

Da subjetividade ao discurso da cientificidade: paradoxos acerca da historiografia do SPHAN.

Elisa Vaz Ribeiro*

Resumo

São frequentes, na bibliografia sobre o SPHAN, afirmações que atestam o desenvolvimento de métodos científicos e critérios claros na política de preservação adotada por essa instituição. Contudo os documentos que relatam as ações práticas do SPHAN mostram um quadro que diverge dessa suposta cientificidade. Este texto tem por objetivo mostrar como critérios subjetivos de apreciação e intervenção no patrimônio edificado se consolidaram no SPHAN, sob um discurso de cientificidade que, além de ter sido assimilado e reproduzido pela historiografia, ainda influencia as práticas atuais do IPHAN, não totalmente livre das visões doutrinárias da *fase heroica* do órgão.

Palavras-chave: SPHAN. IPHAN. Patrimônio.

From subjectivity to discourse of scientificity

In the literature concerning SPHAN there are frequent statements attesting to the development of scientific methods and clear criteria in the conservation policy of the institution. However, documents that describe the practicalities of SPHAN show a scene that differs from this supposed scientificity. The aim of this text is to show how subjective criteria for appraisal and intervention in architectural heritage were consolidated in SPHAN under a discourse of scientificity that, besides being assimilated and reproduced by historiography, still influences current practices in IPHAN, not completely free from doctrinal views of the *heroic phase* of the institution.

Key-words: SPHAN. IPHAN. Heritage.

Introdução

“A experiência de preservação do assim chamado ‘patrimônio histórico e artístico nacional’ constitui a política cultural mais bem-sucedida na área pública deste país.” Com essas palavras, Sérgio Miceli (1987, p. 44) inicia seu artigo *SPHAN: refrigério da cultura*

oficial. Já Maria Cecília Londres Fonseca (2005, p. 105) afirma que o prestígio alcançado pelo SPHAN é consequência, sobretudo, do fato de “a instituição e seu diretor terem se tornado símbolos de um padrão ético de trabalho dentro do serviço público brasileiro”.

Sem poder discordar do sucesso e dos méritos do SPHAN, o qual desenvolveu uma política de preservação, no momento em que esse assunto ainda era incipiente no país, é importante, contudo, questionar alguns dos méritos alçados ao SPHAN pela bibliografia em geral. Para além da ressalva, feita por Sérgio Miceli no início do mencionado artigo, aos conteúdos doutrinários cristalizados pela instituição, as frequentes afirmações sobre o desenvolvimento de métodos científicos e critérios claros na política de preservação merecem ser discutidas.

Este texto pretende mostrar como critérios subjetivos de apreciação e intervenção no patrimônio se consolidaram no SPHAN, sob um discurso de cientificidade, vigorando, em certa medida, até hoje nas práticas do IPHAN, ainda não totalmente livre das visões doutrinárias da chamada *fase heroica* do órgão.

A eleição dos técnicos do SPHAN

Conforme aponta Miceli (1987, p. 44), “o SPHAN é um capítulo da história intelectual e institucional da geração modernista”. Dentre as circunstâncias que levaram à escolha dos modernistas para assumir o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional no Governo Vargas, tanto Cavalcanti (1993), quanto Fonseca (2005) apontam, como fundamental, a ascensão ao MESP¹ de Gustavo Capanema², “personagem politicamente forte no governo getulista e identificado intelectual e afetivamente com vários escritores e artistas modernistas” (FONSECA, 2005, p. 96). Cavalcanti, no entanto, afirma que, para além da contribuição fundamental de Capanema, a escolha dos modernistas, em detrimento de representantes de outras correntes de pensamento identificadas com a defesa da tradição, como a neocolonial, seria legitimada pela superioridade qualitativa da produção intelectual e pelo prestígio social de que gozavam os modernistas. No que se refere ao prestígio social, o próprio Cavalcanti (2006) destaca que, apesar da origem em classe abastada não ser privilégio exclusivo do grupo moderno, mas da maioria dos alunos de arquitetura da ENBA³, as famílias dos modernos se diferenciavam das dos líderes acadêmicos e neoclássicos por estarem no Rio de Janeiro há pelo menos uma geração, possuindo grandes capitais econômicos e, sobretudo, sociais e culturais.

Na construção de seu discurso nacionalista, os integrantes do SPHAN, de orientação modernista, propunham a identificação do que seria a tradição cultural brasileira, “recusando tanto a cópia (neo) quanto a mistura (ecletismo) de estilos pretéritos” (FONSECA, 2005, p. 96). Embora os modernistas tratassem com igual desprezo ambas as correntes historicistas, as divergências existiam também entre neocoloniais e ecléticos, mesmo que eles não estivessem tão distantes entre si. Ainda que os neocoloniais se opusessem à adoção de elementos góticos ou clássicos, sob o argumento de que “melhor fora pois reproduzir a própria tradição do que a alheia” (SEVERO *apud* PINHEIRO, 2005 p. 90), as divergências entre neocoloniais e ecléticos se limitavam à discordância quanto à linguagem decorativa adotada, o que permitiu a leitura do neocolonial como uma espécie de ecletismo local. Pinheiro (2005) aponta as similitudes entre os movimentos:

O estilo neocolonial teve seus antagonistas, como Cristiano Stockler das Neves [...], diretor do curso de arquitetura do Mackenzie College [...]. Seu argumento era o de que a arquitetura colonial brasileira era por demais pobre e primitiva para servir de inspiração para a arquitetura paulistana da época. Aparentemente, Stockler das Neves não se deu conta de que os projetos neocoloniais tão criticados por ele seguiam à risca, na maioria dos casos, seus próprios preceitos de composição arquitetônica [...], baseados numa movimentada volumetria de planta e cobertura. Assim, em São Paulo, o debate sobre o neocolonial centrou-se mais em sua inadequação como alternativa estilística para a arquitetura eclética [...], do que por suas limitações reais enquanto manifestação arquitetônica potencialmente inovadora de busca das raízes nacionais.

Com a projeção dos princípios modernistas no Brasil, na década de 1930, o embate passa a se dar entre modernos e neocoloniais, pois, embora ambas as correntes construíssem seu discurso em cima dos mesmos elementos-chave – passado, nacionalismo e futuro –, apresentavam pontos de divergência. Segundo Joana Mello (2006), tanto para modernos, quanto para neocoloniais, a tradição arquitetônica brasileira fora lentamente se constituindo no período colonial, para chegar a sua maturidade e autenticidade entre os séculos XVII e XVIII (para os modernos, sobretudo em Minas Gerais). Para ambas as correntes, o caminho seguido pela arquitetura brasileira teria, então, sido interrompido no século XIX pelo ecletismo, cosmopolita e estranho ao meio e tradições nacionais. A partir daí, têm início as divergências entre neocoloniais e modernos, pois, buscando uma valorização da arquitetura colonial, eles discordariam quanto às formas de apropriação e referenciação a essa arquitetura.

Conforme ressalta Pinheiro (2005), a posição de Severo, enquanto um dos principais defensores do neocolonial, era mais a de valorização das raízes portuguesas da arquitetura brasileira, do que a valorização e defesa da arquitetura colonial brasileira propriamente dita. Ainda segundo Pinheiro, “tanto Severo como Dugubras desenvolveram cada qual sua versão própria do neocolonial [...], tomando como referência básica a arquitetura barroca portuguesa”. José Maria de Silva Neves (*apud* Pinheiro, 2005 p. 91) corrobora a ideia de que as obras neocoloniais pouco tinham a ver com a verdadeira arquitetura colonial brasileira:

Sua preciosa experiência técnica não lhe permitia projetar com a deliciosa ingenuidade dos antigos mestres de obra da colônia. Suas concepções eram requintadamente fidalgas, sua técnica perfeita e, por isso, sua arquitetura "tradicional brasileira" nada mais era do que um maravilhoso barroco português modernizado.

Já no que se refere às divergências entre modernos e neocoloniais, Lauro Cavalcanti (2006, p. 48), citando José Marianno Filho, explana:

Os neocoloniais, ligados aos conservadores reformistas dos anos 20, alegavam que, no culto à tradição colonial, localizava-se o nacionalismo da proposta. Por outro lado, a crença na tradição forneceria as raízes das quais brotaria o futuro, que para eles é essencialmente restaurador, devendo recuperar os valores de um Brasil pretérito: “A única estrada que nos conduzirá à verdade é a estrada do passado [...] A volta ao espírito tradicional da arte brasileira não significa uma homenagem fetichista ao passado esquecido, mas a volta ao bom senso”. Os modernos, por seu turno, alegavam que a leitura colonial do passado era superficial, estando restritas as suas construções a meros pastiches arquitetônicos. Examinada profundamente, forte ligação surgiria entre os princípios estruturais da arquitetura colonial e da moderna. [...] Apontavam semelhanças estruturais entre as casas “tradicionalistas” sobre estacas e o pilotis, a estrutura em madeira das casas coloniais era comparada ao esqueleto de concreto armado e relacionavam-se as grandes extensões caídas da arquitetura “tradicional” à pureza do novo modo de construir. Dessa forma, a arquitetura moderna brasileira, embora característica de condições técnicas e sociais novas, se proporia a reinterpretar, através de uma leitura estrutural e de técnicas de seu tempo, a tradição construtiva brasileira.

Fonseca (2005), por sua vez, afirma:

Do ponto de vista estético, os arquitetos modernistas consideravam que, no estilo eclético, o funcional e o decorativo estavam dissociados, o que fez com que considerassem esse estilo, assim como o neocolonial, “não-arquitetura”. Do ponto de vista ideológico, as construções em

estilo eclético eram consideradas transposições acríticas de influências européias [...] Já a arquitetura modernista desenvolvida no Brasil, embora fortemente influenciada pelo suíço Le Corbusier, procurava, desde o início, afirmar seu caráter de arquitetura nacional, explicitando, de um lado, sua adequação ao clima e às condições econômicas e sociais locais, e, de outro, demonstrando sua vinculação com a tradição construtiva luso-brasileira.

A reivindicação do novo e de adaptações às especificidades locais, contudo, não era, como se pode ver pela declaração de Severo, exclusiva dos modernos: “a arquitetura, como todas as artes, procurará adaptar-se às condições do tempo, do lugar, de meios próprios da vida moderna; terá que adaptar-se ainda aos novos processos mecânicos de construção; para esse fim procurará novas formas” (SEVERO *apud* PINHEIRO, 2005, p. 97). A análise de plantas de edifícios neocoloniais mostra de imediato que os aspectos decorativos de tal movimento não restringiam suas buscas por adaptações aos novos programas que surgiam, o mesmo ocorrendo com a arquitetura eclética. Sobre essa questão, afirma Pinheiro (2005, p. 91):

Em termos de volumetria e de planta, continuavam a adotar os esquemas usuais do período, que preconizavam plantas bastante compartimentadas – devido à desejada especialização de uso para cada ambiente – e, conseqüentemente, volumes movimentados, o que absolutamente não condizia com a arquitetura colonial, caracterizada por volumes maciços prismáticos.

Diante do quadro exposto, não surpreendente a constatação de Cavalcanti (2006), de que se comenta, hoje, entre arquitetos e funcionários que trabalham nos prédios que abrigaram, no Rio de Janeiro, os ministérios da Fazenda⁴ (tido como neoclássico) e da Educação, que o primeiro apresenta melhores condições de ventilação e iluminação, e possui melhor circulação vertical que o segundo. Tal fato, de acordo com Cavalcanti, pode ser apontado como uma ironia, pois, muito mais do que a beleza, “a funcionalidade era a característica mais apregoada pelos modernos na defesa do seu projeto. Hoje, o atual Palácio da Cultura Gustavo Capanema reina incontestemente, mas somente no que toca à magnificência de suas formas” (CAVALCANTI, 2006, p. 79).

As semelhanças entre os discursos dos modernos e de outras correntes arquitetônicas, entretanto, não param por aí. As palavras de Amadeu de Barros Saraiva, no texto introdutório do catálogo de composições arquitetônicas *Estylo Colonial Brasileiro* (1927), não fosse a tolerância ao “gosto”, poderiam fazer parte de qualquer descrição dos princípios modernistas:

Si uma obra, na sua concepção e crystallisação foi regida por principios e regras racionaes, cuja forma se estereotype claramente nas suas linhas e massas, de tal forma que nos dê a expressão exacta, propria e nobre d'um sentimento ou d'uma ideia, ter-se-á – em que pese a opinião adversa de qualquer critico – produzido obra de valor. Poder-se-á discordar de detalhes de estrutura e expressão, pois é natural a diversidade dos gostos – mas não há negar-lhe o valor merecido, si se satisfizerem os principios geraes e básicos da architectura – tão sómente porque não syntoniza com as nossas sympathias pessoaes.

Ao abordar os “gostos pessoais”, Saraiva demonstra uma visão menos doutrinária do que a dos radicais modernistas. O documento tem continuidade, citando a tríade vitruviana (*utilitas, firmitas, venustas*), apresentada, no entanto, como *conveniência, solidez e expressão*. O item conveniência é definido como aquele referente à utilidade do edifício, operação inicial da produção, desenvolvida pelo bom senso do arquiteto e resolvida “pela combinação inteligente e logica das plantas e alçados de forma a satisfazer plenamente ás exigências de Posturas e Programmas, obtendo-se as proporções do conjuncto e as grandes linhas do edificio”. O item solidez liga-se às “formas determinadas pelo meio de execução, collimando-se a solidez e a estabilidade, - tendo-se em bôa linha de conta as circunstâncias locaes, a natureza dos materiaes etc.”. Por último a *expressão* filia-se “as formas concebidas pelo artista com o fito de vestir a obra e impressionar o espectador [...] É a operação onde se exterioriza, em toda a plenitude, sua cerebração artística e onde se firmam suas tendencias estheticas e sua capacidade creadora”. No entanto, ressalta Saraiva, por uma citação de Opperman: “Não há bôa fachada sem bôa planta, como não há bôa decoração sem bôa construcção”.

O discurso do documento citado, bem como a declaração do próprio Severo, faz que a imagem de um neocolonial de “essência fundamentalmente decorativa e superficial” (PINHEIRO, 2005, p. 92), mereça ser revista. Por outro lado, é inegável a existência de uma forte vertente decorativa no movimento. Provavelmente, por incidir essa vertente justamente sobre o aspecto que garantiria ao neocolonial sua expressão “nacionalista”, tão em voga no momento, ou seja, a apropriação de elementos de uma arquitetura dita colonial, o caráter decorativo do movimento tenha pesado tanto mais em sua argumentação do que o funcional.

Visto que, ainda hoje, a imagem do movimento neocolonial comumente divulgada destaca tudo aquilo que, em seu discurso, ia de encontro ao movimento moderno e subjuga o que os dois movimentos tinham de semelhante, a “superioridade qualitativa em termos de produção intelectual” do movimento moderno, apontada por Cavalcanti, é questionável. A discussão era, mais uma vez, estilística. O que os modernistas provavelmente apresentaram foi um discurso mais persuasivo, recorrendo à capacidade de argumentação e à habilidade política. Nesse sentido, a rede social de que gozavam os modernistas e a “bênção” de ter sido Capanema nomeado para o MES, parecem constituir explicação mais plausível para a escolha desses profissionais para os quadros do SPHAN.

A invenção do barroco

Excluindo os movimentos “neos” e o eclético, daquilo que seria o patrimônio histórico e artístico nacional, os funcionários do SPHAN partem para o que seria, segundo Chuva (2009, p. 259) “a invenção do barroco brasileiro”. A preocupação em tecer uma arquitetura nacional através do passado colonial, conforme anteriormente mencionado, estava presente tanto nos intuítos neocoloniais, quanto modernos. Ambos “intentavam fundar uma arquitetura nacional, presente e futura, que não significasse a retomada pura e simples do que havia sido realizado anteriormente, mas sim sua reinterpretação e atualização” (MELLO, 2006, p. 27).

Intelectuais empenhados na função da retomada de um passado colonial, como o pintor José Wash Rodrigues e os arquitetos Felizberto Razini e Lucio Costa, se lançam então em viagens que, conforme aponta Mello (2006, p. 28), são exemplares do intuito central das incursões pelo país no campo da arquitetura:

[...] essas viagens tinham como objetivo procurar um manancial de inspiração que desse sustentação ao projeto romântico de constituição de uma parte que fosse ao mesmo tempo nacional e contemporânea. O que parecia interessar essencialmente aos artistas e intelectuais do período era a articulação entre as manifestações artísticas do passado com os projetos culturais que eles começavam a esboçar.

Enquanto os neocoloniais não reconheciam a existência de uma fase áurea da arte colonial, para os modernistas, Minas se configurou, a partir dos anos 1920, como um polo catalisador e irradiador de ideias (FONSECA, 2005). Marisa Veloso Mota Santos, afirma

(1992, *apud* FONSECA, 2005, p. 92): “Nesse momento, no que se refere à construção da nação, o barroco é emblemático, é percebido como a primeira manifestação cultural tipicamente brasileira, possuidor, portanto, da aura da origem da cultura brasileira, ou seja, da nação”. Mas talvez seja Miceli (1987) quem, referindo-se aos mineiros afinados com o movimento moderno, melhor expõe a forma pela qual o juízo de valor de um determinado grupo se transformou na ideia de patrimônio de uma nação: “Essa geração de jovens intelectuais e políticos mineiros converteu sua tomada de consciência do legado barroco em ponto de partida de toda uma política de revalorização daquele repertório que eles mesmos mapearam e definiram como a ‘memória nacional’”.

Dessa forma, enquanto os arquitetos neocoloniais lançaram mão da apropriação de elementos de uma arquitetura pretérita, para conferir uma feição nacional a edifícios do início do século XX, os arquitetos modernistas apregoam uma reinterpretação desses componentes. Aos elementos da arquitetura colonial brasileira, como telhados em telha canal com grandes beirais e varandas, os neocoloniais adicionaram, como já mencionado, elementos de uma arquitetura portuguesa, que não necessariamente estavam ligados àquela feita no Brasil no período da colônia (como profusas volutas e pináculos de granito, ou telhados movimentados arrematados por “rabos de andorinha”). Mas, se, por um lado, há de se admitir que a arquitetura neocolonial pouco tinha a ver com a arquitetura colonial brasileira, por outro, é necessário reconhecer que as relações frequentemente estabelecidas entre esta e a arquitetura moderna apresentam certo grau de fragilidade.

Frequentes são as analogias como as apresentadas por Fonseca (2005, p. 188), nas quais “recursos construtivos coloniais, como as construções sobre estacas, as treliças e o pau-a-pique eram associados aos pilotis, aos *brise-soleils* e ao concreto armado”; ou aquela mencionada por Cavalcanti (2006), relacionando às grandes extensões caiadas da arquitetura tradicional a pureza do novo modo de construir. Lançando mão desse tipo de analogia, os modernistas apontavam, entre a nova arquitetura e a colonial, semelhanças que ultrapassavam a questão visual – caso do neocolonial –, relacionando as vertentes modernas e coloniais por afinidades estruturais.

A rigor, no entanto, muitas das analogias propagadas pelos modernos não resultam de um legítimo processo reflexivo com gênese na arquitetura colonial, parecem configurar,

antes, uma adaptação de discurso, para que uma arquitetura internacional seja aceita em um país que busca sua tão almejada “identidade nacional”. Desta forma, embora o discurso dos modernos defenda a nova arquitetura, como uma releitura da tradição construtiva tradicional a partir das novas técnicas, a fala de Lucio Costa, de que o modo pelo qual são feitas as construções coloniais brasileiras – barro armado e madeira - “tem qualquer coisa de nosso concreto armado” (COSTA, 1937, p. 34), evidencia a construção de um raciocínio inverso, que tem como ponto de partida a arquitetura moderna, e não a colonial.

A analogia, por exemplo, entre treliças e *brise-soleils*, parece questionável, ao considerar-se que a treliça, para além de proteger os ambientes da insolação, apresenta a função de troca de ar entre ambientes e, principalmente, relaciona-se a uma noção de privacidade do ambiente interno. Já o *brise-soleil*, anteparo solar em outra escala, não se relaciona diretamente com a troca de ar e, em geral, não é empregado com a função de proporcionar privacidade. Nesses termos, a avaliação do *brise-soleil* como uma releitura ou adaptação da treliça a novos padrões edilícios constitui um argumento frágil. A comparação entre treliças e elementos vazados, pela proporção dos cheios e vazios, escala dos elementos, e pela privacidade que proporcionam, pareceria mais coerente do que a comparação entre *brises* e treliças.

Comparar a pureza do novo modo de construir às grandes extensões caiadas da arquitetura colonial parece mais uma adaptação do discurso de nacionalização da arquitetura moderna. Embora não se possa negar a pureza de formas como característica pertencente tanto à arquitetura colonial monolítica quanto à arquitetura moderna, as superfícies caiadas coloniais caracterizavam uma arquitetura fechada em si, de delimitação clara entre espaços compartimentados. Já na arquitetura moderna brasileira, os prismas de forma pura estabelecem entre si relações contrárias à de compartimentação, se interceptam, configurando áreas de transição e, através do vidro e do *pilotis*, criam espaços de grande permeabilidade visual, características espaciais opostas àquelas dos grandes panos brancos das paredes coloniais. Diante de estruturas de concepção do espaço tão distintas quanto as das arquiteturas colonial e moderna, associar a pureza das antigas paredes caiadas às novas superfícies despojadas de ornamentação acaba por configurar uma comparação restrita à estética das superfícies,

distante, portanto, da afinidade estrutural que preconizavam os modernos, e tão baseada no visual quanto as relações que o neocolonial pregava.

No processo de releitura da arquitetura colonial pelos modernos, as relações que fogem de questionáveis analogias e se configuram de forma mais direta, estabelecidas por meio de novos usos de antigos materiais, como o emprego de azulejos (ainda que com temáticas de natureza distintas), ou o uso da telha canal (mesmo que em telhados de água única), são, seguramente, mais coerentes.

Nesse sentido, não seria exagero afirmar que a invenção do barroco brasileiro, além de transformar o juízo de valor de um grupo na ideia de patrimônio de uma nação, serviu para subsidiar um discurso de nacionalização e, conseqüentemente, valorizar a arquitetura moderna. A pretensa afinidade estrutural da arquitetura moderna com as técnicas construtivas tradicionais era, por meio de tal discurso, utilizada para eleger esses dois estilos – colonial e moderno –, como as manifestações mais legítimas da arquitetura brasileira.

A distância entre o discurso e o gesto

Como não poderia deixar de ser, a afinidade dos funcionários do SPHAN com o credo modernista gerou uma política de preservação que refletia os critérios de percepção e juízo de valor desse grupo. Miceli (1987) compara a abrangência do anteprojeto de Mário de Andrade à política de patrimônio instaurada pelo SPHAN: “a ‘generosidade etnográfica’ da proposta Andradina revelou-se descompassada das circunstâncias daquele momento, ao passo que a entronização do barroco firmou-se como a pedra de toque da política preservacionista”. Ainda que o órgão tenha desenvolvido uma política de patrimônio doutrinária e excludente, deixando de fora aquilo que os modernistas não viam como a “legítima arquitetura brasileira”, é inegável que o SPHAN conquistou a imagem de uma instituição ativa e coesa, baseada na competência do seu corpo técnico e em critérios científicos que justificariam a política patrimonial implementada. Sobre essa competência técnica e cientificidade aplicada, não é difícil encontrar, na bibliografia sobre o SPHAN, afirmações como as citadas abaixo:

A despeito do vezo decididamente elitista pelo qual enveredou o “serviço do patrimônio”, é forçoso reconhecer que seus mentores fizeram muito bem a política que pretendiam implantar, cercandose de uma equipe competente de especialistas, organizando um corpo doutrinário de técnicas e

procedimentos, obtendo aprovação de uma legislação adequada aos alvos a que se propunham. (MICELI, 1987, p. 45)

Tombamentos foram apenas uma parte do trabalho de preservação desenvolvido pelo SPHAN: embora certamente o mais efetivo. Igualmente importante foi a atitude das pessoas que conduziram esse órgão, como exemplo a ser seguido nos estados e municípios, e fundamentais a legislação, a jurisprudência e os precedentes criados por essa ação. (ARANTES, 1987, p. 49)

Não resta dúvida, porém, de que, apesar de solução considerada bem sucedida do ponto de vista legal, sua legitimação social era uma conquista a ser feita. Essa legitimação foi alcançada, sobretudo, através da fixação de um padrão ético de trabalho e, para isso, Rodrigo M. Franco de Andrade lançou mão de vários recursos: o desenvolvimento de um trabalho dentro dos mais rigorosos e modernos critérios científicos; o cuidado na escolha de seus colaboradores; a imagem de uma instituição coesa, desvinculada de interesses políticos partidários e totalmente voltada para o “interesse público”. (FONSECA, 2005, p. 105)

Embora as citações anteriores mencionem os critérios científicos adotados pelo SPHAN, é inegável que qualquer critério referente a um juízo de valor comporta determinado grau de subjetividade. Os estudos e pesquisas empreendidos pelo órgão, por exemplo, tinham por alvo um grupo de obras eleito como patrimônio nacional com base em critérios subjetivos. Fonseca (2005, p. 110) assinala este fato, ao afirmar que foi sobre “imóveis dos séculos XVI, XVII e XVIII, primordialmente de arquitetura religiosa, que a instituição desenvolveu a maior parte de suas pesquisas, o que permitiu, ao longo do tempo, que se formulassem critérios considerados seguros para as decisões sobre tombamento e sobre os trabalhos de restauração”. Desta forma, os critérios adotados na política de preservação se sustentavam mais pela autoridade dos agentes da instituição, do que por estudos e pesquisas de ampla abrangência e livres de visões doutrinárias. Fonseca (2005, p. 201) parece reconhecer tal fato:

A qualificação do poder de julgamento do SPHAN como discricionário implica, portanto, certa dose de arbítrio. Essa realidade é muitas vezes interpretada como “falta de critérios” ou como subjetividade dos juízos de valor emitidos pelo órgão. Portanto, um dos cuidados da instituição – presente nas contra-razões às impugnações de tombamento – é de, ao mesmo tempo, apresentar as justificativas técnicas que levam (ou não) a cada tombamento, interpretando as disposições genéricas do texto legal, e defender a autoridade de sua decisão quanto à avaliação de bens para tombamento.

Lucio Costa, autoridade máxima no órgão patrimonial à época, elabora o Plano de Trabalho do DPHAN⁵, visando alcançar essa credibilidade e cientificidade. Estabelece, nesse sentido, que o estudo e a classificação do acervo histórico monumental de interesse artístico devem basear-se em fontes de informação de duas naturezas: (a) técnico-artísticas, tais como inventário fotográfico, plantas arquitetônicas e outras informações decorrentes da observação direta dos monumentos e peças inventariados; e (b) histórico-elucidativas, que se resumem na compilação de dados, o mais precisos possível, sobre a história da construção dos monumentos, execução das obras e alfaias, sobre os artistas e artífices que os conceberam e executaram. Lucio Costa apontava a importância da credibilidade de tais dados, sem os quais os estudos seriam “tateantes e de proveito precário”, e os planos de obras de restauração se dariam sob o risco de mutilar características originais ainda preservadas, devido a erros de interpretação, comprometendo, assim, a integridade e autenticidade da obra, com evidente prejuízo à autoridade e confiança que os empreendimentos do DPHAN deveriam inspirar e merecer (COSTA, 1949).

Em outras palavras, afirma Lucio Costa que as fontes deveriam preencher as lacunas do conhecimento, o que seria, portanto, um dos objetivos dos inventários do DPHAN. Augusto Carlos da Silva Telles (*apud* CHUVA, 2009, p. 258) destaca que o estudo das artes e da arquitetura barroca do período colonial

[...] começou a ser fundamentado em critérios científicos, com base documental e crítica, somente a partir da criação, em 1937, do órgão de preservação do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Seu fundador e diretor por trinta anos, Rodrigo Melo Franco de Andrade, [...] executou, desde seus primeiros anos após a implantação, uma campanha de pesquisas e levantamento documental [...]. Os dados coligidos nessas pesquisas [...] foram sendo acumulados nos arquivos do órgão e, logo, sendo divulgados nos números sucessivos da Revista e das Publicações (do SPHAN) que editou.

Chuva (2009, p. 246) considera, portanto, o espaço editorial do SPHAN um *locus* de ação do órgão, no qual se teria um “espaço privilegiado de legitimação recíproca dos agentes envolvidos e da própria ação institucional”. A partir da produção de tal *locus* de ação, o SPHAN passaria a balizar e polarizar os debates sobre essa temática, tornando obrigatória, ao se falar de preservação cultural no Brasil, a referência à produção editorial do órgão. Para a autora, a seriedade dos estudos publicados tornava a instituição “autora legítima”, tanto da ação, quanto da concepção do que deveria ser enquadrado na

categoria de patrimônio histórico e artístico nacional. Desta forma, se o caráter documental do espaço editorial do SPHAN é inquestionável, não o é sua indução temática, que, conforme aponta Chuva (2009, p. 263), “coincidia, em grande medida, com o recorte na seleção dos bens para tombamento”.

Entretanto o que fica claro, ao longo da análise das obras de restauro sob a responsabilidade da instituição, é que há uma distância entre a intenção do Plano de Trabalho estabelecido por Costa e o gesto empreendido pelo órgão. Mesmo o rigor científico, que o SPHAN/IPHAN procurou obter, pela qualidade e sistematização de seus estudos e publicações, não foi capaz, segundo Miceli (1987), de livrar o órgão de uma visão doutrinária, que levou à adoção de uma modalidade de restauração que seguia o “delírio de purificação” e conseqüente diluição das marcas sociais. De acordo com o autor, “a tradição preservacionista no Brasil nunca conseguiu superar a orientação doutrinária consagrada por Viollet-le-Duc” (1987, p. 44). Miceli cita, como exemplo desse tipo de intervenção, o Paço Imperial da Praça XV, no Rio de Janeiro. Já Márcia Sant’Anna (1995) acrescenta os exemplos de intervenção do Largo do Pelourinho, em Salvador, e da Igreja do Salvador, Sé de Olinda:

Na grande maioria, os imóveis e pequenos conjuntos cujas obras foram financiadas pelo PCH, sofreram restauração com eliminação de elementos ecléticos ou neocoloniais apostos. Apesar da discussão sobre a validade do tombamento de exemplares ecléticos, a arquitetura do período colonial ainda é totalmente privilegiada nas intervenções de conservação. São bons exemplos a restauração das casas do Largo do Pelourinho, em Salvador, e da Igreja do Salvador, Sé de Olinda. [...] O caso da Sé de Olinda é interessante porque ilustra bastante bem a continuidade da norma de conservação modernista na década de 70. Na época da intervenção – que teve início em 1974 – dominava o alto da Sé, a Igreja, reformada em estilo neogótico, e uma alta caixa d’água ali edificada pelo arquiteto modernista Luiz Nunes. Esta última edificação, embora alta, de proporções avantajadas, em comparação com a altura média do casario, e visível a longa distância, não foi vista como prejudicial à harmonia do lugar. Já a Sé, em sua feição neogótica, era considerada um monstro que agredia sobremaneira o principal logradouro da cidade. Em suma, apesar dos poucos registros iconográficos, a Igreja foi restaurada à sua feição original, enquanto a caixa d’água permanece lá. Em Salvador, as fachadas das casas do largo do Pelourinho foram “limpas” de sua decoração eclética, com eliminação de platibandas, pequenos frontões e cercaduras, dando-se ao logradouro um aspecto mais setecentista e colonial.

Igualmente questionável é o restauro empreendido, entre supressões e acréscimos, à Igreja de Nossa Senhora da Glória do Outeiro, no Rio de Janeiro, sobre o qual Peixoto e Castelotti (2007) afirmam:

Finda a restauração do edifício, em 1942, não seria nenhum absurdo afirmar que a igreja da Glória tal qual foi apresentada aos brasileiros jamais existira antes. A escassez, o desconhecimento ou a imprecisão de evidências iconográficas associados a certa dose de vontade artística por parte dos arquitetos do SPHAN (êmulos de Viollet-le-Duc) garantiram boa margem de criação.

Fonseca (2005) lembra, ainda, que Antônio Luís Dias de Andrade, em seu trabalho *Um estado completo que pode jamais ter existido* (1993), demonstra como as teses de Luis Saia sobre o que “deveria ter sido” a arquitetura colonial paulista interferiram indevidamente em restaurações feitas pelo SPHAN em imóveis em São Roque e Atibaia, conforme comprovado pela descoberta posterior de documentos relativos às obras restauradas. Sant’Anna (1995) sintetiza bem as contradições da política de restauração do órgão:

Apesar do rigor científico que o IPHAN procurava dar às suas restaurações, baseando-se em levantamentos históricos, iconográficos e arqueológicos e num profundo conhecimento da arquitetura civil e religiosa do período colonial, o desprezo dos arquitetos, ainda muito forte, pela produção eclética e neocolonial, levava à realização de intervenções não tão científicas. Na realidade, o IPHAN realizava ou autorizava um restauro estilístico baseado, muitas vezes, em analogias tipológicas que produziram alguns resultados grotescos, como a Sé de Olinda. De fato, apesar do discurso internacional do “restauro científico” e do respeito às estratificações históricas dos monumentos, as grandes intervenções do IPHAN se caracterizavam pela busca de um estado de pureza estilística ideal ou forma colonial original que beirava a doutrina de Viollet-le-Duc e tornava bastante artificiais os ambientes restaurados.

Mudanças nas práticas do SPHAN?

O desprezo do SPHAN pela arquitetura que não se enquadrasse em seus moldes de qualidade estética é visível por meio da quantificação dos tombamentos por estilo arquitetônico. Conforme dados apresentados por Fonseca (2005), dos tombamentos realizados até o fim da *fase heroica* do SPHAN (1937-1967), o barroco era o estilo mais valorizado, seguido pelo neoclássico. A arquitetura moderna teve seu primeiro exemplar tombado em 1947 – a Igreja de São Francisco de Assis, na Pampulha; na sequência, seriam tombados o prédio do MEC (1948), a estação de hidroaviões do Rio de Janeiro

(1957) e a Catedral de Brasília (1967). Já o estilo eclético, apesar da sua importância histórica como estilo característico da Primeira República, só tivera, até então, três imóveis tombados e, ainda assim, exclusivamente por seu valor histórico.

Por outro lado, segundo Fonseca (2005), se, na *fase heroica* do SPHAN, o reconhecimento do valor artístico do bem era quase condição *sine qua non* para seu tombamento, recorrendo-se ao valor histórico apenas para o tombamento de bens que, não possuindo qualidade estética (nos moldes definidos pelos técnicos do SPHAN), se enquadravam no decreto-lei n° 25, a partir dos anos 1970, a perspectiva histórica, ampliada, levaria a uma reconceituação dos valores artísticos. Segundo a autora, no final da década de 1970, a percepção que as instâncias técnicas do IPHAN tinham do valor artístico dos monumentos “era conduzida com base em uma concepção não-canônica da história da arte”.

Fonseca afirma ainda que, diferentemente do que ocorreu com o ecletismo, não teria sido difícil para os arquitetos do SPHAN a inclusão, entre os bens tombados por seu valor artístico, de construções em estilo *art nouveau*. A autora aponta, como exemplos dessa mudança de postura, os pedidos de tombamento de Lucio Costa, do prédio onde funcionava, no centro do Rio de Janeiro, a tradicional loja de artigos masculinos “A Torre Eiffel”, e da casa do arquiteto Virzi, na Praia do Russel, Rio de Janeiro, ambos exemplares do estilo *art nouveau*. No entanto o que se vê, nos processos de tombamento das citadas edificações (PESSÔA, 1999), é que em momento algum o *art nouveau* é mencionado como critério de valoração. Pelo contrário, o que se nota é uma resistência ao reconhecimento do valor artístico dessa corrente arquitetônica. No caso da loja “A Torre Eiffel”, por exemplo, quando questionado pelos proprietários do edifício sobre as qualidades estilísticas de um prédio *art nouveau*, Costa responde que a proposta de tombamento não faz referência ao estilo *art nouveau*, e se refere ao prédio como uma construção filiada à corrente internacional dos *stores* e *magasins*. O termo *art nouveau* também não aparece no pedido de tombamento da residência da Rua Russel, ainda que todos os estilemas da corrente apareçam na descrição da casa.

Segundo Fonseca (2005), os critérios de atribuição de valor apoiados na autoridade de quem os formulava começaram a ser questionados na década de 1970, sendo um marco, nesse sentido, o processo de tombamento da Avenida Rio Branco, no Rio de Janeiro.

Embora já se contasse, na década de 1960, com o tombamento de algumas edificações ecléticas, os mesmos tinham ocorrido pelo reconhecimento do valor histórico das edificações, ao passo que os prédios da Avenida Rio Branco foram inscritos no Livro de Belas Artes (LBA). No processo de tombamento do conjunto da Avenida Rio Branco, ficou evidente o confronto entre critérios distintos de valoração, dentro dos quadros técnicos do SPHAN. Relator do processo no Conselho Consultivo, o arquiteto Paulo Santos, por reconhecer o valor próprio de cada estilo de época, defendeu o tombamento de monumentos em estilo eclético e afirmou seu incontestável valor histórico, entrando em confronto com a autoridade de Lucio Costa e com a tradição da casa.

Embora seja necessário reconhecer que nem sempre houve uma coerência interna entre os diversos enunciadores do Conselho, em um primeiro momento essas divergências pareceram incidir não sobre as questões dos conceitos valorativos do patrimônio, mas, conforme aponta Chuva (2009, p. 223-239), sobre a flexibilização do parecer, em função dos distintos agentes impugnantes dos processos:

[...] as diferentes propriedades de posição de cada conselheiro, entrecruzadas a fatos conjunturais surgidos em diferentes ocasiões, propiciaram tomadas de posição bastante variadas, muitas vezes de acordo com o público-alvo envolvido no confronto – a posição ocupada pelo proprietário interessado, ou as forças políticas e econômicas em jogo.

Ainda assim, essas variáveis político-conjunturais no tratamento de cada caso observadas nas relações tecidas a partir do Conselho Consultivo do Sphan estiveram contidas em um contorno amplo porém preciso do que seria considerado patrimônio histórico e artístico nacional – então denominado “arquitetura tradicional”.

O processo de tombamento do conjunto da Avenida Rio Branco seria, portanto, a primeira vez em que as divergências do Conselho incidiriam sobre os conceitos dos valores impingidos até então. Neste caso, Paulo Santos reconhecia a relatividade dos juízos de valor contra qualquer princípio canônico no ato de valoração de monumentos. Como aponta Fonseca (2005), foi em nome da “boa arquitetura”, que Lucio Costa se insurgiu veementemente em seu parecer: não considerava o ecletismo um período da história da arte, e sim “um hiato nessa história”. Ao final do processo, dos nove edifícios para os quais foi solicitado o tombamento, quatro foram tombados, – Teatro Municipal, Escola Nacional de Belas Artes, Biblioteca Nacional e Caixa de Amortização – todos, surpreendentemente, inscritos apenas no Livro de Belas Artes⁶. No entanto, apesar das

afirmações de Fonseca, o que se observa, no tombamento do conjunto da Avenida Rio Branco, não é o início de um processo no qual a visão canônica do valor artístico começa a ser alterada. O caso da Avenida Rio Branco, onde os edifícios foram tombados por seu valor artístico, caracteriza uma exceção, em meio aos tombamentos ecléticos apenas por seu valor histórico. É o que se observa, por exemplo, anos mais tarde, no caso dos tombamentos de edifícios ecléticos em Recife e em São Paulo. Conforme aponta Marins (2011):

Na primeira cidade, optou-se por incluir os bens tombados apenas no livro histórico, recusando-lhes a atribuição de valor artístico pela declaração de que se tratava de um documento da era da europeização das cidades [...]. No caso de São Paulo, passados mais de dez anos da aprovação do tombamento no conselho, os bens ainda não foram devidamente inscritos no livro de tomo, mas jornais daquela época veicularam a posição de conselheiros que se manifestavam apenas pelo valor histórico dos bens, já que sua vinculação ao ecletismo os despojava de expressão artística de caráter nacional.

Sant'Anna (1995), pertinentemente, aponta que, apesar de a homogeneidade intelectual do corpo técnico, a boa administração de seus recursos e a presença, em seus quadros, de figuras prestigiadas no campo político e cultural terem contribuído para a sedimentação do SPHAN como uma instituição intocável, as mudanças ocorridas no plano econômico (como o crescimento urbano e a pressão imobiliária, já evidentes na década de 1960) obrigaram o SPHAN a proceder, ainda na gestão de Rodrigo M. F. de Andrade, a alterações na sua política de preservação, intensificando o papel do turismo como uma das finalidades da restauração de bens⁷. Nesse sentido, torna-se possível enxergar pressões econômicas advindas de fenômenos externos ao SPHAN, às quais Sant'Anna se refere, como fator que abriria caminho para que, nas décadas seguintes, a postura do IPHAN em relação aos bens ecléticos fosse revista. Desta forma, os tombamentos ecléticos de Recife e São Paulo não se dariam por uma ampliação do conceito do valor artístico; visavam, antes, garantir o repasse de fundos do Programa Monumenta/BID àquelas cidades.

Também as ideias de proteção dos entornos de monumentos e de valorização da arquitetura menor não modificaram os critérios de atribuição de valor artístico pelo IPHAN. As cidades tombadas na década de 1970 (consequência do PCH e de recomendações da carta de Veneza) foram inscritas apenas no livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e

Paisagístico, com exceção, conforme lembra Sant'Anna (1995), do Centro Histórico de Itaparica, o qual teve inscrição múltipla nos Livros Histórico e de Belas Artes. Conforme Sant'Anna (1995, p. 174):

Apesar das lentas modificações que começam a ser observadas nas práticas do IPHAN a partir dos anos 70, o pouco interesse da administração central da DPHAN pelo tombamento de Porto Seguro se relacionava ao fato de que o conjunto era considerado sem grande valor artístico. Lucio Costa, por exemplo, concorda com o tombamento, com a ressalva de que ele poderia ser feito apenas “por interesse histórico”.

O LBA continuou, desta forma, sendo destinado exclusivamente aos bens considerados de excepcional valor artístico, o que, segundo Sant'Anna (2005), no caso das cidades, se referia à existência de grande homogeneidade arquitetônica, presença de monumentos imponentes e uma feição marcadamente setecentista ou colonial.

Novos tempos, velhos fantasmas

Em consequência da incorporação de intelectuais modernistas à máquina governamental, na década de 1930, o SPHAN acabou se posicionando como uma instituição de política cultural empenhada em proteger os bens que se encaixavam na visão de patrimônio nacional de um grupo dirigente. Ainda que a proposta original do anteprojeto de Mário de Andrade tivesse uma visão menos canônica sobre os bens que configurariam o patrimônio nacional, é inegável que, se por um lado a ação preservacionista se restringiu, por outro, ganhou força institucional. Força esta que serviu para preservar o grupo de obras que a agência definiu como patrimônio, serviço de significativo valor para a sociedade. Nesse sentido, as ideias de Bourdieu sobre as “lutas de classificação” asseguram uma legitimidade à definição do patrimônio pelo antigo SPHAN.

Segundo Bourdieu (2002), os conflitos em campos culturais (estéticos, intelectuais, filosóficos, literários etc.), onde a subjetividade está envolvida, remeteriam à questão da classificação de quem é considerado participante desses campos. Os atritos para definir identidades nessas disciplinas subjetivas estariam relacionados à luta pelo direito, ou pela exclusividade, do poder de afirmar quem tem a autoridade para defini-las. Por não ser, portanto, essa classificação única e objetiva, ela resultaria de uma luta pela autoridade da classificação, na qual cada grupo tentaria impor sua representação subjetiva como representação objetiva.

Para se evitar uma distinção simplista entre o individual e o social (coletivo), Bourdieu (2012) admite que a ação histórica põe em presença dois estados da história: (a) a história no seu estado objetivado (história reificada), ou seja, aquela que se acumulou nas coisas, (máquinas, edifícios, monumentos, livros, teorias, crenças etc.), e (b) a história em seu estado incorporado, que se tornou *habitus*⁸. Nas palavras de Bourdieu:

[...] a história objetivada, instituída, só se transforma em ação histórica, isto é, em história “atuada” e atuante, se for assumida por agentes cuja história a isso os predispõe e que, pelos seus investimentos anteriores, são dados a interessar-se pelo seu funcionamento e dotados de aptidões necessárias para o pôr a funcionar (2012, p. 83).

Seguindo o raciocínio proposto por Bourdieu, é possível afirmar que, em um dado momento, a história conferiu aos agentes da corrente modernista a autoridade necessária para que estes transformassem os objetos que, a seu ver, constituíam a história objetivada, em história atuante. Os modernos responsabilizaram-se, então, pela conservação da materialidade de uma história objetivada em bens arquitetônicos por eles selecionados. Os resultados das ações do SPHAN/IPHAN, trabalhando com juízos de valores subjetivos, espelharam, portanto, o pensamento de seu corpo técnico e dirigente, por meio de uma autoridade que lhes foi outorgada historicamente.

Desta forma, ainda que a noção de patrimônio do SPHAN tenha excluído a experiência dos grupos populares, dos povos indígenas e da população negra⁹, o objetivo aqui não é afirmar que a subjetividade das escolhas que, afinal, precisavam ser feitas, conduziram as políticas patrimoniais para um caminho errôneo, pouco representativo, ou fracassado. O resultado do que configura hoje o patrimônio nacional seria completamente distinto, caso o desenvolvimento da política de preservação tivesse sido confiada, por exemplo, aos neocoloniais; mas, nem por isso, seria esse resultado necessariamente mais abrangente, mais representativo da nação, ou institucionalmente melhor resolvido.

O que se procurou mostrar neste texto é que, ao contrário do que grande parte da bibliografia sobre o SPHAN/IPHAN afirma, o processo de formação da política patrimonial não se deu necessariamente pela superioridade da capacidade técnica dos modernos, ou pela cientificidade de seus métodos, mas, principalmente, por critérios subjetivos: em um primeiro momento, daqueles que os nomearam e, em segundo momento, dos próprios

técnicos do SPHAN. Nesse processo, a subjetividade esteve presente nos critérios de eleição da corrente que ficaria à frente do órgão patrimonial, na eleição do patrimônio, nos processos de tombamentos e nas práticas de restauração.

Se, por um lado, o desprezo da *fase heroica* do SPHAN pela arquitetura que não se enquadrava em seus padrões estéticos de valor artístico é, hoje, fator amplamente reconhecido, não constituindo novidade, por outro lado, não seria exagero afirmar que a visão de valor artístico baseada na apreciação de caráter estético dos cânones da arquitetura modernista continua a rondar as práticas do IPHAN, nos tempos atuais.

É evidente que o processo de atribuição de valor não pode ser reduzido a uma questão técnica. A necessidade da existência de um conselho consultivo é a prova da subjetividade inevitavelmente envolvida nas questões do patrimônio. O que contribuiu, no entanto, para que os critérios subjetivos modernistas de valoração se transformassem no conceito de patrimônio de uma nação foi justamente aquilo que tornou o SPHAN forte: sua coesão ideológica e conceitual, e a autoridade de seus técnicos (o que não necessariamente significa autoridade técnica). Ainda que seja consenso, no caso das políticas de preservação, que as decisões precisam ser tomadas caso a caso, teria sido possível chegar-se a critérios mais claros e menos canônicos para a avaliação, por exemplo, dos conceitos de valor artístico e valor histórico, pela diversificação das correntes de pensamento seguidas pelos quadros técnico e conselheiro da instituição. Se essa unissonância foi importante para fortalecer o SPHAN, na época de sua criação, hoje, tal coesão é destituída de sentido.

Em que pese a diversificação de formação dos quadros técnicos do IPHAN nos últimos tempos, pelas práticas atuais aqui levantadas, ela parece ainda não ter sido suficiente para estabelecer uma real revisão dos conceitos doutrinários de valor artístico formulados pelo antigo SPHAN, o que permite que esses cânones assombrem, ainda hoje, a política preservacionista do IPHAN. Assombração esta que se mostra latente no edifício da sede da regional do IPHAN, em São Paulo, casarão eclético que, pintado inteiramente de branco, parece buscar uma planificação de seus “famigerados” adornos, disfarçando seus relevos em uma tentativa de aproximar o eclético dos valores estéticos do barroco e modernismo (melhor exemplo, impossível).

Notas

(1) Ministério da Educação e Saúde Pública.

(2) Tal ascensão, como se sabe, resultaria na construção do novo prédio do MES, em 1936, pela equipe modernista liderada por Lucio Costa, episódio fundamental para a sedimentação da linguagem moderna na arquitetura brasileira.

(3) Escola Nacional de Belas Artes.

(4) Segundo Cavalcanti (2006, p. 82-83), o prédio do antigo Ministério da Fazenda “é muito menos monoliticamente neoclássico do que louvado por seus autores e atacado por seus críticos. O prédio é eclético no sentido etimológico do termo: o estilo varia de acordo com o uso e visibilidade dos espaços”. Os elementos externos são predominantemente neoclássicos, a pesada volumetria carrega influência da arquitetura da Itália fascista, os pavimentos de atendimento ao público assemelham-se aos espaços de uma estação de trem europeia da época e “os andares destinados a trabalho burocrático interno são de tal asceticismo que não destoariam se localizados em prédio funcionalista da Bauhaus”.

(5) Em 1946, o SPHAN (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) tem seu nome alterado para DPHAN (Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), e em 1970 o DPHAN é transformado em IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional).

(6) É importante ressaltar que a falta de critério nas práticas do SPHAN se estende também às inscrições nos livros de tomo. Fonseca (2005) afirma que “alguns dados levam a supor que a decisão sobre as inscrições muitas vezes era tomada por quem propunha os tombamentos, ou pelos autores dos inventários, obedecendo a seus critérios pessoais”. Dentre as arbitrariedades das inscrições nos livros de tomo, a autora cita bens de valor artístico, como o Teatro Amazonas, em Manaus, ou a Casa dos Azulejos e o Sobrado do Barão dos Dourados, em Campinas, inscritos apenas no livro histórico. Segundo Fonseca, a prioridade parecia ser assegurar a proteção legal dos bens, por meio de sua inscrição nos Livros do Tombo, ficando em segundo plano a questão do critério nas inscrições.

(7) Aqui vale lembrar que, em 1965, Rodrigo Melo Franco de Andrade, diante dos problemas urbanos que o crescimento das cidades vinham acarretando ao patrimônio, solicita apoio técnico à Unesco. Esta, por sua vez, envia ao Brasil o Inspetor Principal dos Monumentos Franceses, Michel Parent, para assessorar o SPHAN na formulação de uma política patrimonial que possibilitasse a inserção do Brasil no quadro do turismo cultural. O relatório de Michel Parent foi publicado pelo IPHAN, sob organização de Claudia Feierabend Baeta Leae, em 2008.

(8) Bourdieu utiliza o termo *habitus* em uma intenção teórica “de sair da filosofia da consciência sem anular o agente na sua verdade de operador prático de construções de objeto” (BOURDIEU, 2012, p. 62).

(9) Grupos esses que, embora mencionados desde o anteprojeto andradino, apenas nas duas últimas décadas do século XX começaram a ser contemplados pelas políticas do IPHAN.

Referências bibliográficas

ARANTES, Antonio Augusto. Documentos históricos, documentos de cultura. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 22, p. 48-55, 1987.

BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte: Gênese e Estrutura do Campo Literário*. 2ª ed. São. Paulo: Cia. das Letras, 2002.

BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. 16ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

CAVALCANTI, Lauro. *As preocupações do belo: monumentos do futuro e do passado na implantação da arquitetura moderna brasileira*. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional. UFRJ, 1993.

CAVALCANTI, Lauro. *Moderno e Brasileiro: A História de uma Nova Linguagem na Arquitetura (1930-1960)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

CHUVA, Márcia Regina Romeiro. *Os Arquitetos da Memória: Sociogênese das Práticas de Preservação do Patrimônio Cultural no Brasil (anos 1930-1940)*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.

COSTA, Lucio. Plano de trabalho para a divisão de estudos e tombamento da DPHAN, 1949. In: PÊSSOA, José (org.). *Lucio Costa: Documentos de Trabalho*. Rio de Janeiro: IPHAN, 1999.

COSTA, Lucio. Documentação necessária. *Revista do Sphan*, n.1. Rio de Janeiro: SPAHAN, 1937.

FONSECA, Maria Cecília Londres. *O Patrimônio em Processo: Trajetória da Política Federal de Preservação no Brasil*, 2ª ed. Rio de Janeiro: UFRJ, IPHAN, 2005.

LEAL, Claudia Feieraband Baeta (Org.). *As Missões da Unesco no Brasil: Michel Parent*. Rio de Janeiro: IPHAN, 2008. 344 p.

MARINS, Paulo César Garcez. Do luz Cultural ao Monumenta: sobre a opção pela escala monumental na preservação de uma área de São Paulo. In: BAPTISTA, Dulce Maria Tourinho (org) ; GAGLIARDI, Clarissa Rosa (org.) *Intervenções Urbanas em Centros Históricos: Casos da Itália e São Paulo em Discussão*. São Paulo: Educ/PUC-SP, 2012.

MELLO, Joana. Da arqueologia portuguesa à arquitetura brasileira. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 44, p. 69-98, set. 2006.

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

PEIXOTO, Gustavo Rocha; CASTELLOTTI, Flávio. *Um Caminho para a Glória. Lucio Costa: a construção do passado e mais um milagre*. Anais do 7º Seminário Docomomo Brasil. Porto Alegre, 2007.

PESSÔA, José (org.). *Lucio Costa: Documentos de Trabalho*. Rio de Janeiro, Iphan/Minc, 1999.

PINHEIRO, Maria Lucia Bressan. *Neocolonial, modernismo e preservação do patrimônio no debate cultural nos anos 1920 no Brasil*. Tese de livre-docência, FAU/USP, São Paulo, 2005.

SANT'ANNA, Márcia. *Da cidade-monumento à cidade-documento: a trajetória da norma de preservação de áreas urbanas no Brasil (1937-1990)*. Dissertação de mestrado em Arquitetura e Urbanismo, UFBA, Salvador, 1995.

SARAIVA, Amadeus de Barros. Texto introdutório in RANZINI, Felisberto. *Estylo Colonial Brasileiro: Composições Architectonicas de Motivos Originaes*. São Paulo: Amadeus de Barros Saraiva, 1927.

Créditos

* Arquiteta e urbanista pela UFPE, mestranda na FAU-USP. elisavaz@gmail.com

Este artigo teve apoio da CAPES