracterizaram o DMC, conforme Paulo Duarte: “Construíram-se parques infantis nos quais Mário de Andrade instituiu festas infantis onde se cantavam e se representavam as canções populares e o que de melhor o folclore do Brasil podia inspirar. Fundaram-se a Biblioteca Circulante, a Biblioteca Infantil e uma biblioteca ambulante armada num automóvel especial que, cada dia, estacionava num jardim ou parque de S. Paulo. [...] A Biblioteca Central, à rua Xavier de Toledo, começava a ser construída. O seu acervo passava por uma reforma total e contava agora com verbas para a manutenção e compra de livros, que nunca tiveram as bibliotecas do Brasil. Na Divisão de Documentação Histórica e Social restauravam-se os velhos documentos da história de S. Paulo, preparando-os para publicação, a Seção de Iconografia instalava-se e fazia-se o levantamento demológico da Capital, quarteirão por quarteirão, trabalho inédito também que iria ser recebido com aplauso e admiração na França, na Exposição de Paris de 1937...” (DUARTE, 1985, p. 34-35).

no Rio de Janeiro – o que, naturalmente, implicava a demissão do escritor de seus cargos no DMC. O convite foi transmitido por Carlos Drummond de Andrade, chefe de gabinete de Capanema à época, e foi novamente recusado, por meio de uma atormentada carta-resposta em que Mário justificou sua opção de permanecer em São Paulo, em lealdade a Fábio Prado:

O Fábio Prado confiou em mim, pôs mesmo em mim uma confiança admirável de generosidade. Eu fui muito combatido quando ele falou o meu nome, e ele fincou o pé contra toda a argumentação poderosíssima da política. O Fábio me dava um lugar primordial na Municipalidade, lidando com centenas de indivíduos, e eu nem pertencia ao partido! frase textual (Carta de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade, 19.09.1935. In: ANDRADE, 1988, p. 177, 178).

Ao contrário dos dois primeiros, o terceiro convite de Capanema, como se sabe, foi aceito, e, em 23 de março de 1936, Mário encaminhou pessoalmente ao ministro o anteprojeto de estruturação de um órgão de preservação que denominou Serviço do Patrimônio Artístico Nacional (SPAN), notável por iniciar a listagem das categorias que deveriam compor o patrimônio brasileiro pela “arte arqueológica, arte ameríndia e arte popular”, só então seguidas da “arte histórica” e da “arte erudita nacional” – invertendo, assim, a hierarquia usual (ANDRADE, 1981, p. 40). Nesse documento já estava prevista a publicação de uma revista de divulgação dos estudos e trabalhos a serem desenvolvidos no âmbito do SPHAN: a *Revista Nacional de Artes* (ANDRADE, 1981, p. 49), possivelmente inspirada na *Revista do Arquivo Municipal (RAM)*, publicação de caráter cultural do DMC.

Importa também assinalar que, a despeito de seu caráter preliminar e especulativo, o anteprojeto de Mário de Andrade foi o documento-base submetido a Getúlio Vargas para a criação de um órgão federal de preservação, sendo por ele aprovado em 19 de abril de 1936<sup>6</sup>. A partir dessa data foi autorizada “[.] a adoção das medidas preliminares indicadas”, e, no dizer de Rodrigo Melo Franco de Andrade, o primeiro diretor do SPHAN, “[.]

6. A aprovação do documento foi bastante rápida, pois ele foi encaminhado a Vargas em 13 de abril de 1936.

contratou-se para constituir o serviço o pessoal estritamente indispensável, que encetou as primeiras atividades no sentido de se preparar para assumir os encargos traçados no plano de Mário de Andrade” (ANDRADE, 1952, p. 55).

A partir de abril de 1936 começou, portanto, a funcionar o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, “em bases provisórias”, conforme as palavras do próprio ministro Gustavo Capanema (ANDRADE, 1952, p. 59). É lícito deduzir que, a partir desse momento, começaram a ser contratados os colaboradores do SPHAN de primeira hora, como Judith Martins, Lúcio Costa, Carlos Leão, Oscar Niemeyer e Paulo Thedim Barreto, entre outros (CAVALCANTI, 1995, p. 153-155) – além do próprio Rodrigo Melo Franco de Andrade<sup>7</sup>. Aliás, o primeiro trabalho de D. Judith foi datilografar o dito Anteprojeto de Mário de Andrade, “que, segundo ela, era bem maior do que restou acessível hoje e, naquele momento, Rodrigo M. F. de Andrade convocava amigos para discuti-lo” (CHUVA, 1998, p. 137).

Foi também a partir de abril de 1936 que se iniciou a correspondência regular entre Mário e Rodrigo<sup>8</sup>. Dela, cabe salientar o pedido de indicações bibliográficas para o estudo da arquitetura brasileira feito por Rodrigo a Mário, como se pode depreender da resposta do escritor paulista:

Mas não pense nunca em me tomar tempo perguntando o que precisar: estou inteiramente às ordens e disposto a ajudar o mais que puder. O estudo do Ricardo Severo sobre Arquitetura Colonial saiu na *Revista do Brasil*, 1917, número de abril. Há um número da *Ilustração Brasileira*, dedicado à arquitetura em São Paulo, com um artigo do Yan sobre casas do tempo do Império, talvez possa interessar. Ricardo Severo tem também dois opúsculos: *A Arte Tradicional no Brasil* e *A Arte Tradicional no Brasil, A Casa e o Templo*. E até breve com um abraço” (Carta de 22.07.1936. In: ANDRADE, 1981, p. 60).

A indicação dos escritos de Ricardo Severo como referência bibliográfica para os trabalhos do SPHAN nos remete ao entusiasmo de Mário de

7. Segundo Capanema, a indicação de Rodrigo para a direção do SPHAN fora sugerida por Mário de Andrade (*A lição de Rodrigo*. Recife, Amigos da DPHAN, 1969. p. 42).

8. Foram consultadas apenas as cartas de Mário de Andrade, publicadas em ANDRADE, 1981, já que as cartas de Rodrigo Melo Franco de Andrade não foram publicadas.

Andrade pela campanha neocolonial, durante a década de 1920<sup>9</sup>; ainda que tal entusiasmo já tivesse arrefecido naquele momento, percebe-se que seu respeito para com os estudos do engenheiro português permanecera inalterado.

O envolvimento de Mário com o SPHAN, patente em sua intensa correspondência com Rodrigo Melo Franco de Andrade, parece ter inspirado o escritor paulista a “criar aqui [em São Paulo] organismo mais ou menos idêntico [...], e de acordo com o meu projeto”; proposta a ser encaminhada à Assembleia Estadual pelo deputado estadual Paulo Duarte, membro do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo e seu amigo pessoal. Mário considerava que a iniciativa teria de, forçosamente, “entrosar-se à iniciativa idêntica federal”, e portanto passa a pedir notícias a respeito da “situação federal e legal do SPHAN”, pedindo que Rodrigo lhe enviasse “a lei, o ato, a decisão oficial do Ministério, enfim o que houver” a esse respeito (Carta de 23.09.1936. In: ANDRADE, 1981, p. 62).

Mas ainda não havia nada; Vargas ainda não tinha autorizado nem mesmo o envio à Câmara dos Deputados de um outro “anteprojeto de lei especial de proteção ao patrimônio histórico e artístico nacional e de organização do respectivo serviço”, que Rodrigo Melo Franco de Andrade tinha elaborado para regulamentar e embasar juridicamente a atividade do SPHAN<sup>10</sup>. Assim, compreende-se que Capanema tenha pedido a Mário que “sustasse um bocado o andamento do projeto” em São Paulo – com o que ele concordou (Carta de 27.09.1936. In: ANDRADE, 1981, p. 63).

Em janeiro de 1937 foi aprovada a Lei n. 378, reorganizando o Ministério da Educação e Saúde Pública (MESP), proposta pelo Poder Executivo. Em seu artigo 46 – de apenas três parágrafos – foi inserida “a estrutura definitiva, que ora apresenta [o SPHAN]. Assim, embora suas atribuições legais ainda não tivessem sido regulamentadas<sup>11</sup>, o órgão passava a figurar oficialmente na estrutura e no orçamento do MESP (ANDRADE,

9. Ver a respeito: PINHEIRO, 2011, p. 88-93.

10. Trata-se da peça jurídica elaborada por RMFA pouco depois da autorização de Vargas para o início das atividades do SPHAN, que mais tarde seria aprovada como o Decreto-lei n. 25, de novembro de 1937. Tal documento só foi enviado para discussão na Câmara dos Deputados em 15 de outubro de 1936.

11. O anteprojeto de lei elaborado por Rodrigo Melo Franco de Andrade, que regulamentava as atribuições do novo órgão, estava ainda em análise e discussão.

1952, p. 59; BRASIL, 1980, p. 107-108). Em abril de 1937, pouco depois dessa primeira oficialização do Serviço, e após muitas cartas e sondagens preliminares, Rodrigo convidou Mário de Andrade para assumir a função extraoficial de representante do SPHAN no Estado de São Paulo<sup>12</sup>, convite que foi rapidamente aceito pelo escritor paulista (Carta de 17.04.1937, in ANDRADE, 1981, p. 66).

### 3 MÁRIO, REPRESENTANTE DO SPHAN EM SÃO PAULO

Independentemente da situação ainda bastante indefinida do novo Serviço e a despeito das suas múltiplas atividades no DMC<sup>13</sup>, Mário abraçou com gosto a nova atividade, realizando viagens exploratórias pelo Estado de São Paulo com vistas a identificar exemplares arquitetônicos dignos de receber a proteção do SPHAN – qualquer que ela fosse, já que o assunto ainda estava em discussão na Câmara dos Deputados, como mencionado.

Na verdade, em caráter informal, Mário já vinha realizando viagens de pesquisa sobre o patrimônio paulista na companhia de seu amigo, o deputado Paulo Duarte,

[...] um entusiasta da nossa História, e basta dizer que todos os sábados em geral sai da cidade, mais o Batista Pereira, um Aguirra que fichou todos os documentos sobre terras e propriedades do município (!), às vezes eu, às vezes o Rubens Borba. E vamos por esse mundo à procura das ruínas de Santo André da Borda do Campo, da primeira forja do Brasil que ficou por aqui, etc. (Carta de 27.09.1936. In: ANDRADE, 1981, p. 63).

Essas primeiras prospecções já estavam a apontar para a pobreza do patrimônio paulista:

E há o problema geral de São Paulo. Você entenderá comigo que não é possível entre nós descobrir maravilhas espantosas,

12. O artigo 46 da Lei n. 378 não previa a existência de representantes oficiais do SPHAN nos estados. Sem embargo, houve troca de correspondência entre Mário e Rodrigo Melo Franco de Andrade a respeito dos nomes de José Wash Rodrigues e de Luís Saia para a posição. Mário chegou também a sugerir que o Departamento de Cultura de São Paulo, do qual era diretor, ficasse incumbido dessa representação – o que não foi aceito (Carta de 06.04.1937, in ANDRADE, 1981, p. 65).

13. Em 1937, as atividades do DMC foram intensas. Além de pôr em funcionamento rotineiro as várias atividades originalmente previstas, outras novas foram implementadas, como a fundação da Sociedade de Etnologia e Folclore, da qual Mário foi eleito presidente, com a colaboração de Dina Lévi-Strauss; e a realização do Congresso de Língua Nacional Cantada (DUARTE, 1985, p. 34).

do valor das mineiras, baianas, pernambucanas e paraibanas em principal. A orientação paulista tem de se adaptar ao meio, primando a preocupação histórica à estética. Recensar e futuramente tombar o pouco que nos resta seiscentista e setecentista, os monumentos onde se passaram grandes fatos históricos (Carta de 23.05.1937. In: ANDRADE, 1981, p. 69).

Nesse sentido, Mário consulta Rodrigo sobre a abordagem que considera adequada para os casos paulistas, em que “a beleza propriamente [...] quase não existe”: “tombar os problemas, as soluções arquitetônicas mais características ou originais. Acha bom assim?” (Carta de 23.05.1937. In: ANDRADE, 1981, p. 69).

A partir do momento em que se tornou representante do SPHAN, porém, percebe-se que a atividade tomou outro caráter, e Mário passou a tomar outras providências, como pesquisar bibliografia pertinente, chegando mesmo a contratar, por conta própria, colaboradores para auxiliá-lo no trabalho: o historiador Nuto Sant’Anna e o “engenheiro” Luís Saia. Também considerava essencial produzir registros fotográficos dos edifícios localizados, manifestando grande preocupação quanto à qualidade técnica das fotografias – preocupação que já comparecia em seu anteprojeto para o SPHAN (Carta de 23.05.1937. In: ANDRADE, 1981, p. 69). As viagens eram feitas com automóvel cedido por Fábio Prado, prefeito de São Paulo.

Dessa nova perspectiva, a “primeira viagem em torno da Capital” contemplou Embu (Mboy) e São Miguel, passando por Carapicuíba e Cotia, e foi realizada no sábado, 5 de junho de 1937, na companhia de Paulo Duarte (Carta de 07.06.1937, in ANDRADE, 1981, p. 70). E foi na “segunda viagem de perfunctória pesquisa, pelos arredores de S. Paulo”, realizada na semana seguinte, que Mário descobriu o Sítio Santo Antônio, cuja capela viria a ser objeto do artigo na *Revista do SPHAN* (Carta de 12.06.1937. In: ANDRADE, 1981, p. 71).

Nesse momento, talvez devido à singeleza dos exemplares encontrados, ao cansaço e às terríveis condições das estradas, sempre mencionadas nas cartas a Rodrigo Melo Franco de Andrade, começa a transparecer também um certo desalento nos relatos de Mário:

Viagens penosíssimas, principalmente a de hoje, pois que se trata de pesquisa de capelas e casas-grandes históricas. Desconfio que a coisa terá de ir com muita lentidão. S. Paulo não é como Minas que pode salvar grandezas de arte, e a rebusca aqui implica constantemente a saída das rodovias por verdadeiras trilhas de índio, mesmo aqui pelo arredor da capital. Talvez, aliás, principalmente aqui. Ora já na viagem anterior, tivemos que abandonar vários lugares, por inatingíveis. Hoje não pudemos nem chegar até Caraguatatuba, mas ganhamos o dia todo em S. Roque. Ruínas, ruínas, ruínas, que francamente não sei se conviria ao Governo Federal [...] tomar conta... (ANDRADE, 1981, p. 71).

A essa altura, a despeito da frustração das expectativas estéticas, começa a recrudescer o entusiasmo de Mário e Paulo Duarte por iniciativas preservacionistas locais, que tinha sido temporariamente sufocado a pedido de Capanema, como vimos. Certamente o sucesso que o DMC vinha alcançando, bem como as dificuldades que a efetiva regulamentação do SPHAN vinha enfrentando, contribuíram para o lançamento de uma campanha em prol da preservação do patrimônio paulista, cujo primeiro manifesto – o artigo intitulado *Contra o vandalismo e o extermínio*, escrito por Duarte e publicado em *O Estado de S. Paulo*, em 11 de junho de 1937 – foi prontamente enviado por carta a Rodrigo Melo Franco de Andrade. Coincidentemente, na mesma carta, Mário se comprometia a mandar “pelo menos dois artigos até fim do mês pra revista”, deduzindo-se, portanto, que fora convidado por Rodrigo a colaborar no primeiro número da *Revista do SPHAN*<sup>14</sup> (Carta de 12.06.1937. In: ANDRADE, 1981, p. 70-71).

Em seu artigo, Paulo Duarte – que apoiava a candidatura de Armando de Salles Oliveira à presidência do Brasil nas eleições que deveriam ocorrer em 1938 – conclamava as elites de São Paulo a sair em auxílio do governo federal, que “acaba de adotar medidas legislativas tendentes a defender o patrimônio histórico do país. [...] Mas a lei federal, sozinha é insuficiente. O Estado tem

14. Além do seu próprio artigo, Mário encaminhou o artigo “A Igreja dos Remédios”, escrito por seu recém-contratado auxiliar, Nuto Sant’Ana (*Revista do SPHAN*, 1937, p. 127-137).

que auxiliá-la”. Invocando a Constituição de 1934, que “[...] obriga a União, os Estados e os Municípios a zelarem pelas suas coisas históricas”, Duarte propunha a organização de um serviço de proteção ao patrimônio histórico e artístico de São Paulo, nos moldes do órgão federal, com a participação do governo do Estado e da prefeitura de São Paulo, através do Departamento de Cultura, bem como de “[...] todas as organizações de cultura, todos os intelectuais paulistas [...]”. O artigo se concluía numa convocação que evocava a recente mobilização paulista para a Revolução de 1932:

Chegou o momento de S. Paulo levantar-se novamente, mas desta vez contra o vandalismo e o extermínio de suas joias, vencendo definitivamente a barbárie de iconoclastas mercenários ou inconscientes (Contra o vandalismo e o extermínio, *OESP*, 11 jun. 1937).

Ao encaminhar o artigo a Rodrigo Melo Franco de Andrade, Mário mostrava-se confiante na aprovação de uma “lei idêntica e porventura mais completa que a do Governo Federal” – e, de fato, em outubro de 1937, Paulo Duarte encaminhou à Assembleia Legislativa do Estado um projeto de lei de criação do Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico de São Paulo. Ao mesmo tempo, no Rio de Janeiro, a Câmara dos Deputados preparava-se para a votação definitiva do anteprojeto de Rodrigo Melo Franco de Andrade regulamentando a atuação do SPHAN, em tramitação na casa desde outubro de 1936, e que fora finalmente marcada para a sessão de 10 de novembro de 1937 – coincidentemente o mesmo dia em que “... sobreveio o golpe de estado que dissolveu o Congresso Nacional”. Como apontou Rodrigo, “dessa vez, no entanto, a dissolução do parlamento não retardou mais por muito tempo a promulgação da lei reclamada” (ANDRADE, 1952, p. 58); ao contrário, pareceu inclusive agilizá-la – se não mesmo viabilizá-la, já que em 30 de novembro de 1937 foi aprovado o Decreto-lei n. 25, oficializando a atividade do SPHAN. No caso da iniciativa paulista, o resultado, evidentemente, foi oposto, diante do fechamento da assembleia estadual.

#### 4 O ARTIGO A CAPELA DE SANTO ANTÔNIO

E assim chegamos à contribuição de Mário de Andrade para o primeiro número da *Revista do SPHAN*, fruto direto das dimensões pessoais e

institucionais de suas lides patrimoniais. Quando recebeu o convite de Rodrigo Melo Franco de Andrade para escrever esse artigo, Mário deve ter-se regozijado com a rápida concretização de uma das diretrizes de seu anteprojeto para o SPHAN: a publicação de uma revista de divulgação dos trabalhos do órgão – que, de acordo com suas previsões naquele documento, só deveria se iniciar a partir do quinto ano de atuação do Serviço. No caso do SPHAN, a publicação da revista ocorreu já no primeiro ano de existência efetiva do órgão.

Tudo indica que Mário teve ampla liberdade para escolher o tema de seu artigo, optando pela Capela de Santo Antônio talvez por apresentar “uma pintura de extremo interesse”, além de localizar-se junto à “casa-grande do bairro de Pinheiros em São Roque, exemplar raro de solução colonial”, conforme descobrira em suas viagens de pesquisa nos arredores de São Paulo (Carta de 12.06.1937. In: ANDRADE, 1981, p. 71).

De acordo com a abordagem que propusera a Rodrigo Melo Franco de Andrade em relação ao patrimônio paulista, o artigo de Mário analisa a Capela de Santo Antônio pelo “ângulo histórico”, considerando este o critério mais adequado para pautar “um trabalho proveitoso de defesa e tombamento do que o passado nos legou [...], no Estado de São Paulo”. E justifica:

No período que deixou no Brasil as nossas mais belas grandezas coloniais, os séculos XVIII e XIX até fins do Primeiro Império, São Paulo estava abatido, ou ainda desensarado dos reveses que sofrera. Não pode criar monumentos de arte (ANDRADE, 1937, p. 119).

Diante de tal situação, e resignado com o fato de que não havia alternativa a não ser “reverenciar e defender especialmente as capelinhas toscas, as velhices dum tempo de luta e os restos de luxo esburacado que o acaso esqueceu de destruir” (1937, p. 119), Mário apresenta o resultado das pesquisas históricas sobre o Sítio Santo Antônio, além de discutir também suas características arquitetônicas, a partir do levantamento métrico-arquitetônico do conjunto, que encomendara a seu recém-contratado auxiliar Luís Saia. Assim, pôs-se de fato a seguir o que propusera a Rodrigo Melo Franco de Andrade: apresentar “os problemas, as soluções arquitetônicas mais características ou originais” (Carta de 23.05.1937. In: ANDRADE, 1981, p. 69)

Dessa forma, Mário identificou parentescos e semelhanças com “outra casa-grande colonial existente a poucos quilômetros [...], no chamado ‘Sítio Velho’...”, inovações – a fachada vazada, toda de madeira –, e até regionalismos, como a disposição losangular dos balaústres das janelas (ANDRADE, 1937, p. 120). Citando o recém-publicado estudo *Casa-grande e senzala*, de Gilberto Freyre, outro representante técnico do SPHAN, Mário aventou a hipótese de se tratar de uma capela alpendrada, solução existente na Argentina e na Espanha.

Assim, a partir de “uma pesquisa muito paciente”, encontrou “detalhes de beleza ou soluções arquitetônicas de interesse técnico, num teto ou torre sineira, num alpendre ou numa janela gradeada...” (ANDRADE, 1937, p. 120).

O trabalho denota a sensibilidade de Mário para com manifestações arquitetônicas – mesmo aquelas que, “como arte”, estavam muito distantes “da arquitetura ou da estatuária mineira, da pintura, dos entalhes e dos interiores completos do Rio, de Pernambuco ou da Bahia”, como é o caso da capela em pauta (ANDRADE, 1937, p. 119). O escritor enfatiza o “interesse arqueológico [do conjunto], como dispositivo das construções centrais de uma fazenda setecentista de S. Paulo. Pelo menos de S. Paulo” (Carta de 01.07.1937. In: ANDRADE, 1981, p. 74).

A menção ao “interesse arqueológico” do Sítio Santo Antônio nos remete à abordagem arqueológica proposta por Ricardo Severo em seu artigo *A arte tradicional no Brasil*, publicado em 1917 na *Revista do Brasil*<sup>15</sup>, que Mário indicara como referência bibliográfica a Rodrigo Melo Franco de Andrade:

Não se mede uma civilização pela grandeza de seus monumentos; nessa avaliação intervém a arqueologia, para a qual ciência as mais rústicas ruínas têm um valor máximo e o mais modesto edifício tem uma brilhante significação, pela natureza dos seus materiais, técnica construtiva, caráter arquitetônico, época, estilo ou escola, seu destino e tradição (SEVERO, 1917, p. 400).

15. Proferida no dia 31 de março, a conferência foi publicada na *Revista do Brasil*, ano II, v. 4, jan./abr. p. 394-424, 1917, de onde foram extraídas as citações.

Como se vê, foi isso que Mário procurou fazer, no seu artigo, a despeito do tom de evidente desânimo perante a pobreza do patrimônio paulista com que iniciou seu artigo:

Vagar assim, pelos mil caminhos de São Paulo, em busca de grandezas passadas, é trabalho de fome e de muita, muita amargura. Procura-se demais e encontra-se quase nada. Vai subindo no ser uma ambição de achar, uma esperança de descobrimentos admiráveis, quem sabe se em tal capela denunciada vai-se topar com alguma São Francisco? *Já não digo tão inédita como a de São João del Rei*, mas pelo menos tão linda como a de João Pessoa... (ANDRADE, 1937, p. 119, grifo nosso).

A menção ao ineditismo da Igreja de São Francisco de São João del Rei é uma referência ao apreço de Mário de Andrade pelo barroco mineiro como manifestação de originalidade arquitetônica nacional, presente em vários dos artigos que escrevera na década de 1920 – apreço externado já em 1917 por Ricardo Severo, no mesmo artigo mencionado acima. De fato, referindo-se à Igrejas de Nossa Senhora do Rosário e de São Francisco de Assis, ambas em Ouro Preto, e de Nossa Senhora do Carmo, de São João del Rei, Severo afirmara que “a paixão pelas linhas curvas passa dos elementos decorativos da arquitetura ao próprio plano da igreja e suas torres...”, atribuindo a originalidade dessas igrejas ao Aleijadinho<sup>16</sup> (SEVERO, 1917, p. 403-404).

Ora, em 1920, Mário escrevera uma série de artigos intitulada *A arte religiosa no Brasil*, claramente motivada pelos textos de Severo. Nesses escritos, em diálogo explícito com o engenheiro português, Mário adotou a periodização da arquitetura brasileira por ele proposta: “Seguimos como verdadeira a classificação dada pelo Sr. Ricardo Severo na sua notável conferência sobre *A arte tradicional no Brasil* (ANDRADE, 1920, p. 98).

Em seu artigo sobre a arquitetura religiosa de Minas Gerais, afirmando que “o estilo barroco estilizou-se”, e as igrejas assumiram “caráter

16. É bem possível que Severo tivesse em mente não a Igreja do Carmo de São João del Rei, mas sim a Igreja de São Francisco daquela cidade, pois esta última é que apresenta planta curvilínea.

mais bem determinado e, poderíamos dizer, muito mais nacional”, Mário endossou com entusiasmo a hipótese aventada por Severo sobre a originalidade das plantas curvilíneas mineiras:

[...] na arquitetura religiosa de Minas a orientação barroca – que é o amor da linha curva, dos elementos contorcidos e inesperados – *passa da decoração para o próprio plano do edifício*. Aí os elementos decorativos não residem só na decoração posterior, mas também no risco e na projeção das fachadas, no perfil das colunas, na forma das naves.

Com esse caráter assume a proporção dum verdadeiro estilo, equiparando-se, sob o ponto de vista histórico, ao egípcio, ao grego, ao gótico. *E é para nós motivo de orgulho bem fundado que isso se tenha dado no Brasil* (ANDRADE, 1920b, p. 103, grifo nosso).

Em conclusão, observamos neste artigo a importância da obra de Ricardo Severo, e do contexto do neocolonial paulistano, nos anos de formação de Mário de Andrade. Os estudos do engenheiro português subsidiaram também o *Primeiro Relatório* por ele apresentado a Rodrigo Melo Franco de Andrade, em 16 de outubro de 1937, concernente “às primeiras pesquisas, realizadas no Estado de São Paulo, a respeito de monumentos arquitetônicos de valor histórico ou artístico, dignos a meu ver, de tombamento federal” (ANDRADE, 1981, p. 80).

Nesse relatório, observamos também o amadurecimento do escritor paulista ao longo da década de 1930 e, principalmente, sua transformação em defensor desse mesmo patrimônio brasileiro que ele estava começando a reconhecer – preocupação esta claramente ausente tanto dos escritos de Severo como daqueles do próprio Mário, nos anos de 1920.

Em setembro de 1937, poucos meses depois de ter enviado esse artigo a Rodrigo Melo Franco de Andrade, Mário caracterizou a arquitetura colonial brasileira com palavras claramente inspiradas por Ricardo Severo, mencionando a “sua *monumentalidade lógica*, nascida diretamente de *formas lógicas* em que a *tradição portuguesa* se acomodava e regia por *nossa natureza e economia*” (Carta a Paulo Duarte, 29.09.1937. In: ANDRADE, 1981, p. 78, grifo nosso). São palavras muito próximas daquelas empregadas

também por Lúcio Costa, em sua contribuição para o número inaugural da *Revista do SPHAN*.

## 5 LÚCIO COSTA, RODRIGO MELO FRANCO DE ANDRADE E GUSTAVO CAPANEMA

Tal como Mário de Andrade, Lúcio Costa não poderia deixar de marcar presença no primeiro número da *Revista do SPHAN*, pois estava envolvido em importantes iniciativas do MESP quando da criação provisória do novo órgão, em 1936. Fazia parte da comissão de professores envolvida no projeto de uma Cidade Universitária para a futura Universidade do Brasil, “menina dos olhos” do ministro Gustavo Capanema, e acabara de receber a incumbência de elaborar um novo projeto para a sede do MESP, após a recusa do ministro em aceitar o resultado do concurso instituído para tanto, em 1935<sup>17</sup>.

Porém, as ligações de Lúcio com o Ministério – embora ainda pouco estudadas – remontam pelo menos a 1930, quando foi nomeado diretor da Escola Nacional de Belas Artes – nomeação intermediada pelo próprio Rodrigo Melo Franco de Andrade, então chefe de gabinete do Ministro Francisco Campos.

O projeto para a Cidade Universitária do Rio de Janeiro era um dos mais importantes do Ministério da Educação e Saúde Pública de Getúlio Vargas (SCHWARZMAN, 1984, p. 97), e estava relacionado à intenção do ministro Gustavo Capanema – só tornada pública um ano depois – de criar a Universidade do Brasil.

Para sua concretização, motivado por questões de política externa, Capanema convidara ninguém menos do que o arquiteto do líder fascista em ascensão na Itália, Benito Mussolini: Marcello Piacentini, à época coordenador do plano da Cidade Universitária de Roma<sup>18</sup>. Tal indicação foi

17. O concurso de projetos para a sede do Ministério da Educação e Saúde Pública (MESP) foi lançado em 23 de março de 1935, e encerrado em 12 de dezembro do mesmo ano. Lúcio Costa não participou desse concurso, que foi vencido pelo projeto neomarajoara de Arquimedes Memória. Ver a respeito: HARRIS, 1987.

18. São evidentes as motivações políticas dessa indicação, conforme se depreende das instruções do então Ministro das Relações Exteriores, J. C. Macedo Soares, à embaixada brasileira em Roma, para que enfatizasse “... o alto e expressivo significado que terá para o nome da Itália e do regime fascista, em particular, a obra de vulto brasileira a ser executada pelo arquiteto italiano. A boa propaganda da cultura italiana no Brasil deverá impressionar a geração atual dos nossos universitários e dos que virão” (SCHWARZMAN, 1984, p. 97).

contestada pelo Conselho Regional de Engenharia e Agronomia (CREA) do Rio de Janeiro com base no Decreto n. 23.569, de 11 de dezembro de 1933<sup>19</sup>. Diante dessa reação, Capanema instituiu uma comissão de arquitetos e engenheiros brasileiros para participar do desenvolvimento do projeto, entre os quais Lúcio Costa comparecia como representante do Sindicato Nacional de Engenheiros e do Instituto Central de Arquitetos<sup>20</sup>. Tal comissão propôs consultar o arquiteto francês Le Corbusier sobre o projeto “como forma de contrabalançar a presença de Piacentini” (SCHWARZMAN, 1984, p. 98), em flagrante contradição com os motivos alegados por seus membros para impedir a contratação do arquiteto italiano. A vinda do arquiteto franco-suíço ficou acertada para janeiro do ano seguinte, isto é, 1936, embora não se tenha concretizado na data inicialmente prevista, e sim em julho daquele ano.

Ora, no início de 1936, insatisfeito com o resultado do concurso para a sede do MESP, Gustavo Capanema solicitou um parecer técnico a uma comissão formada por dois engenheiros e um consultor do governo, que lhe foi encaminhado em 18 de março de 1936, contendo muitas críticas ao projeto vencedor.

Uma semana depois de receber tal parecer, em 25 de março de 1936, Capanema fez um convite oficial a Lúcio Costa para desenvolver outra alternativa projetual para o edifício, convite que foi aceito em 4 de abril de 1936. Como se sabe, Lúcio propôs a montagem de uma equipe para desenvolver o projeto, composta por Carlos Leão, Afonso Reidy, Jorge Moreira, Ernâni Vasconcellos e Oscar Niemeyer<sup>21</sup>.

Nessa altura, o novo projeto para o MESP começou a entrelaçar-se fortemente com o projeto da Cidade Universitária: a consultoria de Le Corbusier era reclamada em ambas as iniciativas, e a vinda do arquiteto franco-suíço ao Rio de Janeiro – que ainda não se efetivara – ficou acertada

19. Esse decreto estabelecia que “o governo, em todos os seus níveis, só poderia contratar, para serviços de engenharia, arquitetura e agrimensura, profissionais diplomados pelas escolas oficiais ou equiparadas do país, assinalando ainda que a Constituição de 1934 vedava aos estrangeiros o exercício das profissões liberais no país” (SCHWARZMAN, 1984, p. 98).

20. Os demais engenheiros e arquitetos brasileiros nomeados para a comissão da Cidade Universitária do Rio de Janeiro eram: Ângelo Bruhns e Firmino Saldanha, pelo Instituto Central de Arquitetos; Paulo Fragoso e Afonso Reidy, pelo Sindicato Nacional de Engenheiros; e Washington Azevedo, pelo Clube de Engenharia (SCHWARZMAN, 1984, p. 98; *O Jornal*, 28 maio 1936).

21. Para uma versão minuciosa do processo, cf. BRUAND, 1981, p. 82; e CAVALCANTI, 1993.

para julho de 1936, “[...] não só para opinar sobre os planos do futuro ministério, bem como para elaborar o primeiro esboço da Cidade Universitária” (BRUAND, 1981, p. 82-83)<sup>22</sup>.

Por sua vez, tanto os projetos citados como a presença de Le Corbusier na cidade são concomitantes ao início das atividades do recém-criado SPHAN, do qual Lúcio Costa foi um dos primeiros funcionários.

O projeto para a sede do MESP foi entregue em 19 de outubro de 1936; um ano depois, em outubro de 1937, a comissão de engenheiros e arquitetos envolvida nos planos da Cidade Universitária foi formalmente extinta por Capanema, que retomou então os contatos com Piacentini<sup>23</sup>.

Foi, portanto, em meio a tantos projetos inter-relacionados que, em data indefinida, Lúcio Costa começou sua carreira no “Patrimônio” – então sediado no Nilomex, um dos primeiros edifícios construídos na Esplanada do Castelo, ali permanecendo até sua transferência para a nova sede do Ministério, depois de 1942.

## 6 ARTIGO DOCUMENTAÇÃO NECESSÁRIA

A despeito das múltiplas atividades em que estava envolvido, Lúcio Costa encontrou tempo para elaborar o artigo *Documentação necessária*, para o primeiro número da *Revista do SPHAN*.

Nesse artigo, discorre sobre as características construtivas da arquitetura brasileira, retomando os debates sobre a arquitetura colonial lançados por Ricardo Severo e sua repercussão na década de 1920, no Rio de Janeiro, através principalmente das iniciativas de José Mariano Filho, figura central do Neocolonial carioca. Com efeito, sabemos que Lúcio Costa participou ativamente, naquele período, dos concursos promovidos por José Mariano, e que gozara de bolsa de estudos concedida pela Sociedade Brasileira de Belas Artes, sob a presidência do mesmo José Mariano, para realizar investigações

22. Oficialmente, porém, a vinda de Le Corbusier ao Brasil não tinha por objetivo nem um projeto nem outro, mas sim proferir seis conferências no Instituto de Música, devido a impedimentos da legislação brasileira quanto à remuneração de arquitetos estrangeiros. Para um relato minucioso do processo de elaboração do projeto para o MESP conjuntamente com Le Corbusier, ver: HARRIS, 1987.

23. Foram então retomados os contatos com Piacentini, que enviou ao Brasil seu assistente, Vitorio Morpurgo, para desenvolver o projeto. Mas, como se sabe, em que pesem seus inúmeros percalços e o empenho pessoal de Capanema, nada resultou dessa iniciativa a não ser uma maquete largamente noticiada nos jornais italianos (SCHWARZMAN, 1984, p. 105).

e registros da arquitetura colonial brasileira em Diamantina, em 1924. Aliás, em *Documentação necessária*, Lúcio refere-se explicitamente ao “chamado ‘movimento tradicionalista’, de que também fizemos parte” (p. 39).

O artigo configura-se como um amplo convite ao estudo da arquitetura brasileira. Iniciando-se com a já mencionada afirmação de que “a nossa antiga arquitetura ainda não foi convenientemente estudada”, Lúcio discorre sobre o estado da arte a esse respeito:

Se já existe alguma coisa sobre as principais igrejas e conventos – pouca coisa, aliás, e girando, mais das vezes, em torno da obra de Antônio Francisco Lisboa, cuja personalidade tem atraído, a justo título, as primeiras atenções – com relação à arquitetura civil e particularmente à casa, nada, ou quase nada, se fez (COSTA, 1937, p. 31).

Lúcio aponta, portanto, que apenas alguns edifícios excepcionais, de caráter monumental, é que têm recebido alguma atenção, o que não acontece com a arquitetura residencial – e, principalmente, com seus exemplares mais singelos, como afirmará a seguir, já endossando a assertiva de Severo sobre a origem portuguesa da nossa arquitetura<sup>24</sup>:

É nas aldeias [portuguesas], no aspecto viril das suas construções rurais a um tempo rudes e acolhedoras, que as qualidades da raça se mostram melhor. Sem o ar afetado e por vezes pedante de quando se apura, aí, à vontade, ela se desenvolve naturalmente, adivinhando-se na justeza das proporções e na ausência de *make up*, uma saúde plástica perfeita – se é que podemos dizer assim.

Tais características, transferidas – na pessoa dos antigos mestres e pedreiros “incultos” – para a nossa terra, longe de significarem um mau começo, conferiram, desde logo, pelo contrário, à Arquitetura Portuguesa na colônia, esse ar desprezioso e puro que ela soube manter, apesar das vicissitudes por que passou, até meados do século XIX (COSTA, 1937, p. 31).

24. Para Severo, “é portanto ao período histórico da colonização portuguesa que temos de ir procurar as origens da arte tradicional no Brasil” (SEVERO, 1916, p. 49).

Além de sua proposição sobre as origens portuguesas da arquitetura colonial brasileira, reverberam aí muitas ideias de Severo, para quem a arquitetura tradicional de um povo:

Não se manifesta por vezes nas grandiosas produções que constituem os monumentos da sua história – em que influências estrangeiras se acentuam ou predominam –; tem formas mais rudimentares de expressão e demonstra-se nas modestas expansões da alma popular; demora junto às origens e manifesta-se nas artes humildes do povo, em cujos artefatos, da mais singela e rude fatura, se vazam os mais puros elementos das obras-primas de uma nação (SEVERO, 1916, p. 43).

Tal afirmação parte do entendimento de Severo, muitas vezes reiterado, de que “a Arquitetura [...] é a mais social de todas as artes”, indo muito além das “obras-primas dos artistas geniais” e “manifestando-se nos artefatos humildes do povo”:

O primeiro abrigo, construído para proteger a primeira família humana, é um dos fatos originais dessa arte coletiva, a que o primitivo núcleo de sociedade procurou dar uma forma, resultante do meio natural, seu clima, recursos naturais e modo de vida social (SEVERO, 1916, p. 40-41).

Assim, encontramos na arquitetura popular “[...] o que há de mais modesto, com as mais humildes formas, sem o menor atavio na sua simplicidade rude e primitiva”. Tais características são particularmente importantes em Portugal, país em que, para Severo, “[...] todo o movimento de criação, de independência, de construção da nacionalidade, produziu-se de baixo para cima. O povo foi sempre o seu arquiteto, o seu grande e original artista” (SEVERO, 1916, p. 53).

Essa não foi a primeira vez que Lúcio manifestara ideias nesse sentido. No artigo que escreveu sobre o Aleijadinho, em 1929, o arquiteto carioca minimizara a importância do escultor mineiro devido justamente à “excepcionalidade” do Aleijadinho no quadro geral da arquitetura tradicional brasileira:

A nossa arquitetura é robusta, forte, maciça, e tudo o que ele [Aleijadinho] fez foi magro, delicado, fino, quase medalha. A nossa arquitetura é de linhas calmas, tranquilas, e tudo o que ele deixou é torturado e nervoso. Tudo nela é estável, severo, simples, nada pernóstico. Nele tudo instável, rico, complicado, e um pouco precioso (COSTA, 1962, p. 15-16).

Portanto, ainda que, em 1937, Lúcio já tivesse mudado de opinião sobre a importância do artista mineiro, não abandonou a argumentação que a sustentava, como vemos. Apoiando-se assim – embora não explicitamente – em algumas proposições de Ricardo Severo, Lúcio Costa denota, em *Documentação necessária*, uma disposição bastante benevolente para com alguns dos adeptos do movimento neocolonial – principalmente se levarmos em conta a polêmica pública que travara com José Mariano Filho pelos jornais do Rio de Janeiro sobre as mudanças que implementara na orientação do ensino de arquitetura da ENBA<sup>25</sup>, durante o período em que dirigira aquela instituição. De fato, chamando a atenção para a necessidade de “conhecer melhor” a casa brasileira, Lúcio enuncia um dos objetivos do artigo: estimular a realização de novos estudos sobre a arquitetura brasileira,

[...] para dar aos que de alguns tempos a esta parte se vêm empenhando em estudar de mais perto tudo que nos diz respeito, encarando com simpatia coisas que sempre se desprezaram ou mesmo procuraram encobrir, a oportunidade de servir-se dela como material de novas pesquisas, e também para que nós outros, *arquitetos modernos*, possamos aproveitar a lição de sua experiência de mais de trezentos anos, de outro modo que não esse de lhe estarmos a reproduzir o aspecto já morto (COSTA, 1937, p. 33).

Dessa forma, Lúcio parece dirigir um amplo convite a todos aqueles interessados no tema da casa brasileira para unir esforços de pesquisa sobre tão importante assunto. Esses “interessados”, entretanto, são claramente

25. Ver PINHEIRO, 2011, p. 204-223.

diferenciados dos “arquitetos modernos”, entre os quais ele se inclui, e a quem caberia orientar tais pesquisas para evitar o mero diletantismo: “Trabalho a ser feito, senão pelo homem do ofício, ao menos com a assistência dele, a fim de garantir exatidão técnica e objetividade, sem o que perderia a própria razão de ser” (COSTA, 1937, p. 33).

Como se vê, advogando o concurso do arquiteto moderno, Lúcio volta a enfatizar o estudo da arquitetura popular, em suas variadas manifestações, que não devem se restringir “[...] somente às casas grandes de fazenda ou os sobradões da cidade”, e sim incluir “as casas menores”, bem como

[...] as pequenas casas térreas, de pouca frente, muito fundo e duas águas apenas, alinhadas ao longo das ruas; sem esquecer, por fim, a casa “mínima”, como dizemos agora, a do colono e – detalhe importante este – de todas elas a única que ainda continua “viva” em todo o país, apesar do seu aspecto tão frágil. É sair da cidade e logo surgem à beira da estrada, como se vê pouco além de Petrópolis, mesmo ao lado de vivendas de verão de aspecto cinematográfico. Feitas de “pau” do mato próximo e da terra do chão, [...] como formigueiro, figueira-brava e pé de milho – é o chão que continua... (COSTA, 1937, p. 33-34).

Talvez essa atitude apaziguadora estivesse relacionada à atividade docente que Lúcio desenvolvia então no Instituto de Artes da Universidade do Distrito Federal (UDF) (PESSÔA, 1999, p. 15)<sup>26</sup>, onde tinha como colega José Mariano Filho, que ali ministrava “um curso de arte brasileira”<sup>27</sup>. Também faziam parte do corpo docente da UDF os arquitetos Carlos de Azevedo Leão – que também integraria o corpo técnico do SPHAN – e Nestor de Figueiredo, e os artistas Cândido Portinari e Celso Kelly. O curso de José

26. Criada pelo Decreto Municipal n. 5.513, de 4 de abril de 1935, e inaugurada em 31 de julho de 1935, a UDF era uma iniciativa pessoal do Prefeito Pedro Ernesto, com assessoria de Anísio Teixeira. A notícia intitulada “Instalam-se hoje, solenemente, os cursos da UDF”, publicada em *O Jornal*, em 31 de julho de 1935, apresenta uma relação dos cursos universitários e respectivos docentes. Em 1938, Mário de Andrade assumiria a direção do Instituto de Artes.

27. Cabe lembrar que José Mariano propusera, sem sucesso, a criação de uma disciplina de História da Arte Brasileira em 1926, durante sua passagem pela Diretoria da ENBA (PINHEIRO, 2011, p.174-175).

Mariano gozava de prestígio junto ao SPHAN, pois Judith Martins Costa, a secretária de Rodrigo Melo Franco de Andrade, frequentou-o “por indicação expressa do chefe” (KESSEL, 2002, p. 207-208).

Para Lúcio, dos estudos realizados de acordo com suas indicações (isto é, com o concurso do “homem de ofício” – o arquiteto moderno) “resultariam observações curiosas, em desacordo com preconceitos correntes e em apoio das experiências da moderna arquitetura, mostrando mesmo como ela também se enquadra dentro da evolução que se estava normalmente processando”. A partir daí, o arquiteto passa a desenvolver o ponto central de sua argumentação: o estabelecimento de uma linha de continuidade entre a arquitetura tradicional e a moderna. Para tanto, começa por retificar a afirmação, feita por Ricardo Severo<sup>28</sup> – e reiterada por José Mariano Filho<sup>29</sup> –, de que a função dos amplos beirais coloniais é a de sombrear a fachada:

Diz-se, por exemplo, que *os beirais das nossas velhas casas tinham por função proteger do sol*, quando a verdade é, no entanto, bem outra. Um simples corte faz compreender como, na maioria dos casos, teria sido ineficiente tal proteção; e *os bons mestres* jamais pensaram nisto, mas na chuva, isto é, afastar das paredes a cortina de água derramada do telhado (COSTA, 1937, p. 35).

O tema serve de mote para que Lúcio demonstre como se processa a continuidade entre a arquitetura tradicional e a moderna:

Depois, com o aparecimento das calhas, surgiram aos poucos, logicamente, as platibandas, continuando as cornijas – já sem função – presas ainda à parede pela força do hábito e meio sem jeito, até que agora, com as coberturas em telhado-jardim, a transformação se completou (COSTA, 1937, p. 35).

28. “Para um paiz de sol, [...] o seu amplo beiral [dos telhados tradicionais] imita a copa das árvores frondosas, ensombrando as fachadas, geralmente de pouco pé-direito...” (SEVERO, 1916, p. 57).

29. “Contra a ação direta do sol [...] Fizeram os longos beirais cobrir de sombra o espelho das paredes...” (*Arquitetura mesológica*, conferência apresentada no 1º Congresso da Habitação, em São Paulo, em maio de 193. Iin: MARIANO FILHO, 1943, p. 63).

Lúcio apresenta o mesmo processo de constante atualização das soluções arquitetônicas tradicionais, que culminaria na arquitetura moderna, a partir de outros elementos construtivos, como os vãos. E os agentes desse processo são os mestres de obra que, “fiéis à boa tradição portuguesa de não mentir, vinham aplicando, naturalmente, às suas construções meio feias todas as novas possibilidades da técnica moderna...” (COSTA, 1937, p. 37).

Nesse ponto, o arquiteto carioca diverge de Ricardo Severo, que costumava criticar a atuação dos mestres de obra, como veremos a seguir. Por outro lado, concorda inteiramente com José Mariano Filho, que, em artigo publicado em 1931, no auge da querela entre ambos, oferecera o seguinte conselho aos profissionais da arquitetura:

Ponham-se os arquitetos brasileiros *defronte das verdadeiras necessidades nacionais, como o fizeram os humildes mestres do risco da época colonial*. Dos novos processos da técnica surgirão fatalmente novas formas, tão nacionais, tão atuais, e brasileiras, quanto as que se levantavam durante o tempo em que o Brasil, esquecido e ignorado, construía em pedra e cal a própria alma da nacionalidade (Judaísmo arquitetônico. *O Jornal*, 20 ago. 1931, p. 4; 1943, p. 41-3, grifo nosso).

Curiosamente, Lúcio Costa criticava de forma contumaz as manifestações arquitetônicas da virada do século XIX para o XX, sem perceber que elas faziam parte do processo mesmo de adequação de uma arquitetura de base tradicional para a arquitetura pós-revolução industrial, ao qual ele se referia.

Assim, compartilhava inteiramente da aversão de Severo e de Mariano Filho a respeito da arquitetura brasileira desse período. Severo atribuía a decadência da arquitetura brasileira no século XIX ao “influxo das civilizações estrangeiras” – influxo que, combinado ao rechaço da arte colonial, trouxe desorientação à arquitetura:

[...] a febre de criar uma nacionalidade nova, diferente da colônia e da metrópole, provocou a degenerescência da arquitetura colonial. Os artistas nacionais recebem diretamente o influxo das civilizações estrangeiras e, emancipados, transportam materiais, modelos e estilos com que compõem obras sem um caráter definido, em sua faina de diferenciação e de

construir rapidamente uma nova pátria, que nada tenha dos tempos ominosos do domínio português; que seja somente brasileira (SEVERO, 1917, p. 413).

Em tal situação, papel de destaque cabia ao mestre de obras:

E estas variegadas influências estão estampadas nas fronteiras das construções da segunda metade do século XIX, em que se manifesta o mau gosto do proprietário e do mestre-de-obras, combinados em mútua colaboração de inteira harmonia (SEVERO, 1917, p. 415).

José Mariano Filho também criticava acerbamente o ecletismo da virada do século em inúmeros artigos, apontando, por exemplo, a impropriedade da arquitetura “de *bombonière*” de edifícios como o Conselho Municipal, a Câmara dos Deputados e o Pavilhão Monroe, para as funções a que se destinavam (1943, p. 22-23). E não deixa de ser irônico que, décadas mais tarde, Lúcio Costa tenha reafirmado essa posição, ao manifestar-se contrariamente ao tombamento do conjunto de edifícios da Avenida Rio Branco – entre os quais constava o próprio Palácio Monroe: nessa ocasião, Lúcio afirmou que o ecletismo não pode ser considerado “um período da História da Arte, mas sim um hiato nessa história” (PESSÔA, 1999, p. 275)<sup>30</sup>.

Em *Documentação necessária*, Lúcio Costa preocupou-se em esboçar uma explicação geral para o “abandono de tão boas normas e a origem dessa ‘desarrumação’ que há vinte e tantos anos se observa”: sua “... causa maior” faria “parte do quadro geral de transformações de fundo social e econômico iniciadas no século XIX” (COSTA, 1937, p. 39).

Detalhou a seguir as causas mais próximas, que seriam, “primeiro, o imprevisto desenvolvimento do mau ensino de arquitetura” (alusão à sua passagem pela Diretoria da ENBA); depois,

[...] o desenvolvimento não previsto do cinematógrafo, que abriu ao grande público, até então despreocupado “dessas coisas” e habituado às casas simplórias, mas honestas, dos

30. Trecho do parecer de Lúcio Costa relativo ao tombamento dos edifícios ecléticos remanescentes da abertura da Avenida Central (atual Rio Branco), entre os quais estava incluído justamente o Palácio Monroe.

mestres-de-obras, novas perspectivas – bangalôs, casas espanholas americanizadas, castelos<sup>31</sup>, etc.

Do encontro desses dois indivíduos – o *proprietário, saído do cinema a sonhar com a casa vista em tal fita*, e o *arquiteto, saído da escola a sonhar com a ocasião de mostrar as suas habilidades* – o resultado não se fez esperar: em dois tempos transferiram da tela para as ruas da cidade – desfigurados, pois haviam de fazer “barato” – o bangalô, a casa espanhola americanizada e o castelinho (COSTA, 1937, p. 93-94, grifo nosso)<sup>32</sup>.

Assim, o artigo de Lúcio Costa na *Revista do SPHAN* afigura-se como uma conclamação em prol da realização de estudos e pesquisas voltados à preservação da arquitetura brasileira, apresentando inclusive uma espécie de roteiro a ser seguido em tais estudos. Ao mesmo tempo, é também um artigo em prol da divulgação da arquitetura moderna, entre cujos adeptos ele se coloca, como o faria na carta a RMFA em defesa do projeto de Oscar Niemeyer para o hotel de Ouro Preto um ano mais tarde, em 1938 (MOTTA, 1987). Nessa carta, Lúcio se define como “arquiteto incumbido pelos CIAM de organizar o grupo do Rio e técnico especialista encarregado pelo SPHAN de estudar a nossa arquitetura antiga” – e a ordem dos atributos é certamente significativa. Em *Documentação necessária*, poderíamos dizer que essa ordem seria inversa: Lúcio escreve como “técnico especialista encarregado pelo SPHAN de estudar a nossa arquitetura antiga e arquiteto incumbido pelos CIAM de organizar o grupo do Rio”.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como se vê, as contribuições inaugurais de Mário de Andrade e de Lúcio Costa na *Revista do SPHAN* têm raízes no contexto cultural dos anos 1920, configurando-se como diálogos entrecruzados entre tradição e modernidade

31. Aqui, Lúcio parece referir-se à sua produção arquitetônica da década de 1920, em parceria com Fernando Valentim, em 1924 (PINHEIRO, 2015).

32. A referência explícita ao cinema, em ambas as manifestações, ecoa a opinião de D. Sebastião Leme em sua circular aos bispos sobre a preservação do patrimônio nacional, de 1924 (PINHEIRO, 2011, p. 255-257).

– termos que, ao invés de dicotômicos, apresentam-se fortemente entrelaçados, refinados e enriquecidos pela bagagem intelectual acumulada por nossos protagonistas ao longo da década de 1930. Nesse sentido, é digna de nota a referência a Gilberto Freire em ambos os artigos, em um indício do impacto da publicação de *Casa grande e senzala* no ano anterior. Aliás, Freire – que, assim como Mário, era representante do SPHAN em Pernambuco – também contribuiu para o número inaugural da *Revista do SPHAN*. Finalmente, cabe ressaltar, em Mário e Lúcio, as ressonâncias de figuras emblemáticas como Ricardo Severo e José Mariano Filho, e, através deles, também ecos de John Ruskin – notadamente sua ênfase na importância da arquitetura doméstica, a partir da qual Gustavo Giovannoni desenvolveria o conceito de “arquitetura menor”, em 1913, como aponta Choay (2001, p. 141-143). Assim, a importância dos estudos sobre temas como arquitetura popular, técnicas e saberes construtivos, que constituirá um viés muito inovador dos estudos e pesquisas do Iphan desde seus primórdios, encontra-se claramente delineada aqui.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário. *Mário de Andrade: cartas de trabalho*. Brasília: SPHAN-Fundação Pró-Memória, 1981.

\_\_\_\_\_. A Capela do Sítio Santo Antônio. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, p. 119-126, 1937.

\_\_\_\_\_. *A lição do amigo: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: Record, 1988.

\_\_\_\_\_. Arte religiosa no Brasil: arte cristã. *Revista do Brasil*, n. 50, São Paulo: Tipografia da Companhia Industrial São Paulo, p. 95-103, fev. 1920. (1920a)

\_\_\_\_\_. Arte religiosa no Brasil; em Minas Gerais. *Revista do Brasil*, n. 54, São Paulo: Tipografia da Companhia Industrial São Paulo, p. 103-111, jul. 1920. (1920b)

ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. *Brasil: monumentos históricos e arqueológicos*. México: Instituto Panamericano de Geografia e História, 1952.

\_\_\_\_\_. *Rodrigo e o SPHAN: coletânea de textos sobre o patrimônio cultural*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, Fundação Nacional Pró-Memória, 1987.

BRASIL. *Proteção e revitalização do patrimônio cultural no Brasil: uma trajetória*. Brasília: MEC/SPHAN/Pró-Memória, 1980.

BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo: Projeto, 1981.

CALIL, Carlos Augusto. Sob o signo do Alejadinho. In: PATRIMÔNIO: atualizando o debate. São Paulo: 9ª SR/IPHAN, 2006. p. 79-90.

CAVALCANTI, Lauro. *As preocupações do Belo*. Rio de Janeiro: Taurus, 1995.

CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. São Paulo: Estação Liberdade/EDUNESP, 2001.

CHUVA, Márcia Regina Romeiro. *Os arquitetos da memória: sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil (1930-1940)*. Tese (Doutorado) – Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.

COSTA, Lúcio. Documentação necessária. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, p. 31-40, 1937.

\_\_\_\_\_. *Sobre arquitetura*. Porto Alegre: CEUA, 1962.

DPHAN. *A lição de Rodrigo*. Recife: Amigos da DPHAN, 1969.

DUARTE, Paulo. Contra o vandalismo e o extermínio. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 7 out. 1937.

\_\_\_\_\_. Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico de São Paulo. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 7 out. 1937.

\_\_\_\_\_. *Mário de Andrade por ele mesmo*. São Paulo: Hucitec, 1985.

HARRIS, Elizabeth D. *Le Corbusier: riscos brasileiros*. São Paulo: Nobel, 1987.

INSTALAM-SE hoje, solenemente, os cursos da UDF. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 31 jul. 1935.

KESSEL, Carlos. *Entre o pastiche e a modernidade: arquitetura neocolonial no Brasil*. Tese (Doutorado) – Rio de Janeiro: UFRJ, 2002.

LIMA, Kleverton Teodoro de. *Ouro Preto: da Cidade-Memória à Cidade-Monumento (1897-1937)*. Tese (Doutorado) – Belo Horizonte: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, 2015.

MARIANO FILHO, José. *À margem do problema arquitetônico nacional*. Rio de Janeiro: s.c.p., 1943.

\_\_\_\_\_. *Debates sobre estética e urbanismo*. Rio de Janeiro, s.c.p., 1944.

MEC/SPHAN/PRÓ-MEMÓRIA. *Proteção e revitalização do patrimônio cultural no Brasil: uma trajetória*. Brasília, 1980.

MICELI, Sérgio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MORAES, Marcos Antonio de (Org.). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: EDUSP/IEB, 2001.

MOTTA, Lia. A SPHAN em Ouro Preto: uma história de conceitos e critérios. Rio de Janeiro: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 22, p. 108-122, 1987

PESSÔA, José (Org.). *Lúcio Costa: documentos de trabalho*. Rio de Janeiro: Iphan, 1999.

PINHEIRO, Maria Lúcia Bressan. Lúcio Costa: anos de Formação. In: *Humanistas e cientistas do Brasil*. São Paulo: Edusp, 2015. p. 245-264.

\_\_\_\_\_. *Neocolonial, modernismo e preservação do patrimônio no debate cultural dos anos 1920 no Brasil*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2011.

\_\_\_\_\_. Repercussão das ideias de Ricardo Severo e Raul Lino no debate cultural arquitetônico no Brasil nos anos 20. In: FERNANDES, J. M.; PINHEIRO, M. L. B. (Org.) *Portugal-Brasil-África: urbanismo e arquitetura do ecletismo ao modernismo – séculos XIX e XX*. Lisboa: Caleidoscópio, 2013. p. 47-67.

\_\_\_\_\_. Trajetória das ideias preservacionistas no Brasil: as décadas de 1920 e 1930. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Brasília, p. 13-33, 2017.

SCHWARZMAN et al. *Tempos de Capanema*. Rio de Janeiro-São Paulo: Paz e Terra/Edusp, 1984.

SEVERO, Ricardo. A arte tradicional no Brasil. *Revista do Brasil*, São Paulo, ano II, v. 4, n. 16, p. 394-424, jan./abr. 1917.

\_\_\_\_\_. A arte tradicional no Brasil. In: SOCIEDADE DE CULTURA ARTÍSTICA. *Conferências 1914-1915*. São Paulo: Typografia Levi, 1916.

# O CHÃO QUE CONTINUA:

A ARQUITETURA VERNACULAR NO SPHAN DE LÚCIO  
COSTA E LUÍS SAIA

**FRANCISCO DE CARVALHO DIAS DE ANDRADE** UNIVERSIDADE ESTADUAL DE  
CAMPINAS, CAMPINAS, SÃO PAULO, BRASIL

Doutor em História da Arte pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da  
Universidade Estadual de Campinas (IFCH-Unicamp).

E-mail: [chicodandrade@gmail.com](mailto:chicodandrade@gmail.com)

**DOI**

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.1980-4466.v13i25esp25p80-107>

# **O CHÃO QUE CONTINUA: ARQUITETURA VERNACULAR NO SPHAN DE LÚCIO COSTA E LUÍS SAIA<sup>1</sup>**

FRANCISCO DE CARVALHO DIAS DE ANDRADE

## **RESUMO**

Este artigo busca mostrar como a arquitetura vernacular foi tratada como imagem ideal das aspirações dos arquitetos modernistas brasileiros. Eleita símbolo da síntese entre tradição e modernidade, tornou-se um ícone da visão modernista do passado arquitetônico brasileiro. Não obstante, foi também empregada como ferramenta metodológica para a reconstituição de aspectos pouco conhecidos da história das técnicas construtivas, corroborando até mesmo intervenções de restauro hoje controversas.

## **PALAVRAS-CHAVE**

Arquitetura vernacular. Patrimônio arquitetônico. Arquitetura moderna – Brasil.

1. Este artigo foi baseado em trechos de tese de doutorado realizada com o apoio financeiro da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp).

## **THE FLOOR THAT CONTINUES: VERNACULAR ARCHITECTURE IN LÚCIO COSTA AND LUÍS SAIA'S SPHAN**

FRANCISCO DE CARVALHO DIAS DE ANDRADE

### **ABSTRACT**

The article seeks to demonstrate how vernacular architecture was treated as an idealized image of the aspirations of Brazilian modernist architects. Chosen as a symbol for the synthesis between tradition and modernity, it became an icon of the modernist vision of the Brazilian architectural past. Nevertheless, it was also used as a methodological tool for the reconstitution of unknown aspects of the history of building techniques, thus corroborating controversial restoration projects.

### **KEYWORDS**

Vernacular architecture. Architectural heritage. Modern architecture – Brazil.

## 1 A IMAGEM DA ARQUITETURA BRASILEIRA ENTRE TAINÉ E LÚCIO COSTA

O debate sobre a existência ou não de uma arquitetura vernacular brasileira (e principalmente, sobre sua conveniência para a nova nação) remonta ao início do século XIX, antecedendo em mais de um século a criação do SPHAN e das modernas escolas de arquitetura (ANDRADE, 2016, p. 33 e ss.). Foram esses dois fatores, no entanto, que constituíram o grande ponto de inflexão nos rumos tomados no debate sobre o tema, seja no campo das políticas públicas de preservação ou no ensino de arquitetura. Na realidade, sua influência foi tão determinante que pôde sustentar por décadas a visão de uma total ruptura em relação ao ideário então vigente no país, em um movimento capitaneado pelos arquitetos e demais intelectuais modernistas.

É bastante conhecido o protagonismo de Lúcio Costa no desenvolvimento do ideário modernista da arquitetura brasileira em suas décadas de maior triunfo. A visão do arquiteto carioca sobre a arquitetura vernacular brasileira (conforme o termo pode ser hoje entendido) foi exposta em seu famoso artigo *Documentação necessária*, publicado oportunamente no primeiro número da *Revista do SPHAN*, em 1937. Ao mesmo tempo, em nenhum outro texto escrito por Costa a síntese por ele proposta entre tradição e modernidade alcançou formas tão eloquentes, a ponto de

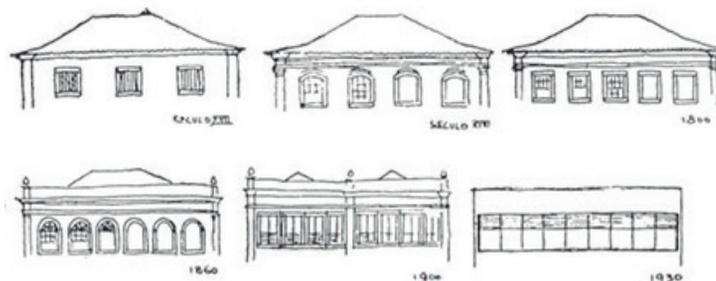
as ideias ali defendidas terem alcançado um *status* de verdadeiro “mito fundador” da história da arquitetura brasileira conforme era concebida pelo modernismo.

Mais próximo de um manifesto do que de um artigo investigativo, esse pequeno texto teve uma fortuna poucas vezes superada por outros escritos de arquitetura no país. A forma como Costa sintetizou décadas de debate arquitetônico contribuiu enormemente para o lugar que a arquitetura vernacular passou a ocupar no campo da arquitetura brasileira, tanto no âmbito do SPHAN como no das escolas de arquitetura. Tanto que o constructo imagético principal de *Documentação necessária*, os esquemas gráficos que explanam a “evolução da arquitetura brasileira”, da casa colonial até as residências modernas, tornaram-se verdadeiros ícones do modernismo brasileiro.

Contudo, *Documentação necessária* nunca pôde romper com o ideário arquitetônico que o precedeu. Nem sequer pretendeu fazê-lo. De modo contrário até, e também bastante irônico, sua longa fortuna só foi possível porque Lúcio Costa conseguiu ali “amalgamar” algo do ideário prévio às novas propostas arquitetônicas do modernismo. Foi, dessa maneira, mais acomodação do que ruptura. Conforme vem sido demonstrado por novos estudos, a força de *Documentação necessária* esteve muito mais na elasticidade interpretativa de seus argumentos. Conjugando eximamente texto e esquemas gráficos, Lúcio Costa conseguiu converter certos aspectos muito caros do ideário tradicionalista do movimento neocolonial em um elogio explícito ao papel da arquitetura modernista como a única intérprete legítima do passado arquitetônico nacional (NATAL, 2013, 229 e ss.).

FIGURA 1

A evolução da casa brasileira segundo Lúcio Costa (COSTA, 1937).



O principal elo entre as ideias do arquiteto carioca e o pensamento arquitetônico do início do século estava na própria base de toda a argumentação de seu artigo: a centralidade concedida às ideias mesológicas, uma corrente de pensamento muito popular no meio intelectual brasileiro desde o fim do século XIX, que fazia da noção de “meio” um dos principais agentes da diferenciação cultural entre nações e sociedades ao longo do tempo<sup>2</sup>. Em uma época em que o evolucionismo gozava do auge de sua aceitação, o ideário mesológico difundia-se mesmo nos estudos das belas-artes – campo no qual havia muito tinha uma autoridade própria, o crítico e historiador da arte francês Hippolyte Taine (1828-1893).

Influenciado pelo positivismo de Auguste Comte, Taine destacou-se no cenário cultural francês da segunda metade do século XIX pela aplicação dos métodos das ciências naturais no estudo da história da arte e da literatura (KULTERMANN, 1996, p. 145). O próprio Taine nunca dissimulou o caráter francamente determinista de seu método científico de crítica e história de arte, reduzindo esta ao resultado formal da interação entre uma dada raça (*race*) e seu meio (*milieu*)<sup>3</sup>. É possível, assim, compreender o forte apelo de suas ideias entre a intelectualidade brasileira, já que seu modelo teórico assegurava que uma “arte madura” só poderia surgir após o lento e gradual processo de interação entre raça e meio, compondo o terceiro elemento do esquema tainiano: o *moment*<sup>4</sup>.

O nome de Taine está longe de ser estranho aos estudos sobre a produção cultural brasileira entre o fim do século XIX e o começo do século XX. Sua recepção no país deu-se, principalmente, pela frequente publicação de seus artigos na *Revue des Deux Mondes*, o que logo o tornou uma referência cara à “geração de 1870” (ALONSO, 2002, p. 172). Sua popularidade não

2. O papel central que a mesologia ocupou no nascente debate arquitetônico brasileiro foi apontado por Telma de Barros Correia (ver CORREIA, 2009). A mesologia como elo de ligação entre neocoloniais e modernistas foi acuradamente analisada por Caion Natal em sua tese de doutorado (NATAL, 2013). Sobre sua influência na elaboração de um imaginário a respeito da arquitetura vernacular brasileira, ver: ANDRADE, 2016.

3. Para ilustrar seu modelo interpretativo, Taine fazia uso constante de analogias com o mundo natural, tendo-se tornado particularmente famosa sua analogia entre o florescimento da arte em certas sociedades e as diferenças no ciclo vegetativo das laranjeiras da costa mediterrânea (TAINÉ, 1944, p. 37-38).

4. Conforme apontado por Renato Ortiz, “meio” e “raça” permaneceram categorias de pouca ressonância entre os grandes teóricos ligados ao evolucionismo, como Herbert Spencer e Auguste Comte; tiveram, todavia, uma grande fortuna entre os intelectuais brasileiros (ORTIZ, 1985, p. 17).

diminuiu com a aproximação do novo século, e Taine permaneceu uma referência importante para intelectuais brasileiros bem distintos entre si (MURARI, p. 2012).

Não basta, contudo, apenas resgatar a popularidade de Taine para argumentar a favor de sua influência no pensamento de Lúcio Costa sobre a arquitetura brasileira. É preciso refazer o percurso entre suas ideias de Taine e a formação intelectual do arquiteto, o que implica dar o devido peso a sua formação na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) – origem que tende a ser esquecida pelo episódio da inovadora tentativa de reforma de 1931.

Se presença das ideias de Taine entre literatos e intelectuais brasileiros é já bastante conhecida, ainda muito pouco se explorou sobre sua influência no sistema de ensino acadêmico no Brasil. Entretanto, era ali que grande parte dos artistas e arquitetos brasileiros (Lúcio Costa entre eles) entrou em contato com sua obra, já que foi como professor de história da arte da *École de Beaux-Arts* de Paris que o crítico francês escreveu suas obras mais importantes. Na realidade, seu mais importante livro teórico, *Filosofia da arte*, surgiu da simples publicação das leituras que fazia em seu curso, altamente popular entre os alunos.

A influência das ideias mesológicas de Taine deve ter crescido ainda mais após a reforma de 1890, que deu origem à Escola Nacional de Belas Artes. Cabe notar que o grande modelo por trás da criação da ENBA era justamente a reforma que resultou no ingresso de Taine na *École de Beaux-Arts* parisiense. A reforma parisiense inovara também na sua concepção de que uma sólida formação intelectual era a base do ensino artístico, o que fez que disciplinas mais teóricas, como história da arte, passassem a ser obrigatórias (DAZZI, 2013, p. 71-75). Assim, a partir de 1890, o currículo da ENBA, obrigatoriamente, introduzia seus alunos nas ideias de Taine (então o mais renomado historiador acadêmico) sobre o papel fundamental que o “meio” exerceria no desenvolvimento das formas artísticas.

A posição privilegiada de Taine dentro do sistema de ensino acadêmico pode ajudar a explicar a arregimentação de artistas e arquitetos de formação acadêmica como os primeiros documentaristas das arquiteturas colonial e vernacular no país – entre os quais estavam Alfredo Norfini, José Wash Rodrigues e o próprio Lúcio Costa. De fato, quase

todos os autores dos primeiros “inventários” da arquitetura brasileira eram pintores e desenhistas egressos de instituições acadêmicas. Se a preferência pelo desenho e pintura como meio de documentação, em detrimento da fotografia, explica-se pelos distintos valores simbólicos mobilizados por cada suporte no contexto cultural da época (COSTA, 2014, p. 90-107), cabe aqui indagar se a eleição das artes visuais como o suporte visual da cultura brasileira por excelência não advém, ao menos em parte, da grande influência de Taine no campo artístico brasileiro. Sem contar que a popularidade de seu modelo teórico ajudou a criar uma receptividade muito maior às imagens produzidas nessas empreitadas, que eram publicadas com destaque nas revistas ilustradas da época, como a *Revista do Brasil*, de Monteiro Lobato (ele próprio um grande leitor do crítico francês). Chama ainda mais a atenção o fato de que a mesma revista publicasse retratos feitos por fotografias e desenhos de tipos característicos da população brasileira, como o “caboclo mineiro” ou o “caipira paulista”, em clara sintonia com os postulados de “raça”, “meio” e “momento” de Taine.

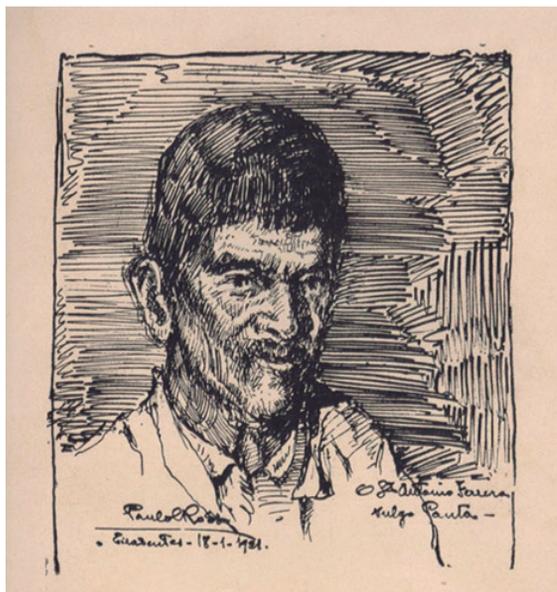
FIGURA 2

José Wash Rodrigues, O velho Brasil: Santa Luiza do Rio das Mortes-MG (*Revista do Brasil*, 1920).



FIGURA 3

Paulo Rossi, Caboclo mineiro (*Revista do Brasil*, 1922).



Assim, a formação dentro das noções tainianas sobre a natureza da arte, certamente, foi de grande valia para Lúcio Costa elaborar sua releitura do modernismo corbusiano em chave evolucionista tão próxima do ideário arquitetônico que o precedeu<sup>5</sup>. Foi o evolucionismo presente em suas ideias que permitiu a Costa não só mover-se com desenvoltura do postulado central ao debate arquitetônico do período, a mesologia, como legitimou suas propostas arquitetônicas como a principal mediadora entre modernização técnica e salvaguarda dos elementos mais essenciais da arquitetura brasileira, presentes já nos primórdios da colonização.

A solução que permitiu ao arquiteto tornar viável uma síntese tão poderosa é bastante conhecida: fez da casa de concreto armado e amplos panos de vidro o ponto culminante da progressão da casa de taipa inaugural da arquitetura brasileira. A perfeita similitude entre as duas técnicas, situadas nos pontos extremos da evolução histórica da arquitetura brasileira, é o desfecho da argumentação de Costa em defesa da investigação da casa brasileira:

5. O caráter evolucionista dos argumentos de Costa em *Documentação necessária* já havia sido destacado por Marcos Carrilho, que os definiu acuradamente como “uma quase história natural” (CARRILHO, 2002, p. 143).

Aliás, o engenhoso processo de que são feitas – barro armado com madeira – tem qualquer coisa do nosso concreto-armado e, com as devidas cautelas, afastando-se o piso do terreno e caíndo-se convenientemente as paredes, para evitar-se a humidade e o barbeiro, deveria ser adotado para as casas de verão e construções económicas de um modo geral (COSTA, 1937, p. 34).

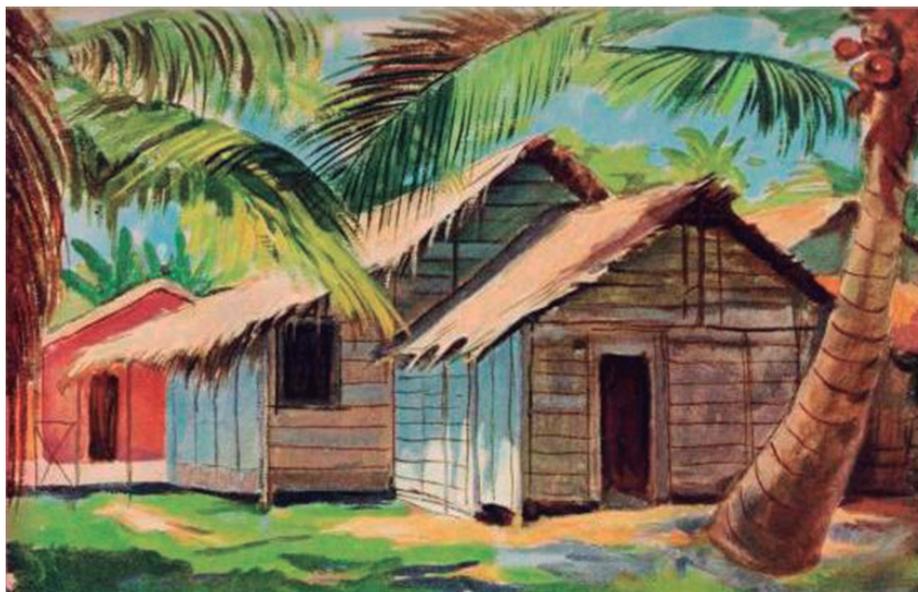
Desse modo, Lúcio Costa só pode se contrapor ao “falseamento” do movimento tradicionalista, pois o fez sem negar o fundo mesológico e evolucionista tão caro aos defensores do neocolonial. Aqui o caráter sintético das ideias e da personalidade de Costa também se mostrou, de fato, fundamental para a afirmação dos valores modernistas, conforme tem sido demonstrado pelos mais recentes estudos sobre as condições históricas que pautaram o modernismo arquitetônico no Brasil. Se as “atitudes unilaterais” que pautaram intensamente a história (e a historiografia) do modernismo no Brasil alcançaram grande fortuna ao exaltar o heroísmo do movimento, foi também devido à prévia construção de uma “ruptura assimilada consensualmente entre as partes” (SEGAWA, 2002, p. 44).

Tratava-se de um consenso cujo grande eixo de sustentação foi o constructo intelectual que Lúcio Costa elaborou em *Documentação necessária*. Embora o texto seja profícuo em termos e expressões altamente evocativas (como a do “velho portuga” que guardara sozinho a “boa tradição”), sua força sintética maior sempre esteve nos esquemas e desenhos criados pelo arquiteto. Aí reside a verdadeira força argumentativa de *Documentação necessária* e, de modo muito revelador, é onde o arquiteto demonstra mais explicitamente sua filiação às ideias evolucionistas de Taine. Não é de espantar, portanto, que esses croquis que alinhavam, sincrônica e diacronicamente, a casa moderna à “a casa mínima” ubíqua no território brasileiro tenham se convertido na pedra de toque da legitimidade do discurso modernista: “estar condenado ao progresso” – conforme o postulado por Euclides da Cunha – tornava-se a celebração máxima da identidade arquitetônica brasileira.

A visão de Lúcio Costa sobre a “modernidade” da arquitetura vernacular brasileira logo reverberou na primeira monografia temática do SPHAN, o estudo de Gilberto Freyre sobre os mucambos nordestinos. Ali, o eco da

FIGURA 4

Dimitri Ismailovitch,  
Mucambos de palha  
e madeira em Per-  
nambuco (FREYRE,  
1937).



crítica de Lúcio Costa aos falseamentos neocoloniais se faz ver no elogio de Freyre à “honestidade artística dos mucambos” (FREYRE, 1937, p. 30). Nota-se também clara influência do ideário arquitetônico de Costa na escolha estética de perfilar os bicos de pena do pintor pernambucano Manuel Bandeira, de caráter mais técnico, às pranchas coloridas com reproduções dos quadros de Dimitri Ismailovitch, outro nome de destaque da cena modernista recifense.

Contudo, o destaque conferido à arquitetura vernacular foi logo esmaecendo, tanto nas estratégias de divulgação do Serviço como nas rotinas de trabalho. A razão para isso, pelo menos no tocante a Lúcio Costa, podem estar relacionadas às suas viagens a Portugal, realizadas entre fins da década de 1940 e o começo da seguinte. Na primeira viagem, realizada em 1948, o arquiteto esperava documentar as raízes da evolução histórica da arquitetura brasileira. No entanto, conforme o próprio arquiteto reportou em seu relatório para Rodrigo Mello F. de Andrade, as evidências por ele buscadas simplesmente não estavam lá. Nesse texto, Costa menciona uma “circunstância imprevista”, o fato de que [...] o mais das vezes, não existem laços lógicos e coerentes de filiação, capazes de serem codificados num sistema onde fosse possível retroceder, em cada caso, às nascentes concretas

ou virtuais da obra realizada por portugueses e brasileiros na colônia (apud PESSOA; COSTA, 2013, p. 21).

Tratava-se de uma revisão que, certamente, minorava o poder da síntese de *Documentação necessária*, uma vez que se afrouxavam os laços entre a arquitetura honesta das aldeias e vilarejos portugueses e as casas brasileiras já “aclimatadas” aos trópicos. Entretanto, se o interesse de Lúcio Costa pela arquitetura vernacular parece ter retrocedido com o passar dos anos, em São Paulo, Luís Saia demonstraria até o final de sua carreira um apreço notável pelo tema.

## 2 LUÍS SAIA E A ARQUITETURA VERNACULAR COMO ARQUEOLOGIA DAS TÉCNICAS

Dentre os grandes nomes do SPHAN em sua chamada fase heroica, foi Luís Saia (1911-1975), o diretor do SPHAN em São Paulo, quem dedicou o maior e mais continuado interesse pela arquitetura vernacular. Tanto que se serviu de seus conhecimentos sobre o tema para subsidiar suas escolhas em um dos mais famosos (e polêmicos) restauros por ele comandados: o da capela do sítio Santo Antônio, em São Roque. Além disso, suas investigações sobre a arquitetura vernacular também lhe foram muito úteis em seus seminiais estudos sobre o passado arquitetônico paulista. Assim, torna-se fundamental recuperar o início do envolvimento de Saia com a arquitetura vernacular, não só para compreender melhor suas escolhas como restaurador ou historiador, mas também para resgatar uma faceta ainda pouco reconhecida, pautada pelo seu genuíno interesse no tema.

Seu apreço pelo estudo da arquitetura vernacular remonta, sem dúvida, à convivência com Mário de Andrade, a quem auxiliou durante o período no qual o escritor esteve à frente da sede paulista do SPHAN. Mesmo antes da criação do órgão federal de patrimônio, Saia já colaborava com Mário de Andrade no Departamento de Cultura de São Paulo (ANDRADE et al, 2014, p. 16). Ainda sem ter concluído o curso de engenharia na Escola Politécnica, o seu nome aparece como membro fundador da Sociedade de Etnologia e Folclore (SEF), ligada ao Departamento de Cultura da prefeitura de São Paulo. Muito provavelmente foi como aluno do curso de etnografia ministrado por Dina Dreyfus para os membros da Sociedade no segundo

semestre de 1936 que Saia teve um contato mais aprofundado com as questões envolvidas no estudo da arquitetura vernacular.

Embora os detalhes do curso da antropóloga francesa sejam desconhecidos, sabe-se que as oito aulas finais abordaram os estudos de cultura material, e duas delas eram destinadas, especificamente, à arquitetura (COSTA, 2015, p. 92). Além disso, é muito provável que a seção de instruções de coleta de material folclórico, publicada nos primeiros números do *Boletim da SEF*, fosse baseada nos conteúdos do curso de Dreyfus. Vale a pena, portanto, transcrever a parte voltada para a coleta de dados sobre habitações:

#### I – Habitação

- 1) – Disposição das habitações na localidade.
- 2) – Existem vários tipos de habitação? Quais? Suas denominações locais. Para cada tipo indicar:
- 3) – A construção: materiais. Seus nomes regionais, sua origem, como ela é feita? Por quem? Festeja-se a construção? De que maneira? Benze-se a casa? Celebra-se a inauguração? Como? Quando? Existe uma orientação particular para a casa?
- 4) – Disposição interior: quantos quartos? Quais? Seus nomes regionais? Distribuição dos quartos e utilização dos mesmos; lugar da lareira; sua descrição; materiais, forma, dimensões, combustível; como sai a fumaça?
- 5) – Disposição exterior: quantas janelas e portas? Seus nomes regionais; Detalhes característicos da porta de entrada (serralheria); descrever o telhado, os ornamentos da fachada.
- 6) – Existem privadas? Onde? Descrição e nome regional.
- 7) – Existe um forno para assar pão? Onde? Materiais, forma, dimensões, funcionamento e nome regional.
- 8) – Existe um pátio? Um jardim? Um lavadouro? Um poço? Uma cisterna? Seus nomes regionais, descrição, forma, etc.
- 9) – De que modo é a casa protegida: Contra as intempéries? Contra o fogo? Contra a bicharia? Contra os maus espíritos? Recorre-se a sinais especiais, a inscrições? Recorre-se a imagens de santos? Onde são essas imagens colocadas nas

casas? Recorre-se a plantas especiais? Quais? Seus nomes regionais; onde são elas colocadas? Recorre-se à benção de um padre?

II – Mobiliário e disposições internas da habitação

1) – Existem móveis considerados necessários e outros considerados acessórios? Quais?

2) – Enumerar o mobiliário da casa (necessário e acessório: camas, mesas, cadeiras, armários, objetos e enfeites diversos). Descrevê-los, o material, a proveniência, a decoração. Denominações locais.

3) – Objetos de tolete e de higiene. Denominações locais, descrição. Ideias, fórmulas que têm relação com esses objetos.

4) – Que sistema de iluminação existe na casa? Quais os quartos iluminados? Denominações locais e descrição das diversas espécies de aparelhos de iluminação empregados.

5) – Existe um fogão? Onde? Descrição, denominação local, combustível empregado (FUNARTE, 1983, p. 24 e 31).

Ainda que assumida sua derivação do programa das aulas de Dina Dreyfus, os desdobramentos que tiveram lugar durante o curso permanecem ignorados. No entanto, cumpre observar que as instruções publicadas concordam, em linhas gerais, com o tipo de investigação realizada por Luís Saia durante a Missão de Pesquisas Folclóricas (MPF) ao norte e nordeste do país, em 1938<sup>6</sup>. Durante os quatro meses de duração da missão, Saia dedicou boa parte de seu tempo livre às pesquisas sobre a “arquitetura popular”. O objetivo principal da missão era a documentação de músicas, danças e folguedos folclóricos, mas, conforme ele próprio afirmou posteriormente:

Pessoalmente, me interessava estudar, nos momentos de folga, tudo quanto fosse coisa popular de valor artístico ou documentário, especialmente arquitetura. Desde logo me larguei à prática aventureira de espiar, anotar, fotar casas velhas, capelas, arquitetura popular (SAIA, 1944, p. 9).

6. A frequência ao curso de etnografia do Departamento de Cultura garantiu a Saia a chefia da missão, já que, na ausência do próprio Mário de Andrade, era ele o único membro familiarizado com o tema (ANDRADE et al 2014, p. 19). Para mais detalhes sobre a MPF, ver: SODRÉ, 2010.

De fato, algumas das cadernetas de campo de Saia foram preenchidas com preciosas anotações e croquis de variados aspectos das arquiteturas que ia encontrando pelo caminho<sup>7</sup>. O caráter das notas de Saia durante a MPF trai seus vínculos com as lições etnográficas de Dina Dreyfus acerca das habitações vernaculares. No caso dos mocambos mostrados nas imagens abaixo, a atenção do arquiteto para esses pontos faz-se ver no esforço de estabelecer tipologias de planta – aos quais procura associar os materiais então empregados, conforme se lê em suas notas: “typo de planta para casas de palha” (Figura 6). Além do termo genérico, discrimina o material empregado, tanto na cobertura como nas paredes, como sendo a palma da pindoba. A disposição da casa no terreno é dada pela fotografia, e mesmo a atenção ao mobiliário se faz presente na localização nos croquis do local onde se pendurava a rede.

FIGURA 5

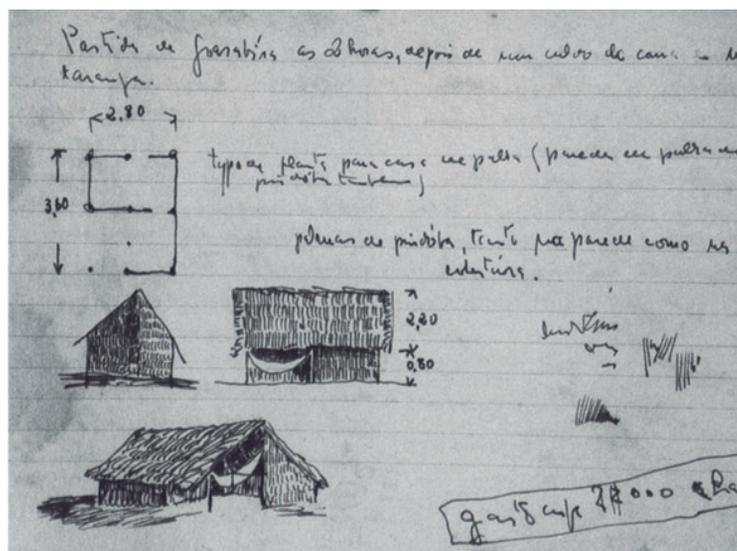
Mocambos em  
Paracatu-PE, 1938  
(acervo CCSP, foto  
de Luís Saia).



7. Além disso, as dezenas de fotografias de arquitetura do acervo da MPF permanecem como uma das mais interessantes séries iconográficas da arquitetura vernacular brasileira.

FIGURA 6

Notas sobre os mocambos de Paracatu (caderneta de campo, acervo CCSP, desenho de Luís Saia).



Sua nítida preocupação em estabelecer “notas descritivas” das casas e equipamentos investigados era, em verdade, uma metodologia então tipicamente identificada com a etnografia pré-estruturalismo<sup>8</sup>. Seguindo as orientações do curso promovido pela SEF, Saia fez numerosas anotações e croquis, procurando estabelecer a terminologia dos materiais e esquemas construtivos dos cômodos e das atividades ligadas aos modos locais de morar e trabalhar. Não só os nomes das espécies de madeira e elementos construtivos eram registrados de acordo com a terminologia popular como as explicações fornecidas eram escritas conforme o discurso falado de seus informantes, pleno de obliterações e regionalismos.

Se Saia frequentemente assinalou a localização de oratórios nas plantas de residências e registrou “crendices” ligadas às madeiras e plantas

8. Nesse sentido, é notável o quanto suas observações se aproximam mais da abordagem culturalista de Franz Boas, por exemplo, do que os estudos que o próprio Gilberto Freyre – que fora aluno do eminente antropólogo norte-americano – fez sobre o tema. Todavia, uma ressalva importante deve ser feita: ao contrário dos de Saia, os estudos de Gilberto Freyre, sobre a arquitetura vernacular, como *Mucambos do Nordeste*, contaram com pouco material obtido em primeira mão. O sociólogo se valeu não apenas das pranchas de Manoel Bandeira como do recurso a assistentes de pesquisa. Assim, a dinâmica da experiência em campo da coleta de material etnográfico certamente ajuda a atribuir aos estudos de Saia maior similitude com as pesquisas sobre “arte primitiva” realizadas por Franz Boas (BOAS, 2014).

mais utilizadas, suas notas demonstram pouco interesse nos aspectos simbólicos da habitação elencados no *Boletim da SEF*. Sem dúvida, era um pragmatismo que estava em pleno acordo com sua formação politécnica, e, mesmo que decepcione estudiosos interessados em outros temas, suas cadernetas constituem, ainda hoje, uma fonte extremamente rica sobre as técnicas construtivas vernaculares brasileiras.

Em verdade, a riqueza de seus registros das técnicas e procedimentos construtivos vernaculares nascia, sobretudo, do interesse de Saia em arrazoar melhor os difíceis problemas então já vislumbrados naqueles dias nos quais o SPHAN iniciava suas atividades. Nesse sentido, é notável como o arquiteto fez do estudo da arquitetura vernacular, em seus elementos técnicos e formais, uma espécie de arqueologia dedutiva, por meio da qual justificava suas interpretações. Em um dos ensaios que compõem seu livro *Morada paulista*, defende que, adiante da escassez de documentação iconográfica da arquitetura paulista colonial, seria “no estudo da atual arquitetura popular que se deve procurar, ao que parece, o manancial mais rico de informações para a análise da evolução [da arquitetura histórica]” (SAIA, 1972, p. 19)<sup>9</sup>.

O aspecto mais interessante da postura de Saia, entretanto, reside no caráter claramente subordinado que a técnica vernacular ocupava nessa análise. Na interpretação do arquiteto, se a técnica popular se fazia um registro fiel de soluções eruditas já desaparecidas, isso era devido ao processo de “artesanatificação da técnica”, que a reduzira “a uma forma involuída na qual não há oportunidade da inteligência se exercer, voltando tudo àquela condição limite do artesanato: o exercício da especialização muscular” (SAIA, 1972, p. 34). No âmbito desse esquema interpretativo, pouco restava à técnica vernacular além de ser a reminiscência da atuação destacada de alguns poucos arquitetos verdadeiros que iniciaram uma tradição transmitida irrefletidamente desde então.

Apesar da sugestão não muito implícita ao papel do arquiteto como herói cultural – transmissor da técnica superior aos músculos menos inteligentes –, esse modelo explicativo foi repetidamente utilizado por Luís Saia. Ainda antes da criação do SPHAN, foi a uma conclusão do tipo que

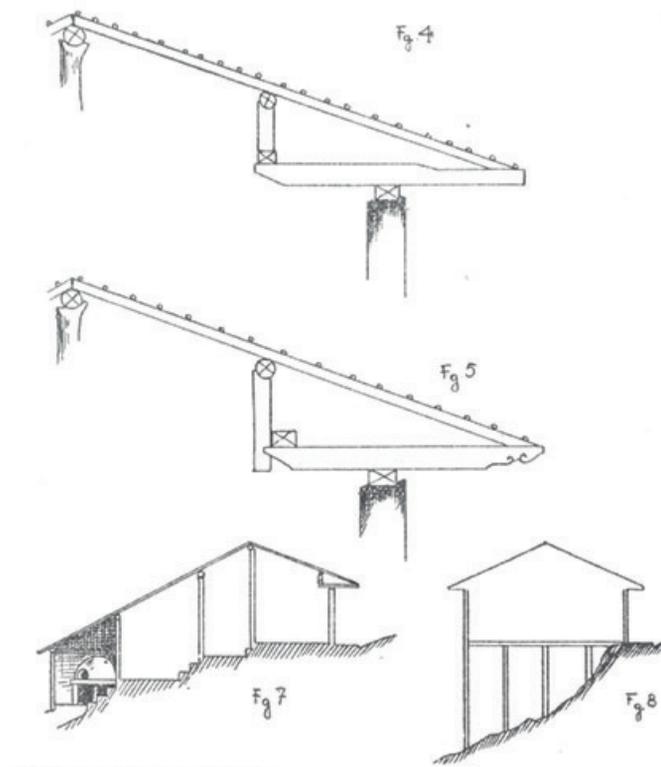
9. Outras afirmações sobre o papel estratégico da técnica popular como reveladora de desaparecidas soluções arquitetônicas dos monumentos foram feitas mais vezes pelo arquiteto (SAIA, 1944, p. 11; SAIA, 1972, p. 33 e ss.).

Saia chegou em sua pesquisa sobre as técnicas de armadura dos telhados caipiras da região do rio Tietê a jusante da capital. A investigação deu origem a uma palestra ministrada, em 1937, na SEF, e depois publicada na *Revista do Arquivo Municipal* com o título *Um detalhe da arquitetura popular*.

Nesse artigo, o estudante aponta como origem do “bracinho” (peça próxima ao frechal, que dá sustento e ajuda a fixar a parte final de um caibro) a simplificação da tesoura clássica, que poderia ter se difundido a partir da aldeia de Carapicuíba. Em sua interpretação, a impossibilidade do uso da tesoura em casas de telhados em duas águas – condição imposta pela forte declividade dos lotes da velha aldeia – obrigou seus antigos moradores a desenvolver alternativas para a sustentação dos caibros (SAIA, 1937, p. 20). A solução daí surgida, os “beirais de bracinho”, teriam se difundido a partir da aldeia (originada ainda no primeiro século de colonização) para as outras localidades onde foi documentada: Pirapora, Itu e Tietê.

FIGURA 7

Origem do “beiral de bracinho” (SAIA, 1937). Acima mostram-se os beirais encontrados em Carapicuíba e Pirapora. Abaixo, a disposição das casas em Carapicuíba e a tida como mais comum.



### 3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mesmo fazendo justas ressalvas a sua pouca experiência à época da publicação do artigo (contava então apenas 26 anos), foi essa uma postura que perdurou por anos em sua rotina de trabalho. Na realidade, o caráter subordinado que Saia atribuía à arquitetura vernacular pode ter lhe auxiliado a conceber uma de suas mais polêmicas soluções: a sustentação do telhado do alpendre da capela de Santo Antônio, em São Roque<sup>10</sup>.

Em 1945, já respondendo pela chefia da 4ª regional do SPHAN, o arquiteto enfrentava complexos problemas na restauração do sítio Santo Antônio, em São Roque. Ao longo das obras de restauração da capela, a solução para o telhado do alpendre configurou-se o problema de mais difícil resolução, exigindo de Saia frequentes consultas a Lúcio Costa. Ao propor a solução posteriormente acatada por Costa, Saia admitia, em carta a Rodrigo M F. Andrade, que “esta solução não é muito comum e pode-se dizer mesmo que não é encontrada nas construções sabidas do segundo século”. O arquiteto elencou, então, os critérios adotados em sua escolha – todos eles baseados na conceituação fortemente hierarquizada que derivava a técnica vernacular da degradação da arquitetura erudita:

A favor dela [a solução apresentada] se tem, entretanto, dois argumentos: 1) é solução corrente na arquitetura popular posterior. 2) *é evidente por uma porção de razões que o arquiteto da capela de Santo Antonio não seria daqueles que eram levados apenas pelos tipos de soluções técnicas adotadas correntemente; ele era arquiteto no duro, raciocinava e todas as soluções suas eram lógicas e arquitetônicas. Basta pensar na clareza com que foi resolvido o problema do alpendre e*

10. A solução de um telhado em três águas, apoiado por colunas de concreto que substituiriam supostas colunas de alvenaria de pedra e barro, despertou polêmicas desde o início, quando, em troca de correspondência com Lúcio Costa, Saia viu suas opiniões contraditas mais de uma vez pelo arquiteto carioca. Ainda que Lúcio Costa tenha ao fim acatado sua solução, o alpendre da capela voltou a ser questionado pela historiadora e crítica de arte Aracy Amaral, que defendia uma configuração muito mais singela ou até mesmo a inexistência de um alpendre fronteiro (AMARAL, 1981). As críticas de Amaral podem ter levado o arquiteto Antonio Luiz Dias de Andrade, então voltado ao estudo dos restauros do SPHAN, a reproduzir a documentação relativa ao caso no Arquivo Central do SPHAN. Essas cópias estão hoje no arquivo do Iphan-SP e serviram para basear a argumentação agora apresentada. Para estudos mais completos sobre o caso do restauro do sítio Santo Antônio, ver: GONÇALVES, 2007; SOMBRA, 2013.

tratamento da fachada de madeira. Acredito portanto que ele podia muito bem ser o introdutor deste tipo de esquema de beiral que posteriormente se tornou popular<sup>11</sup> (Carta de Luís Saia a Rodrigo M. F. Andrade, s. d. (c. jan. 1945), cópia do arquivo do Iphan-SP, grifo nosso).

O beiral proposto por Saia era mesmo bastante peculiar. Primeiramente, ele não funcionaria, já que não haveria um travamento capaz de garantir maior fixidez, como uma cavilha ligando os cachorros e caibros<sup>12</sup>. Tratava-se de um erro para o qual Lúcio Costa, prontamente, chamou a atenção em resposta à solução apresentada pelo arquiteto paulista:

Saia,

Concordo com a solução que você propõe, embora entenda que não corresponde exatamente à solução popular referida por você. Nesta a peça complementar não fica por baixo dos cachorros, mas por cima, entre eles e os caibros, com a função de travar o movimento de rotação.

Solução mais racional e mais pura, embora não se aplique no seu caso, uma vez que o corte do cachorro encontrado é na parte inferior (Carta de Lúcio Costa a Luís Saia, s. d. [c. jan. 1945], cópia do arquivo do Iphan-SP).

A anuência de Costa parece ter bastado para que Saia adaptasse o ineficaz beiral previamente proposto para o modo como hoje se encontra, tornando inútil a samblagem chanfrada já existente na extremidade do cachorro.

11. Carta de Luís Saia a Rodrigo M. F. Andrade, s.d. (c. jan.1945), cópia do arquivo do Iphan-SP. Grifo nosso. A admiração de Saia pela atuação do anônimo construtor da capela seiscentista será manifesta em artigo publicado em 1956, na *Revista de Engenharia do Mackenzie*, na qual ele a emula ao projeto de Oscar Niemeyer para a igreja de São Francisco de Assis, na Pampulha (1942). De maneira muito similar à chave narrativa utilizada por Lúcio Costa em seus escritos sobre os primórdios da arquitetura moderna no Brasil, Saia alude à capacidade que o “arquiteto altamente qualificado” tem de superar as defasagens de seu contexto social – façanha que atribuía tanto a Niemeyer como ao arquiteto seiscentista (apud SOMBRA, 2013).

12. Ainda assim, o uso de cavilhas não é conhecido em beirais, sendo mais comum como solução de continuidade entre caibros em telhados com quebra de inclinação em suas águas.

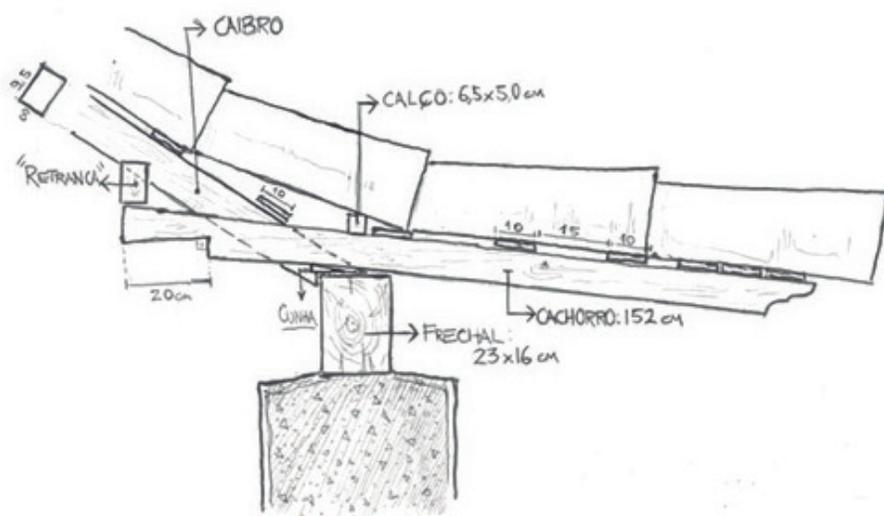
FIGURA 8

Cópia da carta enviada por Saia a Rodrigo M. F. Andrade (acervo Iphan-SP). Abaixo, à esquerda, vê-se a solução inicialmente proposta por Saia.



FIGURA 9

Estado atual do beiral da capela de Santo Antônio (ANDRADE, 2016, desenho do autor).



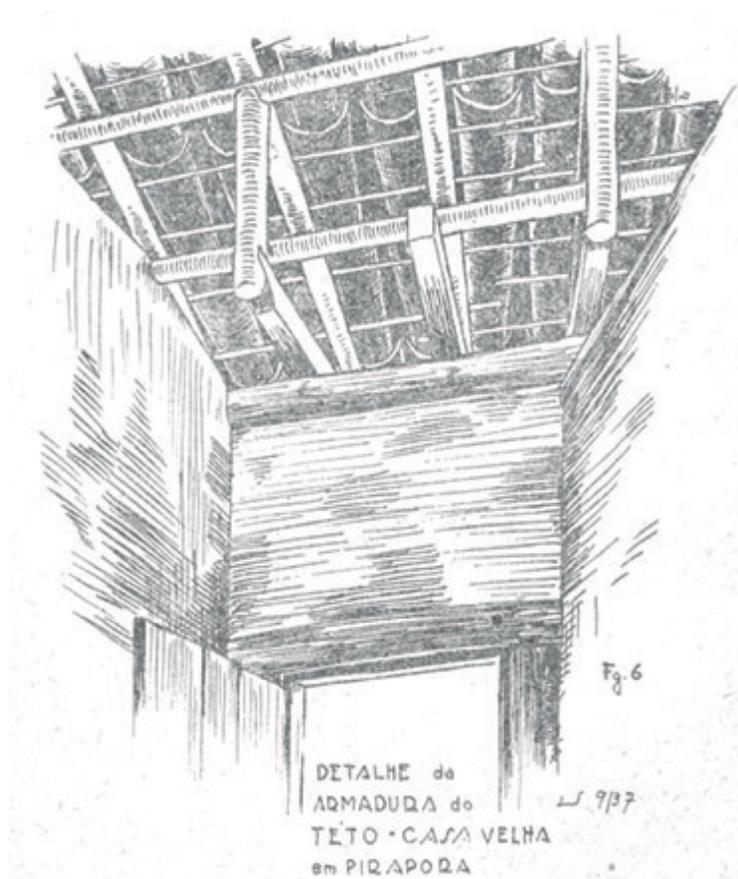
A solução adotada no alpendre da capela parece ter sido escolhida por contemplar as diversas hipóteses surgidas ao longo das investigações, mesmo que apresente algumas incongruências. Além de inutilizar o chanfro original do cachorro, ele necessita de um “calço” para prover a declividade correta<sup>13</sup>. Ainda que haja indícios de que Saia, posteriormente, viesse a discordar da opção adotada, é interessante notar como, ao propor sua ideia para o beiral do alpendre, tenha pretendido vinculá-lo ao mesmo tipo de “beiral de bracinho” encontrado em uma casa em Pirapora do Bom Jesus – cuja ilustração é fornecida em seu artigo de 1937; ali se vê a “sobreviga” que corre paralela à cachorrada do beiral, travando a posição da linha de cachorros e servindo de contrapeso ao empuxo por eles sofrido – técnica que, mesmo sem validar a solução idealizada em 1945, aproximar-se-ia mais da sua tese de que o “arquiteto” da capela poderia ter sido o seu divulgador no âmbito da arquitetura popular.

Mesmo que os argumentos aqui expostos não ajudem muito a esclarecer as dúvidas que ainda pairam sobre a reconstituição do alpendre da capela de Santo Antônio – algo que demandaria uma pesquisa aprofundada

13. A necessidade do calço já tinha sido notada por Saia, que avisara Rodrigo M. F. Andrade na carta em que propôs a solução corrigida por Lúcio Costa. Já o chanfro do cachorro provavelmente é característica original das peças do telhado da capela, conforme é demonstrado pela conhecida foto de Mário de Andrade segurando um em sua mão.

FIGURA 10

Beiral de bracinho em casa de Pirapora do Bom Jesus (SAIA, 1937).



sobre o tema –, eles confirmam que até os arquitetos mais interessados do SPHAN concebiam a arquitetura vernacular como um saber desprovido de autonomia, um exercício mais próprio aos músculos do que à mente. De forma já coerente com seus escritos mais tardios sobre a “artesanatificação da técnica”, Saia via a técnica vernacular como prática em total dependência da atuação quase prometeica dos “arquitetos no duro”.

Na realidade, a sujeição atribuída por Saia à arquitetura vernacular iria bem além do campo técnico-construtivo. Na mesma época em que a regional do SPHAN estava às voltas com a restauração do sítio Santo Antônio, o próprio Saia (ou um de seus auxiliares) fotografou uma pequena capela à beira da estrada que ligava Cotia a Vargem Grande. Em ficha junto à foto, lê-se “Capela no caminho para São Roque – semelhança com a capela do Sto Antonio”.

FIGURA 11

Capela de Santo Antônio, São Roque (foto de Francisco D. Andrade, 2008).



FIGURA 12

Antiga capela na estrada de São Roque (acervo Iphan-SP).



Ainda que não haja maiores registros referentes à foto, senão a sucinta observação sobre sua semelhança com a capela de Santo Antônio, é bem provável que a capela à beira da estrada para São Roque tenha sido registrada devido à atribuição do seu gradeado em madeira como “degradação” da fachada vazada da capela seiscentista. Assim, mesmo nos seus aspectos compositivos, a arquitetura vernacular permaneceria desprovida de princípios próprios, confirmando a falta de autonomia de seus construtores<sup>14</sup>.

Ainda que a abordagem empirista de Luís Saia remetesse, inevitavelmente, aos anos de Politécnica, sua concepção da arquitetura vernacular como degradação da arquitetura parece ter se alimentado de dois outros fatores. Primeiramente, não se deve menosprezar a influência da literatura antropológica, à qual foi apresentado a partir de sua participação na Sociedade de Etnologia e Folclore. Nessa época, mesmo os antropólogos mais dedicados à etnografia da arte e da cultura material de outros povos faziam do “primitivismo” dessas manifestações culturais sua principal premissa – cuja crítica só se fez bem posteriormente<sup>15</sup>. O outro aspecto que deve ser lembrado aqui é o caráter quase utópico de que a técnica modernizada desfrutava dentro do ideário do arquitetônico do período. Fiéis às suas filiações corbusianas, os modernistas brasileiros fizeram da modernização técnica a pedra fundamental da plataforma de sua geração. Desse modo, não é de admirar que os idílios fáusticos da modernidade subordinassem tão facilmente as técnicas vernaculares, em suas “deprimidas” performances.

14. Contudo, há que se considerar uma origem muito mais prosaica para o gradeado de madeira da capelinha fotografada. Tais santuários eram tipicamente dispostos à margem de estradas ou encruzilhadas de zonas pouco frequentadas por automóveis, não costumando haver qualquer tipo de vedação na fachada das capelas mais singelas – até porque visavam atrair as orações de quem por ali passava. Mas, com o aumento da circulação de automóveis e de pessoas estranhas ao local, crescia o risco de roubos e profanações. Portas e grades teriam sido, portanto, acrescentadas posteriormente e estariam ausentes das configurações mais antigas desse tipo de santuário. Tal aparenta ter sido o caso da capelinha fotografada, já que a própria conversão da estrada local em uma estrada de rodagem para automóveis era então relativamente recente.

15. Nesse sentido, é bastante provável que Saia tenha retirado da leitura dos estudos de Franz Boas a noção de especialização muscular como valor integrante da estética primitiva (ver BOAS, 2014). Sobre a noção de arte primitiva e seu papel na cultura ocidental dos séculos XIX e XX, ver os estudos *Arte primitiva em centros civilizados*, de Sally Price, e, em especial, *The death of the authentic primitive art and other tales of progress*, de Shelly Errington – referências completas ao final do volume.

Desse modo, configurar-se-ia um erro dos mais crassos ver nas teses de Luís Saia sobre a “artesanatificação da técnica” um reflexo de uma postura pessoal do arquiteto. Menosprezo e repulsa, ou mesmo a fachada de complacência de quem se sabe superior (atitudes que sempre estiveram na raiz do não reconhecimento da arquitetura vernacular), não fizeram da abordagem de Saia. Na realidade, ele manteve sempre uma atitude bastante positiva em relação à arquitetura vernacular, e o prolongado interesse que cultivou ao longo de toda a sua vida fez dele um dos arquitetos que mais se dedicaram ao tema<sup>16</sup>. A maior evidência de sua simpatia são as próprias cadernetas de campo da Missão de Pesquisas Folclóricas, que permanecem não só uma fonte riquíssima de informações sobre técnicas construtivas como também contêm os mais belos desenhos realizados por ele em sua vida profissional.

FIGURA 13

Desenho de mo-  
cambo em Areias-PE  
(acervo do CCSP,  
desenho de Luís  
Saia).



16. Um dos últimos trabalhos de Saia, o estudo sobre a arquitetura urbana de São Luiz do Paraitinga, é basicamente um estudo sobre a arquitetura vernacular urbana (SAIA; TRINDADE, 1977).

## REFERÊNCIAS

- ALONSO, Ângela. *Ideias em movimento: a geração 1870 na crise do Brasil Império*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- AMARAL, Aracy. *A hispanidade em São Paulo: da casa rural à capela de Santo Antonio*. São Paulo: Nobel, 1981.
- ANDRADE, Carlos Roberto Monteiro de et alii. *Luís Saia: memória e política*. Brasília-DF/Iphan, 2014.
- ANDRADE, Francisco de C. D. *Uma poética da técnica: a produção da arquitetura vernacular no Brasil*. 2016. 364 f. Tese (Doutorado em História da Arte) Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016.
- BOAS, Franz. *Arte primitiva*. Petrópolis: Vozes, 2014.
- CARRILHO, Marcos J. *Lúcio Costa: patrimônio histórico e arquitetura moderna*. 2002. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.
- CORREIA, Telma de B. *Arquitetura e ambiente: a noção de adaptabilidade ao meio no discurso modernista*. Pós. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAU-USP*, São Paulo, v. 16, n. 25, p. 134-150, 2009.
- COSTA, Eduardo A. *Arquivo, poder e memória: Herman Hugo Graeser e o arquivo fotográfico do IPHAN*. 2015. 459 f. Tese (Doutorado em Política, Memória e Cidades) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015.
- COSTA, Lúcio. Documentação necessária. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 31-39, 1937.
- DAZZI, Camila. A reforma da École des Beaux-Arts de Paris e reforma da Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro: algumas aproximações. *Cultura Visual*, Salvador, n. 19, p. 67-80, jul. 2013.
- ERRINGTON, Shelly. *The death of the authentic primitive art and another tales of progress*. Berkeley: University of California Press, 1998.
- FREYRE, Gilberto. *Mucambos do nordeste: algumas notas sobre o typo de casa popular mais primitivo do Nordeste do Brasil*. Rio de Janeiro: MES, 1937.
- FUNARTE. *Mário de Andrade e a Sociedade de Etnografia e Folclore (1936-1939)*. Rio de Janeiro-São Paulo: Funarte/Instituto Nacional de Folclore/Secretaria Municipal de Cultura, 1983.
- GONÇALVES, Cristiane S. *Restauração arquitetônica: a experiência do SPHAN em São Paulo*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2007.
- KULTERMANN, Udo. *Historia de la historia del arte: el camino de una ciencia*. Madrid: Akal Ediciones, 1996.
- MURARI, Luciana. *Natureza e cultura no Brasil (1870-1922)*. São Paulo: Alameda, 2009.
- NATAL, Caion M. *Da casa de barro ao palácio de concreto: a invenção do patrimônio arquitetônico no Brasil (1914-1951)*. 2013. 461 f. Tese (Doutorado em Política, Memória e Cidade) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.

- ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- PRICE, Sally. *Arte primitiva em centros civilizados*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2000.
- REVISTA DO BRASIL, São Paulo (1918-1925).
- SAIA, Luís. *Escultura popular brasileira*. São Paulo: Edições Gaveta, 1944.
- \_\_\_\_\_. *Morada paulista*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- \_\_\_\_\_. Um detalhe da arquitetura popular. *Revista do Arquivo Municipal*, São Paulo, v. XL, p. 15-22, out. 1937.
- SAIA, Luís; TRINDADE, J. *São Luiz do Paraitinga*. São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia de São Paulo, 1977.
- SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil (1900-1990)* São Paulo: Edusp, 2002.
- SODRÉ, João C. A. *Arquitetura e viagens de formação pelo Brasil (1938-1962)*. 2010. 228 f. Dissertação (Mestrado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.
- SOMBRA, Fausto. Luís Saia e Lúcio Costa: a parceria no sítio Santo Antonio. *Arquitextos*, São Paulo, ano 14, n. 161.03, Vitruvius, out. 2013.
- TAINÉ, Hyppolite. *Filosofia da arte*. São Paulo: Edições Cultura, 1944. 2 v.

# GERMAIN BAZIN E O IPHAN:

REDES DE RELAÇÕES E PROJETOS EDITORIAIS SOBRE  
O BARROCO BRASILEIRO

**MARIA SABINA URIBARREN** UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, SÃO PAULO, SÃO  
PAULO, BRASIL

Doutora em História da Arquitetura e do Urbanismo pela Faculdade de Arquitetura  
e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP). Pós-doutoranda do Museu  
Paulista da Universidade de São Paulo (MP-USP).

E-mail: msuribarren@usp.br

**DOI**

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.1980-4466.v13i25esp25p108-134>

## **GERMAIN BAZIN E O IPHAN: REDES DE RELAÇÕES E PROJETOS EDITORIAIS SOBRE O BARROCO BRASILEIRO**

MARIA SABINA URIBARREN

### **RESUMO**

Germain Bazin, curador-chefe da Seção de Pinturas do Museu do Louvre (1950-1965), contribuiu para a consolidação da arte barroca como paradigma da produção artística colonial brasileira. Considerado por Rodrigo Melo Franco de Andrade como “o eminente historiador e crítico de arte [...] [que] observou, com fundamento, [...] as manifestações mais barrocas da arquitetura do Brasil”, o historiador francês coadjuvou para chancelar mundialmente aspectos fundamentais dos discursos do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) sobre o barroco por meio de ações diversificadas, tais como a redação de artigos para jornais e revistas especializadas, a realização de palestras, a promoção de exposições e, sobretudo, a participação em projetos bibliográficos sobre a arte e a arquitetura barroca do Brasil. Este artigo reconstrói sucintamente a trajetória europeia de Bazin e apresenta uma aproximação às relações pessoais e profissionais estabelecidas por ele, que possibilitaram a sua imersão no patrimônio cultural brasileiro. Delinearemos, finalmente, os principais projetos editoriais sobre arte e arquitetura barroca brasileira nos quais participou e que tiveram o Iphan como instituição colaboradora fundamental.

### **PALAVRAS-CHAVE**

Germain Bazin. Barroco – Brasil. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Iphan.

## **GERMAIN BAZIN AND IPHAN: NETWORKS RELATIONS AND EDITORIAL PROJECTS ABOUT BRAZILIAN BAROQUE**

MARIA SABINA URIBARREN

### **ABSTRACT**

Germain Bazin, chief curator of the Painting Section of the Louvre Museum (1950-1965), contributed to the consolidation of baroque art as a paradigm of Brazilian colonial artistic production. Considered by Rodrigo Melo Franco de Andrade as “the eminent historian and art critic [who] observed, with foundation, [...] the most baroque manifestations of Brazilian architecture,” the French historian assisted to confirm fundamental aspects of Iphan’s speeches about the baroque, through diverse actions such as writing articles for newspapers and specialized magazines, holding lectures, promotion of exhibitions and, above all, the participation in bibliographic projects on art and baroque architecture of Brazil. This article briefly reconstructs Bazin’s European trajectory and presents an approximation to the personal and professional relations established by him, which enabled him to immerse himself in Brazilian cultural heritage. Finally, we will outline the main editorial projects about Brazilian Baroque art and architecture in which he participated and that had the Iphan as a fundamental collaborating institution.

### **KEYWORDS**

Germain Bazin. Baroque – Brazil. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Iphan.

## 1 INTRODUÇÃO

O Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan)<sup>1</sup>, a partir de sua criação provisória, em 1936, foi a primeira instituição brasileira que, com pleno aval do Estado Nacional, utilizou o tombamento do patrimônio edificado como recurso para determinar e proteger as evidências materiais da nação. Aquilo que deveria vir a ser estabelecido como patrimônio brasileiro foi definido pelo primeiro diretor do instituto, Rodrigo Melo Franco de Andrade (1936-1969), e pela primeira geração de funcionários que deram suporte à sua gestão, como Mário de Andrade, Lúcio Costa, Luís Saia e Edson Mota. Ao ser aprovado o Regimento Interno do órgão, estabelecia-se que o Iphan teria “por finalidade inventariar, classificar, tomba e conservar monumentos, obras, documentos e objetos de valor histórico e artístico” (ANDRADE, 1952, p. 79). O intuito protetor do diretor Rodrigo Melo Franco de Andrade e a legislação na qual ele se apoiava referiam-se a um amplo espectro de bens culturais, mas diversos autores – Rubino (1991), Motta Santos Veloso (1992), Londres Fonseca (2005) e Chuva (2009) – já frisaram o quanto a escolha do período colonial foi central para a interpretação do patrimônio que pretendia ser a revelação da nação brasileira. Nessa

1. Adotamos a nomenclatura atual do órgão, que foi sucessivamente Serviço (SPHAN), Departamento (DPHAN), Instituto (Iphan), Secretaria (SPHAN) e novamente Instituto, o atual (Iphan).

perspectiva, foi também destacada a valorização que o Iphan empreendeu da produção artística de uma personagem fundamental na sua construção discursiva, o “Aleijadinho”, escultor mineiro, mulato, ativo entre a segunda metade do século XVIII e os primeiros anos do século XIX, figura icônica para o surgimento de uma arte “brasileira” e para a valorização da síntese racial havida na sociedade colonial e, por isso, peça-chave no imaginário resgatado para materializar diversas representações do Brasil.

Uma instância fundamental empreendida para a consolidação do Aleijadinho como figura mítica do Brasil foi a pesquisa histórica promovida pelo Iphan em diversos arquivos. O trabalho, feito por funcionários e colaboradores do órgão, propiciava, segundo Rodrigo Melo Franco de Andrade, a ruptura com os antigos modos de produzir conhecimento (ANDRADE, 1963, p. 146). O diretor reivindicava a produção intelectual alentada por essa pesquisa, ao apresentar o Iphan como instituição responsável por garantir um trabalho “cauteloso e escrupuloso” de investigação, a qual, por meio do “estudo objetivo das questões que há a esclarecer”, promovia a construção de um saber “verdadeiro”. O Iphan, como promotor do conhecimento fidedigno e produtor de *expertise* que passava a ser oficializado pelo Estado, conseguia, segundo seu diretor, não apenas confirmar ou refutar a autoria de obras já atribuídas, senão também localizar “aleijadinhos” inéditos e recuperar outros autores mineiros que não eram ainda reconhecidos.

Aquilo que se encontrava em jogo e motivava um impressionante investimento para a pesquisa era, ainda, a construção do próprio espaço de autoridade do Iphan como instituição capaz de discernir o que podia vir a representar o país, autoridade essa vinculada às elites intelectuais mineiras que utilizavam a sua inserção no Ministério de Educação e Saúde Pública para afiançar seus projetos de construção identitária. O órgão, ao se propor verificar os dados que, por exemplo, Rodrigo Bretas informava no seu livro *Traços biográficos relativos ao finado Antônio Francisco Lisboa, distinto escultor mineiro, mais conhecido pelo apelido de Aleijadinho*<sup>2</sup>, acabaria, contudo, preenchendo lacunas de informação presentes nesse texto fundador sobre o artista, visto que a impossibilidade de localizar documentos era compensada com análises estilísticas

2. Rodrigo Bretas foi o bisavô de Rodrigo Melo Franco de Andrade.

legitimadas pela autoridade técnica daqueles que as realizavam, isto é, pesquisadores de uma instituição que contava com o apoio do governo e cuja probidade intelectual era reconhecida por seus pares. O primeiro diretor do Iphan, além de legitimar seus pesquisadores e técnicos na esfera nacional, associava seus próprios comentários às opiniões realizadas por especialistas internacionais em um jogo que buscava sua afirmação no ambiente intelectual mundial. Esse processo de legitimação da política de preservação do patrimônio arquitetônico era análogo ao que era levado a cabo em relação aos arquitetos modernistas da escola carioca, dentro e fora do Brasil, já que, como membros destacados do órgão, Lúcio Costa e Oscar Niemeyer acabaram sendo internacionalmente reconhecidos, tanto por terem projetado o Edifício do Ministério da Educação e Saúde no Rio de Janeiro quanto pelo projeto do Pavilhão do Brasil na Feira Internacional de Nova Iorque de 1939. A exposição *Brazil Builds – Architecture New and Old*, de 1943, no MoMA, com curadoria e organização do catálogo de Philip Goodwin e G. E. Kidder Smith, foi, aliás, elaborada com a assessoria do corpo técnico do Iphan. O passado colonial e o futuro modernista – as duas pontas de atuação do corpo de arquitetos do MEC – estavam ali claramente associados. Outras publicações, como os periódicos internacionais dedicados à arquitetura *L'Architecture d'Aujourd'hui*, *Architectural Review*, *Architectural Record*, *Zodiac*, *Casabella* e *Domus*, também contribuíram eficazmente para chancelar a importância da arquitetura do Brasil no panorama mundial. Heliana Salgueiro (2014), Paula Dedecca (2012) e Maria Beatriz Camargo Cappello (2005) são alguns nomes dentre os pesquisadores que têm estudado o papel dessas revistas dedicadas à arquitetura para a divulgação e a consagração da arquitetura moderna como paradigma construtivo e expressivo do Brasil, formando uma “trama de leitura da arquitetura brasileira” (CAPPELLO, 2005, p. 321) na qual “nossas particularidades arquitetônicas e urbanísticas tiveram destaque no âmbito das discussões que se faziam a respeito do Movimento Moderno”. Tais percursos de valorização levaram, por certo, à escolha da arquitetura moderna brasileira como tema de estudo para a tese de doutorado do francês Yves Bruand, defendida na École National des Chartes, que permanece até hoje como a visão canônica de valorização da arquitetura da escola carioca e da paulista em detrimento de todas as outras escolas

nacionais e, mais ainda, como preponderantes em relação às outras correntes modernas contemporâneas ao modernismo.

Cabe refletir, todavia, sobre as personagens que podiam referendar internacionalmente a autoridade do Iphan para definir o que era valioso em outras expressões artísticas, principalmente do denominado “barroco colonial”, termo elástico, que abrange toda a produção artística da época da colônia, em que o Aleijadinho teria realizado, com seu talento, a transformação da arte metropolitana em brasileira.

Oliveira (2006), em seu estudo introdutório à coletânea de John Bury, já destacou a importância desse *scholar* inglês no estudo da arquitetura colonial brasileira, considerando seus textos de “notável erudição” e “referência obrigatória”.

Mais recentemente, Nestor Goulart Reis Filho (2012) frisou o papel fundamental de Robert Chester Smith como pioneiro nos estudos sobre as artes coloniais do país. Smith, diretor adjunto da Fundação Hispânica da Biblioteca do Congresso de Washington, Estados Unidos, realizaria trabalhos inovadores sobre o assunto que foram publicados em revistas nacionais e estrangeiras, dando visibilidade internacional a uma linha de estudos que começava a se consolidar a partir da década de 1940.

Mas, a despeito de seu impacto muitíssimo maior, se comparado seu lugar de fala institucional com o daqueles pesquisadores internacionais já mencionados, não localizamos nenhum estudo que tenha se detido com profundidade na figura de Germain Bazin, curador do Museu do Louvre, como legitimador e difusor dos postulados do Iphan em nível mundial. Foi ele, nas palavras de Rodrigo Andrade (1987, p. 76), “o eminente historiador e crítico de arte [...] [que] observou, com fundamento, [...] as manifestações mais barrocas da arquitetura do Brasil”.

Na procura de pesquisas realizadas sobre Germain Bazin e sua obra, surpreendeu-nos o fato de termos localizado poucos trabalhos orientados exclusivamente nesse historiador da arte, sendo menos numerosos ainda aqueles que tratam de suas atividades no Brasil. O primeiro texto é *Portrait, Germain Bazin (1901-1990)*, de Gilberte Émile-Mâle, sucessora de Bazin, primeiro no Serviço de Pinturas do Louvre e depois no Serviço de Restauração de Pinturas dos Museus Nacionais da França. Trata-se de um sucinto panorama biográfico-profissional do historiador, apresentando suas

articulações com outros precursores da museologia da França, tais como Huyge e a própria Gilberte Émile-Mâle, mas sem fazer menção alguma às suas pesquisas realizadas no Brasil.

Émile-Mâle também analisa, mas de forma indireta, o trabalho de Bazin em textos publicados em edição organizada por Ségolène Bergeon (2008). Por meio dos trabalhos de Émile-Mâle e dos textos de Bergeon (2007, 2008), reconstruímos neste artigo, sucintamente, o trabalho de Bazin, primeiro no ateliê de restauração de pinturas do Louvre, depois como curador-chefe de pinturas e no Serviço de Restauração de Pinturas dos Museus Nacionais da França.

Além do sintético trabalho realizado por Oliveira (1990) sobre Germain Bazin, que cita as suas viagens ao país, e da menção que fazem outros estudiosos da sua produção intelectual ao Brasil, não localizamos pesquisas que tratem sobre a história dos seus trabalhos nestas terras. Foi a partir da análise de documentação primária localizada na Série Personalidades, no Arquivo Noronha Santos do Iphan, no Rio de Janeiro, e da consulta em diversos jornais brasileiros, como *O Jornal*, *Diário Carioca*, *A Notícia*, entre outros, que definimos neste trabalho as redes de contatos estabelecidas por Bazin no Brasil, não apenas com os membros do órgão federal de preservação, mas também com figuras proeminentes do ambiente cultural brasileiro e português. A partir da documentação citada, reconhecemos também ações desenvolvidas pelo curador do Louvre que permitiram divulgar conceitos caros ao Iphan, detendo-nos mais atentamente em aspectos do processo da redação e publicação dos seus livros dedicados ao barroco brasileiro.

## 2 GERMAIN BAZIN E A PROTEÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL DA FRANÇA

O francês Germain Bazin (1901-1990), formado em História da Arte pela Universidade de Paris-Sorbonne, foi um dos colaboradores mais próximos do curador-chefe de pinturas do Museu do Louvre, René Huyge. Bazin, indicado por seu chefe, supervisionaria a partir de 1937 o *Atelier de Restauration des Peintures du Musée du Louvre*<sup>3</sup>, cujo funcionamento aprimoraria, por

3. Huyge seria o responsável por solicitar, em 1935, ao então diretor dos Museus Nacionais da França, Henry Verne, a convocação de um concurso para escolher os restauradores que comporiam o *Atelier de Restauration des Peintures du Musée du Louvre*.

meio do levantamento das restaurações já realizadas e do registro cuidadoso dos procedimentos a serem aplicados à restauração das pinturas. Bazin instituiu a elaboração de *dossiers* que continham desde fichas de levantamento até fotografias dos trabalhos realizados em cada obra<sup>4</sup>, tendo tido a colaboração eficaz da historiadora da arte Gilberte Émile-Mâle para esses misteres (BERGEON, 2008, p. 9). Durante os últimos anos da década de 1930 e primeiros da de 1940, Huyge e Bazin empreenderam uma ampla campanha de restauração das pinturas do Louvre, apesar do desenrolar da II Guerra Mundial, instalando oficinas de restauro em diversos *chateaux* franceses (Chambord, Sourches, La Palice, Musée de Montauban), locais para onde as obras de arte foram levadas ante a iminência da ocupação nazista (ÉMILE-MÂLE, 2001). Bazin colaboraria, também durante os anos do pós-guerra, com a comissão de recuperação de obras de arte apropriadas pela Alemanha, atuando junto com especialistas dos Estados Unidos, como os membros do *Fogg Museum*, de Harvard.

Nos anos anteriores à II Guerra Mundial, Bazin vinculou-se ainda a universidades belgas e, em 1941, foi designado professor na École du Louvre. Entre os livros de Bazin, produto de suas pesquisas e publicados previamente à sua primeira visita ao Brasil, destacamos *Le Mont Saint-Michel: histoire et archéologie de l'origine à nos jours* (1933), *La peinture française des origines au XVIe siècle* (1937), *Italian painting in the XIVth and XVth centuries* (1937), *La peinture anglaise 1730-1850* (1938), *L'école franco-flamande: XIV-XV siècles* (1941), *L'école parisienne: XIV siècle* (1944), além de numerosos trabalhos sobre artistas europeus, Fra Angelico (1941), Corot (1944), Renoir (1944), entre outros; como observamos, um universo de estudos que não visava, pelo menos até meados da década de 1940, a objetos de pesquisa fora da Europa.

Uma vez finalizada a II Guerra Mundial, Bazin seria testemunha privilegiada da denominada “querela dos vernizes”, discussão que confrontaria a posição de especialistas anglo-saxões, italianos e franceses em relação à intervenção nos vernizes de pinturas no processo de restauração

4. Cabe ressaltar que à época o responsável técnico pelo ateliê de restauração de pinturas era Jean-Gabriel Goulinat, no entanto, os restauradores eram considerados secundários se comparados aos historiadores da arte como Bazin e Émile-Mâle: estes últimos, fundamentados nas suas prerrogativas de estudiosos da arte, definiam como proceder em relação às obras, sendo os restauradores, principalmente, executores das suas orientações.

(BERGEON, 2007). Grande colaborador de Huyge, Bazin acabaria por sucedê-lo como curador-chefe do Setor de Pinturas do Museu do Louvre, entre 1950 e 1965, e daria continuidade aos seus critérios moderados de intervenção. Bazin promoveria a reorganização da coleção de obras de arte do museu, pesquisaria sobre o seu conjunto e em relação à presença da arte francesa em outras instituições museológicas do mundo, alentando exposições sobre tais bens, e procurando se informar sobre os métodos de restauração aplicados no estrangeiro a fim de incorporar esses procedimentos ao ateliê de restauração do Louvre (BERGEON, 2007).

Em 1966, Bazin passaria a fazer parte do Serviço dos Museus Nacionais da França, reportando-se diretamente ao diretor dessa instituição com o objetivo de formar um grupo de restauração independente do Setor de Pinturas do Museu do Louvre. Durante essa gestão de Bazin (1966-1971), à frente da equipe que se considera o germe do Serviço de Restauração dos Museus Nacionais da França, houve fortalecimento da autonomia do serviço, ao mesmo tempo que se promoveu a modernização dos métodos de intervenção, incentivando parcerias com outros institutos de restauração europeus, tais como o Instituto Central de Restauo, em Roma, dirigido por Césare Brandi, ou o Instituto Real do Patrimônio Cultural da Bélgica (BERGEON, 2007). Depois de se retirar do Serviço, continuaria sua prolífica pesquisa e produção bibliográfica sobre museus e História da Arte, abrangendo um amplo leque de períodos históricos e regiões geográficas, sendo convidado por numerosas instituições para dissertar sobre os seus trabalhos. Germain Bazin foi honrado com importantes láureas no seu país e no estrangeiro, tais como a Legião de Honra, em 1954, tendo sido membro do *Institut de France* e participante de congressos que tiveram como objeto o barroco.

### 3 BAZIN E A “APRESENTAÇÃO” DO BARROCO BRASILEIRO

Bazin esteve no Brasil pela primeira vez em 1945, com o motivo oficial de acompanhar, como “curador-delegado”, uma exposição sobre pintura contemporânea e arte decorativa francesa realizada no Rio de Janeiro e promovida pela *Association Française d’Action Artistique* (PEINTRES, 1945), viagem na qual seria, segundo as suas palavras, “apresentado” ao barroco brasileiro.

Em 28 de agosto daquele ano, Germain Bazin chegava ao Rio de Janeiro de avião, via Natal-RN, “encarregado de organizar e supervisionar a Exposição de Arte Francesa, que será instalado [sic] no Ministério de Educação, autorizada pelo embaixador da França, general d’Astier de la Vigerie” (VIAJANTES, 1945). Ao analisarmos os títulos das seis conferências que Bazin pronunciaria durante a sua permanência no Brasil, confirmamos como os seus objetos de interesse se encontravam, na época, longe da história da arte barroca e brasileira.

*La Pietá d’Avignon et la Vie Intérieure dans l’Art français, Corot et le sentiment de la nature dans l’Art français, Cézanne et l’Art de notre temps, Picasso dans son art et dans l’intimité, Défense de l’Art abstrait e La Musée du Louvre dans la guerre et dans la Resistance* foram as palestras informadas pelo jornal *Correio da Manhã* (CONFERÊNCIAS, 1945). O conjunto que mostrava essas ações era produto das pesquisas que até então o estudioso francês tinha desenvolvido, assim como assuntos da atualidade do mundo das artes.

Oliveira (1990) associa a primeira visita que Bazin realizou ao Mosteiro de São Bento e à igreja da Penitência no Rio de Janeiro com a “revelação” que lhe possibilitou conjecturar a existência de um campo de estudo praticamente virgem; segundo as palavras do próprio Bazin: “a situação era fabulosa para qualquer pessoa como eu: milhares de igrejas ainda não estudadas, à espera de um historiador da arte...” (A AVENTURA, 1989).

O Iphan, como já aqui mencionado, debruçava-se no estudo da arte colonial no país, tornando aquele campo de pesquisa, intuído por Bazin como intacto, um território com dono, pelo menos no âmbito nacional. Mas, se a instituição promoveu pesquisas inovadoras em um primeiro momento a partir de pesquisadores internacionais, como os estabelecidos pela historiadora alemã Hanna Levy (NAKAMUTA, 2010; BAUMGARTEN, 2008), consolidava pesquisas e preparava especialistas nacionais no assunto, dentre os quais destacamos Lygia Martins Costa, também precisava da ação de um mediador internacional de grande legitimidade, alguém com autoridade para introduzir, apresentar e promover o Brasil no ambiente dos países que orientavam a pesquisa e a consagração de arte erudita ocidental. Nesse sentido, Germain Bazin viria ocupar um lugar fundamental no projeto de divulgação e validação do “barroco colonial” como expressão

artística brasileira, nos moldes defendidos pelo Iphan, tendo contado esse projeto com a colaboração de outros agentes nacionais.

Bazin realizou uma segunda viagem ao Brasil, em agosto de 1946, por iniciativa própria. Nessa oportunidade, acompanhado pelos funcionários do Iphan, “em visita às preciosidades artísticas e históricas de Minas Gerais, viajou com destino a Belo Horizonte” (UM NOVO LIVRO, 1946). Segundo as suas manifestações, nas cidades mineiras se deslumbrou com “a exuberância dessa arte [que] é a culminação de uma tradição autóctone” (UM NOVO LIVRO, 1946). Depois de visitar Ouro Preto, Mariana, Sabará e Congonhas do Campo, identificava o patrimônio brasileiro como “o mais rico [da América Latina]” (UM NOVO LIVRO, 1946), colocando o Aleijadinho no mesmo patamar dos grandes criadores da cultura ocidental: “um dos grandes artistas de nossa civilização” (UM NOVO LIVRO, 1946). Bazin também atribuiria aos museus do Ouro, em Sabará, e ao da Inconfidência, em Ouro Preto, conhecidos nessa viagem, o título de “santuários nacionais”, comparáveis com objetos dos seus estudos na França, como Mont Michel e a Catedral de Chartres (UM NOVO LIVRO, 1946).

Retornando ao Rio de Janeiro, depois da “revelação” mineira, Bazin novamente proferiria, na Associação de Imprensa, palestras, mas, de forma diferente do que tinha acontecido no ano anterior, a temática já incluiria o objeto primordial das suas futuras pesquisas: o Aleijadinho (CONFERÊNCIAS, 1946). Nessa oportunidade Bazin elogiava o Iphan como a instituição que “empreendeu o deciframento dos arquivos dos conventos e irmandades a fim de constituir a história documentária da arte brasileira” (INSPIRAÇÃO, 1946). Consta que nessa palestra Bazin palpitava sobre as fontes que poderiam ter inspirado o trabalho do Aleijadinho, “uma série de gravuras florentinas executadas nos meados de 1470 que foram, aliás, célebres no seu tempo”, e arriscava: “o Aleijadinho, procurando documentos sobre o modo de representar os profetas – assunto novo para a arte brasileira – teria encontrado essas imagens e nelas teria haurido algumas ideias” (INSPIRAÇÃO, 1946).

Datam dessa viagem de 1946 os primeiros sinais de conversações entre Bazin e o Iphan para escrever dois livros sobre a produção barroca no Brasil, um sobre arquitetura e outro sobre escultura, projetos que vingariam na publicação dos livros *L'architecture religieuse baroque au Brésil* (1956) e *Aleijadinho et la sculpture baroque au Brésil* (1963).

Os trabalhos seriam elaborados baseados nas pesquisas realizadas por Bazin durante as suas incursões pelo país, com a colaboração de *Mademoiselle Proux*<sup>5</sup>, e os livros seriam ilustrados com imagens do fotógrafo Marcel Gautherot, francês que prestava serviços para o Iphan. Para obter essas fotografias, contava-se com o aporte econômico do Ministério das Relações Internacionais (BARBOSA CARNEIRO, *Carta a Rodrigo Melo Franco de Andrade*, 9 de setembro de 1946), o que mostra que o projeto bem involucrava interesses estaduais, bem acionava contatos que o próprio diretor do Iphan possuía nesse ministério<sup>6</sup>.

Consciente da valia que a sua contribuição podia ter, Bazin, quando entrevistado pelo jornal *A Notícia* do Rio de Janeiro, declarava que, através de seu trabalho sobre o planejado livro sobre o Aleijadinho, o artista mineiro entraria na História Geral da Arte, “pois só se conhece até hoje o artista no Brasil e na Argentina e é para mim profundamente desvanecedora a tarefa de realizar o referido estudo e apresentação” (UM NOVO LIVRO, 1946). Cabe refletir sobre o quanto os discursos pós-coloniais salientados por instituições norte-americanas e europeias que começam a veicular-se na primeira metade do século XX possibilitaram aos pesquisadores se debruçarem no estudo de regiões, como a Península Ibérica e a América Latina, que até então eram marginalizadas da história da arte mundial. Dos autores que se colocaram como objeto de estudo Portugal e o Brasil, nomeamos Robert C. Smith, como representante destacado dos estudiosos norte-americanos, e, pelo lado europeu, tem-se John Bury; mas seria, evidentemente, Germain Bazin que bruniria o lustro do mito do Aleijadinho com a sua própria aura de representante do Louvre.

Comprometido com os seus projetos sobre o barroco no Brasil, Bazin não deixaria de colaborar, contudo, em outros aspectos vinculados às artes do país. Por exemplo, em 1945, atuava como mediador de convite a Cândido Portinari para fazer exposição em Paris (PORTINARI CONVIDADO, 1945) e sobre este artista e a sua produção escreveria vários artigos nos

5. *Mademoiselle Proux* foi recorrentemente mencionada nas cartas enviadas por Bazin ao diretor Rodrigo. Fizemos uma consulta ao Arquivo Noronha Santos inquirindo dados, contudo fomos informados de que, após pesquisa no Banco de Dados do arquivo, não foi encontrado nenhum material relacionado à palavra-chave “Proux”.

6. Afrânio de Melo Franco, tio de Rodrigo Melo Franco, era diplomata.

anos seguintes. Também, em 1946, redigia trabalho sobre o Conjunto da Pampulha a pedido do diretor Rodrigo (ANDRADE, *Carta a Germain Bazin*, 28 de outubro de 1946), texto que seria publicado no jornal *Correio da Manhã* ainda nesse ano (A IGREJA, 1946). Em relação a esse artigo, Rodrigo Melo Franco agradecia

as páginas admiráveis que o senhor escreveu [...]. Estou certo que a sua prestigiosa opinião exercerá uma influência decisiva no espírito das autoridades eclesiásticas [...] assim como na opinião pública em geral, no Rio e em Belo Horizonte (ANDRADE, *Carta a Germain Bazin*, 28 de outubro de 1946).

O diretor Rodrigo acionava Carlos Drummond de Andrade para a tradução do artigo de Bazin ao português e publicava, junto, fotografias da igreja de Niemeyer, em uma ação que pretendia relativizar a controvérsia levantada pela audácia do projeto modernista. Na introdução ao artigo, possivelmente também produto da pena de Drummond, Bazin era apresentado através do seu cargo no Louvre e como “autoridade das mais prestigiosas no estudo das artes plásticas” (A IGREJA, 1946) e explicava que o artigo expressava as suas “impressões” sobre “essa discutida obra de arte”.

O texto de Bazin apela diretamente aos sentidos, com imagens contundentes que associam a igreja à natureza, mas também ao divino. Estabelece claramente que o estilo de Pampulha “é brasileiro” e o associa ao “gênio do barroco”, estilo que, “com Portinari e Niemeyer, acaba de experimentar uma revivescência magnífica” (A IGREJA, 1946): sobressai, assim, a compreensão do modernismo como prolongação daquele estilo que se entendia o primeiro das expressões autóctones brasileiras.

Germain Bazin promoveria a difusão do barroco colonial não apenas com a publicação das suas pesquisas, mas, também, associado ao Setor de Serviços Culturais da Embaixada do Brasil na França, com a sua participação como palestrante em eventos e exposições várias (CONFRATERNIZAÇÃO, 1953), tomava parte de homenagens e *cocktails* que o colocavam em contato com figuras da cultura brasileira que circulavam pela Europa, como Carlos Flexa Ribeiro e Mario Barata, e com diversos representantes do Estado Brasileiro no exterior.

#### 4 PRINCIPAIS PROJETOS EDITORIAIS SOBRE O BARROCO NO BRASIL, COLABORADORES E PERCALÇOS

A colaboradora Proux logo reuniu pesquisas existentes no Brasil sobre os assuntos de interesse de Bazin, para assim remetê-las ao estudioso francês quando este retornasse à Europa (BAZIN, *Carta a Rodrigo Melo Franco de Andrade*, 5 de novembro de 1946). O material pesquisado serviria como base para a análise realizada por Bazin. O historiador expressava, contudo, nas cartas que trocava com o diretor Rodrigo, que, até não receber as fotografias de Gautherot, apenas realizaria textos introdutórios aos seus livros, já que seria por meio da comparação das suas lembranças com as imagens fornecidas que ele poderia escrever com mais precisão sobre o caso brasileiro.

No interregno entre a sua segunda e terceira viagens ao Brasil, Bazin pesquisou sobre as gravuras europeias que, entendia, podiam ter influenciado a arte do Aleijadinho. Tendo iniciado essa pesquisa na França, Bazin viajava ao Porto, em agosto de 1948, à procura de fontes que demonstrassem possíveis articulações entre a arte brasileira e portuguesa. Em Portugal, Bazin entrou em contato com os historiadores Reynaldo dos Santos<sup>7</sup> e Robert Smith, e participou de discussões para a organização do *Congresso Internacional de História de Arte*, em Lisboa de 1949. O pesquisador informava por carta ao diretor do Iphan que dos Santos, como presidente do futuro evento, esperava com afinco a presença do responsável pelo Iphan por considerar como “[...] o congresso perderia em grande parte seu significado se você não fosse, já que um dos problemas mais importantes que serão levantados será aquele da arte barroca brasileira” (BAZIN, *Carta a Rodrigo Melo Franco de Andrade*, 18 de agosto de 1948).

Foi com o português Reynaldo dos Santos que Bazin conseguiria um parceiro que o introduzisse nos ambientes de pesquisa peninsulares nos quais se nutriu com percepções daquilo que poderia ter influenciado, a partir da Europa, a arte barroca do Brasil. Convidado a participar como palestrante em eventos na Espanha por mediação de dos Santos, em 1949, Bazin identificava, por exemplo, o trabalho de diversos artífices espanhóis,

7. Reynaldo dos Santos (1880-1970) foi um médico, pedagogo, cientista, escritor, historiador e crítico de arte português. Publicou pela Editora Plon, a mesma que publicou o livro de Bazin sobre a arquitetura barroca, os livros *L'art portugais* (1938) e *L'art portugais: architecture, sculpture et peinture* (1952).

como Alonso Berruguete, ou Martínez Montañés, cujas esculturas de Cristo o estudioso francês citou nos seus trabalhos sobre o Aleijadinho (O ALEIJADINHO, 1971, p. 268-273). O esforço de Bazin para localizar as influências artísticas se estendeu a outros países da Europa, comparando as obras de arte, também, com produções alemãs e italianas.

Naquela carta de agosto de 1948 dirigida ao diretor do Iphan, Bazin avisou que em setembro começaria a sua terceira viagem ao Brasil, e salientou que gostaria de receber com urgência os elementos de que ainda precisava para escrever uma monografia sobre *La sculpture baroque brésilien et l'Aleijadinho*. Esclarecia que a Editora Phaidon, de Londres, mostrava interesse em um livro de sua autoria sobre o artista mineiro para ser publicado em francês e em inglês. Bazin advertia a Rodrigo Melo Franco de Andrade que o diretor da Phaidon não poderia tomar uma decisão sobre a publicação sem ter reunido a totalidade das fotografias que ilustrariam essas edições. Assim, expressava que se permitia adiantar por carta esses assuntos para Rodrigo Melo Franco de Andrade, porque ele mesmo, quando estivesse no Brasil, em viagem que logo realizaria, gostaria de retornar a Paris com as fotografias que Gautherot ainda não lhe tinha enviado.

Entusiasmado com as suas pesquisas portuguesas, Bazin comunicava que estava encontrando “coisas interessantes” em Portugal. Algumas certamente seriam, segundo o historiador, a origem de certas formas brasileiras, e ele, por outro lado, destacava que “aspectos da arte brasileira são inteiramente originais, [ilegível], e o Aleijadinho guarda a maior das originalidades!: a da genialidade!” (BAZIN, *Carta a Rodrigo Melo Franco de Andrade*, Porto, 18 de agosto de 1948).

A terceira viagem brasileira de Bazin foi realizada a convite dos *Diários Associados* e com o compromisso de ministrar em São Paulo uma série de palestras sobre pintura e museus no Museu de Arte de São Paulo (INFLUENCIA, 1948, p. 3). Com uma agenda na qual se destacavam outros compromissos como palestrante no Rio de Janeiro e Minas Gerais, Bazin divulgava em *O Jornal*, periódico dos *Diários Associados*, que aproveitaria a oportunidade para progredir nas suas pesquisas sobre “escultura barroca” (BASTANTE, 1948, p. 1). Durante a sua permanência em São Paulo, continuou seu contato epistolar com Rodrigo Melo Franco de Andrade, com quem comentava como o chefe da regional, Luís Saia, o tinha acompanhado ao realizar visitas aos

redores da cidade. Nessas incursões paulistas, Bazin teria localizado obras que denotavam, segundo sua percepção, “expressões autóctones brasileiras”. Depois de analisar o acervo da regional do Iphan, o estudioso francês separaria 130 fotografias, das quais requeria cópias que seriam úteis à sua pesquisa e para dar continuidade às suas análises para os seus livros.

Da capital paulista, Bazin transmitia ao diretor Rodrigo seu desejo de se encontrar no Rio de Janeiro com Dom Clemente da Silva Nigra para juntos analisarem alguns aspectos do mosteiro de São Bento dessa cidade, e os trabalhos de Frei Domingos da Conceição da Silva, os de Simão da Cunha e de Frei Agostinho de Jesus. Na mesma missiva, Bazin não deixava de aproveitar a oportunidade para trocar impressões com Melo Franco de Andrade: “eu acho que a Santa Gertrudes e a Santa Brigitte de São Bento são as obras mestres da arte brasileira, prévias [temporalmente] ao Aleijadinho. Portugal não se mostra igual de magistral” (BAZIN, *Carta a Rodrigo Melo Franco de Andrade*, 9 de setembro de 1948).

E continuava com suas comparações entre o observado em Portugal e o visto no Brasil: “Vi em Aveiro a ‘Fuga de Egipto’ semelhante àquela de São Bento. A de Aveiro é excepcional, ainda para a arte portuguesa, e eu acredito que aquela de São Bento não é autóctone” (BAZIN, *Carta a Rodrigo Melo Franco de Andrade*, São Paulo, 9 de setembro de 1948). Ainda nessa viagem, Bazin visitava Minas Gerais, Rio de Janeiro, Salvador e Recife, locais nos quais, do mesmo jeito que fizera em São Paulo, tirava ele próprio fotografias e escolhia imagens localizadas nas regionais do Iphan, que podiam ajudá-lo nas suas reflexões. Os representantes do Iphan na Bahia e em Pernambuco, Godofredo Filho e Ayrton de Almeida Carvalho, receberiam o estudioso francês, que separaria ali também imagens das obras de arte e dos principais monumentos (em Salvador tratava-se de 230 fotografias).

De novo na França, no final de 1948, Bazin se comunicava com o Iphan e reforçava o desejo de receber, agora, as cópias das fotografias que ele mesmo escolheu nas suas incursões brasileiras, destacando que desejava começar a organizar o seu trabalho sobre o Brasil assim que pudesse, com as imagens do observado no país ainda frescas na memória. À mesma época restabeleceu contato com Saia, Godofredo e Carvalho, com o intuito de reforçar a necessidade que tinha de contar com imagens por ele selecionadas nas regionais ao cargo desses técnicos.

A partir de início de 1949, o intercâmbio epistolar entre Rodrigo e Bazin se centraria em grande medida no requerimento, por sua parte ao Iphan, de enviar as fotografias de que precisava para o seu trabalho, citando uma verba prometida pelo ministro de Educação Clemente Mariani para esse fim.

Rodrigo, ciente da urgência de Bazin para obter as fotografias, expressava: “Não precisarei dizer-lhe da viva simpatia com que aguardamos a publicação desse seu livro, na certeza de que ele nos proporcionará uma visão altamente autorizada das características de nossa arte tradicional” (ANDRADE, *Carta a Germain Bazin*, 4 de março de 1949).

Era essa “visão autorizada” de um *expert* em artes o que requeria o Brasil do estudioso francês, embora não lhe fornecesse de forma eficiente os recursos necessários para o seu trabalho. Assim, em 1º de julho de 1949, Bazin continuava reclamando a remessa das fotografias, comentando que tinha acionado alguns “contatos” no Brasil para agilizarem a aprovação por parte do ministro de Educação de uma verba para a publicação dos livros (BAZIN, *Carta a Rodrigo Melo Franco de Andrade*, 1º de julho de 1949).

Rodrigo explicava na carta de resposta:

A demora foi a princípio, motivada por certa dificuldade que o Ministro Mariani teve para ajustar o pagamento pretendido com as verbas ordinárias do orçamento da despesa pública. Vencido, entretanto, esse embaraço, as formalidades da rotina burocrática tem retardado irritantemente a marcha do processo [...] Creia, porém, que estamos sinceramente empenhados em lhe enviar, logo que tivermos os meios necessários, todas as fotografias incluídas nas listas que o caro amigo nos deixou, tanto relativas a Minas, quanto a Bahia, a Pernambuco, Pará, Espírito Santo e Rio de Janeiro. De outra parte, tenho o prazer de informar-lhe que o Gautherot partiu recentemente para Minas afim de completar a documentação que se obrigou a lhe fornecer. Dei-lhe cartas de apresentação e recomendação para as autoridades públicas, auxiliares, nossos e amigos em Belo Horizonte, Sabará, Nova Lima, Ouro Preto, Mariana, Congonhas do Campo e São João del Rei. Espero, portanto, que o Gautherot tenha

todas as facilidades para executar os seus trabalhos e que, proximamente, ele possa lhe entregar em Paris, para onde pretende partir logo ao retornar de Minas, uma documentação importante e sugestiva para o seu livro, da qual o prezado amigo poderá tirar grande proveito até que seja completada com as nossas fotografias. Estou desolado com o retardamento excessivo que as dificuldades ocorridas para a remessa desses elementos tem causado ao avance e conclusão de seu livro, sobretudo à vista de um editor de Londres se achar interessado em publicá-lo em diversas línguas (ANDRADE, *Carta a Germain Bazin*, Rio de Janeiro, 20 de julho de 1949).

É interessante que, nessa mesma carta, por ter sido indagado nesse sentido por Bazin, Rodrigo se sentisse no compromisso de explicar que “o trabalho de D. Clemente, não sabe quando será publicado (aquele sobre os artistas beneditinos), já que privilegiou outro sobre o Mosteiro de São Bento”, e, sobre a reedição do livro do Bretas sobre o Aleijadinho, com notas redigidas por Lúcio Costa e por Judith Martins, manifestava: “o volume já está praticamente preparado, mas não pode até agora principiar a ser impresso por falta de dinheiro para completar as ilustrações fotográficas” (ANDRADE, *Carta a Germain Bazin*, 20 de julho de 1949), uma realidade, mas também uma desculpa, já que, se não se tinha verba para facilitar as fotografias requeridas para finalizar o trabalho de Bazin, também não se tinha para o livro de autores brasileiros.

Destacamos que, enquanto tramitavam, ainda no mês de julho, os recursos para realizar as cópias das fotografias concernentes à Bahia, ao Recife e ao Rio de Janeiro para o livro de Bazin, as imagens sobre Minas Gerais foram enviadas à sede do Iphan em janeiro de 1949 (OFÍCIO, 1949), situação que nos leva a pensar como, ante a dificuldade de fornecer as cópias requeridas por Bazin, teria existido a aplicação de recursos extraordinários para disponibilizar, pelo menos, aquelas relativas ao barroco mineiro, parcela artística destacada pelo Iphan.

Nessa altura dos contatos entre Germain Bazin e o Brasil se consolidava outra figura fundamental para a publicação dos livros sobre o país. O estudioso informava a Rodrigo Melo Franco de Andrade, em fevereiro de

1949, que prometera ao dono dos *Diários Associados*, Assis Chateaubriand, a exclusividade de tudo aquilo que publicasse sobre o Brasil (BAZIN, *Carta a Rodrigo Melo Franco de Andrade*, 15 de fevereiro de 1949).

Em outubro de 1949, Bazin viajava a Pernambuco e Alagoas, a convite dos *Diários Associados*. Pela quarta vez no país era apresentado em um artigo por jornalista de *O Jornal*, que o acompanhava nas viagens realizadas pela linha aérea Cruzeiro do Sul, como “uma das maiores autoridades em arte religiosa no mundo inteiro” (FRUTO, 1949).

O curador do Louvre comentava nessa oportunidade que as viagens anteriores foram apressadas, “sem tempo para observações mais profundas”, e o jornalista completava:

Agora, no entanto, tendo vindo ao Rio de Janeiro em missão cultural do governo francês para inaugurar uma exposição de pintores impressionistas modernos de sua terra, o diretor dos *Diários Associados* convidou-o para completar a visita de estudos, que interrompera no ano passado (FRUTO, 1949).

Durante a viagem sob patrocínio de Chateaubriand, Bazin visitou Maceió, viajando posteriormente a Marechal Deodoro, antiga capital do Estado, onde

[...] percorreu demoradamente o antigo convento de São Francisco, hoje transformado em orfanato. Após colher abundante material o conservador do Louvre retornou à capital alagoana e no dia seguinte partiu para Penedo, onde visitou o Convento de Santa Maria dos Anjos e a Capela de N. S. da Corrente, uma joia da arte colonial penedense, cujo altar-mor é autêntico estilo rococó (FRUTO, 1949).

Com a chegada de Bazin ao Brasil nesse ano, começou uma troca frenética de cartas entre Rodrigo Melo Franco de Andrade e os seus colaboradores de Pernambuco e da Bahia, para concretizar o envio das imagens solicitadas em 1948 (ANDRADE, *Carta a Ayrton de Almeida Carvalho*, 10 de outubro de 1949).

Em 30 outubro de 1949, Bazin realizou, antes de retornar a Paris, uma nova entrevista com Clemente Mariani na qual o ministro repetiu a

promessa de destinar verba para os livros sobre o Barroco. A ajuda econômica foi liberada finalmente, fazendo com que, em março de 1950, Andrade comunicasse a Bazin o envio à França das cópias que tinha conseguido juntar. Aquelas que dependiam do Distrito de Pernambuco, todavia, seriam enviadas uma vez que Carvalho as tivesse remetido ao Rio de Janeiro, já que ele alegava a impossibilidade de fazê-las ante a falta de recursos técnicos locais.

Superados os inconvenientes do fornecimento das cópias fotográficas, Bazin explicava ao diretor do Iphan, no começo de 1952, que desde que fora assignado como curador-chefe do Louvre a redação dos livros sobre o Brasil se tornaram uma corrida contra o tempo, embora passasse os fins de semana mergulhado nesse trabalho. Em outubro de 1952, todavia, informava que estava prestes a concluir os livros (BAZIN, *Carta de Germain a Rodrigo Melo Franco de Andrade*, 4 de outubro de 1952).

Começava então a procura de meios para financiar as publicações. Em nota publicada no *Diário Carioca*, de 12 de julho de 1953, noticiava-se que Bazin tinha finalizado a redação de livro dedicado à “arte barroca do Brasil”, e nesse jornal ainda o jornalista Antônio Bento explicava: “publicado em Paris, o livro lançará na circulação internacional o barroco Brasileiro” (GERMAIN, 1953). Fica claro, por esta e outras notícias divulgadas em jornais brasileiros, que a concretização da publicação dos livros se encontrava em mãos de Rodrigo Melo Franco de Andrade e que se desejava que o lançamento se realizasse em um local central para a cultura mundial. Bento se perguntava, todavia, com desconfiança: “resta saber se ao nosso caro Rodrigo M. F. de Andrade serão fornecidos os meios necessários ao custeio condigno da edição, que terá centenas de ilustrações” (GERMAIN, 1953).

Em março do ano seguinte, segundo consta em publicação na mesma coluna do jornal, o presidente Getúlio Vargas, enviaria a Paris cinco milhões de francos destinados à publicação que Bazin realizaria sobre a arquitetura barroca do país (GERMAIN, 1954). O primeiro volume de *L'architecture religieuse baroque au Brésil* terminou de ser impresso em 25 de maio de 1956, em Paris, pela Editora Plon, em conjunto com o Museu de Arte de São Paulo, o que confirma a participação ativa de Chateaubriand na concretização do projeto. O primeiro volume era apresentado como um *Étude historique et morphologique*, e Lourival Gomes Machado, ao resenhá-lo, destacava:

Como é esse o primeiro trabalho sobre o assunto, tentando ser o mais completo e, ao mesmo tempo, o mais exato e o mais penetrante possível, logo se percebe que o livro passará a representar obra de forçosa consulta a quantos concordem ou discordem, e principalmente a estes últimos.

Defeitos terá, como tudo de humano [...] Aqui, portanto, só se dirá da importância para o estudo da arte brasileira, desse livro que, completando os notáveis trabalhos monográficos (entre tantos) de um Lucio Costa, um Paulo Santos, um Silvio de Vasconcelos, um Ayrton de Carvalho, nos oferece, pela primeira vez, uma visão conjunta do mais alto título de que dispomos para figurar na história da cultura ocidental (MACHADO, 1956).

Em 1958, Machado resenhava o segundo volume do livro de Bazin sobre a arquitetura, impresso em novembro desse ano, que apresentava as tão aneladas fotografias junto a sínteses histórico-arquitetônicas dos principais edifícios patrimoniais dos estados brasileiros. Confirmando algumas críticas realizadas no Brasil à produção do estudioso francês, Machado vaticinava, como de fato aconteceu, que o livro permaneceria por muito tempo “como o repertório indispensável e único da nossa história da arte considerada em todo o período colonial” (MACHADO, 1959). Nesse comentário ao trabalho de Bazin, Gomes Machado explanava detalhadamente sobre as produções nacionais que analisavam o barroco do Brasil e salientava, principalmente, a parte que correspondia ao Iphan em tal empreitada. Consideramos, em relação à força das palavras de Gomes Machado, que elas fortaleciam a estratégia de mostrar o trabalho do Iphan vinculado a nomes legítimos internacionalmente como o de Bazin; e, nos perguntamos se seria factível pensar que elas eram um reconhecimento ao instituto, diante da proeminência que tinha assumido Assis Chateaubriand no projeto. Germain Bazin elogiava no seu livro como o dono dos *Diários Associados* tinha sido peça fundamental para que este fosse publicado:

O leitor deve tomar conhecimento de tudo o que a edição deste livro, de publicação dispendiosa, deve à atenção do finado Presidente Getúlio Vargas e à ação pessoal do Senador

Assis Chateaubriand, cujas iniciativas, fecundas em todos os campos, são incontáveis [...] Foi graças à sua intervenção pessoal e ao apoio do Museu de Arte de São Paulo que esta obra conseguiu ser publicada com toda a riqueza de documentação que a grandeza do assunto exige (BAZIN, 1983, p. 18).

Ambos, Andrade e Chateaubriand, todavia, compartilhavam circuitos sociais e profissionais, Chateaubriand era amigo de Afrânio de Melo Franco, tio do diretor Rodrigo, e este último foi diretor do primeiro jornal de propriedade de Chateaubriand, *O Jornal*<sup>8</sup>. O certo é que Melo Franco de Andrade foi um *hábil articulador no intuito de angariar recursos para os seus projetos*. Assim, entendemos que Germain Bazin teve o seu trânsito no Brasil facilitado pela mediação do Iphan no plano das pesquisas, e de Assis Chateaubriand em aspectos que requeriam a aplicação de recursos econômicos para viabilizar as publicações, em uma ação sinérgica, talvez impulsada por Rodrigo Melo Franco de Andrade, que combinou o melhor das duas partes.

Em relação à colaboração do Iphan, Bazin lembrava, no prefácio do livro sobre arquitetura, as expedições fatigantes que os representantes de cada distrito do instituto organizaram para que ele descobrisse as “maravilhas da arte barroca” em seu percurso de “ardente busca intelectual”. O fato de que se tenha concretizado a publicação do livro sobre a arquitetura barroca do Brasil (1956-1958) anos antes daquele relacionado ao Aleijadinho (1963) faz refletir sobre como a valorização da arquitetura defendida pela posição hegemônica dos arquitetos do Iphan deve ter ecoado nesse projeto bibliográfico da instituição em nível mundial. Se bem que Bazin realizava manifestações positivas nos jornais sobre a arquitetura brasileira, no momento de comentar especificamente os seus projetos bibliográficos em relação ao barroco do país, percebe-se que o seu primeiro interesse era a escultura, fazendo menção nas entrevistas principalmente ao livro que dedicaria ao Aleijadinho (BASTANTE, 1948, p. 1). Já sobre o suporte recebido por Chateaubriand, Bazin não hesitava em reconhecer, naquele prefácio da primeira edição do seu livro de arquitetura, como foi beneficiado “pelos

8. A profa. dra. Maria Lucia Bressan Pinheiro forneceu gentilmente essa informação.

meios colocados à minha disposição pelos diretores dos *Diários Associados*". Com circulação privilegiada em Paris e com os meios necessários para divulgar assuntos de seu interesse no Brasil, grande promotor de "campanhas de opinião", Chateaubriand seria peça fundamental para o patrocínio da publicação do livro *Aleijadinho et la sculpture baroque au Brésil*, em 1963, projeto editorial do qual participaram o banqueiro Walter de Moreira Sales e a Sociedade de Estudos Pedro II (PAPA, 1965, p. 1).

## 5 REFLEXÕES

Segundo Myriam A. Ribeiro de Oliveira (1990), os livros de Germain Bazin sobre o barroco brasileiro permitiram difundir internacionalmente as produções artísticas coloniais do país, expressão que "desde então passou a fazer parte das publicações especializadas dedicadas à arte barroca em todo o mundo, dando projeção universal ao Aleijadinho".

A reconstrução da história da edição dos livros sobre o barroco brasileiro de Bazin permite perceber que foi um projeto dilatado, atravessado por dificuldades de ordem pessoal e institucional de ambos os lados. Desde o casamento do próprio Bazin, cujos novos compromissos domésticos não lhe permitiam avançar no trabalho, às responsabilidades que assumiria em 1952, quando passou a ocupar o cargo de curador do Museu do Louvre, passando pelo não fornecimento por parte de Gautherot das imagens no tempo estipulado, às dificuldades na obtenção de verba para remeter fotografias e às incertezas de um campo disciplinar em construção, sem esquecer os percalços para financiar as publicações. Todas essas variadas vicissitudes contribuíram para que o primeiro dos livros, sobre arquitetura, pudesse ser publicado apenas 10 anos depois do início do projeto.

Os livros de Bazin seriam traduzidos para o português e publicados no Brasil apenas em 1971 e 1983 (o de escultura e o de arquitetura, respectivamente), ambos pela Editora Record, mais um dado que nos permite entender o caráter internacional do projeto na sua origem. O cargo central de Bazin no maior museu de arte do mundo, suas redes internacionais de contatos e a condição de historiador da arte foram certamente aspectos decisivos para essa projeção, capitais que certamente não escaparam ao diretor Rodrigo Melo Franco de Andrade e à sua capacidade de fazer frutificar, com escassos recursos econômicos e com a sua extensa rede de contatos, projetos destinados a evidenciar as riquezas artísticas do país.

## REFERÊNCIAS

A AVENTURA de Bazin. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26 set. 1989.

ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. Aleijadinho: na paz das serranias guarda-se o tesouro do gênio barroco (1963). In: ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. *Rodrigo e seus tempos*: coletânea de textos sobre artes e letras. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, Fundação Nacional Pró-Memória, 1986. p. 146-149.

\_\_\_\_\_. *Carta a Germain Bazin*, Rio de Janeiro, 28 de outubro de 1946.

\_\_\_\_\_. *Carta a Ayrton de Almeida Carvalho*, Rio de Janeiro, 10 de outubro de 1949.

\_\_\_\_\_. *Carta a Germain Bazin*, Rio de Janeiro, 4 de março de 1949.

\_\_\_\_\_. *Carta a Germain Bazin*, Rio de Janeiro, 20 de julho de 1949.

\_\_\_\_\_. *Brasil: monumentos históricos e arqueológicos*. México: Instituto Pan-americano de Geografia e História, 1952.

\_\_\_\_\_. Panorama do Patrimônio Artístico e Histórico de Minas. In: ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. *Rodrigo e o SPHAN*: coletânea de textos sobre patrimônio cultural. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Fundação Nacional Pró-Memória, 1987.

BARBOSA CARNEIRO, J. A. *Carta a Rodrigo Melo Franco de Andrade*, Rio de Janeiro, 9 de setembro de 1946.

BASTANTE desenvolvidos os trabalhos de museografia no Brasil, *O Jornal*, Rio de Janeiro, 5 out. 1948. p. 1.

BAUMGARTEN, Jens. A historiadora da arte Hanna Levy: o barroco, o exílio e uma história da arte mundial. *Tempo Brasileiro*, v. 174, p. 47-62, 2008.

BAZIN, Germain. *A arquitetura religiosa barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: Record, 1983.

\_\_\_\_\_. A Igreja de São Francisco da Pampulha. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 2-3 nov. 1946. 2ª Seção. p. 1

\_\_\_\_\_. *Aleijadinho et la sculpture baroque au Brésil*. Paris: Le Temps/Museu de São Paulo, 1963.

\_\_\_\_\_. *L'architecture religieuse baroque au Brésil*. Paris: Librairie Plon/Museu de São Paulo, 1956.

\_\_\_\_\_. *O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: Record, 1971.

\_\_\_\_\_. *Carta a Rodrigo Melo Franco de Andrade*, Porto, 18 de agosto de 1948.

\_\_\_\_\_. *Carta a Rodrigo Melo Franco de Andrade*, 5 de novembro de 1946.

\_\_\_\_\_. *Carta a Rodrigo Melo Franco de Andrade*, São Paulo, 9 de setembro de 1948.

\_\_\_\_\_. *Carta a Rodrigo Melo Franco de Andrade*, Rio de Janeiro, 15 de fevereiro de 1949.

\_\_\_\_\_. *Carta a Rodrigo Melo Franco de Andrade*, Rio de Janeiro, 1º de julho de 1949.

\_\_\_\_\_. *Carta a Rodrigo Melo Franco de Andrade*, Paris, 4 de outubro de 1952.

BERGEON, Ségolène (Org.) *Pour une histoire de la restauration des peintures en France*. Paris: Somogy Éditions d'Art, 2008.

\_\_\_\_\_. Le Service de restauration des musées nationaux. In: BERGEON, Ségolène (Org.). *Pour une histoire de la restauration des peintures en France*. Paris: Somogy Éditions d'Art, 2008.

\_\_\_\_\_. Portrait, Germain Bazin (1901-1990). *CoRé*, n. 11, p. 52-56, 2001.

\_\_\_\_\_. Cesare Brandi and France: Central Institute for Restoration in Rome and the Louvre Museum (till 1988) Conservation Science in Cultural Heritage. *Historical-Technical Journal*, n. 7, 2007. Disponível em: <<https://conservation-science.unibo.it/article/view/1273>>. Acesso em: 15 nov. 2017.

CAPPELLO, Maria Beatriz Camargo. Arquitetura em revista: arquitetura moderna no Brasil e sua recepção nas revistas francesas, inglesas e italianas (1945-1960). 2005. 336 p. Tese (Doutorado em História da Arquitetura e do Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

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

CONFERÊNCIAS. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 10 set. 1946. p. 15.

CONFRATERNIZAÇÃO franco-brasileira. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 8 fev. 1953. 1º Caderno. p. 7.

DEDECCA, Paula Gorenstein. *Sociabilidade, crítica e posição: o meio arquitetônico, as revistas especializadas e o debate do moderno em São Paulo (1945-1965)*. 2012. 403 f. Dissertação (Mestrado em História da Arquitetura e do Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2012.

ÉMILE-MÂLE, Gilberte. Conservation et restauration des peintures au Musée du Louvre (1987). In:

FONSECA, Maria Cecília Londres. *O patrimônio em processo: trajetória política federal de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro: UFRJ/Minc/IPHAN, 2005.

FRUTO da civilização e não da conquista a unidade do Brasil. *O Jornal*, Rio de Janeiro, p. 8, 1º nov. 1949.

GERMAIN Bazin e o barroco brasileiro. *Diário Carioca*, p. 4, 12 jul. 1953.

GERMAIN Bazin e o barroco brasileiro. *Diário Carioca*, p. 6, 20 mar. 1954.

INFLUENCIA dos museus como fonte de ensino e cultura dos povos. *O Jornal*, Rio de Janeiro, p. 3, 5 set. 1948.

INSPIRAÇÃO profética na arte do Aleijadinho. *O Jornal*, Rio de Janeiro, p. 5, 7 set. 1946.

MACHADO, Lourival Gomes. Resenha bibliográfica. *Suplemento Literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 2, 13 out. 1956.

\_\_\_\_\_. Sistema e repertório. *Suplemento Literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 6, 14 mar. 1959.

NAKAMUTA, Adriana S. *Hanna Levy no SPHAN: história da arte e patrimônio*. Rio de Janeiro: IPHAN, 2010.

OFÍCIO de Ayrton de Almeida Carvalho, 13 de janeiro de 1949.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *A miragem do barroco* (Folheto de exposição). Rio de Janeiro, 1990.

\_\_\_\_\_. Introdução. In: BURY, John. *Arquitetura e arte no Brasil Colonial*. Brasília: IPHAN/Monumenta, 2006.

PAPA recebe obras sobre o Aleijadinho. *Jornal do Comércio*, p.1, 1º maio 1965.

PEINTRES français d'aujourd'hui, arts décoratifs. Rio de Janeiro, [s.n.], 1945.

PORTINARI convidado a expor em Paris. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 5 out. 1945.

REIS FILHO, Nestor Goulart. *Robert Smith e o Brasil*. Brasília: IPHAN, 2012. v. 1.

RUBINO, Silvana. *As fachadas da história: os antecedentes, a criação e os trabalhos do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1937-1968*. Dissertação (Mestrado Departamento de Antropologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 1991.

SALGUEIRO, Heliana Angotti. Marcel Gautherot na revista Módulo: ensaios fotográficos, imagens do Brasil: da cultura material e imaterial à arquitetura. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo. v. 22, n. 1, p. 11-79. jan.-jun. 2014.

UM NOVO livro sobre o Aleijadinho. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 21 ago. 1946.

VELOSO, Mariza Motta Santos. A constituição do discurso cultural sobre patrimônio no Brasil – 1920/1970. In: *Políticas culturais: alternativas possíveis*. Brasília: SPHAN-MinC/UnB, 1992.

VIAJANTES. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p.13, 28 ago. 1945.

# O PATRIMÔNIO ARQUITETÔNICO DE SOROCABA VISTO ATRAVÉS DO ACERVO FOTOGRAFICO DO IPHAN

**CLAUDIA DOS REIS E CUNHA** UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA,  
UBERLÂNDIA, MINAS GERAIS, BRASIL

Arquiteta e especialista em História e Cultura pela Universidade Metodista de Piracicaba, mestre e doutora em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Professora doutora na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e Design da Universidade Federal de Uberlândia.

E-mail: [claudiareis@ufu.br](mailto:claudiareis@ufu.br)

**DOI**

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.1980-4466.v13i25esp25p135-162>

# O PATRIMÔNIO ARQUITETÔNICO DE SOROCABA VISTO ATRAVÉS DO ACERVO FOTOGRÁFICO DO IPHAN<sup>1</sup>

CLAUDIA DOS REIS E CUNHA

## RESUMO

Este artigo apresenta parte dos resultados da pesquisa “O patrimônio cultural da cidade de Sorocaba: análise de uma trajetória”, desenvolvida na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, no que se refere especificamente aos procedimentos de inventário e consequente atribuição de valor aos bens culturais da cidade de Sorocaba-SP empreendidos pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), tendo como principal base documental utilizada o acervo fotográfico da 9ª Superintendência Regional da instituição, em São Paulo. Dessa forma, procura-se problematizar as ações do órgão federal de preservação no que se refere ao município de Sorocaba, os critérios e procedimentos adotados, privilegiando o papel que o documento fotográfico teve na construção de uma narrativa visual daquilo que era – ou não – importante como memória a ser transmitida às gerações posteriores.

## PALAVRAS-CHAVE

Patrimônio arquitetônico – Sorocaba (SP). Fotografia. Memória cultural. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Iphan.

1. Este artigo apresenta resultados obtidos durante a pesquisa de mestrado desenvolvida na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP) entre os anos 2003-2005, intitulada “O patrimônio cultural de Sorocaba: análise de uma trajetória”, a qual contou com a orientação da profa. dra. Beatriz Mugayar Kühl e o apoio financeiro do Conselho Nacional de Pesquisa Científicas (CNPq).

## **THE ARCHITECTURAL HERITAGE OF SOROCABA SEEN THROUGH THE IPHAN PHOTOGRAPHIC COLLECTION**

CLAUDIA DOS REIS E CUNHA

### **ABSTRACT**

This article presents part of the results of the research “The cultural heritage of the city of Sorocaba: an analysis of a trajectory”, developed at the FAU-USP, specifically regarding the inventory procedures and consequent value attribution to the cultural assets of the city of Sorocaba-SP undertaken by the National Historical and Artistic Heritage Institute (Iphan), having as main documentary base the photographic collection of the 9th Regional Superintendence of the institution, in São Paulo. In this way, we try to problematize the actions of the federal preservation agency regarding the city of Sorocaba, the criteria and procedures adopted, privileging the role that the photographic document had in constructing a visual narrative of what it was – or not important as memory to be passed on to later generations.

### **KEYWORDS**

Architectural heritage – Sorocaba (SP). Photography. Memory. Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Iphan

## 1 O IPHAN E A FOTOGRAFIA DOS BENS CULTURAIS

Neste século XXI vivencia-se uma banalização da imagem. Multiplicaram-se enormemente os meios de produção e reprodução das imagens, bem como seus suportes. O cotidiano é cercado e mesmo bombardeado por uma avalanche de informações visuais a todo momento. Ao mesmo tempo fundamental para a construção das identidades, como registro de si e dos acontecimentos, as imagens muitas vezes são tratadas – no horizonte da cultura de massas – como mais um item descartável de consumo, carecendo de maiores análises seja em seus usos, seja em seus significados.

A despeito de uma crescente importância dada desde os anos 1980 aos estudos da chamada cultura visual no âmbito dos mais diversos campos disciplinares (MENESES, 2003, p. 23), pode-se, neste cotidiano invadido pela imagem, negligenciar os grandes esforços necessários e que foram empreendidos, desde o final do século XIX e nas primeiras décadas do século XX, para dotar organizações públicas e privadas de um acervo visual – em especial de fotografias – a fim de documentar suas atividades.

No tocante ao patrimônio cultural, várias foram as instituições ao redor do mundo que adotaram os registros visuais como meio privilegiado de registrar os bens culturais e artísticos, ganhando destaque o aspecto de “documento científico” que o registro fotográfico tinha para aquelas. A Carta de Atenas, primeiro documento internacional a tematizar a

conservação dos bens culturais, de 1931, já recomendava o uso da fotografia como parte integrante da documentação dos inventários de bens culturais (IPHAN, 2000, p. 17). Como afirma Costa (2016, p. 26):

Na virada do século XIX para o XX, a fotografia passou a ocupar um lugar decisivo na manutenção de balizas legíveis e compartilhadas por toda a comunidade de investigadores ligados às artes, fazendo dessas instituições centros de referência para as investigações ligadas à fotografia. Já no campo do patrimônio, a relação estabelecida com a fotografia surge desde a invenção desse meio de representação, utilizado precocemente para documentar monumentos, o que realçava o caráter científico desse suporte documental.

No caso do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan)<sup>2</sup>, desde seu surgimento, há 80 anos, a questão da formação do acervo fotográfico estava posta como necessidade premente, dado que é considerada fundamental para complementar a documentação nos inventários a serem executados pelos técnicos do órgão, assim como para registrar o estado de conservação e as obras executadas nos bens já acautelados. A despeito dos poucos recursos desde sempre destinados ao funcionamento do órgão federal de preservação, o Iphan dedicou esforços para a contratação de fotógrafos profissionais que pudessem executar “documentação fotográfica tão completa quanto possível”, conforme destacava Rodrigo Melo Franco de Andrade a Godofredo Filho, em carta escrita ainda no ano de 1937 (FONSECA; CERQUEIRA, 2008, p. 14). Mesmo antes da oficialização das atividades da instituição, a documentação dos bens culturais brasileiros através do suporte fotográfico já era assunto de amplas discussões, como

2. Ao longo de seus 80 anos de existência, o Iphan sofreu diversas alterações dentro da estrutura burocrática federal, o que acarretou mudanças na figura jurídica e no nome do órgão. Em 1946, o antigo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) foi transformado em Diretoria, sob a sigla DPHAN. Em 1970 transformou-se em Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), passando a Secretaria em 1979, novamente com a sigla SPHAN. A partir de 1981, mesmo mantendo a sigla, a instituição tornou-se subsecretaria, e, em 1990, transformou-se em Instituto Brasileiro de Patrimônio Cultural (IBPC), voltando em 1994 a denominar-se Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), sua designação atual e que será aqui adotada ao longo de todo o trabalho, independentemente da época à qual se refira.

pode ser atestado pela correspondência entre Rodrigo Melo Franco de Andrade e Mário de Andrade (COSTA, 2016, p. 15).

Logo após o início das atividades do IPHAN, o trabalho de documentação e organização de um Arquivo Fotográfico ganhou forma através das pesquisas, levantamentos e restauros das edificações tombadas. Desde o primeiro ano, a importância do papel da fotografia aparece assinalada através de muitos debates, trabalhos e publicações, como a própria Revista do Patrimônio, bem como pelo volume de documentos fotográficos incorporados pela diretoria no Rio de Janeiro. Percebe-se, assim, que este meio de documentação do patrimônio e, conseqüentemente, a formação de um referencial imagético foram atividades importantes no processo cotidiano dos trabalhos. Tratava-se, portanto, de peça chave na estruturação deste Instituto (COSTA, 2015, p. 115).

Compreendendo a importância do acervo fotográfico do Iphan como meio privilegiado na construção de um discurso sobre a memória brasileira, na medida em que consolidavam uma dada forma de ver aquilo que era considerado meritório na visão dos técnicos da instituição, este trabalho se propõe a lançar alguns olhares sobre uma pequena parcela do acervo fotográfico do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), tendo em perspectiva o valor deste acervo não apenas para uma história da preservação no Brasil, mas como documentação de um determinado olhar sobre os bens culturais cristalizado nessas fotografias, acreditando que

As fotografias produzidas, mais do que instrumentos de trabalho, articulavam-se às concepções patrimoniais existentes e, assim, constituíam um olhar específico sobre objetos artísticos, edificações, cidades e paisagens (FONSECA; CERQUEIRA, 2008, p. 13-14).

O que se propõe com este artigo é apresentar parte dos resultados obtidos na pesquisa de mestrado desenvolvida na FAU-USP intitulada “O patrimônio cultural da cidade de Sorocaba: análise de uma trajetória” no que se refere especificamente aos procedimentos de inventário e conseqüente atribuição

de valor aos bens culturais do município de Sorocaba-SP empreendido pelo Iphan, tendo como principal base documental utilizada o acervo fotográfico de sua 9ª Superintendência Regional (9ª SR/Iphan), em São Paulo. Dessa forma, procura-se problematizar as ações do órgão federal de preservação no que se refere a essa cidade do interior paulista, os critérios e procedimentos adotados, privilegiando o papel que o documento fotográfico teve na construção de uma narrativa visual daquilo que era – ou não – importante como memória a ser transmitida às gerações posteriores.

## 2 A ATUAÇÃO DO IPHAN EM SOROCABA

A cidade de Sorocaba aparece no “mapa”<sup>3</sup> do Iphan já em 1937, integrando um conjunto de cidades do interior paulista visitadas por Mário de Andrade, na qualidade de assistente técnico do Iphan. Em seu primeiro relatório enviado ao diretor-geral do órgão, Rodrigo M. F. de Andrade, Mário menciona visitas a

S. Roque, Cotia, Itaquaquecetuba, MBoy, Votoruna, Sto. Amaro, S. Miguel, Itu, Porto Feliz, Sorocaba, S. Luís do Paraitinga, Ubatuba, Parnaíba, Pirapora, Barueri, Cabreúva, Atibaia, Perdões e Biacica (ANDRADE, 1981, p. 80).

O trabalho realizado pelo assistente técnico se caracterizou, substancialmente, pelo levantamento fotográfico, no qual se buscava registrar preliminarmente aqueles bens que pudessem ser representativos do caráter nacional e que se apresentassem, em atendimento aos pressupostos do Decreto-lei n. 25/37, como “restos qualificados para receber a proteção do poder público” (SAIA, 1978, p. 8). As fotografias muitas vezes se resumiam a uma única tomada de cada edificação, que seria depois revisitada no caso de um estudo mais aprofundado, que visasse ao tombamento. Como destacam Fonseca e Cerqueira (2008, p. 24):

Muitos tombamentos eram feitos baseados na análise destas fotografias, dada a dificuldade de acesso às diversas localidades do Brasil e, por vezes, às limitações financeiras, que impediam os técnicos de irem a campo. Daí a importância

3. Para retomar uma expressão de Silvana Rubino (RUBINO, 1996, p. 96-105).

da prática fotográfica naquele momento, funcionando como um instrumento que aproximava dos técnicos do SPHAN os bens arquitetônicos encontrados no Brasil, a serem tombados ou restaurados.

No caso de Sorocaba, conforme se verá detalhadamente mais adiante, embora tenham sido visitadas e fotografadas inúmeras edificações na cidade ainda nesses primeiros anos de funcionamento do Iphan, no item “Itu, Porto Feliz e Sorocaba” de seu primeiro relatório, Mário de Andrade destaca apenas as igrejas de Santo Antônio e Santa Clara, além do Mosteiro de São Bento, cuja “ausência do bispo e do prior [...] impediram se fotografasse este edifício e a obtenção de dados históricos, de que o sr. bispo é abundante” (ANDRADE, 1981, p. 102-103). Seu parecer sobre Porto Feliz pode ser indicativo da tônica de suas impressões sobre a região: “sendo sempre certo que nada mais chamou a atenção dos pesquisadores, por qualquer maior importância, para este Serviço” (ANDRADE, 1981, p. 102).

O resultado do trabalho de inventário no município de Sorocaba empreendido pelos técnicos do Iphan desde 1937 foi apenas uma única inscrição no Livro de Tombo Histórico, datada de 1964 – portanto quase 30 anos após as primeiras visitas dos técnicos do Patrimônio –, correspondente aos remanescentes da Real Fábrica de Ferro São João de Ipanema, primeira iniciativa brasileira na área da siderurgia. A maior parte dos edifícios inventariados pelos agentes do Patrimônio Nacional já não mais existe, ainda que alguns permaneçam no tecido urbano e, inclusive, sejam reconhecidos oficialmente como patrimônio estadual ou municipal.

### 3 CARACTERIZAÇÃO DO INVENTÁRIO FOTOGRÁFICO DO IPHAN RELATIVO A SOROCABA

O inventário fotográfico dos bens da região de Sorocaba feito pelos técnicos do Iphan encontra-se arquivado na sede da 9ª Superintendência Regional do órgão, sediada na cidade de São Paulo<sup>4</sup>. Na pesquisa feita aos arquivos

4. A consulta ao acervo fotográfico da 9ª Superintendência Regional do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, na cidade de São Paulo, foi feita a partir do mês de fevereiro de 2004, oportunidade em que se travou contato com a responsável pelo acervo, a fotógrafa Anita Miriam Hirschbruch, a quem a autora agradece a atenção dispensada. A visita à instituição foi feita no início de abril de 2004.

institucionais sobre bens do município de Sorocaba, foram encontradas, no total, 20 obras de arquitetura registradas (Quadro 1). Na maioria dos casos a documentação era restrita a uma única tomada fotográfica para cada edificação.

O montante de fotografias encontrado na repartição cobre um arco temporal que se estende de 1937 a 1949 – relativo especificamente ao trabalho de inventário –, existindo, ademais, a documentação das obras de restauração executadas pelo Iphan na Fazenda Ipanema, que se estendem, por sua vez, de 1968 a 1978. Os primeiros bens inventariados foram o Convento de Santa Clara e a Igreja de Santo Antônio (fotografias de Hugo Graeser, o Germano, de outubro de 1937), bens que constam no relatório de Mário de Andrade. Alguns anos mais tarde foi feito o levantamento fotográfico do Mosteiro de São Bento (também feito por Germano, datado de julho de 1940), que à ocasião não pôde ser fotografado, como relata Mário.

QUADRO 1 – Lista das fotografias de inventário localizadas no acervo fotográfico da 9ª SR Iphan/SP, apresentadas em ordem alfabética e seguindo as legendas das próprias fotos
<b>EDIFICAÇÕES FOTOGRAFADAS</b>
Capela de Itavuvu
Capela de Nossa Senhora Aparecida (Arraial de Aparecida)
Casa residencial à Rua Nogueira Padilha n. 106
Casa residencial à Rua São Bento
Casa urbana século XVIII [sem endereço]
Casa-grande de Itavuvu
Chácara do Quinzinho
Convento Santa Clara
Igreja de Santo Antônio
Mosteiro de São Bento
Olaria Jorge Caracante
Remanescentes da Real Fábrica de Ferro de Ipanema
Residência antiga [sem endereço ou referência]
Residência colonial à Rua XV de Novembro
Residência urbana (esquina da Rua Barão do Rio Branco com José Bonifácio)
Residência urbana (esquina da Rua da Penha com Barão do Rio Branco)
Residência urbana (Praça Ferreira Braga)
Residência urbana (Rua Barão do Rio Branco)
Sítio Ferreira Prestes
Sobrado colonial [sem endereço ou outra referência]

Os bens arquitetônicos documentados são de tipologias variadas, incluindo diversas igrejas, algumas capelas rurais, várias residências urbanas e também casas rurais. Em comum entre os diferentes edifícios registrados é a época de construção, a qual se concentra no período colonial, estendendo-se desde a fundação da cidade, em meados do século XVII, até a primeira metade do século XIX. Não há nenhum registro, entre as fotografias encontradas, de construções edificadas em época posterior, seja da segunda metade do século XIX, seja do século XX.

Dado o maior número de tomadas fotográficas, pode-se afirmar que as edificações que despertaram maior interesse foram: o Mosteiro de São Bento, o Convento de Santa Clara e a Igreja de Santo Antônio, todos monumentos localizados no núcleo primitivo da vila fundada por Baltazar Fernandes; residência implantada na altura do número 106 da Rua Nogueira Padilha, um pouco mais distante da área central, mas ainda pertencente ao perímetro urbanizado da cidade neste primeiro período; a Chácara do Quinzinho, a casa-grande de Itavuvu, bem como a Olaria Jorge Caracante (suposta casa do fundador da cidade, o bandeirante Baltazar Fernandes), todas localizadas na zona rural; as capelas rurais de Nossa Senhora Aparecida e de Itavuvu; e, finalmente, a Fábrica de Ferro São João de Ipanema.

Como não foi possível fotografar o Mosteiro de São Bento na primeira visita de Mário de Andrade, em 1937, ele foi registrado por Germano em 1940. O acervo documental é composto por fotografias externas (Figura 1) e internas da edificação, que incluem a nave, a capela-mor e o coro da Igreja de Santa Ana (contígua ao Mosteiro, e por isso popularmente conhecida como Igreja de São Bento), o claustro e seus corredores, além de detalhes decorativos, tais como as talhas dos altares e as pinturas em tela da Igreja, e detalhes construtivos, como a torre e a portada principal.

Remanescente do período de constituição da Vila de Nossa Senhora da Ponte de Sorocaba, o conjunto formado pelo Mosteiro de São Bento e a Igreja de Santa Ana data da segunda metade do século XVII. Construída a partir da antiga capela de Nossa Senhora da Ponte, erigida pelo fundador da cidade, a Igreja de Santa Ana, apesar das ampliações e reformas sofridas a partir do momento em que passou às mãos dos monges beneditinos, conservou o arcabouço da primitiva capela. Ao seu lado, os monges fizeram

FIGURA 1

Mosteiro de São Bento e Igreja de Santa Ana, fachada principal. Herman Hugo Graeser, 1940. Fonte: Arquivo Fotográfico – Iphan/SP.



construir o mosteiro, cujas obras somente foram levadas a termo no princípio do século XVIII. Ambos foram edificadas com taipa de pilão; os grandes beirais foram substituídos pela platibanda a partir das exigências do Código Municipal de Posturas de 1916, conservando-se, entretanto, até os dias de hoje a estrutura geral em sua feição primitiva. Desde 1978 o Mosteiro de São Bento e a Igreja de Santa Ana são tombados em nível estadual pelo Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico (Condephaat).

As fotografias relativas ao Convento de Santa Clara, de 1937, são menos numerosas se comparadas ao levantamento do Mosteiro de São Bento, restringindo-se a tomadas do interior da igreja, em que são registradas a nave e a capela-mor, destacando-se a pintura do teto desta última. Também do mesmo período é o levantamento fotográfico da Igreja de Santo Antônio, que se constitui de uma tomada externa do edifício (Figura 2) e, internamente, uma vista da talha do altar-mor.

O Recolhimento de Santa Clara, demolido na década de 1960, localizava-se na rua São Bento, logo abaixo do largo do Mosteiro. As obras da capela de taipa de pilão foram iniciadas por escravos pertencentes à

FIGURA 2

Capela Santo Antônio, vista externa. Herman Hugo Graeser, 1937. Fonte: Arquivo Fotográfico – Iphan/SP.



Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, à qual seria dedicada a construção, que, no entanto, só foi terminada por volta de 1770, após ter sido adquirida por Sarutaiá<sup>5</sup>. Já a construção do convento, anexo à capela, data do início do século XIX. Mário de Andrade relata a visita feita em 1937, dando conta de que, “apesar de um primeiro susto feminino das senhoras freiras, puderam ser vistos o convento de longe, a igreja em seu interior”, e afirma ainda que “sua importância é relativa” (ANDRADE, 1981, p. 104).

A Igreja de Santo Antônio, de que se conseguiu “felizmente fotar a pobre fachada [...] e o seu altar-mor” (ANDRADE, 1981, p. 104), localizava-se no largo de mesmo nome, posteriormente chamado de Largo do Mercado, e é obra também do século XVIII, de taipa de pilão, tal como a capela do Recolhimento de Santa Clara. Foi construída por volta de 1750, quando o bispo de São Paulo autorizou a mudança da primitiva capela, situada na rua da Penha, para este local. Passou por reforma no início

5. Aluísio de Almeida assim narra o episódio: “Foi terminada pelo homem mais rico da cidade, coletor de impostos do Registro do Gado, Salvador de Oliveira Leme, o Sarutaiá, que morava quase em frente e comprara por 50\$000 as obras feitas desde antes de 1750 pela Irmandade de Nossa Senhora dos Homens Pretos, que gastavam em batuques as poucas esmolas recebidas. Santa Clara possuía uma pintura no forro, que segundo Mário de Andrade era da escola ituana de 1811 do Padre Jesuíno (do Monte Carmelo)” (PRESTES, 1999, p. 135).

do século XX, quando foi edificada a torre sineira, tendo sido demolida nos anos 1950.

A Capela de Nossa Senhora Aparecida, situada no então Arraial de Aparecida, hoje distrito de Sorocaba que leva o nome de Aparecidinha, foi documentada em setembro de 1949 por Germano (Figura 3). Apenas duas fotografias foram encontradas: uma vista externa da edificação e a pintura do teto da sacristia, atribuída por Aluísio de Almeida ao pintor Inácio Joaquim Monteiro e datada dos anos 1800/1810.

O arraial de Aparecida, duas léguas a nordeste da cidade, foi principiado com a capela em 1785 e se compõe de uma rua que passa em frente ao templo, e respectivo largo (ALMEIDA, 1969, p. 116).

Assim narra Aluísio de Almeida o surgimento dessa capela, e continua: “A capela atual contém a torre e paredes da antiga, mas o arco-cruzeiro, que era de madeira pregada à taipa, se levantou com os tetos da capela-mor e do corpo da igreja” (ALMEIDA, 1969, p. 119). Tanto a capela quanto o traçado urbano do pequeno centro histórico de Aparecidinha foram tombados pelo Conselho Municipal de Defesa do Patrimônio, em meados dos anos 1990.

FIGURA 3

Capela de Nossa Senhora Aparecida, vista externa. Herman Hugo Graeser, 1949. Fonte: Arquivo Fotográfico – Iphan/SP.



Na região conhecida como bairro de Itavuvu, então área rural da cidade, foram fotografadas por Germano a capela (Figura 4) e uma casa-grande. Em 1948 registrou-se não apenas uma vista geral do bairro e da capela como também as fachadas principal, lateral e dos fundos, além do interior da casa-grande de Itavuvu. Em setembro de 1949 foram executadas novas tomadas fotográficas da capela.

O bairro de Itavuvu – hoje inexistente com essa nomenclatura – localizava-se nas proximidades da vila de Sorocaba, às margens do Rio Sorocaba, no lugar onde havia se dado o segundo núcleo de ocupação do território: a Vila de São Felipe, fundada em 1611. A casa-grande de Itavuvu, erguida por Manoel Joaquim de Barros, provavelmente no século XVIII, guardava algumas peculiaridades; ainda que se possa considerá-la herdeira da tradição bandeirista, a pureza formal nesse exemplar cede lugar a relevos que se destacam nas sobrevergas, com diversos desenhos – homens, navios, peixes. Ao que parece, o antigo alpendre, ou sala de fora, como era também denominado, foi fechado posteriormente, incorporado ao corpo da casa, construída de taipa de pilão (PRESTES, 1999, p. 101).

Outra residência rural que consta no inventário fotográfico do Iphan é a sede da Chácara do Quinzinho (Figura 5), que hoje em dia abriga as

FIGURA 4

Capela do bairro de Itavuvu. Herman Hugo Graeser, 1948. Fonte: Arquivo fotográfico – Iphan/SP.



FIGURA 5

Chácara do Quinzinho – fachada principal. Herman Hugo Graeser, 1947. Fonte: Arquivo fotográfico – Iphan/SP.



instalações do Museu Histórico Sorocabano e se encontra dentro do Parque Zoológico Municipal Quinzinho de Barros. As fotografias encontradas, datadas de 1947, são tanto das fachadas externas (frente e fundos) quanto dos cômodos no interior da casa, todas de autoria do fotógrafo Herman Hugo Graeser, o Germano.

Segundo informações de Luís Saia, a Chácara do Quinzinho estava entre os 12 exemplares de sedes de antigas fazendas caracterizadas como “solução arquitetônica típica para os fazendeiros mais abastados do século XVII” (SAIA, 1978, p. 62), embora se trate de exemplar edificado já nos setecentos.

Na descrição de Aluísio de Almeida (PRESTES, 1999, p. 190), “A casa é de taipa pilada; é a única de Sorocaba para o sul e uma das duas ou três de São Paulo que têm o alpendre (com o nome regional de pretório), com [...] colunas de madeira torneada, encaixado sob o telhado de quatro águas”.

A última das edificações rurais de que se encontrou o registro fotográfico foi a Olaria Caracante (Figura 6), local historicamente atribuído à casa-grande de Baltazar Fernandes, bandeirante proveniente de Parnaíba e fundador da vila de Sorocaba. São também de Aluísio de Almeida as informações a respeito dessa edificação, demolida na década de 1960:

FIGURA 6

Olaria Jorge Caracante (presumida casa-grande de Baltazar Fernandes). Herman Hugo Graeser, 1947. Fonte: Arquivo fotográfico – Iphan/SP.



Quanto à tradição oral, resume-se nisto: aqui foi convento (não foi) e a primeira casa de Sorocaba (foi). Atualmente é tapera. Seu proprietário, sr. Caracante, faz no salão obtido com a derrubada de paredes internas depósito de madeira, o porão é onde se alinham tijolos da sua olaria. Não havendo possibilidade para documentar as transformações havidas, resta apelar para a arquitetura. O competente engenheiro sr. Luís Saia (do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) julga que a casa é certamente do século 18 e possivelmente do século 17 sem reforma substancial (PRESTES, 1999, p. 104).

Se comparada à tradição bandeirista, a casa-grande de Baltazar Fernandes apresentava inúmeros aspectos que fugiam àquele modelo proposto por Luís Saia e outros historiadores da arquitetura paulista: a planta era em L e não retangular, como o usual (podendo indicar posterior acréscimo); o madeiramento do telhado era com tesouras, embora a técnica construtiva adotada fosse a taipa; havia, ademais, porões abertos com arcos de alvenaria de tijolos. Todos esses elementos foram documentados através das fotografias, que incluíam ainda o registro de um oratório de madeira

policromada, transferido para o Sítio Santo Antônio na década de 1940 e, posteriormente, para a sede paulista do Iphan.

Das várias residências urbanas inventariadas pelos técnicos do Patrimônio em Sorocaba, apenas uma mereceu registro mais detido: o exemplar situado na Rua Nogueira Padilha, número 106, que pertenceu ao capitão-mor José de Barros Lima, datada provavelmente de 1765. Foram fotografadas por Germano, em 1947, vistas internas e externas, bem como alguns detalhes construtivos e decorativos desse imóvel — já demolido, tal como os outros exemplares de residências urbanas levantados pelo Patrimônio Nacional na ocasião.

Finalmente, no tocante ao material pesquisado na 9ª S.R./Iphan, a documentação da Fazenda Ipanema parece ter ocupado o maior interesse entre os levantamentos feitos — sendo o bem com o número de fotografias mais significativo, seja de inventário ou documentação, como nos anos de 1948, 1965 (a partir desse ano, já tombada como patrimônio histórico nacional), 1974/75 e 1977/78, seja através do registro das obras de restauro empreendidas no local, desde 1969 até 1971.

O conjunto formado pelos remanescentes da Real Fábrica de Ferro São João de Ipanema foi o único exemplar de arquitetura de Sorocaba<sup>6</sup> incluído em um dos Livros de Tombo do Iphan. A inscrição, datada de 1964, seguindo a amargurada recomendação de Mário de Andrade, deu-se exclusivamente no Livro Histórico, por se tratar de

Remanescentes de arqueologia industrial do primeiro complexo funcionante para exploração e fabricação do ferro no Brasil. [...] Estas instalações funcionaram até o final do século XIX, produzindo grades, equipamento agrícola e armas brancas (IPHAN, Arquivo Noronha Santos – Processo 0727-T-64).

A análise do processo de tombamento de Ipanema, sob a guarda do Arquivo Noronha Santos<sup>7</sup>, não deixa claro qual o perímetro de tombamento, posto

6. Embora a Fazenda Ipanema pertença atualmente ao município de Iperó e não mais a Sorocaba, o tombamento deu-se quando o bem ainda fazia parte do município de Sorocaba.

7. Tombamento da Real Fábrica de Ferro São João de Ipanema (Iperó, SP). Número do processo: 0727-T-64. O Arquivo Noronha Santos é o depositário dos processos de tombamento das três primeiras décadas de atuação do Iphan (1937 a 1968), período em que foram realizados os trabalhos de levantamento, tombamento e restauração relativos à Fazenda Ipanema e ao município de Sorocaba. A consulta realizou-se em julho de 2004.

FIGURA 7

Fazenda Ipanema,  
1965. Vista geral.  
Foto sem identifica-  
ção de autoria. Fonte:  
Arquivo fotográfico  
– Iphan/SP.



que, após vistoria às instalações, o chefe da regional paulista do Iphan, o arquiteto Luís Saia, recomendava apenas o tombamento de alguns exemplares isolados, como se pode aferir em seu relatório:

O tombamento do conjunto parece a esta chefia desaconselhável em virtude da desunidade do atual aglomerado arquitetônico, e também porque tal iniciativa viria certamente conflitar com a situação vigente de aproveitamento da fazenda em questão para fins de aprendizado agrícola (Carta de Luis Saia encaminhada a Rodrigo Melo Franco de Andrade em 1949. IPHAN, Arquivo Noronha Santos – Processo 0727-T-64).

Entretanto, a indicação contida no referido processo dá a entender que foi tombado todo o conjunto fabril, situado no local onde Afonso Sardinha havia descoberto minério de ferro ainda nos anos 1590, e que inclui os fornos e forjas para ferro, algumas estruturas de apoio ainda existentes, como é o caso da serraria, a casa-sede da Fazenda e a pequena vila de Varnhagen, com casas de diversas tipologias e tamanhos.

Tendo em vista que a exploração do minério de ferro se deu, frustradas as iniciativas anteriores, somente após a vinda da família real para o Brasil, em 1810, quando o governador-geral da província

FIGURA 8

Fazenda Ipanema, 1969. Fábrica de Armas Brancas (obras de restauro). Foto sem identificação de autoria. Fonte: Arquivo Fotográfico – Iphan/SP.



chega a Sorocaba acompanhado pelo químico ituano João Manso, para instalar a Fábrica de Ferro São João d'Ypanema, grande parte de suas instalações é da primeira metade do século XIX, como é o caso dos altos-fornos, construídos com a chegada de Varnhagen e de técnicos suecos. Predomina a técnica construtiva da alvenaria de pedra, tendo-se o registro da participação de mestres de cantaria vindos de Santos para as obras do local (PRESTES, 1999, p. 153). A casa-sede, inicialmente apenas com um pavimento, é erguida em taipa de pilão sobre alicerces de pedra. Com paredes internas de pau-a-pique, a capela se destaca do corpo principal da casa, em meia-lua, abrindo-se para o alpendre. O segundo andar foi construído somente nos anos 1850, para hospedar o imperador Dom Pedro II, em visita à Fábrica.

Através das fotografias analisadas não se pôde inferir o alcance das obras realizadas em Ipanema pelos técnicos do Patrimônio na década de 1960/70<sup>8</sup>; a documentação fotográfica restringe-se à recuperação da Fábrica de Armas

8. A biblioteca da 9ª SR/Iphan, provavelmente, deve conter dados mais precisos não só a respeito das obras em Ipanema, mas também no que diz respeito às outras edificações inventariadas pelo Iphan em Sorocaba. Não foi possível, no entanto, o acesso a esse acervo na ocasião do desenvolvimento da pesquisa.

Branças (Figuras 8 e 9), que se encontrava com a fachada posterior e o telhado bastante arruinados, e na qual se previa, na ocasião das obras, a instalação do Museu do Ferro.

A julgar pela análise das fotografias e também pelo que se vê atualmente no local, o procedimento de restauro adotado foi o refazimento total da área arruinada, com materiais idênticos aos originais, seguindo – por analogia – as formas ainda existentes, seja na própria fachada arruinada, seja na fachada frontal.

Em que pese a impossibilidade de acessar o caderno de obras e outros documentos arquivados na 9ª SR/Iphan, é importante frisar mais uma vez o papel que as imagens fotográficas têm para a compreensão dos procedimentos executados sobre o bem tombado, tendo em vista, muitas vezes, a ausência de um projeto de restauro arquitetônico propriamente dito (GONÇALVES, 2007, p. 202). Dessa forma, a documentação fotográfica assume o caráter de principal meio de registro daquilo que foi executado

FIGURA 9

Fazenda Ipanema, 1969. Fábrica de Armas Brancas (obras de restauro). Foto sem identificação de autoria. Fonte: Arquivo Fotográfico – Iphan/SP.



durante as obras, bem como da situação encontrada anteriormente às mesmas e a face final do monumento restaurado.

A documentação fotográfica também se tornou imprescindível para fins de estudo das obras de conservação e restauração propostas pelo SPHAN, bem como para a verificação dos trabalhos executados e, ainda, instrumentos de consulta e pesquisa por parte dos técnicos do Serviço e pesquisadores do patrimônio cultural brasileiro (FONSECA; CERQUEIRA, 2008, p. 24).

A Fazenda Ipanema, nos anos 1960/70, estava sob a administração do Ministério da Agricultura, que ali implantara um Centro de Treinamento Rural (CENTRI), e planejava a expansão das atividades, criando o Centro Nacional de Engenharia Agrícola (CENEA), cujo núcleo principal de atividade, além da produção de fertilizantes e do desenvolvimento de máquinas agrícolas, seria a formação de pilotos e equipes de terra para o uso de aviões na semeadura e aplicação de agrotóxicos. O projeto para a implantação em Ipanema do CENEA, que incluía ademais a criação do Museu do Ferro, foi encomendado ao arquiteto Paulo Mendes da Rocha, que contou com a colaboração de Antonio Luiz Dias de Andrade (técnico do Iphan), Roberto Leme Ferreira e César Luz Mazzacoratti (CJ Arquitetura, 1978, p. 68). Conforme descrito no memorial do projeto:

Verifica-se em Ipanema que parte das instalações que abrigam as dependências do Centro de Treinamento Rural se utilizam das primitivas construções remanescentes da antiga Fábrica de Ferro adaptadas para tal fim, sendo as áreas existentes entre essas mesmas edificações também ocupadas por construções posteriores, sem que obedeam a algum critério ou planejamento, ocorrendo mesmo certa inoperância de circulação racional entre os diversos setores do CENTRI (CJ Arquitetura, 1978, p. 69).

A falta de racionalidade na circulação e o alto valor dos monumentos de Ipanema levaram a equipe de projeto a propor primeiramente um plano piloto,

[...] garantindo uma nova organização do entorno paisagístico daqueles monumentos, que possa restaurar sua primitiva escala de implantação e situar as novas edificações de maneira que suas ampliações futuras, presumíveis, não voltem a perturbar necessariamente aquelas áreas, adaptando também o sistema viário geral interno para se obter a melhor eficiência e vantagens visuais (CJ Arquitetura, 1978, p. 69-70).

A execução desse projeto, entretanto, não foi levada a cabo, e, não obstante as obras de restauro realizadas em fins dos anos 1960 e início de 1970, a conservação geral do sítio, atualmente sob a responsabilidade do Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis (Ibama) por se tratar de uma Floresta Nacional<sup>9</sup>, é bastante precária. Não foram executadas obras de conservação e manutenção posteriores, ou, ao menos, estas não se encontram documentadas no acervo fotográfico do Iphan/SP e tampouco no processo de tombamento do bem. Desse modo, adiante da ausência de consertos e reparos de pequeno porte, mas essenciais para a garantia de boas condições dos edifícios, várias construções estão totalmente arruinadas e outras necessitam de reparos de grande monta.

#### 4 O IPHAN E SOROCABA: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

De 1937 a 1968, a instituição do patrimônio em São Paulo foi atribuição exclusiva do poder federal. Dessa atuação resultou o reconhecimento de edificações remanescentes do povoamento do litoral, as casas rurais bandeiristas, sedes de antigas fazendas de café, capelas e igrejas dos seiscentos, como representantes máximos do passado paulista (RODRIGUES, 2000, p. 37).

Mediante análise da documentação fotográfica realizada pelo Iphan na região de Sorocaba, pôde-se tirar algumas conclusões sobre a atuação do órgão de preservação federal no município. Em primeiro lugar, vale retomar os escritos de Luís Saia, que indicava em seu texto “Quadro geral dos monumentos paulistas” a metodologia a ser adotada nos trabalhos de documentação:

9. Decreto n. 530, de 20 de maio de 1992.

Dos dois caminhos disponíveis para intentar esta pesquisa [sobre os monumentos paulistas], preferimos estabelecer, como hipótese de trabalho, *uma procura das teses que caracterizam a formação paulista*, para o que procuramos determinar os sucessivos períodos da colonização na sua expressão regional (SAIA, 1978, p. 25, grifo nosso).

Assim sendo, se o arquiteto afirmava a inoperância de modelos predefinidos com validade para todo o território nacional, calcados assim em realidade estranha à região, o movimento que procura fazer é o de estabelecer um modelo que fosse válido para o caso paulista. Ao construir esse modelo, procurando as teses que caracterizassem a formação paulista, não deixou espaço para as especificidades de cada sítio visitado, os quais deveriam se encaixar nesse quadro geral preestabelecido, tal como no caso dos monumentos nacionais de outros estados – alvo das críticas de Saia.

A valorização dos bens encontrados se dava, então, na exata medida em que se aproximassem ou se afastassem daquele modelo idealizado, como no exemplo da Chácara do Quinzinho ou no da residência da Rua Nogueira Padilha, ambas citadas por Saia em seu *Morada paulista* (SAIA, 1978, p. 86 e 174). Tanto em relação à Chácara do Quinzinho quanto à casa da Nogueira Padilha, ambas construções setecentistas, o provável desinteresse pelo tombamento se deu em função do afastamento (tanto temporal quanto tipológico) do modelo idealizado de casa seiscentista do bandeirante paulista. Segundo o autor, por se tratar de exemplares tardios, guardavam certas deformações e mesmo a marca da degeneração imposta ao estilo quando em decadência, o que pode ser percebido pelo seguinte trecho:

Basta a injunção de um costume estranho para que a residência da classe dominante abandone aquele sentido de solução purista que manteve nos exemplares do século XVII, e passe a aceitar acréscimos que desnaturam o partido que tão bem respondera ao programa paulista. Na planta que perde a simplicidade e limpeza presentes nos exemplares mais antigos; no esquema construtivo, que passa a acusar soluções arranjadas e desconformes. E assume um garbo elegante, como na casa de Sorocaba [...] (SAIA, 1978, p. 135).

No que se refere às igrejas e capelas – tanto urbanas quanto rurais –, parece que o critério de valoração era semelhante ao adotado para a arquitetura civil: a proximidade com os modelos estabelecidos da arquitetura religiosa do período bandeirista. Como os exemplares encontrados em Sorocaba encontravam-se já alterados em suas feições originárias pelos padrões estéticos do início do século XX ou mesmo acrescidos de novas partes construídas nesse mesmo período, não houve interesse pelo tombamento. Deve-se acrescentar ainda, que, dado que algumas capelas já haviam sido protegidas por essa determinação legal em território paulista, e diante da necessidade de escolher criteriosamente os bens a serem arrolados nos livros de tomo em virtude dos poucos recursos existentes na instituição, a possibilidade de tutela por parte do governo federal das igrejas e capelas de Sorocaba ficou excluída.

Certamente não se encontraria em Sorocaba, como no restante do estado, a pujança e riqueza artística de outras regiões do país, que pudesse atender ao critério de excepcionalidade exigido pelo Decreto-lei n. 25/37. Também, sob os olhos dos técnicos do Patrimônio, a cidade não foi palco de grandes eventos históricos, seja do país ou regionais, que fossem “particularmente expressivos ou característicos dos aspectos e das etapas principais da formação social do Brasil e da evolução peculiar dos diversos elementos que constituíram a população brasileira” (ANDRADE, 1981, p. 29). Daí decorre a dificuldade de encontrar, entre os bens inventariados na região, exemplares que pudessem ser tombados em nível federal, exceção feita à Fazenda Ipanema, como já mencionado anteriormente.

Tanto Luís Saia quanto outros técnicos e colaboradores do Iphan estavam, desde o primeiro momento de buscas na região de Sorocaba, com o olhar direcionado a uma tipologia bastante específica de bens arquitetônicos – as edificações bandeiristas.

Reforça-se aqui a análise feita por COSTA (2016), segundo a qual as fotografias denunciam um olhar preestabelecido, que buscava na realidade concreta algo de específico, e não se abria para analisar objetivamente o que se apresentava ao olhar, aceitando valorar bens distintos daqueles que se buscavam.

O modelo idealizado da construção bandeirista – alvo das pesquisas do Patrimônio Nacional – não foi encontrado na cidade, ou, se foi, os

representantes locais traziam em si elementos que os desabilitavam como postulantes à proteção federal através do tombamento. O desconhecimento da realidade local e das peculiaridades a envolver o sítio visitado dificultaram o reconhecimento do valor dos monumentos históricos sorocabanos, impedindo, assim, sua possível preservação através do tombamento.

Ainda outra colocação a fazer refere-se ao alvo das pesquisas feitas pelo Iphan em Sorocaba. Todas as obras documentadas eram do período colonial, não excedendo a primeira metade do século XIX. Isso pode ser notado a partir da análise do acervo fotográfico relativo a Sorocaba, no qual se verifica a hegemonia absoluta das edificações, em face de alguns esporádicos registros de bens móveis ou bens móveis integrados. Entre os bens arquitetônicos fotografados, acham-se exclusivamente imóveis do século XVII ao primeiro quartel do século XIX, destacando-se as “capelas e casas-grandes históricas” (ANDRADE, 1981, p. 71), conforme indicado por Mário de Andrade.

Ainda que Sorocaba tenha sido fundada por bandeirantes, ciclo histórico-econômico privilegiado pelos arquitetos do Patrimônio em terras paulistas, a vila logo assume novos rumos, dedicando-se a sediar as feiras de muares, caracterizando-se como um centro voltado basicamente para o comércio. Desse modo, engenhos e fazendas, ainda que existentes no local, não possuíam a relevância manifesta nas vilas vizinhas, como Itu e Piracicaba; ao contrário, a população local dividia-se entre pequenos sítios nos arrabaldes e as atividades urbanas ligadas ao comércio de animais, daí a especificidade na forma de ocupação do território e nas soluções arquitetônicas adotadas na cidade.

Pode-se então afirmar que aquelas etapas de formação da realidade regional – determinadas pelos funcionários da regional paulista do órgão federal de preservação – não abriam espaço para a manifestação das peculiaridades locais, envolvendo, desse modo, as cidades numa trama histórica mais ampla, em que se destacavam apenas as etapas de povoamento, dentre as quais o ciclo do tropeirismo, fundamental em Sorocaba, não figurava ainda como marco importante<sup>10</sup>.

10. O tropeirismo passou a ser alvo das preocupações junto aos órgãos de preservação somente a partir da década de 1980, ocasião em que se desenvolveu o projeto Caminho das Tropas, que tinha como objetivo a identificação e a valorização dos remanescentes da cultura tropeira ao longo do

Ademais, foram desconsiderados pelos técnicos do patrimônio nacional os sobrados construídos nos últimos quartéis do século XIX, período de grande expansão na mancha urbana e intensa ocupação dos vazios urbanos na região central de Sorocaba, anteriormente destinados às pastagens para o gado em tempos de feira. Ignoraram-se, também, as instalações industriais do mesmo período, marcos fundamentais não apenas na paisagem do local, mas na própria identidade dos sorocabanos. Durante as duas décadas em que foram feitas as fotografias de inventário, Sorocaba ainda era conhecida (e reconhecida por seus habitantes) como “Manchester Paulista”, traço absolutamente não cogitado na apreciação do Iphan, que, entretanto, tem como único monumento sorocabano em um de seus livros de tomo exatamente um representante da arqueologia industrial, a Fazenda Ipanema.

Para finalizar esta breve análise, ressalta-se a afirmação de Costa (2015, p. 88-89):

Assim, ao retomar o lugar do Arquivo Fotográfico do IPHAN e, finalmente, a visualidade que ele organiza como representação e memória do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, pode-se compreendê-lo não como um resultado da reunião de documentos visuais que representam um conjunto de monumentos diversos, distribuídos no espaço do território brasileiro, mas sim como uma topografia simbólica, formada através de intenções e protocolos, emoldurados a partir da escolha por determinados objetos.

Essa topografia simbólica estabelecida com os levantamentos fotográficos da instituição, que define visualmente aquilo que tem valor e, por exclusão, aquilo que não tem, reforça a ideia de construção cultural inerente ao corpo patrimonial, que é sempre, e em qualquer localidade, fruto de escolhas — do que é eleito e do que não é. Tais escolhas são inevitáveis e, quando analisadas cronologicamente por meio do próprio acervo fotográfico, criam um roteiro de conceitos e retraçam, dessa forma, a própria história da noção de patrimônio e seu devir no tempo.

antigo Caminho do Viamão. O projeto envolvia o Condephaat, as regionais de São Paulo, Paraná e Rio Grande do Sul do Iphan e as Secretarias de Cultura desses mesmos estados, porém não teve continuidade. As informações estão em: RODRIGUES, 2000, p. 142.

Uma última observação a ser feita com relação ao acervo fotográfico referente a Sorocaba é sua importância como registro de monumentos que desapareceram na sua quase totalidade. Quando se fala em patrimônio arquitetônico, sabe-se que a vivência do espaço é uma experiência insubstituível e que qualquer documentação, por mais extensa e completa que seja, jamais dá conta da complexidade que é o vivenciar uma dada espacialidade. Sendo assim, lamenta-se profundamente o fato de que esses bens inventariados pelo Patrimônio tenham sido destruídos, pois a premissa básica para os bens arquitetônicos é sua manutenção e uso, para que se possa fruí-lo. Porém, na ausência dessas edificações, a preservação iconográfica, por meio das fotografias arquivadas na 9ª SR/Iphan, é o registro desse pedaço de memória urbana que se perdeu e mostra fragmentos de uma Sorocaba desaparecida. Mais uma razão para a cuidadosa conservação e gestão desse acervo, ele também um patrimônio nacional.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Aluísio. Casas do século 18 e 19 em Sorocaba. *Revista Serviço do Patrimônio do Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 9, p. 347-368, 1945.

\_\_\_\_\_. *História de Sorocaba*. Sorocaba: Instituto Histórico, Geográfico e Genealógico de Sorocaba, 1969.

ANDRADE, Mário. *Mário de Andrade: cartas de trabalho. Correspondência com Rodrigo Melo Franco de Andrade, 1936-1945*. Brasília: Fundação Nacional Pró-Memória, 1981.

ANDRADE, Rodrigo M. F. de. *Rodrigo e o SPHAN: coletânea de textos sobre patrimônio cultural*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-Memória, 1987.

CAVALCANTI, Lauro (Org.). *Modernistas na repartição*. Rio de Janeiro: UFRJ/Iphan, 1993.

*CJ Arquitetura – Patrimônio Cultural de São Paulo*, n. 19, p. 68-72, 1978.

COSTA, Eduardo. *Arquivo, poder, memória: Herman Hugo Graeser e o arquivo fotográfico do Iphan*. 2015. 459 f. Tese (Doutorado em Política, Memória e Cidades) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Campinas, Campinas, 2015.

\_\_\_\_\_. Da fotografia à cultura visual: arquivo fotográfico e práticas de preservação do Iphan. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 24, n. 3, p. 19-43, set.-dez. 2016.

FONSECA, Brenda Coelho; CERQUEIRA, Telma Soares. Mapeamento preliminar das atividades dos fotógrafos no IPHAN (1937-1987). In: *Cadernos de Pesquisa e Documentação do IPHAN: a fotografia na preservação do patrimônio cultural: uma abordagem preliminar*. Rio de Janeiro: Copedoc/Iphan, p. 13-65, 2008.

GONÇALVES, Cristiane Souza. *Metodologia para a restauração arquitetônica: a experiência do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional em São Paulo, 1937-1975*. Dissertação

(Mestrado em Teoria e História da Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

\_\_\_\_\_. *Restauração arquitetônica: a experiência do SPHAN em São Paulo, 1937-1975*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2007.

IPHAN (Brasil). *Cartas patrimoniais*. 2. ed. Rio de Janeiro: Iphan, 2000.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 23, n. 45, p. 11-36, 2003.

MICELI, Sergio. SPANH: refrigério da cultura oficial. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro: SPHAN/Pró-Memória, n. 22, p. 44-47, 1987.

MOTTA, Lia. A SPHAN e o IBPC, política de inventário e cadastro. *Anais do I Congresso Latino-Americano sobre a Cultura Arquitetônica e Urbanística: perspectivas para a sua preservação*. Porto Alegre: SMC, 1992. p. 27.

PRESTES, Lucinda Ferreira. *A Vila Tropeira de Nossa Senhora da Ponte de Sorocaba: aspectos socioeconômicos e arquitetura das classes dominantes (1750-1888)*. São Paulo: ProEditores, 1999.

RODRIGUES, Marly. *Imagens do passado: a instituição do patrimônio em São Paulo, 1969-1987*. São Paulo: Unesp/Imprensa Oficial/Condephaat/Fapesp, 2000.

RUBINO, Silvana. A memória de Mário. *Revista do Patrimônio – Mário de Andrade*, Rio de Janeiro: Iphan, n. 30, p. 139-154, 2002.

\_\_\_\_\_. O mapa do Brasil passado. *Revista do Patrimônio – Cidadania*, Rio de Janeiro: Iphan, n. 24, p. 97-105, 1996.

\_\_\_\_\_. *As fachadas da história: os antecedentes, a criação e os trabalhos do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1937-1968*. 1991. Dissertação (Mestrado em Antropologia Cultural) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1991.

SAIA, Luís. *Morada paulista*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

\_\_\_\_\_. Notas sobre a arquitetura rural paulista do segundo século. *Revista do Iphan*, v. 8, p. 217-224, 1947.