

## INTRODUÇÃO

O patrimônio cultural constitui hoje um campo em rápida expansão e mudança. De fato, nunca se falou tanto sobre a preservação do patrimônio e da memória, nunca tantos estiveram envolvidos em atividades ligadas a ele, nunca se forjaram tantos instrumentos para se lidar com as preexistências culturais. Entramos no século XXI com o patrimônio ocupando um papel central na reflexão não só sobre a cultura, mas também nas abordagens que hoje se fazem do presente e do futuro das cidades, do planejamento urbano e do próprio meio-ambiente. Se pensarmos o patrimônio como um "campo", no sentido que lhe dá Pierre Bourdieu, espaço simbólico onde representações em disputa são determinadas e validadas pelos diversos agentes, vemos o quanto este campo se tornou mais complexo nas últimas décadas, passando de uma temática de interesse restrito e limitada a algumas camadas de *experts*, para um objeto que provoca controvérsia, mobilização e comoção pública ao redor do globo. Quando os Budas de Bamiyã, duas esculturas monumentais talhadas nas montanhas da região central do Afeganistão, foram dinamitados intencionalmente pelo governo talibã, em 2001, sob a alegação de serem "ídolos" sacrílegos que violavam a *sharia*, a lei islâmica, uma forte campanha internacional tentou impedir a destruição, mobilizando milhares de pessoas em diversos países. A campanha não atingiu os seus fins, mas contribuiu para aumentar ainda mais o isolamento do regime de Cabul, que, além das suas flagrantes violações dos direitos humanos, era objeto de repulsa também por atentar contra um patrimônio da humanidade, reconhecido internacionalmente pelo seu valor histórico e estético.



Escultura de Buda,  
Bamiyã,  
Afeganistão

Fica ampliada a abrangência do campo do patrimônio, que leva alguns a falarem até de uma "inflação patrimonial"<sup>1</sup>, pode ser explicada, em parte, paradoxalmente, pelo avanço da globalização, que nas últimas décadas parece conduzir a certa "padronização" do mundo, com a uniformização de valores, comportamentos e estilos de vida, e a consequente ameaça às diferenças regionais e à própria tradição. No que se refere aos perigos da

mundialização, a Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Intangível, da UNESCO, aprovada em 2003, já anunciava que, se esse processo criava "as condições propícias para um diálogo renovado entre as comunidades", trazia consigo também "graves riscos de deterioração, desaparecimento e destruição" do patrimônio cultural. No entanto, o fato é que se, por um lado, a globalização, baseada nos modelos econômicos e políticos neoliberais, fortalece os meios de comunicação de massa como principal fonte de consumo da maioria da população, o que poderia significar um enfraquecimento das culturas locais, por outro lado, o que se vê, quase como um contra-movimento, é o reaparecimento e a asserção das próprias identidades culturais locais. Assim, nas últimas décadas tem se assistido, em todos os rincões do planeta, ao ressurgimento de tradições culturais aparentemente desaparecidas, como línguas nativas, costumes e festas, bem como a revalorização de formas tradicionais de se viver e produzir, como, por exemplo, a recuperação na Bolívia e Peru, depois de longo esquecimento, dos *waru-warus*, formas engenhosas ancestrais de se cultivar o solo<sup>2</sup>. Na esteira da globalização avassaladora, surpreendentemente a tradição reaparece, renovada, e se reafirma como uma força viva.

Por outro lado, no entanto, é importante percebermos que essa asserção sem precedentes do patrimônio só se faz possível pela expansão do seu campo, que foi notável nas últimas décadas. Assim, de um discurso patrimonial baseado na idéia consolidada do "monumento histórico e artístico", que se referia aos grandes monumentos do passado, passouse em nossa era para uma concepção do patrimônio entendido como o conjunto dos "bens culturais", referente às diversas identidades coletivas. A própria Constituição Federal de 1988 já incorpora essa expansão, ao definir como "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", incluindo-se neles "as formas de expressão", "os modos de criar, fazer e viver", "as criações científicas, artísticas e tecnológicas", "as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais" e "os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico" (Art. 216). Deste modo, não apenas os monumentos já consagrados, mas diversas paisagens, tradições, expressões de arte, saberes populares e documentos passaram a ser reconhecidos como patrimônio nacional, acompanhando a tendência mundial de expansão do conceito.

Grande importância nessa expansão parece-nos desempenhar também a idéia do patrimônio imaterial ou intangível, que, de certa forma, recoloca as bases da nossa área. Enraizado na compreensão oriental – principalmente japonesa – do patrimônio cultural, o conceito do patrimônio intangível emergiu a nível internacional nos anos 1990, dentro da UNESCO, como um conceito alternativo e complementar à compreensão eurocêntrica do patrimônio cultural, dominada até então pelas idéias de monumentalidade e autenticidade. Ao invés de, reificadamente, colocar a ênfase nas características técnicas ou estéticas dos artefatos em si, como expressão do patrimônio cultural, o conceito de patrimônio intangível visa os artefatos e espaços como expressões das práticas, processos e representações que as comunidades e indivíduos reconhecem como parte de seu patrimônio cultural. Com isso, valoriza-se justamente a dimensão viva da cultura, o trabalho do qual resultam, em última instância, as obras da cultura.

Mas, a nosso ver, vivemos não apenas uma mera expansão, uma agregação quantitativa de bens culturais, mas um profundo deslocamento no campo do patrimônio, que nos últimos anos também se vê colocado em diálogo com outros campos e múltiplas disciplinas, para, no entrelaçamento de novas perspectivas, procurar responder a uma realidade de crescente complexidade. Assim, por exemplo, é que vão surgir, no final do século XX, idéias como a de "patrimônio ambiental urbano", na qual se aproximam três campos – o da preservação do patrimônio, o do planejamento do território e o da preservação ambiental –, que até então pouco se comunicavam. Isso só vai ser possível pelas alterações internas que cada uma dessas áreas vem sofrendo: por um lado, o conceito de patrimônio – ao se afastar da noção reificada de monumento – incorpora a idéia da dinâmica da cultura e do ambiente construído; por outro, percebe-se – através da mediação de idéias como a de sustentabilidade e de qualidade ambiental – a necessidade de se pensar conjuntamente as chamadas "áreas históricas" e o restante do tecido urbano e do território. E, finalmente, entende-se que a idéia de meio-ambiente inclui o ambiente urbano, no qual vive a maior parte da humanidade. Como ressalta Ignacio Gonzáles-Varas, a emergência dessas categorias novas – como as idéias de "patrimônio ambiental urbano" e de "bens ambientais" – considerados como parte importante dos bens culturais – teria uma das conquistas conceituais de maior relevância no campo do patrimônio cultural. "A extensão da tutela e proteção do 'monumento', como objeto individual e singular, até os 'centros históricos' e, daí, até o 'território' culturalmente significativo, é, com efeito, uma das facetas mais importantes do pensamento internacional sobre os bens culturais", escreve<sup>3</sup>.

Se como vimos, as dimensões materiais e imateriais do patrimônio se aproximaram, podemos identificar também nesse início de século uma relativização cada vez mais profunda da separação radical que a modernidade estabeleceu entre natureza e cultura, entre “bens ambientais” e “bens culturais”.

É frente a esse quadro, amplo e cada vez mais complexo, que se coloca esta obra, que pretende traçar uma visão de síntese da área do patrimônio, articulando-se os seus textos em torno de três eixos: “conceitos”, “políticas” e “instrumentos”, que são abordados a partir da perspectiva contemporânea e dos desafios trazidos por ela para as políticas do patrimônio. Para situar a questão, o livro abre com a apresentação, ainda que sucinta, do campo conceitual no qual se articula a idéia de patrimônio, mostrando como ela se relaciona ali com outras idéias como as de cultura, tradição, modernidade, memória, história, entre outros. Tradição e modernidade vão ser, de fato, os pólos em torno dos quais vamos situar o fenômeno do patrimônio, tentando mostrar, em vários momentos, a relação complexa e ambígua que eles estabelecem entre si. Para isso, antes de mais nada, vai ser feito um esforço para se definir a própria tradição e entender o seu funcionamento, mostrando que ela já tem – em si mesma – uma dimensão dinâmica, que lhe fornece certa plasticidade e lhe permite sobreviver frente à modernidade, na qual a lógica da cultura passa a ser a da mudança, da substituição incessante de valores e modelos. Vimos mostrar como nessa nova configuração da cultura – a modernidade – muda profundamente a própria maneira de se pensar o tempo, passando as suas três dimensões – passado, presente e futuro – a se relacionar entre si de forma singular e diferente das etapas anteriores. A nossa tese central na primeira sessão do livro – “Conceitos” – vai ser, então, que a idéia do patrimônio só pode aparecer na modernidade, a partir da relação muito peculiar que esta estabelece com as três dimensões temporais: apenas no momento em que os passados exemplares são abandonados e a lógica da cultura passa a ser a da substituição sistemática de todas as referências é que se coloca a necessidade de se pensar também sistematicamente a preservação da tradição, forjando-se as políticas institucionais de patrimônio.

A segunda sessão – “Políticas” – vai mostrar justamente como a idéia de patrimônio se corporificou em ações públicas e, em muitos casos, institucionais que, através de distintas configurações, procuraram responder ao desafio colocado pela modernidade. Ao proceder a essa análise, adotamos desde o início uma perspectiva “crítica”, não tomando essas

políticas como algo dado, derivadas do reconhecimento de valores objetivos e universais incorporados nos bens culturais, mas, reversamente, procuramos investigá-las sempre como construções sociais, examinando as suas condições de possibilidade, o seu enraizamento temporal e social. Ao preservar os diversos valores envolvidos em cada escolha patrimonial, a teoria contemporânea em nossa área realiza, a nosso ver, uma “virada copernicana” de moldes kantianos: assim como Kant colocou a razão no centro de suas investigações, para que primeiramente fosse examinado como se processa e se fundamenta o conhecimento, a teoria atual do patrimônio coloca o próprio patrimônio – enquanto campo e atividade social – no centro de suas investigações, examinando primeiramente como se processam e se fundamentam as escolhas que conformam o *corpus* desse campo.

O fato é que as decisões sobre a conservação do patrimônio sempre lançam uma mão, explícita ou implícita, de uma articulação de valores como ponto de referência: em última instância vai ser a atribuição de valor pela comunidade ou pelos órgãos oficiais que leva à decisão de se conservar (ou não) um bem cultural. Assim, as políticas de preservação trabalham sempre com a dialética lembrar-esquecer: para se criar uma memória, privilegiam-se certos aspectos em detrimento de outros, iluminam-se certos aspectos da história, enquanto outros permanecem na obscuridade. Como vimos, no campo da conservação do patrimônio, os valores vão ser sempre centrais para se decidir o que conservar – que bens materiais e imateriais: representarão a nós e a nosso passado – bem como para determinar como conservar – que tipo de intervenção esses bens devem sofrer para serem transmitidos para as gerações futuras. No entanto, por muito tempo não parecia importante investigar com maior profundidade esses valores, uma vez que havia certo consenso sobre o que preservar, passando os séculos de escolha aqui sempre pelas instâncias estéticas e históricas. Nas últimas décadas, no entanto, com a notável ampliação do campo e com a incorporação de novos atores, esta reflexão mostra toda sua importância para a formulação de qualquer política mais abrangente para o patrimônio. Como sabemos hoje, só uma compreensão acurada dos valores percebidos pelos diversos “agentes” – valores esses que definem seus objetivos e motivam suas ações – pode nos fornecer uma perspectiva crítica para a política estratégica sustentável e de longo prazo para os bens culturais.<sup>4</sup>

Finalmente, a terceira sessão do livro – “Instrumentos” – vai discutir as diversas perspectivas colocadas em nossos dias para as políticas de patrimônio e os novos instrumentos forjados para responder à enorme expansão do seu conceito. Como já observamos, a expansão e o deslocamento

vividos no campo do patrimônio nas últimas décadas terminam por se refletir nos próprios instrumentos utilizados, na medida em que se percebe que os mecanismos tradicionais construídos ao longo de séculos de preservação monumental no Ocidente já não bastam para documentar, proteger e conservar esse campo – muito mais vasto e com um arranjo distinto. Nesta perspectiva, mesmo os instrumentos tradicionais precisam ser revisitos e re-explorados metodologicamente, para se adaptarem à nova conformação do campo. Este vai ser o caso, por exemplo, do instrumento do inventário, que, como mostramos nessa sessão, pode ultrapassar a sua função original – a de produzir um registro de bens culturais a serem protegidos – passando a constituir um tipo de diagnóstico interdisciplinar, com capacidade de fornecer bases mais seguras para o planejamento urbano sustentável de áreas da cidade. Também apresentaremos alguns instrumentos novos, notadamente o “registro cultural”, tentativa de se tratar o patrimônio imaterial e a “paisagem cultural”, instrumento que aproxima os campos da natureza e da cultura, e cuja possibilidade de chancela foi regulamentada no Brasil em 2009 pelo IPHAN. Nesta sessão vamos tratar ainda regiões específicas do campo do patrimônio – a conservação urbana e a preservação do patrimônio documental, cujos desafios são ilustrados com exemplos reais de projetos dos quais participamos.

Este entrelaçamento entre discussão teórica e análise de casos concretos, em que estivemos envolvidos, vai ser uma perspectiva sempre presente neste livro, que também pode ser lido como uma espécie de reflexão sobre um percurso de vinte anos de atuação profissional na área do patrimônio. Neste sentido, grande parte dos ensaios foi desenvolvida ao longo do tempo como tentativas de problematizar e sistematizar as questões que nos apareciam na elaboração e execução de projetos de inventariamento, reabilitação urbana, restauro, preservação documental, tratamento da paisagem cultural, entre outros. Esta perspectiva parece-nos duplamente rica: se na elaboração desses projetos dialogávamos com a teoria e as metodologias contemporâneas da área, a prática, num processo de retroalimentação, também nos fornecia continuamente substrato empírico para uma reflexão capaz de iluminar e aprofundar as metodologias e as reflexões teóricas que desenvolvíamos.

Esta abordagem nos parece adequada também para os objetivos desta obra, que pretende ter um caráter expositivo e de síntese, apresentando um panorama do campo do patrimônio. Nesta perspectiva, ela se dirige a um público amplo: não apenas a pesquisadores e ativistas da área,

mas também aos interessados na problemática e, especialmente, a estudantes dos diversos cursos universitários que hoje abordam a questão do patrimônio sem dispor de um material abrangente de referência, afinado com as perspectivas contemporâneas. Este propósito levou a que também incluíssemos neste livro uma coletânea de fontes para a pesquisa (Anexo D), que remete a sítios na internet atualizados e de grande abrangência, bem como uma coletânea das principais peças da legislação brasileira concernentes ao patrimônio (Anexo II), que vai do Decreto-Lei 25 de 1937, que institui o instrumento do tombamento, à recente Portaria Nº. 127 do IPHAN de 2009, que cria a chancela da paisagem cultural brasileira. Além disso, preocupamo-nos ainda em reunir nas Referências bibliográficas um panorama abrangente de artigos e obras, principalmente em português, inglês e espanhol, que fornecesse possibilidade de aprofundamento posterior nos diversos tópicos abordados.

Finalmente, cabe-nos agradecer as diversas contribuições que tornaram possível a existência deste livro. Inicialmente, ao Departamento de Minas e Arquivos do Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB-MG), que generosamente acolheu nosso projeto “Educadores e Conselheiros: Agentes do patrimônio”, conseguindo financiamento junto ao Programa MONUMENTA, viabilizando esta edição. Em seguida, ao Getty Conservation Institute (GCI), do Los Angeles, que nos acolheu como *guest scholar* em 2000/2001, possibilitando-nos realizar um estudo aprofundado da temática da conservação urbana e também ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG), que têm nos apoiado não apenas através de bolsas de produtividade e do Programa Pesquisador Mineiro, mas com o financiamento a diversos projetos de pesquisa, dos quais derivaram grande parte dos textos e reflexões aqui reunidos. Também merecem agradecimentos a Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), por nos possibilitar o exercício conjunto do ensino, pesquisa e extensão, essência da vida universitária, e sua Fundação de Desenvolvimento da Pesquisa (FUNDEP), pelo eficiente e zeloso gerenciamento dos recursos públicos a ela destinados. Por último, mas não menos importante, cabe agradecer aos diversos profissionais e estudantes com os quais trabalhamos ao longo desses anos, e com os quais pudemos compartilhar nossas indagações, ideias e reflexões.

## O FIM DA TRADIÇÃO, A REINVENÇÃO DA TRADIÇÃO: NARRAR E CONSTRUIR NUM MUNDO EM TRANSFORMAÇÃO

(1) que vem a ser, realmente, tradição? Qual é a sua relação com a cultura e como funciona o processo de transmissão pressuposto nesta idéia? Qual o papel da tradição no mundo contemporâneo, marcado pela globalização e pela extrema volatilidade de todas as referências? Se a tradição está, de lado, como apontam muitos autores, desaparecendo – ou se transformando profundamente – frente ao avanço inexorável do processo de modernização, parece-nos que cabe um esforço no sentido de definir a tradição e entender o seu funcionamento.

Paul Cliver, no verbete “Tradição e transmissão” da *Encyclopædia of vernacular architecture*, enuncia que se consideram tradicionais “aqueles aspectos do comportamento, dos costumes, do ritual ou do uso de artefatos que foram herdados das gerações anteriores”. Assim, poderíamos denominar como *tradition* os exemplos mais distintos dentro uma tradição, de um “moneto” a uma “insígnia”; nesse raciocínio, o campo da arquitetura seria marcado intrinsecamente pela tradição, na medida em que todas as tipologias, tecnologias e ofícios edificados do passado que persistem até o presente poderiam ser considerados como *tradita*. A tradição teria, então, uma dimensão necessariamente conservadora: o presente repetiria o passado através daquilo que dele herdou. Neste sentido, a tradição foi comumente entendida como um segmento relativamente inerte de uma estrutura social, uma “sobrevivência do passado”, não sendo de se estranhar, portanto, que ela seja vista, muitas vezes, como uma dimensão cristalizada, imóvel, da cultura.

Isto entanto, a ligação que a tradição estabelece entre o passado e o presente é mais complexa do que poderia parecer à primeira vista: se as *traditio* são permanências do passado, elas existem no *presente*, onde desempenham normalmente a função de empregar sua chance de autoridade a atos do presente. Para cumprir tal função, a tradição será, como aponta Raymond Williams, sempre



seletiva, "uma versão intencionalmente seletiva de um passado modelador e de um presente pré-modelado, que se torna poderosamente operativa no processo de definição e identificação social e cultural".<sup>1</sup> É neste sentido que Oliver denomina tradicional uma sociedade "que depende da autenticidade de suas tradições para afirmar pensamentos e ações do presente".<sup>2</sup> Desta forma, a despeito de seu viés eminentemente conservador, poderíamos ver sempre se manifestando na tradição uma "força ativamente modeladora", uma dimensão que em última instância, vai lhe garantir uma certa plasticidade.

### Tradição e mudanças culturais

A antropologia reforça essa perspectiva ao apontar para o fato de que todos os sistemas culturais, mesmo aqueles tradicionais, estão em contínuo processo de modificação. Não haveria, assim, uma cultura estática, e o próprio processo de transmissão incorporaria possibilidades de mudanças, através das quais as culturas se mantêm flexíveis e podem absorver as inevitáveis variações trazidas pelo tempo. Neste aspecto, cabe distinguir, no entanto, entre dois tipos de transformações da cultura: aquelas mudanças internas, que resultam da própria dinâmica do grupo, e aquelas mudanças, usualmente bruscas e rápidas, trazidas pelo contato de um sistema cultural com outro.<sup>3</sup> O primeiro tipo de transformação é o resultado de um desenvolvimento interno do grupo, quando, por exemplo, se consegue resolver um problema colocado, ou se atinge um novo estado cultural. O grande motor aqui vai ser, como aponta Ronald Lewcock, "o desejo de novidade e o instinto humano fundamental ligado à curiosidade".<sup>4</sup> No que concerne à arquitetura vernacular, o autor observa que "dentro de uma tradição, o desenvolvimento e a aceitação de uma mudança física pode acontecer através da resolução de um problema que é inerente à ordem existente".

Já o segundo tipo de transformação – através de contato intercultural – será, de fato, como demonstra Claude Lévi-Strauss, o grande motor do avanço das culturas, que, em diálogo, conseguiriam incorporar elementos trazidos da outra cultura. A própria diversidade das culturas seria, assim, muitas vezes, um impulso para avanços internos: "Muitos costumes nasceram, não de qualquer necessidade interna ou acidente favorável, mas apenas da vontade de não permanecer atrasados em relação a um grupo vizinho que submete a um uso preciso um domínio em que nem sequer se havia sonhado estabelecer leis".<sup>5</sup> Para o antropólogo francês, o grande mecanismo que permitiria o avanço das culturas residiria justamente na colaboração entre elas: "A possibi-

lidade que uma cultura tem de totalizar este conjunto complexo de invenções de todas as ordens a que nós chamamos civilização é função do número e da diversidade das culturas com as quais participa na elaboração – a maior parte das vezes involuntária – de uma estratégia comum." (6) Assim, as "formas da maioria mais cumulativas" nunca seriam resultado de culturas isoladas, "mas não de culturas que combinam, voluntária ou involuntariamente, os seus jogos respectivos e realizam por meios variados (migrações, empréstimos, trocas comerciais, guerras) estas coligações (...)".

No entanto, este processo, denominado "colaboração entre culturas" por Claude Lévi-Strauss – que o considerava como levando a avanços civilizatórios – pode, às vezes, se mostrar catastrófico, com a destruição e o apagamento de uma cultura pela outra. Neste ponto, parece-nos necessário considerar a distinção, proposta por Ronald Lewcock, que separa as transformações trazidas pelas influências externas em duas espécies, distinguíveis uma da outra pela extensão pela qual são assimiláveis pela cultura existente: segundo ele, poderíamos falar de "influências trans-culturais" "se as influências são relativamente assimiláveis com facilidade", e de uma "cultura externa impactante" no caso em que não o são.<sup>7</sup> Alain Cheerbrant vai nos fornecer um exemplo elucidativo desta diferença ao comparar o encontro dos índios yanomamis, do Norte do Brasil e Venezuela, com a tribo Yekuna e com a civilização branca:

De qualquer forma, sabemos com certeza que o povo yanomami ainda estava florescendo até há alguns anos atrás. Mas eles não estavam vivendo em isolamento total. Na Venezuela, a cultura material dos yanomamis estava evoluindo – sem, no entanto, tomar nada emprestado do "mundo dos brancos". No último quarto de século, eles vêm adotando alguns avanços – canoas, redes de algodão fiado, plantação de pequenas bananas e mandioca – provavelmente como resultado da interação com os Yekuna, uma tribo de agricultores sedentários. Cansado de guerras, eles têm estado trocando mais que tradições; são dos brancos, em busca de ouro e diamante.<sup>8</sup>

Importante conseguirmos assimilar traços de uma outra cultura indígena, o envolvimento dos yanomamis com os brancos vai ser devastador. Nas palavras do antropólogo Darcy Ribeiro:

Quando a civilização chegou, foi como a praga. Os indígenas pensaram que estavam lidando com uma tribo que estava no mesmo nível deles, mas logo descobriram que eles eram infinitos em número. Um dia, um índio, que queria visitar uma cidade comigo, disse: "É assustador; eles parecem formigas". A chegada dos brancos dos seus valentes ho-

porta-cabeça. Elas se viam como uma tribo amada pelos seus deuses, e, então, subitamente, apareceu essa tribo muito maior, muito mais poderosa. Isto resultou em disputa com seus deuses, com os seus pais. Eles não sabiam mais em que pé estavam. O mesmo se deu em relação aos aviões. Assim que se deram conta de que seus inimigos eram os senhores desses pássaros com asas rígidas, eles ficaram completamente atônitos. Com a chegada do branco, os índios tiveram que se colocar uma série de questões sérias sobre o seu lugar num esquema mutável de coisas.<sup>9</sup>

No caso dos indígenas brasileiros, e seu contato com a cultura branca, cabe enfatizar que se trata de um caso extremo: o desaparecimento cultural é seguido aqui pelo extermínio físico, com as terras indígenas sendo ocupadas pelos fazendeiros, mineiros, estradas, usinas hidrelétricas e cidades. O contato brusco entre duas culturas com perspectivas e visões de mundo completamente diferentes poucas vezes mantém algum lugar para influências transculturais: ao verem seu mundo desaparecer com extrema rapidez, aos indígenas resta somente a luta pela sobrevivência, pelo não desaparecimento. No entanto, é interessante perceber também a força da tradição: mesmo submetida a um impacto brutal de uma outra cultura, a tradição indígena vai conseguir desenvolver, como mostraremos adiante, estratégias de sobrevivência, podendo renascer, absorvendo mecanismos da cultura dominante.

**Narrar: para não esquecer demais...**

A Noroeste do Brasil, nos atuais estados de Mato Grosso e Rondônia, concentram-se já há milhares de anos, como têm mostrado pesquisas arqueológicas recentes, povos de matriz essencialmente Tupi, que se dividem hoje em cinco famílias linguísticas – Mondé, Rama-Rama, Kawahib, Arikén e



Tupari, que se tornaram mutuamente incompreensíveis.<sup>10</sup> Neste vasto território, nos vales do Aripuanã e Roosevelt, vivem os índios Cintas-largas, do grupo Tupi-Mondé<sup>11</sup>, até pouco tempo de forma intocada e desconhecida pela sociedade nacional. Esta situação, que se explica pela dificuldade de acesso à região e pela estratégica ocupação indígena nas cabeceiras dos grandes rios, de onde hostilizavam os invasores em defesa de

suas terras, possibilitou a sobrevivência dessas sociedades que ocupavam um imensa sabedoria seu território. Somente neste século, aconteceram os primeiros contatos com os brancos, com a passagem por lá da rota do mineral Rondon na Comissão de Linhas Telefônicas de Mato Grosso ao Amazonas e da expedição Roosevelt/Rondon.<sup>12</sup>

A partir de meados da década de 1960, no entanto, este contato se fez mais intenso, com o deslocamento para a Amazônia de atividades agropecuárias e mineradoras. Com esta ocupação, assistiram-se a verdadeiros massacres promovidos pelos grupos econômicos, que fulminaram aldeias inteiras com bombas, venenos e armas. (Aqui cabe destacar o bárbaro massacre sofrido pelos cintas-largas que se localizavam nas cabeceiras do rio Juína, em 1961, promovido pela firma Arruda e Junqueira.) Em 1970, levantamento aerofotogramétrico revelou grandes jazidas de minérios em áreas ocupadas por grupos tribais na Amazônia, o que acelerou esse processo. Numa abertura em que a ditadura militar priorizava a questão da "segurança nacional", colocando como meta ocupar os "vazios" do território brasileiro, abateram-se sobre a região grandes projetos de desenvolvimento e planos de integração nacional, com a abertura de rodovias como a BR-364. A ação do governo sempre foi ambígua: embora tenham se produzido leis em defesa dos indígenas,

o sentido de se contatar e "amansar" os índios para facilitar a instalação das atividades econômicas em suas antigas terras, tarefa considerada, em parte, pelos próprios órgãos governamentais (FUNAI), financiada por grupos econômicos, interessadas nos terras indígenas, para exploração de madeira, apropriação de concessão mineral<sup>13</sup>

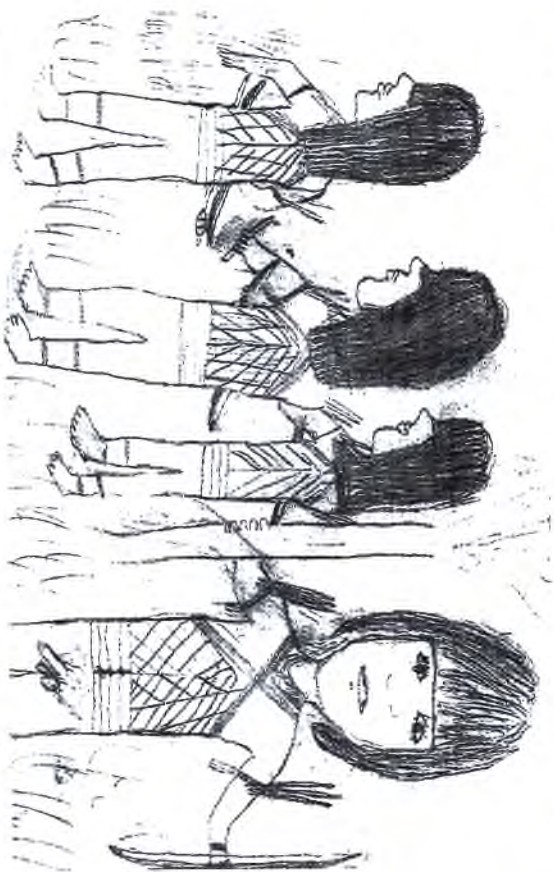
Por todo o tal processo, cabe relatar um episódio emblemático, que



Resenho  
Arlinda Loren

retrata bem o encontro entre essas duas culturas: em 1974, um grupo Cinta-Larga, numa tentativa de reverter o curso dos acontecimentos, dirigiu-se para Humboldt/Aripuanã, numa "missão de paz", em que ofereciam aos brancos o que tinham de melhor – colares, flechas e entfeites. Essa expedição, à qual Mário Chimanovitz referiu-se como uma tentativa do índio de pacificar o branco, foi mal-sucedida: dos 69 cintas-largas que dela participaram, 38 morreram de gripe, só retornando 31 para a aldeia.<sup>14</sup> O resultado do contato com os brancos, ilustrado por este episódio, vai ser catastrófico em todos os sentidos para os povos indígenas em geral e para os Cintas-largas em particular: se no início dos anos 1970, a população Cinta-Larga era estimada em 30.000 habitantes, hoje não chega a 1.000, tendo sido dizimada por doenças ou pela ação direta do homem branco, através de madeireiras e garimpeiros.

No início dos anos 1980, numa tentativa de aprender com esse mundo que desaparecia, a arquiteta Leda Leonel dirige-se para a região ocupada pelos indígenas em Rondônia, onde entra em contato com a aldeia Cinta-Larga do Posto Indígena Roosevelt. Ali, convivendo com uma aldeia que até então tivera muito pouco contato com os brancos, ela inicia uma pesquisa sobre aquele universo cultural, tendo como foco a questão da habitação dos Cintas-largas. Embora seu objetivo primário fosse documentar a construção de uma grande maloca, a sua perspectiva era mais ampla: entender a habitação indígena era entender as suas determinantes sociais e, particularmente, a estratégia de ocupação e exploração da Floresta Tropical. Impressionava-lhe, desde o início, como os indígenas vinham ocupando há milênios o seu meio-ambiente natural, sem destruí-lo, mantendo-se em equilíbrio com o universo que os



criavam.<sup>15</sup> Desde 1983, sua primeira estada entre eles, Leda Leonel volta várias vezes à aldeia Cinta-Larga, presenciando e participando de atividades tradicionais – festas, caçadas, pescarias, plantios e colheitas, e a construção de uma casa tradicional. No entanto, ela vai participar também do outro lado do processo, testemunhando a destruição sistemática daquele universo cultural: "Partilhei também de suas angústias diárias", relata a arquiteta, "doenças e mortes, precário atendimento médico, dificuldades com a FUNAI no atendimento de suas necessidades e constante invasão de suas terras".<sup>16</sup>

O processo de transformação dá-se num ritmo muito acelerado: quando volta à tribo em 1985, a arquiteta encontra a situação dramaticamente alterada. Com a chegada de madeireiras e garimpeiros, a tribo, que até então permanecera quase intocada, passara a ter contato intenso com o branco. Doenças começam a dizimar grande parte da população indígena. Seus costumes são depreciados pelos invasores e começam a ser subvertidos a partir da destruição de sua própria forma de sobrevivência: com a mineração e o uso de mercúrio nos rios, a contaminação impede a pesca e inibe a utilização da água para beber. Uma cultura, cujo entrançamento no universo natural era intenso e profundo, encontra-se em grande dificuldade para sobreviver frente à chegada avassaladora do homem branco e à destruição que ele provocava no meio-ambiente.<sup>17</sup>

Frente a esse quadro de perigo, uma decisão é tomada junto com o jovem cartógrafo Pichuy: gravar as histórias dos índios para registrá-las e garantir a sua permanência, mesmo que em outro suporte. "No início de 1985, começamos, Pichuy e eu, a gravar histórias. Direta e indiretamente toda a aldeia colabo-





rou: no mato, no posto, na maloca, sempre havia gente por perto, escutando, lembrando passagens, desenhando, participando." Enquanto a arquiteta seguia pesquisando a habitação tradicional, Pichuvy também fazia sua pesquisa: "procurou os mais velhos, resgatou histórias, sanou dúvidas, informou-se sobre os primeiros contatos com os brancos, gravou depoimentos". Tratava-se, para ela e para o cacique, de garantir a permanência de um universo que se esvaía, através da narração, registrada pela escrita.



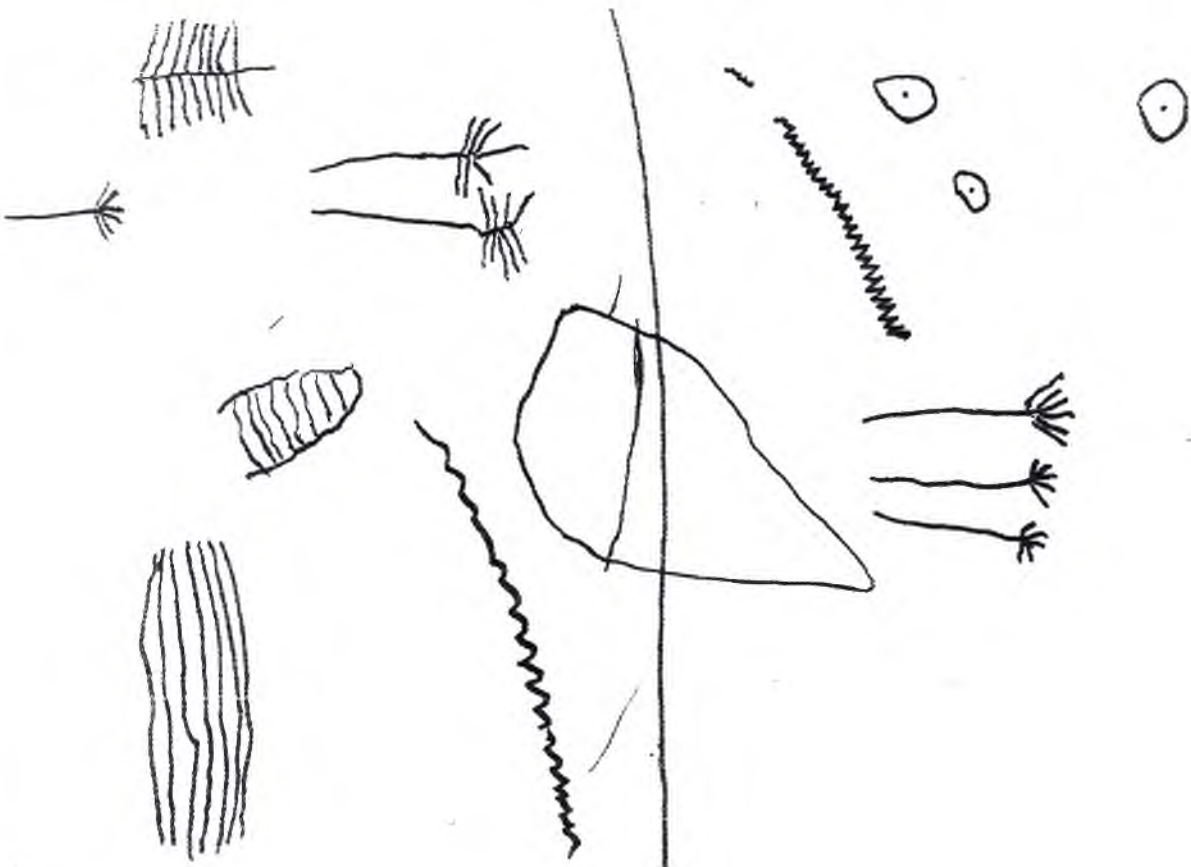
Neste sentido, esta experiência parece corroborar a tese, defendida por autores que, como Walter Benjamin, apontam a modificação e o desaparecimento da narração tradicional como concomitante com o advento da modernidade. O filósofo alemão abre seu texto "O Narrador", escrito ainda em 1936, com uma importante referência ao tempo, apontando que, apesar da familiaridade com o nome do narrador, ele não é mais presente em termos de sua "efetividade viva". Como explica Andrew Benjamin:

Passou o tempo do narrador. O fim do tempo da narração é descrito por Benjamin como a não mais existência da capacidade de intercambiar experiências (*Erfahrungen auszutauschen*). O narrador se alimenta da experiência e, ao narrar, transforma aquela experiência na experiência do ouvinte. A narração pertence intrinsecamente e articula a 'comunidade de ouvintes'.<sup>18</sup>

Nessa perspectiva, poderíamos dizer que a narração florescia no contexto do que o jovem Lukács descrevia como "civilizações integradas".<sup>19</sup> A modernidade, no entanto, vem trazer o fim de uma visão integrada do mundo, onde se situava o narrador, que, a partir de uma base comunitária, apresentava ainda uma visão cosmológica do mundo, onde todos os tipos de criatura tinham seu lugar garantido.

18 Todos os grandes narradores têm em comum a liberdade com que se movem para cima e para baixo nas esferas de sua experiência, como numa escada. Uma escada que se estende para baixo, para o interior da terra, e para cima, desaparecendo em direção às nuvens, e a imagem para uma experiência coletiva (*das Bild einer Kollektiverfahrung*) para a qual o mais profundo choque da experiência individual, a morte, não constitui impedimento ou barreira.<sup>20</sup>

Para Jacques Le Goff, nas sociedades sem escrita, a memória coletiva parece se ordenar em torno de três grandes interesses: "a identidade coletiva do grupo, que se funda sobre os mitos, e mais particularmente sobre os



mitos de origem; o prestígio das famílias dominantes que se exprime pelas genealogias e o saber técnico, que se transmite por fórmulas práticas, fortemente penetradas de magia religiosa.<sup>21</sup> O trabalho de Pichuvy e Leda, ao organizar as histórias da tribo, também parece se ordenar em torno desses eixos, principalmente o primeiro, o de reforçar a identidade coletiva do grupo através do relato de seus mitos. O cacique retoma a narração que se esvaía movido pelo desejo de que ela se perpetuasse e, com ela, o fio da tradição:

Fu vou conversar agora pessoal. Eu quis fazer muito conversar assim de história. Quando fizemos assim, índio que tem lembrar quando eu vou morrer. Índio que tem lembrar de mim. É assim que eu conta tudo aldeia meu. Quando eu vou morrer, pessoal que tem lembrar de mim. Que Pichuvy contava quando eu vivo é assim.<sup>22</sup>

(...) Eu tô vivo aqui, eu contar muito de história. Assim que eu faço pessoal meu, contava meu pessoal. E muita vez que eu falava que índio tem que lembrar como foi antigamente, como que velho contava pra nós, que velho conta muita história pra nós. Por isso que eu conta muita história assim.<sup>22</sup>

O livro vai ter uma ordem bastante clara: "da harmonia mítica à desintegração histórica", para utilizarmos as palavras da arquiteta. Assim, ele começa falando de Ngurá, o criador do mundo, situando-nos frente à cosmogonia dos cinta-



Para ajudar, minha ordem que nada tem de fortuito, apresenta os mitos fundadores, as origens de fenômenos cósmicos e terrestres importantes, como a chuva ("Bhynixi, o dono da chuva"), o fogo ("Pokai", fogo), o fim do mundo ("Nyuin Mangá Wercá"), o casamento ("Assaid Nā"), a flecha ("Njap"), o "dono do mato" ("Pawo"), entidade negativa do universo Cinta-Larga. Papel decisivo nesse cosmos vão desempenhar os animais, que são contemplados com uma grande quantidade de narrativas: histórias da onça ("Neku"), besouro ("Ali"), arara ("Kasar"), anta ("Wagá"), maribondo ("Ngabey"), entre outros. Manjate universo, os espíritos, os homens, os animais e as plantas compartilham harmonicamente o mesmo universo da floresta tropical.

Para harmonia vai se desintegrar, no entanto, na segunda parte do livro, que reúne as histórias relativas à chegada do branco, e que vai ser intitulada, correspondentemente, "Outras histórias". Ela começa com um lamento pela perda da técnica tradicional no que se refere à construção da maloca. O esquecimento é profundo, atingindo até mesmo aquele instrumento indispensável para a sobrevivência do índio, a flecha.

Agora eu vou contar história do maloca. História maloca, quem sabia fazer maloca. Então esses dias que nós esquecemos como faz de maloca. Hoje eu mesmo que mandei fazer maloca pra aprender. Eu sei como é que vou fazer maloca. Porque o índio daqui esquecer como faz maloca. Até a flecha aqui gente não sabe fazer... Então por isso que vou mandar fazer pra aprender, pra não esquecer. Fosta também... artesanato também, pra não esquecer demais. Pra lembrar de história que fez maloca antigamente.<sup>23</sup>

"Para não esquecer demais", tal é o propósito declarado da narração, que deve ser utilizada para que os índios se lembrem de sua origem e do seu saber técnico, também em desaparecimento. "Agora que nós queremos aprender fazer maloca, artesanato e flecha", declara o Cacique. Aquilo que parecia algo dado, uma realidade quase natural — o saber narrar, o saber fazer maloca ou flecha, agora tem que ser reaprendido. E persistir através da escrita parecia-lhe uma forma de garantir a permanência daquele saber, que, de outra forma, seria tragado pela cultura branca, que se impunha com violência sobre a nativa.



Desenho  
Cristóvão Langre

O aparecimento do branco é relacionado com a morte: uma morte que chega sorrateira, primeiro se disfarçando de amigo, depois envenenando e matando os índios com armas de fogo, granada e metralhadora.

Ai que foi começar achar branco, né? Ai que garimpeiro vai aparecer lá no rio Roosevelt. Depois que gente pensava que Surui mesmo tava garimpando, sabe? Ai garimpeiro apareceu. Tinha muito Cinta-Larga. Muito cheio, sabe? Tinha flecha tamanho assim, bem feito mesmo, sabe? Depois branco ficou amigo, né? Foi ficou amigo... Primeiro que o branco matava muito Cinta-Larga de tiro, de metralhadora...

A destruição que atinge a tribo fere também o seu meio-ambiente: a floresta é destruída, as árvores derrubadas, o rio contaminado. O indígena, que vivera milhares de anos em harmonia com a natureza, percebe o caráter predatório daquele novo tipo de ocupação. Para ele, tudo estaria ligado: a mata, o rio, os animais, os homens. "Bicho também tá começando acabar. Agora é difícil pra pegar bicho. Pré matar bicho, né. Agora já sumiu tudo bicho". A causa de toda aquela destruição é bem percebida por Pichuvy, que contrapõe as necessidades do branco às do índio, numa compreensão de que são maneiras diferentes de se viver:

O branco quer é procurar terra pra ganhar dinheiro, né? O índio não precisa de ganhar dinheiro. O branco quer ganhar muito dinheiro! Índio precisa caçar, índio precisa pescar... tirar mel, né? Só isso que índio precisa. Mas não tem de derrubar árvore não.

São também duas maneiras diferentes de se relacionar com a natureza: a do branco, predatória e sem nenhuma consideração para com o meio ambiente, termina por destruí-lo.

Mas eu podia ser branco, não é? Mas não ia derrubar árvore não. Árvore não (...) Não precisa fazer roça todo ano, sabe? Isso aí índio fazer assim: Depois que capoeira vai crescer, ficar terra nova, aí gente derruba de novo. Tem muito mata mas não precisa derrubar não, índio vai andar mata. Não precisa cortar galho pra abrir caminho grande. Precisa não. Índio precisa só andar sem caminho. Por isso que mata não estraga pra índio, índio não estraga mata. Ninguém do índio mata muita coisa assim bicho não, saber? Índio mata um bicho já vai embora, né? Depois outro dia mata outro.

A constatação, feita por Pichuvy, da maneira predatória do branco se relacionar com a natureza, que o leva a colocar em risco um ambiente de

deixando equilíbrio da floresta tropical, não é recente, tendo sido notada há muito tempo por viajantes que percorreram a Amazônia já nos séculos XVIII e XIX. Alexandre Rodrigues Ferreira, por exemplo, apontava, já em 1786, o abuso no corte de madeiras no Vale do Jau, enquanto Spix, em 1821, alertava para o risco da extinção da tartaruga naquela região, pela "fabricação" com que se praticava a colheita de seus ovos nos rios Branco e Palhnovs. Até hoje ecoam as palavras de João Pedro Dias Vieira, que em 1976 mostrava estar se tornando difícil o extrativismo na Amazônia, "tal vez ainda até agora a nossa negligência!".<sup>24</sup>

### Reconstruir a retomada da tradição

Em sua pesquisa, a arquiteta Leda Leonel identifica no sistema tradicional de ocupação do território, a maneira respeitosa do indígena se relacionar com a natureza, explorando suas potencialidades sem destruí-la. Nesse sistema, a própria escolha do local para se instalar a aldeia já parte de uma observação cuidadosa das potencialidades do sítio: procuraram-se lugares que tenham "um rio grande, um rio pequeno, caça, peixe". Além disso, a lógica é a do redízio: a aldeia se estabelece ali por um tempo determinado, e quando a área apresenta sinais de esgotamento, desloca-se para outro lugar. Este novo lugar, no entanto, já fora ocupado, há muito tempo, mas havendo, portanto, desmatamento da floresta, mas a reocupação de área anteriormente conhecida. Isso permite que o meio ambiente tenha tempo de se recuperar da ação do homem, e não se esgote. Segundo Leda Leonel, esse seria "um dos métodos da conservação", a razão que justifica porque "eles estão morando ali há milhares e a coisa está perfeita".<sup>25</sup>



Chegada do branco. Desenho Cuita Lange.

No entanto, o contato com os brancos inviabiliza essa forma de ocupação do território, não só pela ação direta dos garimpeiros e madeireiros, mas muitas vezes pela própria ação governamental ao demarcar as reservas indígenas. Para o observador desatento, a floresta tropical poderia parecer um todo homogêneo e indistinto, mas de fato, como observa Gheerbrant, ela está dividida em zonas para caça, coleta e migração tribal que se desenvolveram ao longo dos séculos.<sup>26</sup> O fato é que, até muito recentemente,

te, a dimensão antropológica da ocupação do território era ignorada, com a demarcação sendo feita sem que se identificasse qual era o verdadeiro território ocupado pelas tribos. Assim, eram muito comuns demarcações isolarem partes do território, deixando de fora, por exemplo, as áreas sagradas, ou, contrariamente, só incluindo as áreas sagradas, nas quais não se poderia exercer qualquer tipo de atividade extrativa ou agrícola.

No que se refere à habitação, o efeito da chegada da cultura branca também vai ser extenso, com a construção tradicional sendo substituída pelos padrões importados principalmente do Sul do País, de onde vem a maioria dos colonos que lá aporta. Entre os cintas-largas como documentara a arquiteta, a habitação tradicional é representada pela maloca comunal, enorme construção perfeitamente adaptada ao meio ambiente local. Com estrutura de madeira e cobertura vegetal, a habitação tradicional propicia sombra e conforto térmico num meio ambiente equatorial, muito quente e úmido.



Fig. 01a  
Maloca Comunal

De fato, a maloca tradicional possui um isolamento térmico notável, atenuando no interior tanto o calor, quanto o efeito das perigosas e frequentes quedas de temperatura.<sup>27</sup> Neste sentido, a palha, material utilizado para cobertura, vai se mostrar muito adequada, permitindo boa circulação de ar e tomando a casa tradicional ao mesmo tempo escura e bem ventilada.

27

A estrutura tradicional vai ter dimensões avantajadas, medindo (em média) 60 metros por 20, tendo 18 metros de altura. Em sua grande área interna vão se concentrar muitas famílias, que ocupam o espaço a partir de uma lógica que reflete a sua vida social: cada família tem o seu lugar dentro da casa. Não vai haver aí, no entanto, como na nossa sociedade, um espaço com nítidas separações espaciais, mas muito mais um espaço integrado.<sup>28</sup>

Com a chegada do branco, esse modelo vai sendo substituído por casinhas individuais em madeira, cobertas com telhas de amianto, que se mostram duplamente impróprias. Se, por um lado, não propiciam o menor isolamento térmico, por outro, no que se refere à organização social, desfazem os laços familiares/espaciais em torno dos quais se estrutura a organização da casa comunitária tradicional. Com isso, também a feição das aldeias se altera completamente, passando o seu espaço a ser organizado a partir de unidades isoladas unifamiliares. É importante percebermos que não é

apenas a habitação que se transforma: com o seu desaparecimento toda a lógica tradicional da ocupação do espaço é subvertida. A casa comunal entre os Cintas-largas vai ser o palco social onde tudo acontece, sendo a cultura que dela deriva reproduzida para o espaço como um todo. Assim, por exemplo, quando se deslocam para acampamentos provisórios de fora, a mesma lógica espacial da grande maloca é reproduzida no meio do mato. Neste sentido, a construção em si mostra-se de menor importância, sendo essencial, no entanto, pelo que significa enquanto elemento articulador de uma visão de mundo. A casa destruída, ao revés, como observa Leonor, "destrói toda a estrutura da vida vivida que existe". Este fato já fora percebido no século passado, quando os missionários cristãos constataram que enquanto a casa comunal ficava de pé era impossível catequizar o índio, ou abalar a sua visão de mundo, sendo sua primeira providência para minar a resistência cultural indígena destruí-la.

A chegada do branco vai representar, nas palavras de Leda Leonor, "a ruptura geral de todo sistema de entendimento do mundo", "porque os locais acolhidos ao longo de milênios e habitados - por seres humanos, pelos espíritos, pela memória, pelas lendas, pela história -, vão sendo devassados completamente e com a chegada de tanta máquina, avião, tanta gente que eles nem sabiam que existiam". Com isso, a própria pesquisa da arquitetura - sobre a estratégia de ocupação e exploração da floresta - deixa de ser vivida, e ela se vê envolvida numa ação militante para tentar garantir de alguma forma a sobrevivência daquela cultura.

Envolvendo-se numa ONG - YAMÁ, mais tarde PACA -, a primeira ação de envolvimento foi significativamente ligada à questão da saúde indígena, numa tentativa de se garantir a sobrevivência física dos indígenas. Como se sabe, indícios frente aos microrganismos desconhecidos trazidos pelos brancos, os nativos não sobrevivem mesmo a doenças como conjuntivite e gripe. Assim, concluiu-se que era vital que os índios aprendessem a lidar contra aquelas novas moléstias, para as quais a sua medicina natural não apresentava nenhuma solução. Uma primeira tentativa foi no sentido de se levar curas de treinamento para as aldeias, o que se mostrou muito difícil, na medida em que isso envolvia o deslocar



A primeira aula em  
sobre a conjuntivite  
e a gripe indígena



Fig. 14

mento de uma equipe de professores, médicos, enfermeiros, entre outros, para as mais variadas aldeias. Face às dificuldades financeiras da ONG, a solução adotada foi a de se realizar próximo à cidade de Cacaul, onde lhes havia sido cedido um terreno, um centro de treinamento, que ao mesmo tempo deveria desempenhar o papel de escola e de alojamento, abrigando os indígenas que para lá se deslocassem.

Nessa construção, eles viram a oportunidade de se reconstruir a maloca tradicional, que estava desaparecendo das aldeias. Para isso, Leda Leonel preparou um projeto que recria a estrutura tradicional, suas formas e técnicas, ao mesmo tempo em que procurava enfrentar as novas condições colocadas para aquela cultura com a chegada dos brancos. Assim, a estrutura vai ser a tradicional, uma cúpula feita de madeira fina e flexível, que foi executada pelos indígenas. O material de cobertura também foi o tradicional, com palha, que é reciclável a cada oito anos. Em seu interior, no entanto, o espaço foi adaptado para os novos usos necessários na época, introduzindo-se paredes em alvenaria, que garantiam o fechamento e a segurança da família. As necessidades já eram outras neste mundo transformado: para se fazer uma escola precisava-se, por exemplo, de um tipo de iluminação diferente do das malocas tradicionais, explicando-se assim a introdução de janelas. Diferentemente da aldeia tradicional, onde as pessoas não possuem muitos objetos, já havia máquinas e material para se guardar.

Foi a opção aos materiais usados, a atitude também foi não tradicional: cabia trabalhar com a nova realidade, com as possibilidades colocadas pela situação real. Assim, além da alvenaria das paredes, numa lógica da reciclabilidade, utilizaram-se também materiais trazidos pela ocupação do branco. Um exemplo: nas pequenas janelas criadas, foi utilizado vidro de automóvel, conseguido num depósito de sucata. Leda Leonel explica que, ao mesmo tempo em que se queria reconstruir as malocas, era também necessário dar uma utilização para o lixo, que já estava lá - vidro, garrafa, lata, plástico - que foi utilizado, então, na construção, para conviver com os materiais tradicionais. Um outro exemplo nesse sentido: na construção da nova maloca utilizou-se o vidro de garrafas na alvenaria das paredes e no piso.



Interior do Centro de Treinamento, Cacaul, Roraima.

Para a cultura heterodoxa e pouco purista no tratamento com a tradição mar- ta a altitude da ONG como um todo: não há como se negar a transformação ocorrida e os novos recursos trazidos pela cultura branca. Pelo contrário, na nova concepção, deve-se lançar mão deles para se garantir a manutenção da cultura indígena. Assim, é significativo que se tenha lutado para, ao lado da maloca, se instalar um orrelhão, através do qual se pode acessar o mundo inteiro. Por outro lado, não se perde de vista o enraizamento ancestral da cultura indígena no meio-ambiente, seus pressupostos e visão do mundo. Isso pode ser percebido pela própria localização da construção,



Trabalhando com o mundo indígena.

140  
139  
138  
137  
136  
135



na única área remanescente da floresta dentro do município de Caacal, mata que vem sendo crescentemente ocupada pelos indígenas, que já esculpiram figuras de cerâmica representando os entes míticos da floresta. A tradição encontra um espaço de diálogo com a nova cultura, e vai sendo re-apropriada e transformada: no interior da maloca da Paca, por exemplo, os índios vão pintar na parede um yamá, que nas aldeias é um tronco decorado, uma espécie de totem da tribo.

Desta forma, a maloca da Paca vai ser uma iniciativa bem sucedida no que se refere tanto à apropriação por parte do grupo ao qual se destinava, quanto ao efeito que provocou nas aldeias indígenas. A apropriação foi imediata: ao construírem e verem espelhado naquele espaço a sua concepção de mundo, os indígenas sentiram-se em casa. Ao se hospedarem naquela nova maloca e reconhecerem o espaço como deles, os índios começaram a ali organizar suas atividades tradicionais como festas e danças. Outro sinal da apropriação pela população indígena pode ser encontrado na sinalização por meio de símbolos deixada por cada um dos grupos que por lá passa - pinturas, yamás, marcaram o espaço hoje. Até mesmo dois totens da tribo Zoró, que não eram vistos há bastante tempo, foram utilizados nesta apropriação do território.

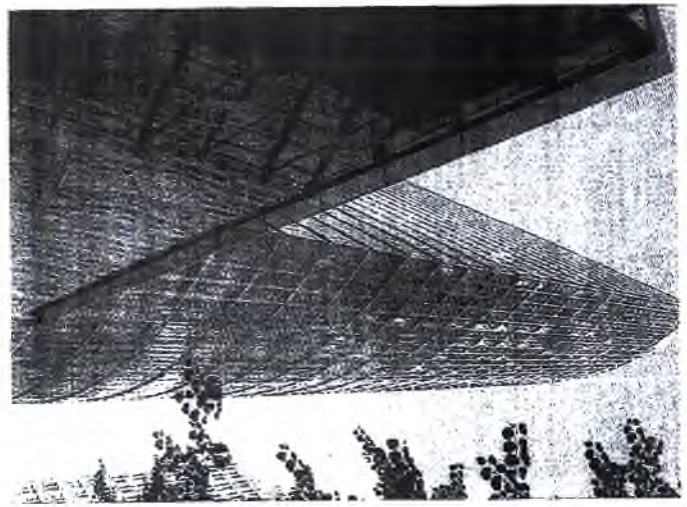
O mais importante, no entanto, parece-nos ser o papel de reafirmação da qualidade da construção tradicional desempenhado pela nova maloca: tanto os índios quanto os próprios habitantes da cidade se encantam com o resultado obtido. A partir desta experiência, começam a ressurgir em quase todas as aldeias da região, tanto de forma espontânea, quanto pela ação de órgãos governamentais, as construções tradicionais, que estavam desaparecendo. (Hoje a FUNAI adotou como modelo de posto de atendimento médico para as aldeias Tupi, uma pequena maloca desenhada pela arquiteta Leonel, que também foi apropriada pelas tribos, que passam a cuidar daquele espaço com todo esmero.) Alguns casos de ressurgimento cultural são mesmo impressionantes: a Tupari, uma tribo que não produzia maloca em suas aldeias há mais de 50 anos, retomou suas tradições. Como, no entanto, não podiam simplesmente tomar o modelo da habitação dos Cintas-largas, no qual se inspirou a maloca da Paca, eles tiveram que consultar os anciões da aldeia para aprender de novo como se fazia a sua maloca, com o que puderam reconstruir a sua habitação tradicional. Com a volta da maloca, muitos dos hábitos e costumes que, devido à catequese e à destruição generalizada, tinham deixado de existir, passam a ter de novo espaço.

### TRADIÇÃO E MODERNIDADE: DIFERENTES APROXIMAÇÕES

Na ligação que a tradição estabelece entre o passado e o presente é complexa, sendo a própria tradição, como vimos, uma dimensão dinâmica, cuja dimensão vai passar a ser predominante com o advento da chamada modernidade. Se, se fato, a dinâmica já se manifestava, ainda que de forma tímida, no âmbito da tradição - com algumas mudanças se insinuando lentamente num universo cultural onde a força central vai ser a da permanência -, no mundo moderno a lógica da cultura passa a ser a da própria mudança, da substituição incessante de valores e modelos. Aqui, como aponta Marx, "tudo que era sólido desmancha no ar, tudo o que era sagrado é profanado".<sup>1</sup> Nessa nova configuração da cultura, muda também, profundamente, a própria relação com o tempo, com suas três dimensões - passado, presente e futuro - passando a se relacionar entre si, como vemos, de forma diferente das configurações anteriores. Se no capítulo anterior nos debruçamos sobre o universo da tradição, neste capítulo vamos voltar a modernidade, âmbito no qual, como mostraremos, aparece a idéia do patrimônio cultural.

### O fim da modernidade?

No entanto, é importante que percebamos, antes de tudo, que ao falarmos de modernidade, estamos lidando com uma idéia em si bastante controversa e que, apesar de largamente utilizada pela filosofia e pelas ciências sociais, não nos dá a aprender através de uma definição conceitual simples ou uma delimitação cronológica unívoca. Aumentando essa dificuldade, a própria idéia da modernidade como um termo que designa o presente vem sendo crescentemente problematizada em nossos dias, principalmente a partir dos anos 1960, quando



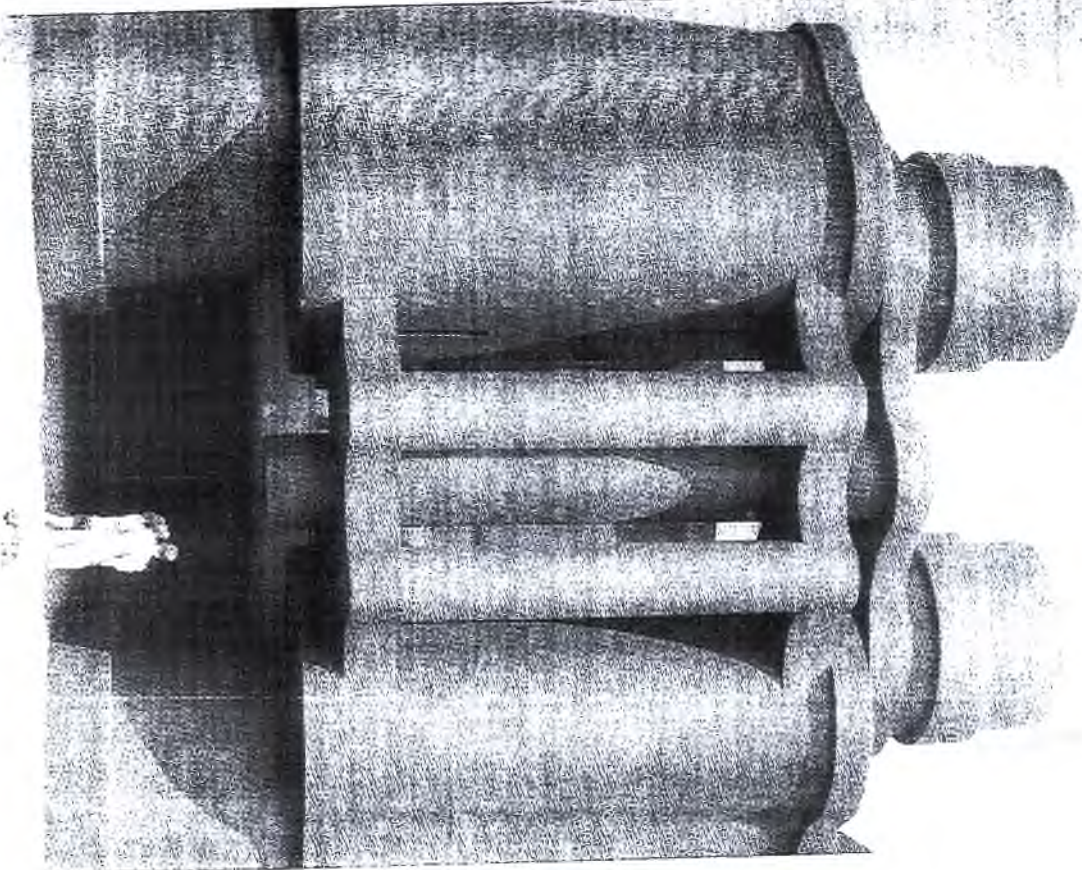
Fotografia de  
Fátima

começa a ganhar força a idéia de uma "crise da modernidade". Alguns pensadores, como o crítico da cultura Frederic Jameson, vêem naquela década o fim da modernidade e o início da chamada "pós-modernidade", entendida por ele como a "lógica cultural do capitalismo tardio", mesmo que o debate em torno do tema tenha se tornado mais inflamado e consistente apenas a partir da década de 1970.<sup>2</sup> E, de fato, naquele momento, ao lado de manifestações culturais em todos os campos que procuravam se distanciar dos modelos modernos, começa a predominar na cena intelectual do Ocidente também uma profunda suspeita da razão e da própria idéia de pretensões de validade universais alcançáveis argumentativamente, pressupostas no "projeto da modernidade", ouvindo-se falar constantemente a partir daí de "pós-modernidade", "pós-industrialismo", "pós-estruturalismo", etc. A discussão sobre a pós-modernidade – e, paralelamente sobre o esgotamento da modernidade – começa a ocupar lugar de destaque, não havendo nos anos 1980 "nenhum suplemento cultural, nenhum colóquio, nenhum contemporâneo bem informado" que possa viver sem ele, ironiza Wolfgang Iser, que acrescenta: "E, entretanto, quase nunca se sabe bem do que se fala, quando se diz 'pós-moderno'", acrescenta.<sup>3</sup> E, de fato, a expressão que deveria servir para denominar o presente e futuro próximo, indicando a ruptura de nosso tempo com o que se chama de modernidade, reveste-se, entretanto, de um grau de ambigüidade e imprecisão praticamente insanável.

Explorando essas ambigüidades, Iser aponta as quatro principais controvérsias que envolvem a expressão. A primeira referir-se-ia à própria *legitimidade* do termo, já que para alguns não haveria nenhum fenômeno que justificasse a sua aplicação.

O Pós-moderno seria somente vinho antigo em garrafa nova; e todo o alvoroço em torno dele seria apenas promoção de profetas da moda em busca de lucro; ou uma tentativa de fuga, facilmente desmascarável, daqueles que, com o anúncio de uma nova era, querem se furta-los às lareiras não resolvidas do presente.<sup>4</sup>

A segunda controvérsia estaria relacionada com o *âmbito de utilização* do conceito, que vem sendo empregado de forma crescentemente inflacionária. Inicialmente utilizado pela crítica literária, o conceito foi transplantado para o campo da Arquitetura, espalhando-se daí para outras áreas, como as artes plásticas, a Sociologia e a própria filosofia. Seriam, entretanto, compatíveis entre si essas diversas utilizações? Um outro ponto polêmico seria o que se refere à *aplicação temporal* do termo: quando começa a ser utilizado, nos Estados Unidos, na área da literatura, o "pós-moderno" se



La "Catedral" de Agaña  
de Prudh'ndale  
The A. King Stone  
and the A. King  
Stone Center  
Agaña e a aldeia em

referia a fenômenos dos anos 1950. Transplantado para a Europa, a partir de 1975, passa a referir-se aos próprios anos 1970. Por outro lado, o "pós-moderno" parece vir conquistando crescentemente terreno no passado: Arnold Toynbee, por exemplo, aponta as suas origens já em 1875. Umberto Eco, no "Pós-escrito ao Nome da Rosa" manifesta, cruelmente, o temor de que a categoria "pós-moderno", a continuar no passo atual, possa chegar até a obra de Homero. A quarta e principal controvérsia referir-se-ia ao próprio conceito do conceito, que parece apontar para direções totalmente diversas. Para alguns, o pós-moderno seria a era das novas tecnologias; para outros, pelo contrário, completar-se-ia com ele justamente a despedida de um domínio tecnocrático, sendo o pós-moderno verde, ecológico e "alternativo". Alguns esperam do pós-moderno uma nova integração, por meios diversos (por exemplo, o mito), da sociedade dilacerada; enquanto outros afirmam ser o pós-moderno principalmente uma época de maior pluralismo e fragmentação crescente.

Frete a tais ambigüidades, seria importante nos perguntarmos mesmo pela validade de uma denominação como a de pós-moderno, excessivamente abrangente e imprecisa. Por outro lado, no entanto, não há como se usar hoje o conceito de modernidade sem uma perspectiva crítica, sem levar em conta as inúmeras — objeções e problemas levantados por diversos autores a respeito do chamado "projeto moderno". Assim, para apresentar a idéia de modernidade vamos lançar mão de um autor, o filósofo alemão Jürgen Habermas, que tenta fundar uma teoria da modernidade que consiga lidar conceitualmente com as patologias do nosso tempo, sem se desvincular, no entanto, da herança do racionalismo ocidental. Para isso, ele vai construir a sua teoria da modernidade dentro de um quadro sistemático mais amplo, que denomina "Teoria da Ação Comunicativa", onde liga o tema da modernidade ao tema da razão. Para o filósofo, o conceito de ação comunicativa apontaria para três complexos temáticos interligados: primeiramente para "um conceito de racionalidade comunicativa que seja suficientemente cético em seu desenvolvimento, mas que resista à redução da razão", em segundo lugar, para "um conceito em dois níveis de sociedade, que ligue os paradigmas do 'mundo vivido' e do 'sistema' de uma maneira não apenas retórica"; e finalmente para "uma teoria da modernidade que explique o tipo de patologias sociais que se tomam hoje mais visíveis, por meio da suposição de que os domínios da vida comunicativamente estruturados estão sendo subordinados aos imperativos dos sistemas de ação autônomos, formalmente organizados".<sup>5</sup> Só assim, acredita Habermas, é possível uma conceitualização do contexto da vida social adequada aos paradoxos da modernidade, sem que tenhamos que descartá-la como um todo.

Ao pretender desenvolver um projeto de tal abrangência — e ainda mais num o século do racionalismo ocidental —, Habermas tem plena consciência de estar nadando contra a corrente. "Ele propõe critérios universais de razão num tempo em que estilos relativistas de pensamento estão na moda em várias áreas do discurso intelectual — como, por exemplo, no 'pós-estruturalismo', escreve Anthony Giddens, no ensaio "Reason without rationalism?", "Não se pode, entretanto, acusá-lo de ingenuidade — "Habe-revolution?". Não se pode, entretanto, escreve Bernstein, já no prelo, "he is aware of the present mood", como escreve Bernstein. Já no prelo da *Teoria da Ação Comunicativa*, o filósofo confessa: "Uma investigação deste tipo, que usa o conceito de razão comunicativa sem corar, está hoje sob suspeita de ter caído na armadilha do fundamentalismo".<sup>7</sup> Para ele, no entanto, o quadro é claro: não há como realizar uma crítica da razão fora dos limites dela própria, ou uma crítica da modernidade e razão são dois nomes os pressupostos desta. E mais ainda: modernidade e razão são dois termos indissociáveis, cabendo ao filósofo mostrar a conexão íntima que os liga, e trabalhar dentro desses limites, fiel à herança do racionalismo ocidental. Trata-se para ele, que tinha como pano de fundo nos anos 1980 a ascensão do neo-conservadorismo e a crítica — ecológica — ao crescimento do neo-conservadorismo e a crítica — ecológica — ao crescimento, duas perspectivas bastante críticas ao "projeto da modernidade", de oferecer uma defesa do Iluminismo e da modernidade quando para muitos estes se tornaram efetivamente desacreditados.<sup>8</sup>

Partindo de tal perspectiva, nada mais natural, portanto, que Habermas re-velar frontalmente todas aquelas correntes que, seja na arquitetura, na arte ou na filosofia, procuram se distanciar da modernidade, proclamando sua ruptura com essa. No prefácio de seu livro *O discurso filosófico da modernidade*, Habermas refere-se ao discurso que proferiu em 1980, por ocasião do recebimento do Prêmio Adorno, intitulado "Modernidade, um projeto incompleto". Neste tratara, por meio de uma cuidadosa análise da modernidade, justamente do suposto aparecimento de uma "pós-modernidade". "Este tema, controverso e cheio de facetas, nunca mais me abandonou", confidava em 84. O combate ao chamado "pós-moderno" passa a ser, então, um dos pilares da obra de Habermas, o que nos faz supor que, talvez, tenha sido justamente o desafio representado pelas correntes de pensamento "pós-modernas" que estimula o filósofo a elaborar sistematicamente uma teoria da modernidade que permita explicar as patologias de nosso tempo, evitando cair nos impasses em que derrota a Teoria Crítica.





Para apresentarmos a sua teoria da modernidade, principalmente em sua faceta estética, vamos recorrer, então, ao texto citado de Habermas, "Modernidade, um projeto incompleto", discurso com o qual ele pretendia, por um lado, refutar as correntes que se proclamam "pós-modernas" e, por outro, defender a continuidade do que chama "projeto da modernidade". Habermas adota aí a única que parece possível num pequeno texto, que se destinava, ademais, não a especialistas, mas a um público mais amplo — tratava-se, no caso, de um discurso proferido ao receber o prêmio Adorno, em 1980: começar pontualmente, clareando um aspecto específico da questão e, a partir daí, alçar vãos mais altos. Habermas começa justamente com a questão da modernidade na arte, procurando, com a análise do próprio conceito "moderno", delimitar claramente o terreno em que nos situamos. Após tal passo, o filósofo pode prosseguir, atacando os neoconservadores e os críticos do crescimento, e apresentando a sua versão própria do processo de modernização, que, se não pretende indicar saídas concretas para os impasses de nosso tempo, pelo menos nos aponta a possibilidade deles se resolverem sem que se tenha de abdicar da própria modernidade.

Um dos caminhos para a elucidação desse importante marco teórico parece ser acompanhar o seu desenvolvimento histórico, caminho tentado por vários autores como Kosslick e Jürgen Habermas. É o que faz Habermas nesse texto: interrompe sua marcha e tenta, com a discussão do próprio termo "moderno", ganhar a necessária clareza para prosseguir. Ao anunciar, no início do segundo parágrafo, que o tópico seguinte "nos vem da história", Habermas prepara-nos para o tipo de discussão que se segue: uma tentativa de se apreender *historicamente* o conceito. Como ponto central de tal delimitação histórico-conceitual o filósofo vai tomar aqui as diferentes relações com a tradição que o termo "moderno" indica ao longo de sua existência, relações essas que pressupõem tipos de "consciência do tempo" (*Zeiterkenntnis*) igualmente diferenciados.<sup>9</sup>

### Diferentes relações com o tempo

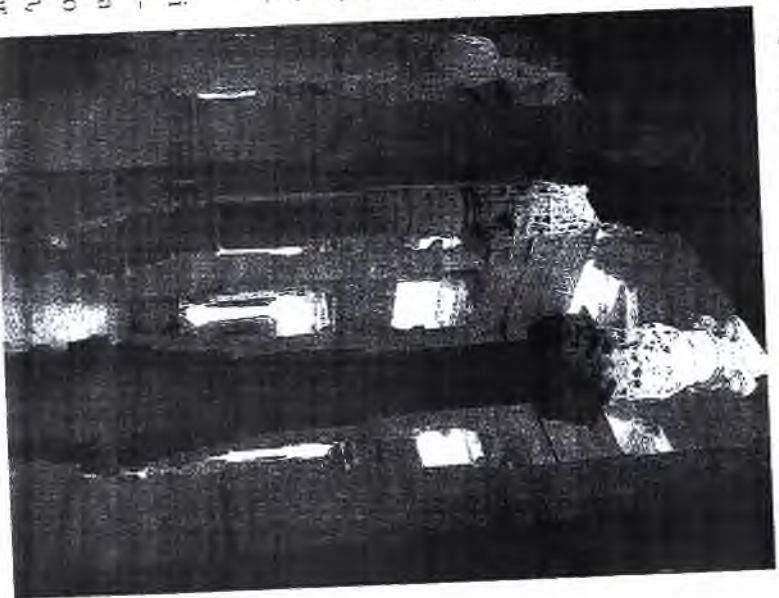
Ao escolher tal via de aproximação, Habermas nos recorda a discussão que Octávio Paz faz do fenômeno da modernidade em seu livro *Os filhos do barro*, onde também se aborda a questão sob o prisma da relação com o tempo. Neste ensaio, o poeta mexicano nos mostra como o fenômeno da modernidade só seria possível numa sociedade como a ocidental, com a peculiar relação que esta estabelece entre as três dimensões do tempo — passado, presente e futuro. E, para ele vai ser justamente esta relação entre

as dimensões do tempo que determina a relação de um povo com a tradição: "A relação entre os três tempos, passado, presente e futuro, é distinta em cada civilização", escreve.<sup>10</sup> Assim, então, quatro modelos básicos em que pode se manifestar tal relação: aquele que domina das civilizações primitivas aos gregos; o indiano, o cristão e o moderno.

No primeiro modelo, que persiste até entre os gregos, o passado seria o *facto*, tempo-arquetípico, modelo a se imitar. Não se trata aqui, certamente, do passado recente, mas de um tempo imemorial, uma idade do ouro, que se localizaria no início, na origem. Tal ênfase sobre o passado faz com que as civilizações vejam com horror as inevitáveis variações que o passado do tempo implica: "longe de serem consideradas benéficas, essas mudanças não refastas: o que denominamos história é para os primitivos falta de *physis*". A história seria aqui uma degradação do tempo original, "um lento e inexorável processo de decadência, que culmina com a morte". O relato inextinguível estaria no eterno retorno: o passado inerte contra a mudança e a extinção estaria no eterno retorno: o passado vive num tempo que reaparece ao fim de cada ciclo. "Desta forma o futuro nos oferece uma dupla imagem: é o fim dos tempos e o seu recomeço, é a abstração do passado arquetípico e é a sua ressurreição". Está-se preso

agora, pois, ao círculo do tempo, do qual nem os deuses escapam: como os humanos, estes também devem nascer, morrer e tornar a surgir. "Bawzauoatl desapareceu no mesmo lugar no qual se perdem as divindades que Nerval hovernou em vão: esse lugar, diz o poema náuatle, 'onde a água do mar se junta com a do céu', onde a aurora é crepuscular".<sup>11</sup>

O modelo indiano vai ao contrário, numa oposição do próprio tempo, num mais além, que se viela como um ser



Calamita do tempo  
Kamapari Juan,  
Tlalpuque, Índia.

inóvel sempre igual a si mesmo (*bramañe*) ou o vazio igualmente inóvel (*miramañ*). Sobre ambos nada poderia ser dito: estão além não só do tempo, mas também da própria linguagem. A civilização indiana não rompe, entretanto, com a idéia de um tempo cíclico: "sem negar sua realidade empírica, dissolve-o e converte-o em uma fantasmagoria sem substância". Os ciclos continuam a existir, mas são literalmente os sonhos de Brama, que se dissipam sempre que o deus desperta, ao fim de cada 432 mil anos. "Este enorme sonho circular, irreal para aquele que o sonha, porém real para o sonhado, é monótono: inflexível repetição das mesmas abominações", escreve Octávio Paz.<sup>12</sup>

O tempo cristão, que traz o terceiro modelo, é o primeiro a romper com a idéia de ciclo: aqui tudo só acontece uma vez e inexoravelmente. Daí poder afirmar Santo Agostinho: "Somente uma vez Cristo morreu por nossos pecados, ressuscitou entre os mortos e não morrerá mais". Rompendo os ciclos e introduzindo a idéia de um tempo finito e irreversível, o cristianismo acentua a heterogeneidade do tempo, isto é, põe "manifestamente essa propriedade que o faz romper consigo mesmo, dividir-se, separar-se, ser outro sempre diferente". O tempo, cindindo-se a cada instante, repete aquela ruptura original — a ruptura do paradisiaco presente eterno. "Finitude, irreversibilidade e heterogeneidade são manifestações de imperfeição: cada minuto é único e distinto porque está separado, cortado da unidade". Daí, ser a história, aqui, também sinônimo de queda. Entretanto, todas essas contradições vão se reconciliar, no modelo cristão, na eternidade, "unidade do tempo que está depois dos tempos". Com a idéia de eternidade regressa o eterno presente: depois da reconciliação do Juízo Final temos a "morte da mudança — a morte da morte". "No fim dos tempos cada coisa e cada ser serão mais plenamente aquilo que são: a

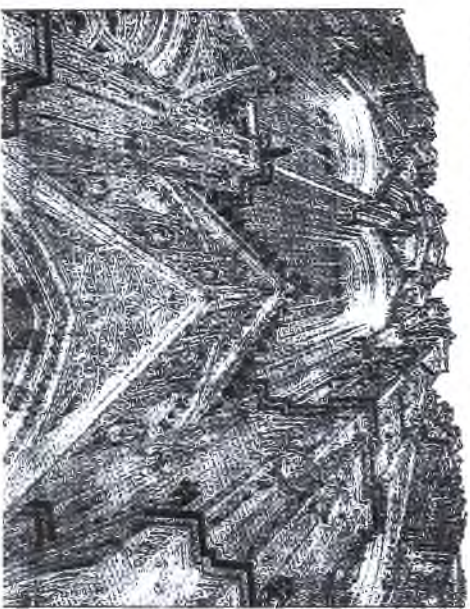
plenitude do gozo no paraíso corresponde exatamente e ponto por ponto à plenitude da dor no inferno".<sup>13</sup>

Todos esses modelos — passado intemporal do primitivo, tempo cíclico, anulação dos contrários no brã-mané ou na eternidade cristã — podem, segundo Octávio Paz,

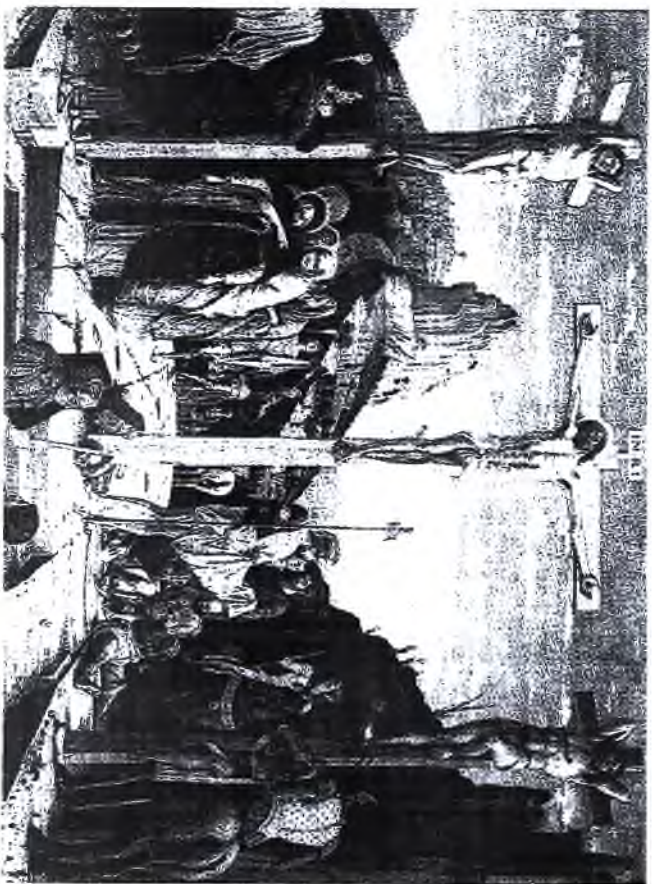
ser reduzidos a um princípio único: são "tentativas de anular, ou pelo menos minimizar, as mudanças". "A pluralidade do tempo real opõe-se à unidade de um tempo ideal ou arquetípico; à heterogeneidade em que se manifesta a sucessão temporal, a identidade de um tempo mais além do tempo, sempre igual a si mesmo". A modernidade vem romper "bruscamente com todas essas maneiras de pensar". Se herda o tempo linear e irreversível do cristianismo, não aceitando as concepções cíclicas, a era moderna vai inaugurar o quarto modelo, ao negar radicalmente a idéia da finitude do tempo e da reconciliação na eternidade. O foco não é mais aqui o passado ou a eternidade, mas o futuro, "o tempo que ainda não é e que sempre está a ponto de ser". "Diferença, separação, heterogeneidade, pluralidade, novidade, evolução, desenvolvimento, revolução, história — todos esses nomes condensam-se em um: futuro", escreve Octávio Paz. "Se o tempo passa a ser concebido como um contínuo transcorrer, não se pode mais andar para o futuro", nada mais natural do que se valorizar a mudança, e não se tente, como nos outros modelos, minimizá-la. "O princípio em que se fundamenta o nosso tempo não é uma verdade eterna, mas a verdade da mudança".<sup>14</sup> A perfeição consubstancial à eternidade converte-se em um atributo da história: os seres e as coisas não vão mais atingir sua perfeição "no outro tempo do outro mundo, mas no tempo de aqui — um tempo que não é presente eterno, mas fugaz".<sup>15</sup> A história se torna na modernidade, pois, como escreve Octávio Paz, o "nosso caminho da perfeição".

### Diferentes relações com a tradição: passados arquetípicos

Halberstam, em "Modernidade, um projeto incompleto", apresenta-nos também diferentes modelos de relação com o tempo, observáveis na própria história do conceito "moderno". Tal termo teria surgido pela primeira vez no fim do século V "a fim de distinguir o presente, que oficialmente tornara cristão, do passado romano e pagão". "De conteúdo variável, o termo 'moderno' reitera a consciência de uma época que insiste em se voltar ao passado da Antiguidade procurando conceber-se como resultado de uma transição do velho para o novo", escreve.<sup>16</sup> A forma de relação com a tradição que tal termo indica variaria, entretanto, como nos mostra Halberstam, basicamente três modelos dessa relação.



(...) primeiro deles seria aquele que teria vigiado desde a Idade Média, onde o termo, derivado do latim "*modernus*" aparece pela primeira vez, até o Iluminismo, passando pelo Renascimento, onde tal concepção é reforçada. Ser moderno aqui não significava, como mais tarde, desligar-se da tradição, ou negá-la abstratamente, mas sim voltar a ela, renová-la. (...) o termo 'moderno' surgiu e ressurgiu exatamente durante aqueles períodos em que na Europa se formava a consciência de uma época através de renovada relação com os antigos — sempre que, ademais, a Antiguidade era considerada modelo que se havia de restabelecer por alguma espécie de imitação".<sup>17</sup> Assim, por exemplo, ser "moderno" na Idade Média era retomar a tradição de Aristóteles, no Renascimento, a tradição artística clássica. Temos aqui resquícios daquele modelo de relação com o tempo, cujo pólo organizador é o passado, que Octávio Paz descreve: por trás dessas retomadas revela-se a crença na superioridade de um passado-arquetípico, a se imitar.



Um bom exemplo disso encontramos numa história usada por John Summerson em *A linguagem clássica da Arquitetura* para retratar a veneração e adesão acrítica que, ao tempo do Renascimento, despertava tudo o que se ligava à Roma antiga:

(...) se quisermos compreender o pensamento do século XV e XVI, precisamos ser simples. Buckhardt conta-nos uma história muito bonita, que pode nos auxiliar. Em uma certa ocasião, em 1485, foi anunciada a descoberta, em um sarcófago, do corpo de uma mulher romana, com a boca e os olhos ainda entretalhados com as faces ainda rosadas; segundo um informante da época, era "mais linda do que se pode contar ou descrever e, mesmo que se contasse ou se descrevesse sua beleza, aqueles que não a viram não acreditariam". Claro que tudo não passou de uma falsificação. Mas a emoção que o fato suscitou não foi falsa. Tratando-se de uma mulher romana, as pessoas estavam seguras de que deveria ser belíssima, algo nunca visto.<sup>18</sup>

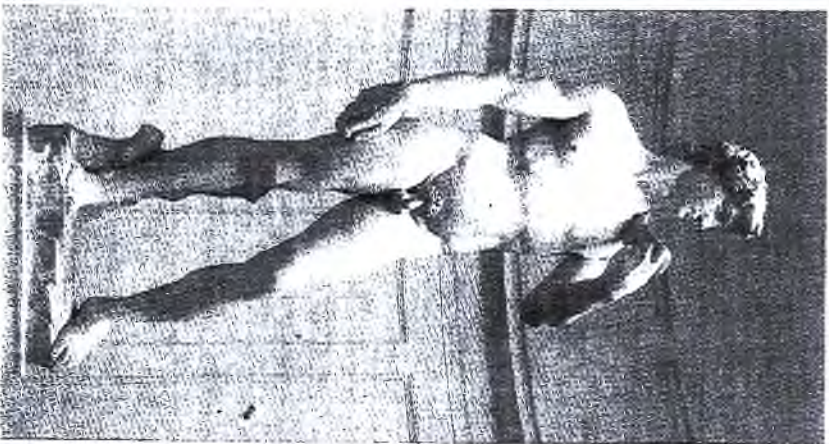
Tal foi a superioridade romana pode ser encontrada também em algumas pinturas de Mantegna, onde se retratam "senadores, cônsules, lictores e evolutivos prontos para desempenhar seus papéis em um cenário de monumentos soberbos e resplandecentes", representações magníficas de uma Roma antiga idealizada, elevada a modelo normativo inconteste.

Embora alguns críticos como Manfredo Tafuri localizem já no próprio Renascimento uma relação crítica e racional com a tradição<sup>19</sup>, este primeiro modelo vai se caracterizar basicamente por uma relação acrítica com conteúdos normativos tomados do passado. Tal relação vai se tomando, no entanto, crescentemente reflexiva, como veremos a seguir.

### Historicismo e retomada crítica do passado

Tal facinho por modelos retratados de passados exemplares da Antiguidade vai se dissolvendo aos poucos, com a entrada em cena da razão crítica moderna. Octávio Paz: "A modernidade é sinônimo de crítica e se identifica com a mudança; não é a afirmação de um princípio intemporal, mas o abandono da razão crítica que, sem cessar, se interroga, se examina e se debate para renascer novamente".<sup>20</sup> A dissolução da autoridade de modelos normativos tomados do passado pode ser bem exemplificada com o caso da Arquitetura neo-clássica, onde a crença cega na superioridade dos modelos é colocada, pela primeira vez, em questão. "Por que Roma seria a base de tudo aquilo que é bom na Arquitetura?", interroga-se John Summerson. "Na verdade", escreve, "essa questão do 'porquê' não preocupava muito as pessoas, até o século XVII. É a controvérsia surgiu na França, e não na Itália. Parece-me natural que tal espírito crítico emergisse não na base natural da arquitetura clássica, a Itália, mas em um país onde ela fora descoberta e adaptada e onde viera substituir a mais intelectual de todas as

tradições inefáveis".<sup>21</sup> Habermas vai apontar também o Humanismo francês, com seus ideais, como o primeiro a abolir a autoridade incontestável dos modelos do passado. A ideia de que ser "moderno" implicava voltar aos antigos muda neste momento, segundo o filósofo, ao se confrontar com a ciência — inspirada na ciência moderna — "no progresso infinito do conhecimento e no avanço infinito em direção ao aperfeiçoamento social e moral".<sup>22</sup>



Em *O Discurso Filosófico da Modernidade*, Habermas discute mais profundamente tal questão, tomando a célebre *Querelle des Anciens et des Modernes* do início do século XVIII. O partido dos "modernos" vai aí se rebelar contra a "auto-compreensão do classicismo francês", não aceitando mais a imitação acrítica dos modelos antigos ou a existência de "normas de uma beleza absoluta e aparentemente subtraída do tempo".<sup>23</sup> Assimilando o conceito aristotélico de perfeição àquele do progresso, que era sugerido pelas ciências modernas da natureza, elaboram critérios de um belo condicionado ao tempo ou relativo. Com isso, ao se separar, ainda que parcialmente, do modelo da arte antiga, vão ser os primeiros a se deparar com a questão da necessidade da auto-fundamentação, que marca a modernidade como um todo.

Esse processo não se dá, entretanto, abruptamente, acontecendo de forma gradual e progressiva. Assim, a dissolução dos modelos normativos do passado não significa, no campo da arte, de imediato, uma negação da tradição enquanto tal: os românticos modernistas, por exemplo, vão buscar numa Idade Média redescoberta um modelo alternativo, que contrapõem aos antigos ideais classicistas. "A era da Ilustração rompeu definitivamente o continuum do presente com o mundo das tradições imediatamente vividas, dos legados tanto grego quanto cristão", escreve Habermas em "Arquitetura moderna e pós-moderna".<sup>24</sup> Entretanto a Ilustração, tornada

histórica, não se contentava com a simples quebra da continuidade: "que-riam antes, através de uma apropriação refletida da história, encontrar o seu próprio caminho".

Este processo se mostra de forma bastante nítida na Arquitetura, onde a apropriação da história se torna cada vez mais "refletida". Se observarmos com cuidado o período que vai do aparecimento do Neoclássico até a vitória do Ecletismo, podemos identificar uma clara tendência à "desnaturalização" e racionalização no trato com a tradição. O Neoclássicismo vai ser realmente como indica John Summerson numa expressão feliz o primeiro estilo a tratar a Arquitetura "à luz da Razão e da Arqueologia".<sup>25</sup> De fato, aqui se multiplicam os tratados teóricos que analisam cada vez mais profundamente grande parte dos princípios de projeção clássica, e estabelecem regras precisas, que "revisitam" os estilos do passado de forma cada vez mais objetiva. Tudo aquilo que até então fora aceito sem questionamento passa a ser submetido ao crivo rigoroso da análise racional. É como assinala Leonardo Benevolo:

O pensamento da Ilustração discute a validade de todas as instituições tradicionais e, abordando o debate arquitetônico, é capaz de esclarecer, de uma vez por todas, o alcance exato e o valor das regras formais do classicismo, analisando objetivamente os componentes da linguagem clássica e explorando suas origens históricas, quer dizer, as arquiteturas antigas (...).<sup>26</sup>

Ao mesmo tempo, outros modelos, não-clássicos, começam a ser utilizados, substituindo os cânones usuais, e mesmo estilos "exóticos" não-ocidentais gradualmente aceitos.

Este processo evolutivo de uma historiografia crescentemente racional e plural, nos fins do século XIX, com o Ecletismo, onde todos os estilos estavam disponíveis e, igualmente bons e belos, podiam ser intercambiavelmente usados. "Não há estilo que não tenha uma beleza peculiar (...) hoje não há nenhum estilo concreto que prevaleça em sentido absoluto. Eis-lhe, vagando num labirinto de experimentos e tratando, através de um amálgama de certos elementos deste ou daquele estilo, deste ou daquele período, de constituir um conjunto homogêneo com alguma característica distintiva a fim de levá-la a seu pleno desenvolvimento e, portanto, à criação de um estilo novo e peculiar", escreve Thomas Lovett Donaldson, em 1917.<sup>27</sup> Se, em meados do século XIX, ainda se buscava, como vemos, um estilo de construção novo e sintético, que expressasse o espírito do novo tempo, a partir da metade do século a consciência historicista triunfa totalmente, e aceita-se, efetivamente, o pluralismo dos estilos como o próprio

estilo do tempo. “Só na segunda metade do século XIX o pluralismo dos estilos, objetivados e apresentados pela historiografia da arte, seria efetivamente adotado”, anota Habermas.<sup>28</sup>

O historicismo apresenta, porém, uma dupla face, como reconhece Nietzsche no final do século: se, por um lado, continuando e radicalizando a ilustração, define as condições para a formação das identidades modernas “de maneira ainda mais estrita e inexorável”, por outro, ao tornar as tradições históricas “disponíveis na forma de uma contemporaneidade ideal”, “possibilita a um presente inconstante, para si mesmo fugaz, um disfarce na forma de identidades emprestadas”.<sup>29</sup> O Ecletismo pode, assim, por um lado, ser considerado como realmente moderno, na medida em que completa e leva à sua culminação o processo de dessacralização da tradição, terminando de dissolver o resto de idealidade que ainda cerca os diversos estilos. Por outro lado, entretanto, ao fornecer a um “presente inconstante” “identidades emprestadas” tomadas do passado, o Ecletismo se presta a uma função dissimuladora, de disfarce.

Tal ambigüidade presente na modernidade historicista do século XIX parece-nos muito bem captada por uma metáfora que Walter Benjamin utiliza em “Paris, Capital do século XIX” — “imagens de sonho”. “Essas imagens são imagens do desejo e, nelas, a coletividade procura tanto superar quanto transfigurar as carências do produto social, bem como as deficiências da ordem social de produção”<sup>30</sup>, explica o filósofo. Essas “imagens de sonho” seriam, assim, uma espécie de “sonho coletivo”, imagens por meio das quais os homens, ao mesmo tempo, escamotariam e enfrentariam a realidade que se lhes apresentava — aquela da Europa da segunda Revolução Industrial, nos fins do século XIX, marcada por uma violência industrialização e urbanização. Nessas imagens de sonho, o novo se interpenetra com o antigo: nega-se o passado recente e até mesmo o presente perturbador, voltando-se para um passado remoto. A “enfática aspiração de se distinguir do antiquado” faz “retroagir até o passado remoto a fantasia imagética impulsionada pelo novo”, escreve Benjamin. As imagens de sonho se manifestam, no século XIX, por toda parte: no interior burguês, nos cassinos, nos museus de cera, na cidade e, principalmente, na arquitetura: aqui, juntamente a um progresso da técnica de construção dum ritmo inédito na história, domina o Ecletismo, esse “baile de máscaras” estilístico.

Os novos tempos colocavam uma série de problemas inéditos para os arquitetos: as cidades cresciam espantosamente, trazendo à baila a questão da construção em grande escala para as massas; o desenvolvimento social com o domínio crescente da burguesia exigia uma ampliação em número

de certos tipos arquitetônicos existentes (bibliotecas e escolas, casas de ópera e teatro) e mesmo a criação de novos (as grandes estações de trem, os magazines gigantescos, os halls das grandes exposições universais); os novos materiais de construção, o ferro e o aço e o concreto, e os novos métodos de produção exigiam uma forma de expressão arquitetônica distinta da até então vigente.<sup>31</sup> Os arquitetos, porém, negavam o próprio desenvolvimento industrial e se concentravam quase que exclusivamente no trabalho puramente estético dos edifícios, com especial ênfase para as fachadas desses. Vivia-se num reino do “estilo”, numa cisão neurótica entre os reclamos funcionais dos novos tempos (que, muitas vezes, acabam se manifestando nas plantas dos edifícios) e o trabalho estilístico propriamente dito. Nikolaus Pevsner, maior o Ecletismo na Inglaterra vitoriana:



Vianna, Paris, 1888.

Essa falta de autoconfiança é a última coisa que se esperaria de uma época tão independente quanto ao comércio, indústria e engenharia. Para as coisas do espírito é que faltou vigor e coragem ao período vitoriano. Os padrões em arquitetura foram os primeiros a desaparecer; pois, enquanto um poeta e um pintor podem esquecer a sua época e ser grandes na solidão de seus estudos, um arquiteto não pode existir em oposição à sociedade. Aqueles dotados de sensibilidade visual vieram tanta beleza destruída à sua volta pelo crescimento súbito, expansivo e incontrolado das cidades e fábricas que se divorciaram de seu século e voltaram-se para um passado mais inspirador.<sup>32</sup>

Um bom exemplo do funcionamento de tais imagens de sonho pode ser encontrado na questão da própria técnica. “(...) a produção técnica em seus próprios meios estava prisioneira do sonho (traumbefangene). Também a técnica, e não somente a arquitetura, é em certos estágios testemunha de um sonho coletivo”, anota Benjamin, em *Das Passagen-Werk*.<sup>33</sup> Como já apontamos, a introdução de novos materiais oferecera aos construtores possibilidades expressivas indobavelmente novas. O ferro, e mais tarde o aço, tornam possíveis as construções muito altas, vãos muito amplos e plantas-baixas mais flexíveis. O vidro, por sua vez, em combinação com o ferro e o aço, possibilitou tetos e paredes indobavelmente transparentes, enquanto o concreto armado trouxe consigo possibilidades de uma plasmagem arquitetônica muito mais arrojada. Os arquitetos, então, contudo, pouco se deram conta daquele vasto mundo de novas possibilidades abertas à sua frente. Pevsner: “(...) [Os arquitetos] não percebiam

que a Revolução Industrial na mesma medida em que destruiu uma ordem e um padrão de beleza estabelecidos, criava oportunidades para um novo tipo de beleza e ordem.<sup>34</sup> Walter Benjamin, sobre a construção em ferro no século XIX: "Assim como Napoleão reconheceu bem pouco a natureza funcional do Estado enquanto instrumento de dominação da classe burguesa, tampouco os arquitetos daquela época reconheceram a natureza funcional do ferro, com o qual o princípio construtivo principia a sua dominação na arquitetura."<sup>35</sup> Como não compreendessem a natureza do novo material (ou não a aceitassem em sua crueza moderna), os arquitetos vão usá-lo... travestido: "Nas vigas de sustentação esses construtores imitam colunas pompeianas e nas fábricas eles imitam moradias, assim como mais tarde, as primeiras estações ferroviárias tomam por modelo os chales", escreve Benjamin.

Temos aqui, pois, as duas faces que Nietzsche apontava no historicismo: se, por um lado, o Eclétismo continua a se apropriar de modelos normativos do passado, por outro esta apropriação faz-se cada vez mais criticamente. A relação com a tradição se dessacraliza crescentemente e esta, de fonte incontestada de normatividade, passa a mero repositório de modelos formais à disposição dos arquitetos e construtores (vide os catálogos de edifícios em diversos estilos que proliferam nos fins do século XIX). Este processo de racionalização no trato com a tradição se aprofunda e, quando levado a seu termo lógico, conduz, inevitavelmente, à própria negação da tradição como fonte de normatividade. Aparece, assim, o terceiro modelo de relação com a tradição que o termo "moderno" indica e que vai se caracterizar, como já seria de se esperar, pela negação abstrata da própria tradição. O passado, que fora, com o avanço da historiografia racional, perdendo gradativamente sua força normativa, passa a ser visto agora como uma entidade abstrata, da qual cabe tomar distância.

### Moderno como novo

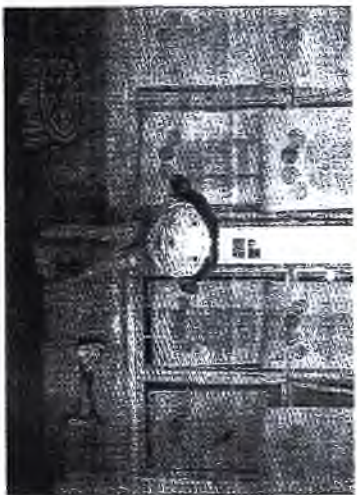
Este terceiro modelo corresponde, nos seus traços principais, àquele que Octávio Paz traça da relação da modernidade com o tempo: aqui, com o fim de quaisquer resquícios da ideia de um passado-arquetípico, não vai ser nem o passado nem a eternidade o ponto focal, mas sim o futuro, "o tempo que ainda não é que sempre está a ponto de ser". Habermas descreve essa nova relação como "aquela consciência radicalizada da modernidade" que, ao longo do século XIX, "se destacou de todo laço histórico particular"<sup>36</sup> Eliminam-se aqui, de vez, todos os passados exemplares, cabendo agora ao próprio presente, que se abre para o futuro, forjar seus modelos de normatividade. Aceitando, como indica Octávio Paz, a histori-

filado em sua forma mais radical, onde cada momento é um momento de ruptura, separação, a modernidade valoriza, pela primeira vez, não mais a permanência, mas a própria mudança. Habermas, ao analisar esse modelo, mantém-se nele o "novo" o traço distintivo das obras que se consideram modernas: "A característica de tais obras é o 'novo' que se há de ultrapassar e tornar-se obsoleto pela novidade do próximo estilo", escreve. Com tal intuito, que rejeita a autoridade normativa do passado, coloca-se, então, pela primeira vez, claramente, o problema da auto-fundamentação da modernidade, a que aludimos no início. "(...) a modernidade não pode nem querer mais tomar emprestado os próprios critérios de orientação de modernidade de uma outra época; ela deve atingir a sua própria normatividade de maneira", escreve Habermas em *O Discurso Filosófico da Modernidade*:<sup>37</sup> "A modernidade se vê remetida a si própria, sem nenhuma possibilidade de fuga", completa.

Tal concepção fica clara quando se observa, como faz o filósofo, a relação do próprio conceito de "clássico" com a modernidade. J.J. Politt, ao analisar tal termo, anota que, ao lado de seu sentido histórico, este traz sempre consigo outro sentido — o qualitativo, que nos interessa aqui. Quando se chama de "clássico" ou uma "fase clássica" na evolução de uma arte ou uma ciência, usa-se tal termo qualitativamente "para expressar o reconhecimento de uma norma de perfeição dentro de um determinado gênero, invento de uma norma de perfeição dentro de um determinado gênero, numa norma pela qual se tem que julgar os objetos ou evoluções posteriores dentro desse gênero", escreve.<sup>38</sup> É neste sentido que Habermas se refere a tal conceito ao anotar: "aquilo que é moderno preserva eles velados como o 'clássico'. Com tal afirmação o filósofo indica claramente, entretanto, a mudança que a modernidade opera já no próprio conceito de clássico. Até então se considerava clássico tudo que sobrevivesse ao tempo, impondo-se como um modelo normativo de perfeição, a se imitar. Porém a modernidade não vai mais tomar emprestada a autoridade de uma época passada e este estatuto do clássico: vai buscá-la no próprio momento em que se dá uma obra de arte autêntica. ("... recebe-o (...) por ter conflagrado um momento autenticamente moderno"<sup>39</sup>). Desta maneira podemos dizer que a modernidade vai criar "seus próprios e auto-referidos cânones do que considera clássico". Com tal inflexão no conceito podemos agora permitir-nos o uso de expressões como "modernidade clássica", como o faz Habermas. "A relação entre modernidade e clássico perdeu definitivamente qualquer referência fixa", conclui.

Na célebre *Querelle des Anciens et des Modernes* do século XVIII, e mesmo no Eclétismo, já se colocara o problema da auto-fundamentação da modernidade: o problema do belo condicionado temporariamente, vai ser na

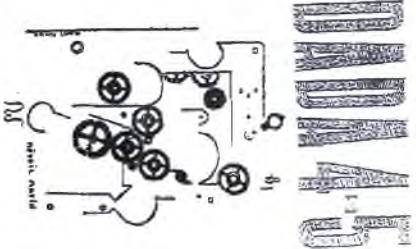
obra de Baudelaire que "o espírito e o exercício da estética modernista" assumem, para Habermas, "nítidos contornos". Para o poeta francês a experiência estética da modernidade se funda com a experiência histórica: a obra de arte vai ser o ponto no qual se encontram os eixos da atualidade e da eternidade. "A modernidade é o transitório, o evanescente, o acidental; é a metade da arte, da qual a outra metade é o eterno e o invariável", escreve: "O presente não vai mais tirar a sua própria autoconsciência do passado — nem mesmo se opondo a ele: "a atualidade só pode constituir-se como ponto de encontro entre tempo e eternidade".<sup>40</sup> O ponto de referência vai ser, a partir de agora, o instante fugidivo do presente, que é entendido como "o autêntico passado de um presente que ainda deve vir". Assim, o clássico vai ser, para Baudelaire, o "relâmpago" do surgir de um mundo novo, que, por sua própria natureza, não será estático. Com tal visão, Baudelaire vai traduzir a contrariedade antigo versus moderno nos termos belo absoluto e belo relativo: "O belo é constituído de um elemento eterno, imodificável (...) e de um elemento relativo, condicionado (...), que é representado pelo período, pela moda, pela vida cultural, pelas paixões", escreve. Este elemento transitório seria indispensável à obra de arte, pois é ele que vai tornar "digerível a torta divina": sem este elemento transitório "o primeiro elemento seria insuportável para a natureza humana".<sup>41</sup>



Baudelaire, como crítico de arte, vai valorizar, então, na pintura moderna, justamente aquele as-

pecto — a "beleza fugaz, efêmera", ligada ao instante que se esvai. Funda, com isso, aquela afinidade entre a arte e a moda, que marca a modernidade: na medida em que a beleza eterna só se revela sob o travestimento do traje temporal, a obra de arte moderna autêntica só pode se dar no encontro entre o efêmero e o autêntico, entre o tempo e a eternidade. Benjamin, na versão francesa de "Paris, Capital do século XIX", ao comentar o título do primeiro ciclo de *Les fleurs du mal* — "Spleen et idéal" — assinala que aí, ao apresentar ao leitor o "mais antigo" como o "mais novo", Baudelaire dá a forma mais vigorosa ao seu conceito de moderno: "Sua teoria da arte tem toda ela por eixo a 'beleza moderna' e o critério da modernidade lhe parece ser aquele marcado pela fatalidade de ser um dia antigo, e que o revela aquele que é testemunho de seu nascimento."<sup>42</sup>

Baudelaire, apesar de toda a ênfase que dá ao transitório, ao fugaz, ao belo relativo, ainda mantém um lugar em sua teoria da arte para o belo absoluto, o imutável, o impercível. A ruptura absoluta e radical com a tradição, indicada pelo primeiro modelo, fica mais clara quando analisarmos o fenômeno das vanguardas artísticas, que vão atingir o seu auge, segundo Habermas, no final do século XIX e no Surrealismo.<sup>43</sup> A essência da modernidade vai se caracterizar agora "por atitudes centradas numa concepção diferente do tempo", anota o filósofo. Tal atitude vai ser, finalmente, aquela apontada por Octávio Paz: a



profundamente, aquela apontada por Octávio Paz: a ruptura vai ser sobre a mudança, a ruptura e o futuro, afastando-se definitivamente a idéia de um passado provedor de modelos normativos. Tal concepção de tempo, diferente, por exemplo, daquela do modelo historicista, vai se manifestar já no uso de metáforas como "vanguarda", proveniente da terminologia militar e que indica a primeira linha de um exército, uma "bateria de choque cuja tarefa primordial consistia na destruição imediata do inimigo".<sup>44</sup> A própria imagem escolhida já deixa entrever a relação com o tempo vigente neste modelo. "A vanguarda concebe a si mesma como uma zona de territórios desconhecidos, expondo-se a riscos de surpresas, incertezas de choques, conquistando um futuro jamais ocupado. A vanguarda precisa encontrar um caminho num território onde ninguém ainda jamais ter-se aventurado", escreve Habermas.<sup>45</sup> O "choque estético", provocando pelas vanguardas como estratégia de conquista do futuro, "possui", por sua vez, um "elemento de ruptura convulsiva e violenta em seus aspectos aparentes e mais espetaculares em relação à tradição ou, ao que vem a ser o mesmo, aos hábitos formais estabelecidos e às correspondentes expectativas", escreve Eduardo Subirats, em *Da Vanguarda ao Pós-modernismo*.

Habermas, em "Modernidade, um projeto incompleto", segue Adorno ao utilizar os termos "vanguarda" e "modernidade" como sinônimos, observando que: "Subirats não vai tão longe a ponto de pressupor uma identidade entre os termos, mas aponta a sua afinidade. Apesar de ambos, sobretudo, designarem realidades distintas, estariam unidos intrinsecamente (1) no terreno apontaria, para Subirats, para a direção do novo, para a busca de uma renovação constante, de "reformulação sempre iniciada a partir do zero de valores individuais e coletivos, de objetivos comuns à total utilização". Na medida, porém, em que um indivíduo ou uma época

histórica só poderia definir sua identidade própria com referência “a seu passado, a sua memória histórica”, a modernidade, em sua “incessante busca do novo”, estaria condenada a não ter identidade. O característico da modernidade seria, para Subirats, justamente a “autonegação das identidades culturais objetivas e fixas, tornadas opacas”, num ato constante de ruptura e auto-superação. Tal ato seria levado a cabo pelas vanguardas. “As vanguardas artísticas do nosso século caracterizam-se pelo rigor com que assumiram essa ruptura com o passado, em um sentido que afetava o conjunto da cultura e inclusive as instituições políticas, e afirmavam o novo como exigência de uma perpétua renovação”, conclui.<sup>47</sup>

Tal ênfase sobre a mudança, o novo acaba, para Habermas, por significar a exaltação do presente:

A nova consciência do tempo, que se introduz na filosofia com os escritos de Bergson, vai além da expressão da experiência de mobilidade social, de aceleração da história, de descontinuidade na vida cotidiana. O novo valor conferido ao transiênto, ao fugaz e ao efêmero, a própria celebração do dinamismo, manifestam o ansio por um presente íntegro, imaculado e estável.<sup>48</sup>

Esta relação com o tempo ajuda-nos a entender a própria relação que a modernidade passa a manter com a tradição. “Isto explica a linguagem algo abstrata na qual o vazo modernista tem falado do ‘passado’. Apagam-se os componentes que distinguem as épocas entre si”, escreve Habermas. A memória histórica é substituída pela “afinidade heróica do presente com os extremos da história: um sentido do tempo no qual a decadência se reconhece de imediato no bárbaro, no selvagem e no primitivo”. Walter Benjamin perguntava-se, em 1933, em “Experiência e pobreza”: “(...) qual o valor de todo o nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais o vincula a nós?”<sup>49</sup> A “horível mixórdia de estilos e concepções do mundo do século passado” tinha mostrado com clareza “aonde esses valores culturais podem nos conduzir”, escreve o filósofo. Assim constituía-se “prova de honradez confessar nossa pobreza” e proclamar o surgimento de uma “nova barbárie”. “Barbárie? Sim. Respondemos afirmativamente para introduzir um conceito novo e positivo de barbárie. Pois o que resulta para o bárbaro dessa pobreza de experiência? Ela o impele para a frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, sem olhar nem para a direita nem para a esquerda. Entre os grandes criadores sempre existiram homens implacáveis que operaram a partir de uma tábua rasa”. Fazer ‘tábua rasa’ do passado, começar do nada, criar seus próprios modelos — tais eram as tarefas que se colocavam para os ‘novos bárbaros’, as vanguardas do início

do século. Marinetti, em 1909, no “Manifesto do Futurismo”: “Nós queremos demolir os museus, as bibliotecas, combater o moralismo, o feminismo e todas as covardias oportunistas e utilitárias”. Ou ainda: “Admirar um velho quadro é verter nossa sensibilidade numa urna funerária, em vez de lançá-la adiante pelos jatos violentos de criação e ação. Você quer portanto fortalecer suas melhores forças numa admiração inútil do passado, do qual não sai forçosamente esgotado, diminuído, espezninhado?”<sup>50</sup>

Fala revolta contra o passado não é gratuita, servindo a um propósito bem determinado: com ela a modernidade tenta se libertar das “funções normalizadoras da tradição”, como escreve Habermas.<sup>51</sup> “(...) [a modernidade] vive da experiência de se revoltar contra tudo que é normativo. Esta revolta é uma maneira de neutralizar padrões tanto da moral quanto da utilidade”. A estratégia para tal: um “jogo dialético entre recato e escândalo público”, que leva à utilização de diversos elementos de provocação, de ruptura, como as metáforas beligerantes e as ações agressivas. “Basta recordar, a propósito, aqueles grupos de artistas como os dadaístas de Zurique e Berlim, os futuristas do Norte da Itália ou os cubistas franceses que, em suas ações e manifestos e, sobretudo, em suas exposições e experimentos formais, assumiram a provocação e o escândalo como finalidade antifática”, escreve Eduardo Subirats, que ilustra:

São incontáveis as passagens e citações que coincidem neste ponto: a apologia da bofetada por Tzara, o canto à violência, à ação destrutiva e desapiedada dos futuristas, o quase-culto à estética do ‘espanto’ que um crítico como André Salmon celebra, o prazer ambíguo pelo chocante e monstruoso, confessado por Charles Morris, ou a satisfação pelo caráter estupefaciente que o pintor Gleizes assinala em suas conferências sobre o cubismo.<sup>52</sup>

#### As vanguardas e a retomada pós-historicista do passado

Partindo a primeira parte de “Modernidade, um projeto incompleto”, Habermas tenta mostrar como a relação da modernidade com a história — que denomina “pós-historicista” — ultrapassa a simples negação absoluta (“O espírito moderno, de vanguarda, tem procurado em vez disso [da maneira] abstrata, do a-historicismo) utilizar o passado de modo diverso, servindo-se daqueles passados que se tornaram disponíveis pela erudição alijivante do historicismo, muito embora simultaneamente se oponha à história neutralizada que se encontra encerrada no museu do historicismo.<sup>53</sup> Para isso utiliza-se do conceito benjaminiano de *Jetztzeit* (tempo de



agora), onde temos uma proposta de re-apropriação da tradição semelhante àquela que Habermas detecta nas vanguardas. Benjamin desenvolve tal conceito em 1940, ainda sob o impacto do acordo entre Stalin e Hitler, tentando, com ele, contrapor-se aos modelos de relação com a história que lhe pareciam vedar qualquer possibilidade de ação humana transformadora. "Benjamin não se rebelava apenas contra a normatividade tomada emprestada de uma compreensão da história caracterizada pela imitação de modelos", escreve Habermas em *Der philosophische Diskurs der Moderne*, "ele também combate aquelas duas concepções que, já no terreno da concepção moderna de história, interceptam e neutralizam a provocação do novo e do absolutamente inesperado".<sup>56</sup> Com tal conceito Benjamin combateria aquela "degeneração da consciência moderna do tempo, aberta ao futuro", representada pelo evolucionismo, onde "o progresso se coagula em norma histórica" e, ao mesmo tempo, pelo historicismo, que, com sua série de passados tornados disponíveis, cria uma "imagem eterna do passado". Habermas explica:

Por um lado ele se volta contra a ideia de um tempo homogêneo e vazio, que é preenchido pela obtusa fé no progresso, própria do evolucionismo e da filosofia da história; mas, por outro, também contra aquela neutralização de todos os critérios praticada pelo historicismo, quando confina a história no museu e deixa a sucessão de fatos escorrer entre os dedos como um rosário.<sup>57</sup>

Em lugar dessas duas concepções imobilistas, caberia ao historiador materialista, segundo Benjamin, estabelecer uma "experiência" com o passado, e re-apropriando de seus conteúdos não-realizados e, com isso, "salvando-o", "redimindo-o". O modelo de tal re-apropriação Benjamin acha, por exemplo, em Robespierre, que, encontrando um passado "correspondente" na Roma Antiga, toma posse dele e, redimindo suas expectativas não realizadas, subtrai-o ao continuum inerte da história. Benjamin, Tese XIV:

A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de 'agoras'. Assim, a Roma Antiga era para Robespierre um passado carregado de 'agoras', que ele fez explodir do continuum da história. A Revolução Francesa se via como uma Roma ressuscita. Ela citava a Roma Antiga como a moda cita um vestuário antigo. A moda tem um faro para o atual, onde quer que ele esteja na folhagem do antígamo. Ela é um salto de tigre em direção ao passado. Somente, ele se dá numa arena comandada pelas classes dominantes. O mesmo salto, sob o livre céu da história, é o salto dialético da Revolução, como o concebeu Marx.<sup>58</sup>

Habermas esclarece esse conceito: "Tal é o conceito benjaminiano de *Jetztzeit*, do presente como momento de revelação; um tempo em que as farpas de uma presença messiânica se enroscam. Neste sentido, para Robespierre, a Roma Antiga foi um presente prenhe de revelações oportunas".<sup>57</sup>

É neste sentido que Habermas pode estabelecer um paralelo entre essa re-apropriação da história — messiânica e baseada no próprio presente — proposta pelo conceito de *Jetztzeit* e a relação que as vanguardas mantêm com a tradição: "Como ele [Benjamin] tenta paralisar, com um choque produzido surrealisticamente o continuum indolente da história, também uma modernidade volatilizada na atualidade, assim que atinge a autenticidade de um *Jetztzeit*, deve criar a sua normatividade de imagens especulares re-evocadas do passado", escreve.<sup>58</sup> Estamos, porém, a milhas de distância do modelo historicista, como a observação de Habermas que se segue, deixa perceber: "Estas [imagens especulares re-evocadas do passado] não são mais percebidas como passados exemplares por natureza".

**Modernidade e monumento histórico**

Vai ser, então, apenas no âmbito da modernidade, com a peculiar relação que esta estabelece com o tempo, que vai poder aparecer uma ideia como a de "patrimônio cultural", que pressupõe, como veremos, uma relação reflexiva com o passado e com a tradição. Françoise Choay, numa obra patrimonial com a emergência da modernidade, apresentando a noção e a trajetória do pensamento e das políticas de patrimônio desenvolvidas desde o século XVIII no Ocidente, com base numa distinção fundamental entre "monumento" e "monumento histórico", sendo este último justamente uma "invenção" moderna e europeia. Ao propor esse caminho, a autora



Mesa Kambha, Calcuta, Índia. Projeto de Peter Zumthor parcialmente sobre as ruínas de uma guerra.

francesa recuperava uma intuição fundante de Alois Riegl, que, no início do século XX, já fazia claramente essa distinção no *Der moderne Denkmalkultus*, texto com o qual apresentava a nova legislação de proteção do patrimônio para o Império Austro-húngaro.

A criação e a conservação de tais monumentos “intencionais”, dos quais se encontram traços até nas épocas mais antigas da cultura humana, não cessaram até os nossos dias; não obstante, quando falamos do culto e da proteção moderna dos monumentos, não pensamos nos monumentos “intencionais”, mas nos “monumentos históricos e artísticos”, como reza a denominação oficial até hoje, pelo menos na Áustria. Esta denominação, plenamente justificada de acordo com as concepções vigentes do século XVI ao XIX, poderia hoje, frente à concepção da essência da obra de arte que se impôs recentemente, induzir a mal entendidos, em razão do que vamos começar por interrogar, antes de mais nada, o que se quis dizer até agora por “monumentos históricos e artísticos”. (RIEGL, 1995, p.56, tradução do autor)

Assim, como observam Riegl e Choay, o “monumento” em seu sentido original, antropológico, vai ser uma espécie de “universal cultural”, existindo em praticamente todas as culturas; originado do latim *monere* (“adverter”, “lembrar”), o monumento não pretende apresentar de forma neutra uma informação, mas, muito mais, “trazer à lembrança alguma coisa”, “tocar pela emoção, uma memória viva”. Como consequência, seria possível chamar de monumento, “tudo o que for edificado por uma comunidade de indivíduos para rememorar ou fazer que outras gerações de pessoas re-memorem acontecimentos, sacrifícios, ritos ou crenças” (CHOAY, p. 18). Com isso, o monumento seria sempre “intencionado” (*gewollte*) e sempre pensado sob a égide do “tempo cíclico”, no qual, como nos lembra Octavio Paz, o passado pode ser re-vivido, reaparecendo ao ser invocado pela memória coletiva.

No entanto, na modernidade vamos ter justamente a extinção progressiva da função memorial do monumento e sua substituição pela idéia – curiosa – de “monumento histórico”, que, contrariamente ao monumento, vai estar ligado à idéia do tempo histórico, linear e irreversível. Para Françoise Choay, esse fenômeno poderia ser explicado por uma conjunção de causas de várias ordens, entre as se destacam a asserção cada vez mais virosa do valor estético ou de prestígio, “a importância crescente atribuída o conceito de arte nas sociedades ocidentais, a partir do Renascimento”, o “desenvolvimento, aperfeiçoamento e difusão das memórias artificiais, através de quais a fotografia e o cinema.” (CHOAY, p. 19-23) Desta maneira,

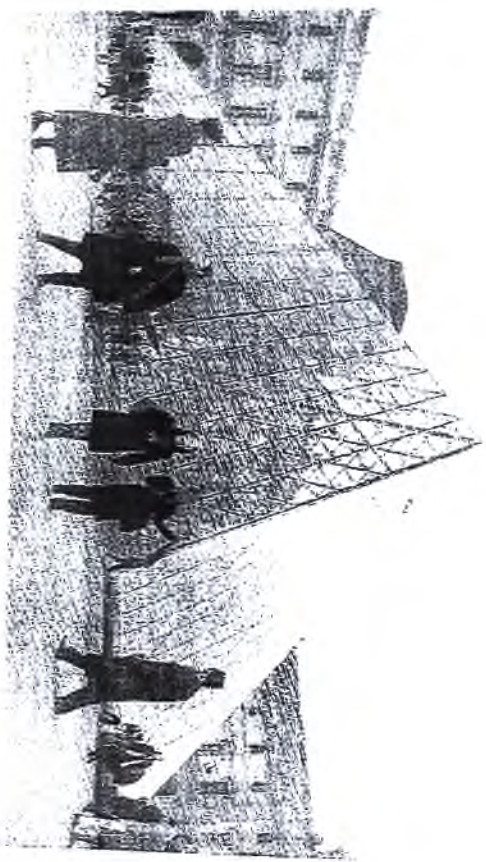
a arte, ao fim de um processo, o monumento histórico se relacionaria de forma diferente com a memória viva e a duração, sendo construído muito mais como um objeto de saber e não mais como um artefato intencionalmente destinado a evocar uma memória passada.

Com o “monumento histórico e artístico” estaríamos, então, no âmbito do conceito moderno de tempo, linear e irreversível, quando o passado não pode mais ser re-vivido, mas apenas conhecido através da erudição histórica ou fruído pela sensibilidade artística. O aparecimento de tal atitude em relação ao passado é localizado por Choay no Renascimento europeu, quando o passado greco-romano começa a ser escrutinado pelos humanistas, que o buscam nos textos clássicos, e, um pouco mais tarde, também pelos “antiquários”, que se debruçam sobre a cultura material pregressa, tratando-a como um reliquário. No entanto, o encanto intelectual de tais descobertas seria marcado ainda por um distanciamento insuficiente em relação a esse passado, que era visto como passível de reutilização, não se pensando, com raras exceções, na conservação dos monumentos herdados: ao mesmo tempo em que alguns papas emitiam bulas pontificiais preconizando a proteção dos monumentos da Antiguidade, os monumentos antigos nunca deixaram de ser utilizados como pedreiras para alimentar a sua política de construções novas. (CHOAY, p. 56)

Ter moderno, no Renascimento, ainda era, de fato, como mostramos, re-tomar criativamente a tradição artística clássica, aparecendo aqui ainda resquícios daquele modelo de relação com o tempo, cujo pólo organizador seria um passado-arquetípico, a se imitar. O distanciamento mais radical em relação ao passado vai se dar, de fato, apenas com o Iluminismo e a Revolução Francesa, quando a conservação iconográfica dos antiquários perde o lugar a uma conservação real. Como já anotamos, seguindo Habermas, a idéia de que ser “moderno” implicava voltar aos antigos muda neste momento, ao se confrontar com a crença “no progresso infinito do conhecimento e no avanço infinito em direção ao aperfeiçoamento social e moral”. Com o Iluminismo, toda a tradição passa a ser escrutinada e submetida a uma clara tendência à “dessacralização”, atitude que coincide com a aproximação cada vez mais “racional” à história pressuposta pela idéia de “monumento histórico”, que se constitui como um objeto de saber, devendo, como tal, ser estudado e registrado e, uma vez reconhecido seu valor, também preservado.

No caso da França, primeiro país europeu a implantar uma estrutura institucional de defesa do patrimônio, é interessante percebermos, como nos mostram J.-P. Babelon e André Chastel (1994), a longa trajetória do termo

"patrimônio" e sua expansão até se atingir a ideia de um "patrimônio da nação", fenômeno que poderia ser explicado pela junção de dois fenômenos: pela "transferência dos bens do clero, da Coroa e dos emigrados para a nação", e, negativamente, pela "destruição ideológica de que foi objeto uma parte desses bens, a partir de 1792, particularmente sob o Terror e o governo do Comitê de Salvação Pública" (CHICLAY, p. 97). Assim, segundo Choay, na "arrancada de 1789", todos os elementos necessários a uma autêntica política de conservação do patrimônio monumental, que não visaria apenas à conservação das igrejas medievais, mas "em sua riqueza e diversidade, à totalidade do patrimônio cultural", já estariam reunidos na França: a criação do termo "patrimônio histórico", o levantamento do *corpus* patrimonial em andamento e a existência de instrumentos jurídicos e técnicos ao dispor da administração encarregada da conservação. (CHICLAY, p. 120). Com isso, se articulariam, ainda no final do Século XVIII, os elementos essenciais – teóricos, metodológicos e institucionais – para a instituição das políticas de patrimônio, que se espalhariam pela Europa e pelo restante do mundo nos dois séculos subsequentes, como veremos nos próximos capítulos.



## HISTÓRIA DA ARQUITETURA E PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO: DIÁLOGOS

A preservação do patrimônio é um campo que tem ganhado proeminência na cena atual. É interessante perceber, no entanto, como esse campo se articula de forma diferente nos diversos contextos nacionais. Implementadas tradicionalmente pelos estados, as políticas de preservação trabalham com a dialética lembrar-esquecer: para se criar uma memória nacional privilegiam-se certos aspectos em detrimento de outros, iluminam-se certos momentos da história, enquanto outros permanecem na obscuridade. É neste sentido que este capítulo acompanha, numa perspectiva comparativa, a relação entre o discurso da preservação do patrimônio e da história da arquitetura no Brasil e nos Estados Unidos. É interessante perceber as diferenças aproximações ao fenômeno da arquitetura, que, juntamente com uma prática social diferenciada da preservação em cada um dos países, justificam os diferentes tipos de diálogo que se estabelecem entre os dois campos nos dois exemplos estudados.

### Sociedade civil e valor evocativo do patrimônio: a preservação do patrimônio nos Estados Unidos

A preservação do patrimônio nos Estados Unidos pode ser vista como um campo complexo e multifacetado, que reflete, por um lado, a história daquele País e o tipo particular de Governo federal estabelecido pela Constituição Americana, onde os estados mantêm uma grande autonomia real de ação, e, por outro, uma concepção bastante própria da ação cívica ao Estado e aos diversos agentes da sociedade civil. Diferentemente dos países latino-americanos, onde o Estado vai ter um papel preponderante, nos Estados Unidos, e nos países anglo-saxônicos em geral, vamos encontrar o protagonismo, desde os primórdios, da sociedade civil organizada.

Como em vários países das Américas, nos Estados Unidos, o início do movimento preservacionista esteve vinculado, ainda no século XIX, à busca de uma identidade nacional unificadora, direcionando-se grande parte do interesse dos agentes envolvidos para os sítios históricos relacionados com os primeiros assentamentos europeus ao longo da costa atlântica ou ligados ao processo da independência em relação à Grã-Bretanha, em especial aqueles lugares associados à vida de George Washington, e, em menor grau, aos outros próceres daquela época. Porém diferentemente de outros países, o desejo de conservar e monumentalizar esses sítios não emanou, como anotamos, nem do Governo central, nem dos governos municipais,

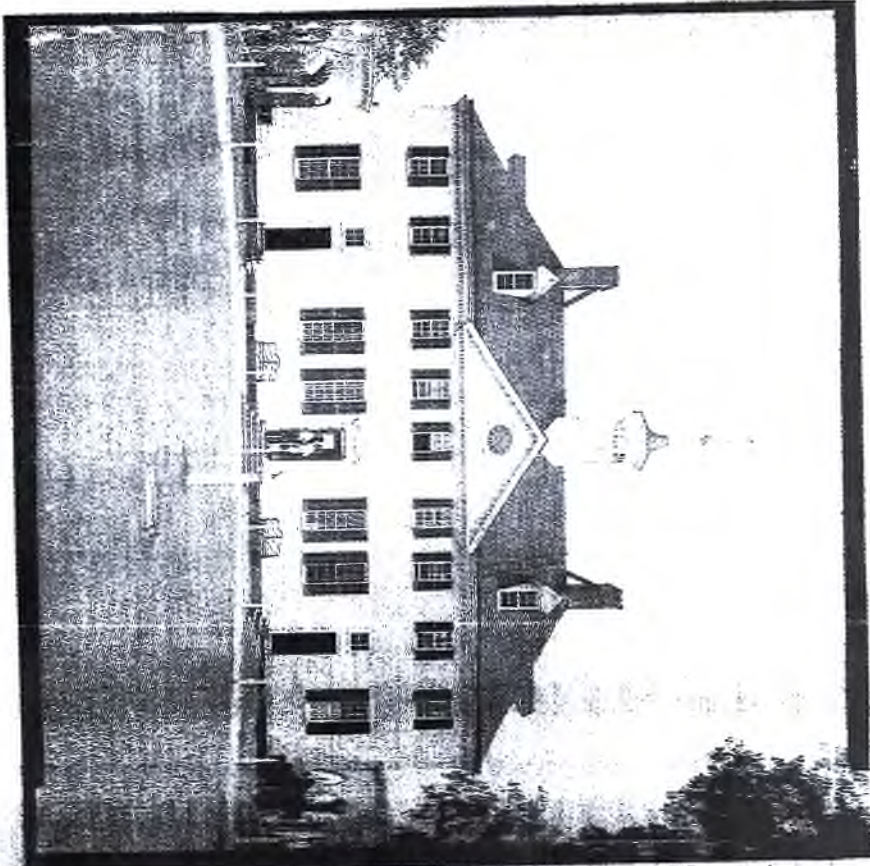


mas sim de indivíduos que, organizados em grupos cívicos, identificavam os sítios de valor cultural — histórico ou patriótico — que se encontravam próximos à sua comunidade imediata.

Por muitas décadas, o Governo manifestou pouco ou nenhum interesse e não aportou nenhum apoio nem reconhecimento oficial a esses sítios. Assim, desde sua gênese o movimento de preservação do patrimônio nos Estados Unidos se caracterizou por ser basicamente um esforço comunitário cuja força motriz reside em nível local, o que fez com que sua evolução se desse isolada de toda influência externa, respondendo somente às necessidades imediatas do momento e do lugar.<sup>1</sup> Como um exemplo dessa postura, podemos citar uma das mais influentes organizações privadas dedicadas ao patrimônio, que surge nos finais do século XIX e ainda se mantém ativa com grande renome, a *Society for the Preservation of New England Antiquities* (SPNEA), fundada por Appleton.<sup>2</sup> O fato é que, até meados do século XX, continuou muito escassa a comunicação com movimentos de preservação estrangeiros mesmo com o desenvolvimento das teorias de conservação que, refinadas na Europa desde o século XIX, não foram conhecidas nos Estados Unidos até a década de 1960.

Essa ênfase exclusiva sobre os valores históricos relacionados ao movimento da Independência e os valores associativos relacionados com aquela moralidade tão particular da era colonial ganha importância e mesmo uma certa urgência com a grande leva de imigração de finais do século XIX e princípios do século XX, quando a ética protestante e anglo-saxônica prevalente se viu ameaçada pela primeira vez pelo afluxo massivo de católicos, judeus e ortodoxos provenientes da Europa Central e Oriental, quer dizer, quando aporta aos Estados Unidos uma nova gama de culturas e cores até então desconhecidas. Durante esses anos, se selecionaram sítios patrimoniais em relação direta com seu potencial didático, com o objetivo de inculcar nos recém-chegados os valores da cultura dominante (anglo-saxônica e protestante), cujos portadores viam sua maioria demográfica se reduzir de maneira perigosa.

Tal uso do patrimônio baseado sobremaneira no valor "evocativo" dessa herança — veio a significar uma crescente dependência na prática da reconstrução e numa museografia que permitisse de maneira simples inter-



Uma das casas de Washington, Abigail e Theobald

pretar e comunicar a esse novo público, não educado, os valores materiais e éticos que originalmente deram lugar à construção tanto do sítio como da Nação que agora o acolhia. O fato é que, naquele momento, depois de cem anos, muitos daqueles sítios já tinham sido alterados de maneira considerável pelos seus usuários: as casas que George Washington tinha visitado um século antes, por exemplo, já tinham mudado drasticamente, e não podiam comunicar ao visitante a realidade completa daquele momento efêmero do passado. Não obstante, a necessidade pedagógica que se atribuía ao patrimônio naquele momento exigia que o sítio se apresentasse em sua condição original, e foi assim que a reconstrução foi adquirindo um prestígio cada vez maior como o tratamento preferido para a conservação do patrimônio nos Estados Unidos. (Não é de se estranhar, portanto, que naquele país, o termo "restauração" seja sinônimo de um tipo de "reconstrução parcial" empreendida para recuperar o que se perdeu daquele momento significativo.)

À medida que o movimento da conservação foi se refinando, a precisão das reconstruções históricas foi adquirindo um papel cada vez mais importante, e é por isso que o campo profissional chegou a ser dominado pelos historiadores e não pelos arquitetos, como foi o caso de muitos países. O trabalho iniciado nos anos 1920, em Colonial Williamsburg sob o patrocínio do filantropo John D. Rockefeller, é o pináculo desse processo, e o exemplo principal da reconstrução exata e do uso do patrimônio a serviço de uma mensagem altamente política. Isso fica bastante claro, por exemplo, nos textos oficiais da localidade, como aqueles da página web oficial de Williamsburg, onde se lê, "mais que há 200 anos, a busca de igualdade, liberdade e independência começaram uma revolução que continua a moldar o mundo. Bem vindos à Colonial Williamsburg. América Capítulo 1"<sup>3</sup>

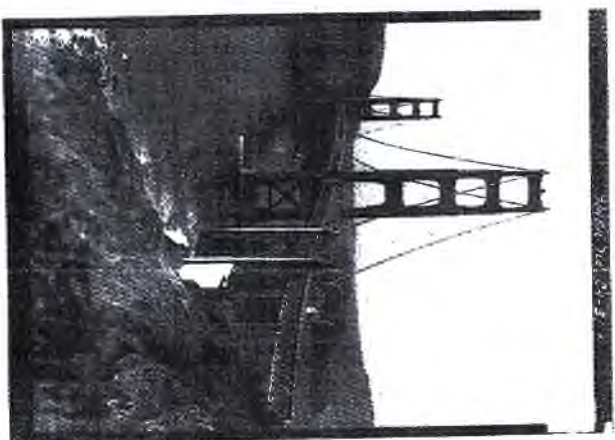
O mesmo tom é usado por outra página, que anuncia: "Pense na área de Williamsburg (...) e as imagens que virão à sua cabeça são as de uma vida colonial numa cidade pequena (...) e a busca pela independência americana (...) o modelo de democracia usado ao redor do mundo."<sup>4</sup> Em todos esses casos, um papel decisivo é representado pelas associações formadas por indivíduos idealistas e com militância comunitária, que davam grande ênfase ao valor evocativo do passado nacional. Assim, por exemplo, a *Historic New England*, a "mais antiga, maior e mais abrangente organização regional de preservação no país", anuncia, em sua página web, que eles "oferecem a oportunidade única de experimentar as vidas e histórias dos habitantes da Nova Inglaterra, através de suas residências e propriedades"<sup>5</sup>.



Não há dúvida de que, paralelamente a isso, vamos ter nos Estados Unidos um certo trabalho de conservação no nível governamental, com algumas medidas como o estabelecimento do *National Park Service* (órgão de preservação pertencente ao Departamento do Interior), a declaração monumental de alguns sítios arqueológicos por decreto presidencial, e a adoção de algumas legislações para a proteção do patrimônio. É importante perceber ainda que, mesmo que essas medidas, quando avaliadas em relação a trajetórias de outros pa-

íses, nos pareçam débeis, elas assentaram de fato uma base firme para o trabalho que se lhes seguia.

Durante os anos 1930, começam a ser implementadas outras ações, que vão ter um efeito mais profundo sobre o movimento de conservação. Aqui se destacam, em nível federal, os programas inovadores adotados durante a Grande Depressão para a recuperação econômica por Franklin Delano Roosevelt, que engajaram centenas de arquitetos desempregados na documentação de edifícios de valor patrimonial por todo o País, uma iniciativa que consertizou a muitos do valor da arquitetura tradicional, e que, com o tempo, se transformou na coleção nacional do *Historic American Building Survey* (HABS). A partir de 1934, o HABS se tornou um programa permanentemente do *National Park Service*, e recebeu autorização legislativa do Congresso Americano, através do *Historic Sites Act* de 1935.<sup>6</sup>

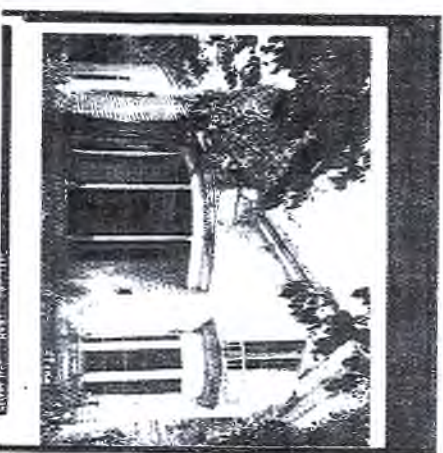


Logo também, San Francisco, Califórnia. Foto de HABS, do *Historic American Buildings Survey*.

finalmente, cabe chamar a atenção para o *National Historic Preservation Act* de 1966 (alterado em 2000), que traça, pela primeira vez, uma verdadeira política do Governo federal, que, segundo seus termos, deve sempre trabalhar "em parceria com os estados, os governos locais, as tribos indígenas e as organizações privadas e indivíduos".<sup>7</sup> Essa lei cria o *National Register of Historic Places*, onde serão registrados "distritos, sítios, edificações, estruturas e objetos significativos para a história, arquitetura, arqueologia, engenharia e cultura da América", além da possibilidade de declaração de bens culturais, que são listados como *National Historic Landmark*. Cabe ainda anotar que apesar do precedente representado por Williamsburg, transformada numa espécie de museu a céu aberto a partir da doação de milhões de dólares por John Rockefeller, vai ser também o *National Historic Preservation Act* que introduz nos Estados Unidos a noção contemporânea dos "distritos de preservação histórica", bastante difundidos hoje em dia.<sup>8</sup>

Apesar desses avanços, é interessante perceber como a preservação do Patrimônio nos Estados Unidos vai se basear sobremaneira nos chamados valores "evocativos", ligando-se os bens protegidos, inicialmente, a uma

idéia clara de nação, que deveria ser pedagogicamente transmitida para o público em geral. Com isso, surgiram, como vimos, tanto uma prática de reconstrução quanto um tipo de museografia que permitiam, de maneira simples, interpretar e comunicar a esse novo público, não educado, os valores sociais e éticos que originalmente deram lugar à construção da nação que agora os acolhia. Nesta perspectiva, não é de se estranhar que a preservação do patrimônio nos Estados Unidos lance não freqüentemente de recursos pedagógicos e interpretativos, como a prática do *reenactment*, representação teatralizada de eventos históricos.<sup>9</sup>



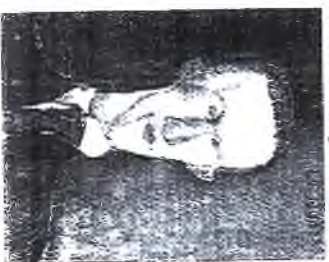
Essa perspectiva tem sido recebida com muita desconfiança pela academia, que aponta o caráter de consumo a que a prática da preservação submete a história, que normalmente é "descontextualizada" e "direcionada", sem grandes preocupações com a autenticidade, a verdade ou com o apuro das informações apresentadas. É como aponta Hewison, analisando o caso britânico (1987): "nessas operações, 'trechos' da informação são tirados do seu contexto e apresentados ao público com o propósito de "eduteração" (*edutainment*, um neologismo que combina "education", educação, e "entertainment", diversão). Com isso, a abordagem do movimento preservacionista americano, carregado de alta carga evocativa e ideológica, se distancia da abordagem dada à história da arquitetura nas universidades e centros de pesquisa, onde vai prevalecer uma perspectiva notadamente estética, baseada, via de regra, nos cânones da história da arte. Assim, fica clara, no caso norte-americano, uma nítida *disjunção* entre a história da arquitetura, que é vista como uma tarefa acadêmica, e a preservação do patrimônio, até recentemente vista como uma atividade "menor" por parte dos pesquisadores universitários, que questionam sua perspectiva engajada e sua falta de critérios.<sup>10</sup>

## Estado, valor estético e a busca da identidade nacional: a preservação do patrimônio no Brasil

Um caso bastante diferente vai ser aquele do movimento preservacionista brasileiro, que não só nasce de intelectuais progressistas em busca da identidade nacional, como também forja a própria tradição da história da arquitetura que se produz no País. Assim, vai ser na década de 1920 que a temática da preservação do patrimônio - expressa como preocupação com a salvaguarda dos vestígios do passado da nação, e, mais especificamente, com a proteção dos monumentos e objetos de valor histórico e artístico, começa a ser considerada politicamente relevante no Brasil, implicando o envolvimento do Estado.<sup>11</sup> Se, neste momento que cerca as comemorações do centenário da independência nacional, já temos os grandes museus federais em funcionamento, multiplicam-se na imprensa denúncias sobre o abandono das cidades históricas e a destruição irremediável dos "tesouros da Nação".

No caso brasileiro, cabe notar uma peculiaridade: não vão ser os setores conservadores, mas alguns intelectuais modernistas que elaboram e implementam as políticas de preservação do patrimônio. Neste sentido, é importante lembrar que o modernismo, movimento renovador da cultura no Brasil, teve como característica geral, ao lado de uma crítica exacerbada à arte acadêmica, tradicional, a busca de raízes, colocando como parte de sua agenda a questão da identidade nacional. Assim, ao mesmo tempo em que mantêm estreito contato com as vanguardas europeias, os modernistas brasileiros desenvolvem uma peculiar relação com a tradição, recusando a idéia do rompimento radical com o passado.

Neste quadro não é de se estranhar, portanto, que os modernistas tenham "redescoberto" Minas Gerais, e, em especial, Ouro Preto: na busca de uma identidade nacional "profunda", de raízes genuínas, identificam-se naquele conjunto setecentista as manifestações de uma possível civilização brasileira. O barroco local, que durante muito tempo fora considerado excêntrico e sem importância, é revalorizado pelos modernistas, que o vêem como uma síntese cultural própria, esboçada por uma sociedade no interior do País, que, isolada, retrabalhara à sua maneira as diversas influências culturais. Assim, vai ser apenas aparentemente paradoxal que, em 1924, ao receberem a visita do poeta vanguardista suíço Blaise Cendrars, um grupo de poetas e artistas brasileiros - identificados também com a idéia da modernização social e cultural do País - o tenha levado justamente às



Blaise Cendrars em Ouro Preto, 1924.



Ateliê de Artesanato

velhas cidades de Minas Gerais, onde tudo parecia evocar o passado e a tradição. É interessante perceber aqui como a aproximação de nossos modernistas ao passado do século XVIII assemelha-se à aproximação que as vanguardas europeias faziam do primitivo e do arcaico, com a particularidade de o primitivo, aqui, apontar para as nossas raízes nacionais. A redescoberta das culturas primitivas pelas vanguardas corresponde, então, no Brasil à redescoberta de uma outra cultura nacional, não oficial – presente, mas ignorada, na medida em que se mantivera à margem da cultura hegemônica.

No caso da arquitetura, essa leitura particular do passado nacional também vai desempenhar um papel muito importante na formulação tanto de uma política de preservação, quanto de nossa própria arquitetura moderna. Essa postura, que combina a busca do novo com a revalorização da tradição, pode ser bem exemplificada na trajetória de Lucio Costa, o criador de Brasília, que, nos anos 1930, vai ser o líder intelectual da renovação arquitetônica brasileira. Segundo seu depoimento, nos primeiros contatos com o movimento moderno em arquitetura, chocava-lhe “o seu caráter abolutista, intransigente e o aparente desprezo pelo passado”, que, também a partir de uma viagem a Minas e de contatos com a “genuína arquitetura brasileira”, aprendera a respeitar. Sua busca, a partir de então, vai ser sempre a de integrar modernidade e tradição, a partir de uma reflexão sobre especificidade de seu campo profissional, a arquitetura, e de sua relação com a realidade brasileira.<sup>12</sup>



Neste sentido, os arquitetos modernos brasileiros viam-se, na esteira das formulações de Lucio Costa, muito mais como continuadores da boa tradição construtiva forjada ainda na época da Colônia do que como agitadores vanguardistas. O gesto futurista parece estar ausente de suas proposições, predominando entre eles um discurso de apelo à “lição do passado” – não aquele imediato, da linguagem clássica revida pelo eclétismo, mas aquele da arquitetura colonial e bar-

roca do século XVIII, onde identificavam formulações apropriadas e significativas para um projeto nacional. É interessante perceber como há um interesse explícito em recuperar o nosso passado colonial, a nossa arquitetura tradicional, a partir de uma perspectiva pragmática: afinal naquele período haveria uma série de lições a serem aprendidas pelos arquitetos modernos. Assim, é muito comum na época identificar-se uma espécie de correspondência entre essa arquitetura colonial e a arquitetura moderna, ressaltando-se os seus traços comuns: simplicidade, austeridade, pureza, bom uso dos materiais. Nesta linha, chega-se mesmo a se apontar semelhanças entre a estrutura da nossa arquitetura tradicional – o pau-a-pique – e o concreto armado.<sup>13</sup> A nosso ver, essa espécie de leitura da tradição proposta pelos modernistas brasileiros encaixa-se perfeitamente naquilo que Antoine Compagnon denomina “narrativas ortodoxas” da modernidade, que, seriam sempre escritas em função do desfecho ao qual elas querem chegar – no que são teleológicas – e servem para legitimar uma arte contemporânea que, no entanto, quer estar em ruptura com a tradição – no que são apoloéticas.<sup>14</sup>

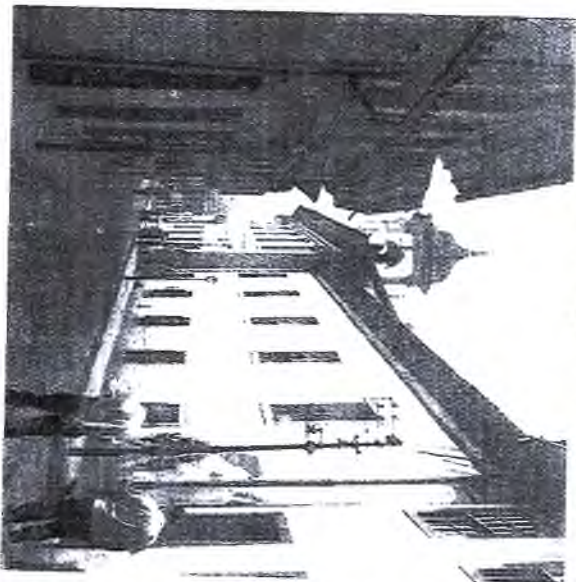
Diante dessa leitura do passado, que se impõe no quadro cultural brasileiro do período, coloca-se com força a questão da preservação do rico acervo representado pelas cidades e arquitetura do período colonial, que passa a ser vista como imprescindível ao processo de construção da identidade nacional. Aqui é importante lembrar que com a chamada “Revolução de 30” a questão da identidade nacional torna-se também um dos focos principais do novo grupo dominante, que tenta estabelecer uma política cultural a partir do Estado. Para este propósito, engajam-se um número considerável de intelectuais progressistas que tinham tomado parte no Movimento Moderno nos anos 1920. É interessante perceber como tanto essa proteção quanto as primeiras ações do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPIHAN), órgão federal de preservação criado em 1937, derivam diretamente daquela “narrativa ortodoxa” da história a que nos referimos,



Casa João José Rego, Minas Gerais, década de 1960

que estabelecia uma espécie de afinidade eletiva entre nosso passado barroco e colonial e a arquitetura moderna que então se fazia.

Segundo esse ponto de vista, a arquitetura efetivamente brasileira teria começado no ciclo mineiro, no século XVIII, sendo as obras anteriormente realizadas interpretadas como uma transplantação direta para o País da arquitetura de Portugal – uma espécie de “pré-história” da verdadeira



arquitetura brasileira.

Corolário de tal tese, teríamos o mito de que somente a arquitetura barroca – além da modernista, naturalmente – tinha dignidade, sendo o século e meio entre os dois períodos considerados totalmente estereis e dignos de esquecimento. Assim, não é de se estranhar que o próprio ato do tombamento de núcleos históricos em Minas Gerais, em 1938, entre os quais

Ouro Preto já aponte como valor decisivo o “valor artístico” e não o “valor histórico” do conjunto, que é visado, antes de mais nada, sob o ponto de vista estético. Considerada como expressão estética privilegiada, a cidade é abordada segundo critérios puramente estilísticos, ignorando-se completamente “sua característica documental, sua trajetória e seus diversos componentes como expressão cultural de um todo socialmente construído”.<sup>15</sup> Com isso, instaura-se ali, como de resto em todo o Brasil, uma prática de conservação orientada para a manutenção dos conjuntos tombados como objetos idealizados, desconsiderando-se, muitas vezes, a sua história real. Lia Motta sintetiza de forma crústica a prática de preservação imposta em São Paulo: “Esvaziada economicamente, a cidade foi usada como matéria-prima para um laboratório de racionalidade de inspiração modernista, deixando as populações que lá moravam subordinadas a essa visão detalhada, não sendo elas sequer motivo de referência.”

Em seu livro *The Past is a Foreign Country*, David Lowenthal lembra que todo ato de reconhecimento “altera o que sobrevive do passado.”<sup>16</sup> Este aspecto nos exalta, especialmente o caso de Ouro Preto: na busca de um símbolo

cional, o SPHAN passa a executar uma ação de homogeneização da imagem da cidade, eliminando grande parte das transformações urbanas e arquitetônicas mais recentes e, com elas, importantes referências da história local. Assim, inicia-se uma ação sistêmica de apagamento do século XIX, com a exigência, na aprovação de projetos de reforma, da retirada de elementos da arquitetura neoclássica ou eclética, como frontões e platibandas. A partir da compreensão da cidade como expressão estética, aqueles elementos são vistos como perturbadores da unidade desejável do conjunto, devendo, portanto, ser removidos. Os exemplos dessa ação “corretiva” multiplicam-se então pela cidade, podendo-se citar o conhecido caso da reforma do Cine Vila Rica, que, em 1957, ganha uma fachada colonial, eliminando-se os estilemas arquitetônicos oitocentistas.

Também no que se refere à aprovação de novas construções seguiram-se critérios estilísticos, que procuravam garantir uma homogeneidade ao conjunto. Nos primeiros anos, ainda se admitiam algumas edificações modernas, desde que “de boa qualidade arquitetônica” de acordo com a avaliação dos técnicos do SPHAN. Com isso, acompanhavam-se as posições de Lucio Costa, que, coerentemente com suas convicções modernistas, defendia que mais cedo ou mais tarde o SPHAN teria que proibir em Ouro Preto “os fingimentos coloniais”. Para ele, nada pior do que a tendência, que identificava majoritariamente nos Estados Unidos e Inglaterra, a se reproduzir tudo “em estilo apropriado”, “até mesmo os interruptores de luz elétrica”. Assim, nesse primeiro momento, aprova-se, por exemplo, o conhecido Grande Hotel, projeto de Oscar Niemeyer, cuja inserção no conjunto tombado causa polémica tanto nos meios intelectuais quanto na população em geral, que questiona os critérios de avaliação do órgão oficial. Frente às dificuldades de se analisar projetos caso a caso, o SPHAN caminha, então, cada vez mais para um enrijecimento das normas, passando a exigir uma série de traços estilísticos nas novas edificações – detalhes típicos das construções e acabamento de telhados, cornijas, bem como esquadrias cromáticas bastante rígidos.

Com a exigência de se seguir uma série de *design guidelines* para as novas edificações, aparece por toda Ouro Preto o chamado “estilo patrimônio”, representado por construções contemporâneas que emulam velhas casas do século XVIII. Como se acreditava que a cidade não iria crescer muito, a atenção do SPHAN voltava-se primordialmente para as fachadas, não considerando outros aspectos tais como dimensão dos lotes, implantação da casa no lote e seu volume, que logo iriam se mostrar muito importantes.<sup>17</sup> E, como de fato a cidade desenvolveu-se com muita rapidez, especialmente

<sup>15</sup> Motta, Lia. *Arquitetura e Patrimônio*. Rio de Janeiro: FAPERJ, 1960. p. 106-107.



ação terminou sendo a falsificação do conjunto, com o surgimento de uma arquitetura híbrida, onde as edificações do "estilo patrimônio" fundem-se com os exemplares originais. Aqui se confirma a colocação de Lowenthal segundo a qual "a passagem do tempo dissolve a distinção entre os originais e as emulações, e aumenta a sua confluência", o que termina, mesmo sob o ponto de vista do reconhecimento estético, representando um problema.<sup>18</sup>

É interessante percebermos como essa abordagem — que se utiliza da história para a construção de um projeto nacional — vai marcar fortemente a historiografia da arquitetura brasileira, com a constituição inclusive do que alguns autores chamam de "Academia SPHAN" (19). No caso brasileiro, diferentemente do norte-americano, fica visível a aproximação entre a história da arquitetura e a preservação do patrimônio: a versão produzida pelos modernistas vai ser a hegemônica em nosso País, em seus focos, e, principalmente, em seus silêncios.

\*

# Política Ambiental da UE

U

- 1992: ações comunitárias
- programas de ações
- no ato legislativo - normas mínimas

- Tratado de Lisboa (2003) - art. 11  
191

## Programas de ações

linhas → a natural  
economia hipocarbonica e eficiência  
na utilização de rec  
saúde e bem estar

exm) COSIPAN - plane infraestrutura Mercosul  
há projetos que causam impactos