

Oitocentos

Arte Brasileira do Império à República

Tomo 2

ARTHUR VALLE

CAMILA FAZZI

(ORG.)



2010

Realização da Publicação

UFRRJ
CEFET-Nova Friburgo

Organização

Arthur Valle
Camila Dazzi

Projeto Gráfico

Camila Dazzi
dzaine.net

Editoração

dzaine.net

Editoras

EDUR-UFRRJ
DezenoveVinte

Correio eletrônico

dezenovevinte@yahoo.com.br

Meio eletrônico

A presente publicação reúne os textos de comunicações apresentadas de forma mais sucinta no *II Colóquio Nacional de Estudos sobre Arte Brasileira do Século XIX*. Os textos aqui contidos não refletem necessariamente a opinião ou a concordância dos organizadores, sendo o conteúdo e a veracidade dos mesmos de inteira e exclusiva responsabilidade de seus autores, inclusive quanto aos direitos autorais de terceiros.

Oitocentos - Arte Brasileira do Império à República - Tomo 2. / Organização Arthur Valle, Camila Dazzi. - Rio de Janeiro: EDUR-UFRRJ/DezenoveVinte, 2010.

1 v.


ISBN 978-85-85720-95-7

1. Artes Visuais no Brasil. 2. Século XIX. 3. História da Arte. I. Valle, Arthur. II. Dazzi, Camila. III. Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. IV. Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca. Unidade Descentralizada de Nova Friburgo. V. Colóquio Nacional de Estudos sobre Arte Brasileira do Século XIX.

CDD 709

ISBN 978-85-85720-95-7





Historicismo e modernismo: a cidade e seus monumentos

Claudia Ricci



Pretendo analisar, através da produção de dois arquitetos, a relação entre arquitetura, história e memória na elaboração de uma imagem de cidade na qual o passado está presente como pressuposto básico para a construção de um projeto de modernidade. Tentarei demarcar como as discussões em torno das noções de *história*, *memória* e *patrimônio*, surgidas no final do século XIX e início do XX, perduram por várias décadas e terminam, paradoxalmente, por levar à formação de uma consciência acerca do patrimônio nacional.

De um lado temos o arquiteto historicista Adolfo Morales de los Rios, nascido em Sevilha, em 1858, que se mudou para o Brasil em 1889. Foi autor de diversas obras arquitetônicas na cidade do Rio de Janeiro – dentre elas o atual Museu Nacional de Belas Artes, antiga Escola Nacional de Belas Artes, situada na avenida Rio Branco. Em sua produção, Morales de los Rios volta-se para a matriz arquitetônica européia, reconhecendo neste passado a fonte para a construção de um projeto de civilização para o futuro. Mas o colonial brasileiro – mesmo não sendo inspiração para seus projetos arquitetônicos –, merece sua atenção, pois é na edificação que “os povos marcam os seus costumes”,¹ o que garante o seu estatuto de monumento a ser preservado. Já Lúcio Costa, mentor da moderna arquitetura brasileira e do Sphan, no que se refere ao fazer arquitetônico, não vislumbra o passado como agente da construção de um futuro. Mas isto não significa ignorar o passado pois seu olhar se volta também para a produção arquitetônica colonial como marco de uma identidade nacional.

Neste diálogo com o colonial brasileiro, tanto Adolfo Morales de los Rios quanto Lúcio Costa têm objetivos de construção de imagens diferentes: imagem de cidade, de nação e de arquitetura. Mas, o que acaba por uni-los em uma mesma perspectiva é o valor da edificação como possuidora de um significado histórico a ser preservado – o que garante seu estatuto de monumento.

Na produção arquitetônica e discursiva desses arquitetos, nota-se que os dois contam uma história para se justificar. Mas a maneira como os dois irão se relacionar e manipular esta disciplina de forma a organizar e justificar a sua prática é bastante diferente. São dois argumentos distintos,

¹ MORALES DE LOS RIOS, Adolfo. **Tese Apresentada no Concurso para o Lugar de Lente de Estereotomia da Escola Nacional de Belas Artes**. Rio de Janeiro, 1897.

que se ancoram na autoridade fornecida pela disciplina história. Ambos são movidos por uma percepção da história da arquitetura como um processo que levou à elaboração da idéia de estilo, que atribui a cada povo ou período um determinado conjunto de formas plásticas próprias e características.

Em um – no caso, Morales de los Rios –, temos a idéia de progresso, a certeza de que a construção de um futuro grandioso estava plantada, enraizada no passado, tendo a continuidade como garantia da construção do futuro. É a construção da história como uma árvore genealógica.² Para Morales, a vontade de mudança não pressupunha o rompimento com a história, assim como não reclamava a criação de um novo vocabulário arquitetônico que não valorizasse ou trouxesse em si a história. Tratava-se justamente do contrário. Dando-se continuidade à evolução progressiva da história da arquitetura, era necessário aprimorar os princípios compositivos e torná-los representativos da sociedade que as produziu. É importante assinalar, entretanto, a especificidade da utilização das linguagens arquitetônicas do passado. Estas funcionavam como linguagens históricas, que legitimavam a construção de uma nova sociedade em inícios do século XX e que, mais do que isto, se colocavam como suporte ideológico de um projeto de nação. Elas eram linguagens históricas no sentido de que deveriam ser usadas, manipuladas, e não somente estudadas como lição para a construção do futuro.³ Elas faziam parte do futuro. Portanto, nas edificações ecléticas estão inscritos signos e símbolos representativos dos grandes estilos históricos, referências a este universo civilizado que o presente projetava no futuro.

Já em Lúcio Costa, temos a história como sucessão, mas uma sucessão da qual somente se retiram exemplos e justificativas para a ação no presente. Ela não continua no presente e nem deve ser “refeita” no presente. Aproveita-se da experiência fornecida pela tradição; a contemporaneidade encontra-se em situação de superação do que lhe é anterior e, para isto a história contribui fornecendo exemplos para a compreensão do presente, mas não exemplos para a construção do presente. Ao futuro não se soma o passado. O passado se conhece e não se utiliza – em seu sentido “prático” de intervenção. Portanto, a história tem papel de orientação crítica, e não aplicação direta. Por isto Lúcio Costa, ao escrever sobre o ensino de arquitetura em 1934, insiste na manutenção da história e afirma: “Os clássicos serão estudados como disciplina, os estilos históricos como

² Segundo Morales, “Nada é novo aqui! [...] Tudo o que parece inédito é tirado do passado. Com um pouco menos de processo mecânico. [...] Lembre-se você que para irmos para frente precisamos olhar muito para o passado. Construir é aproveitar terreno já foi alicerçado”. MORALES DE LOS RIOS, Adolfo. *Presentes do Passado*. **O Imparcial**. Rio de Janeiro, 02, jul., 1916, p.05.

³ ÉPRON, Jean-Pierre. **Comprendre l'Eclectisme**. Paris: Éditions Norma, 1997.

orientação crítica e não para aplicação direta”.⁴ O ensino da arquitetura da época colonial é também indispensável para ele – não como vocabulário a ser apropriado e usado, como faziam os neocoloniais, mas para aprender as boas lições que ela nos dá. Lições de simplicidade, lições de perfeita adaptação ao meio e à função, e lições de beleza.⁵ Afinal, para Lúcio Costa, a beleza era resultante da boa mistura, da boa junção destes dois requisitos.

Se a constituição de um estilo expressa as imposições históricas e sociais sob a qual é produzido, é natural para Lúcio Costa, que, de tempos em tempos, tenhamos o surgimento de uma nova concepção plástica. É claro para ele que ela deve estar em conformidade com seu tempo e que deve ser ditada pela evolução ou desenvolvimento tecnológico. Citando mais uma vez o seu texto de 1934, o arquiteto afirma que anteriormente vivíamos uma época em que a produção era artesanal, daí a feição da arquitetura que “se serviu invariavelmente dos mesmos elementos, repetindo, com regularidade, os mesmos gestos”.⁶ A contemporaneidade é industrial, e as novas tecnologias se tornarão as “Razões da Nova Arquitetura”. A crise atual, segundo Lúcio Costa, é o efeito de uma causa comum: o advento da máquina. O enfrentamento da questão tecnológica e a assimilação das suas qualidades – e não o mascaramento de suas qualidades, como faziam os ecléticos, segundo Lúcio Costa – são o grande diferencial da produção moderna. O verdadeiro espírito geral da arquitetura, como ele mesmo afirma, está neste olhar para o presente e construir o futuro, e não olhar para o passado e projetar edifícios em estilo acreditando que eles seriam o seu legado (para o futuro).

Para os ecléticos, ou para Morales, a arquitetura colonial não tinha um papel importante na construção de um estilo arquitetônico em terras brasileiras. O que se percebe em sua produção era o desejo de criar uma noção de pertencimento, criar um lastro cultural que apontasse para a filiação do Brasil às produções arquitetônicas da civilização européia. Desta forma se justifica a incorporação de uma linguagem plástica pertencente ao chamado “mundo civilizado” ou, ao menos, formas arquitetônicas historicamente instituídas. Excluía-se, portanto, todo e qualquer sinal da arquitetura colonial civil, cuja “obscura” origem se desejava esquecer. Quando comenta sobre a necessidade de “criação de um tipo de arquitetura apropriado às condições gerais climatológicas” do Brasil, aconselha “o estudo, como base elementar deste tipo ainda por criar da arquitetura pompeana e das derivadas do tipo ogival usadas nas artes denominadas árabes e mezarabes, tanto na disposição das

⁴ COSTA, Lucio. ENBA 1930-31: Situação do ensino na Escola de Belas Artes. COSTA, Lucio. **Lucio Costa**: registro de uma vivência. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p.68.

⁵ Idem, *ibidem*, p. 68.

⁶ COSTA, Lucio. Razões da Nova Arquitetura. COSTA, Lucio. **Lucio Costa**: registro de uma vivência. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p.110.

plantas dos edifícios como nos alçados destes”.⁷ Certamente porque ele não via na arquitetura brasileira aquele frescor, aquela “lição de simplicidade e de perfeita adaptação ao meio e a função” de que Lúcio Costa tanto gostava. Mas isto não significa que o arquiteto eclético desprezasse a arquitetura do período colonial brasileiro.

Podemos perceber a relação que Morales estabelecia com a arquitetura brasileira ao nos depararmos com o “intrigante” – e aparentemente contraditório – episódio da demolição do Morro do Castelo em 1922. Para Morales, o Morro do Castelo era “um antro de lavadeiras”, “a caixa de Pandora do obituário carioca”, e por este motivo, ele apoia sem restrições a sua demolição, pois só vê aspectos positivos. Se por um lado o morro, o local físico, é apontado em seu aspecto mais negativo, Morales tem uma preocupação: a preservação da igreja dos jesuítas. E por isso irá propor a sua reconstrução na planície resultante do desmonte, pois acredita que esta igreja, mais do que qualquer outro ‘monumento’, tem a função de resumir em seus traços as vicissitudes da cidade do Rio de Janeiro, pois representa o primeiro núcleo de habitação, sendo portanto a origem daquilo que somos no presente.

Cito aqui uma frase de Morales para que se tenha noção do papel histórico que ele enxergava nas construções coloniais: “Meu Deus, porém, quantas lembranças a evocar e quantas retificações históricas a intentar em volta, apenas, do pobrezinho bruxulear de uma lamparina de oratório”.⁸ Esta afirmação resulta de um certo conceito de história, o arquiteto acredita sim em suas formas, em sua beleza, ou em suas qualidades estéticas. Mas o que tem maior peso, o que o leva a desejar sua preservação é exatamente seu *Valor Histórico* – ou seja, sua capacidade de fazer recordar e reviver, através das pedras, os grandes feitos da nação. Para ele as formas são contenedoras de um significado, de um conteúdo – são expressão dos usos e costumes de uma nação. A arte teria como função principal compor ou mesmo reforçar a grandeza de uma nação, de um povo, portanto, quando pensa em uma cidade a pensa como épico. Ela seria o lugar da homenagem histórica, pois suas marcas, as marcas deixadas pelo homem, refazem a sua história, reconstituindo-a em seu traçado, em sua arquitetura.

Interessante é a contraposição que nos é dada por Lúcio Costa. Para ele, a arte não tem a função de engrandecimento do povo ou da nação, não tem este sentido “ufanista e nacionalista” que

⁷ MORALES DE LOS RIOS, Adolfo. **Tese Apresentada no Concurso para o Lugar de Lente de Estereotomia da Escola Nacional de Belas Artes**. Rio de Janeiro, 1897.

⁸ MORALES DE LOS RIOS, Adolfo. Subsídios Resumidos para a História da Edificação e da Arquitetura Religiosa no Brasil. **Suplemento o Jornal do Comércio/Edição Comemorativa do Ano Santo - Jubileu de 1925**. Rio de Janeiro, 01, jan., 1925, p. 98.

podemos atribuir a Morales. Em seu parecer sobre a preservação da casa de Graciliano Ramos Lucio Costa se declara contra o “tombamento de casas vinculadas a personalidades, porque a preservação desses lugares quase sempre resulta meio falsa e melancólica”, aceitando a proposta somente por porque a casa “está ameaçada apenas pelo ‘urbanismo’ municipal”.⁹ Já sobre o tombamento da Casa onde nasceu o Conselheiro Nabuco de Araújo,¹⁰ o que interessa para ele é preservar a portada, pois tem interesse para a história da nossa arquitetura civil, todo o resto foi mexido, por não ter interesse histórico. Ao contrário de Morales, para quem a história se inscreve nas edificações – uma nobre personalidade deve ter seu lugar demarcado na memória da população. Afinal ele acredita que se deve *educar a população através de sua história*, ou, neste caso, das obras tornadas monumentos. E nada mais histórico – no sentido de ser a pura expressão de um povo ou de uma nação – do que o monumento arquitetônico. Entretanto, de forma coerente, Morales não presa a arquitetura civil colonial, a arquitetura vernacular, aquela que não tem interesse histórico “factual”. É o que ele denomina, parodiando Araújo Porto-Alegre, de “casa das três portinhas”,¹¹ que deve ser demolida por não apresentar nenhum interesse histórico e não ser sinônimo da boa arquitetura.

Lúcio Costa deseja romper com a tradição, pois encara sua obra – a obra contemporânea – como um desenvolvimento incondicional da humanidade. Sua prática decorre de uma evolução histórica – a mudança da tecnologia que determina e acompanha a mudança plástica e formal.¹² Não há corte, pois o correr natural da história seria a presença da arquitetura moderna, resultante do desenvolvimento tecnológico alcançado pela humanidade. O novo é, portanto, uma consequência natural, e o moderno é, assim, o apogeu da mais alta e verdadeira história. O passado é inspiração, é aprendizado, é coisa que se estuda, se entende, e da qual se separa, como o correr natural da humanidade. Do passado Lúcio Costa se aproxima criticamente, por isto a sua posterior afirmação de que o neocolonial era um equívoco. Para ele aprende-se com o passado, mas não se pode imitá-lo, é algo criticamente apartado do presente. É algo que teve seu tempo e espaço, que estava de acordo com o que ele denominava de espírito geral da arquitetura, expressando assim as imposições históricas e sociais sob as quais é produzida.

Para Morales o passado também é coisa que se estuda, que se apreende, coisa que se ensina e se aprende. Ele estudava a arquitetura com grande apreço. Entretanto a história em sua

⁹ PESSOA, José (coord). **Lucio Costa**: documentos de trabalho. Rio de Janeiro: IPHAN, 1999. p.196.

¹⁰ Idem, ibidem, p. 43

¹¹ Morales de los Rios afirma que no início de sua carreira no Brasil se deparou com edificações assim descritas por: “[...] *a casa de três portinhas: uma para o saguão e a escada, outra para a loja e a terceira ... para o engraxate*”. MORALES DE LOS RIOS, Adolfo. A arquitetura nos primeiros cem anos da Nossa Independência. **A Noite**, Rio de Janeiro, 09, set., 1922, p.07.

¹² COSTA, Lúcio. Razões da Nova Arquitetura. COSTA, Lucio. **Lucio Costa**: registro de uma vivência. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p.110.

grandiosidade não é algo que se supere, mas sim algo a que se dá continuidade, e esta continuidade é o que lhe garante a grandeza da sua obra e de seu tempo. Não há superação, o passado para ele era o verdadeiro alicerce das suas produções, como ele mesmo dizia: é preciso aproveitar terreno que já foi alicerçado.¹³ Para irmos para a frente precisamos olhar muito para o passado. Não há ruptura, não há corte nesta perspectiva. Há transformação, há síntese, neste re-fazer da edificação com os vestígios do passado.

Para Lúcio Costa havia uma clara divergência entre arquitetura e estrutura na produção dos séculos XIX e XX, e para ele quanto mais perfeita fosse a coincidência mais perfeito seria o estilo. Buscando no passado os exemplos capazes de provar a sua teoria, cita, então, o Parthenon e Santa Sofia: “tudo construção, tudo honesto”.¹⁴ É desta falta de honestidade que reclama quando se refere à produção eclética e ao equívoco neocolonial.

Sobre a arquitetura neocolonial, reclama da mistura de pormenores da arquitetura religiosa e da civil, de pormenores próprios de épocas e técnicas diferentes. Para ele teria sido muito mais fácil, em vez de imitar e “misturar”, ter-se aproveitado a experiência tradicional (ou seja do fazer) no que ela tem de válido para hoje e para sempre. É o caso de João Monlevade, em Minas, onde Lúcio Costa projetou, em 1934, uma vila operária na qual utilizou os pilotis – sistema construtivo defendido por Le Corbusier – juntamente com a técnica construtiva colonial de taipa de pilão que, graças às novas tecnologias, poderia ser aproveitada e aperfeiçoada.¹⁵ Isto para ele era a sinceridade na lógica construtiva – que se parecia em muito com a lógica construtiva do concreto armado, podendo ser usada para a construção de casas em clima quente e construções em geral. Mas também era uma forma de se valer no presente das lições do passado. Chama atenção para a simplicidade e clareza de todos os elementos utilizados e que podem ser percebidos nos cortes e elevações.

Ambos os arquitetos estão buscando “raízes”, as origens, e construindo um tipo de memória. Morales a encontra em uma Europa unificada pela história dos estilos, em uma tradição ocidental na qual insere o Brasil como herdeiro e conseqüentemente como continuador desta glória. É o caso da Escola de Belas Artes, cujo projeto original se assemelha a uma árvore genealógica e na qual aponta como tronco fundador e fundamental os grandes artistas da tradição ocidental, os mestres da Missão

¹³ MORALES DE LOS RIOS, Adolfo. Presentes do Passado. **O Imparcial**, Rio de Janeiro, 02, jul., 1916, p.05.

¹⁴ COSTA, Lucio. ENBA 1930-31: Situação do ensino na Escola de Belas Artes. COSTA, Lucio. **Lucio Costa**: registro de uma vivência. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p.108.

¹⁵ COSTA, Lucio. Monlevade (1934, projeto rejeitado) COSTA, Lucio. **Lucio Costa**: registro de uma vivência. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p. 52.

Artística Francesa e seus primeiros discípulos. Não há menção, nesta árvore, ao colonial brasileiro – esta é uma forma de construir a história. Esta é a origem e a memória que Morales julga compor.¹⁶

Já com o arquiteto moderno temos um outro exemplo de construção de memória. É o caso da intervenção de Lúcio Costa no sítio “Sete Povos das Missões” com a construção do Museu das Missões e da Casa do Caseiro.¹⁷ Aqui o antigo – as ruínas das Missões – se mistura com o novo – a arquitetura moderna. Esta mistura para Lúcio Costa é algo coerente e justificável, pois a boa arquitetura moderna é sempre perfeitamente compatível com outra de período anterior. Quando projeta a casa do caseiro a faz com os fragmentos das antigas construções das Missões que foram encontradas no sítio arqueológico. Diferente de Morales, que recria o fragmento estudado e o utiliza em suas construções, Lúcio Costa insere uma estrutura que complementa o fragmento, criando um espaço que ele deixa existir em sua “pureza”. Utiliza uma estrutura que tem por objetivo não interferir nem recriar um espaço à semelhança do existente mas sim criar uma estrutura límpida e clara, que pouco ou nada interfira. Quer deixar que este tempo e espaço continue sozinho sem que outros elementos quebrem a harmonia vigente. Deseja construir uma estrutura que seja a mais pura expressão da racionalidade. Escolhe o material a ser utilizado selecionando o que do passado interessa e o que do presente pode ser usado: opta por cobertura simples em telha vã, antiga ou fabricada de acordo com as especificações detalhadas por ele, e não as modernas telhas de canal, cujo tamanho e aspecto, segundo ele, destoariam do resto.

O que se pretende com este estudo e com os exemplos pinçados é demonstrar o quanto a historiografia sobre o patrimônio histórico acabou por ser permeada pelo ideário da arquitetura historicista. Conceitos e noções muito específicos sobre *história* e *memória*, desenvolvidos e compartilhados por intelectuais nas últimas décadas do século XIX e das três primeiras décadas do século XX, não foram objeto de estudos aprofundados. Percebe-se, principalmente nas discussões travadas nos periódicos da época, que o par *modernização* e *memória* fomentavam uma polêmica sobre a nova cidade que, em nome do progresso, utilizava-se de estilos históricos para construir uma história nacional. Nesse momento vemos surgir uma preocupação com a cidade perdida, com a memória nacional.

Se na Europa o historicismo arquitetônico acabou por levar ao estudo, preservação e restauração de vários monumentos representativos de uma história nacional, no Brasil, como se deseja refundar o país na história ocidental, os monumentos foram criados, e não preservados. Havia

¹⁶ RICCI, Claudia Thurler. **Adolfo Morales de los Rios**: uma história escrita com pedras e letras. Dissertação de Mestrado, Margarida de Souza Neves, PUC/RJ, 1996.

¹⁷ Os sete povos das Missões (província Espanhola) e Museu das Missões. COSTA, Lucio. **Lucio Costa**: registro de uma vivência. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, PP. 488-497.

algumas vezes contra a destruição de diversos monumentos e até mesmo um certo saudosismo, que lamenta a ausência das tradições cariocas com as reformas iniciadas na primeira década do século XX.

Assim, alguns intelectuais, isoladamente, se colocavam a favor da manutenção de determinadas edificações. O arquiteto Adolfo Morales de los Rios, como foi visto, era um claro exemplo desta faceta preservacionista que lamenta a demolição de “edifícios primitivos [...] espécimes preciosas da arte colonial brasileira cuja conservação é imprescindível”.¹⁸ Entretanto, seu projeto de cidade pressupunha a preservação dos edifícios que considerava, dentro da perspectiva da história da arquitetura, documentos históricos. Mas seu olhar preservacionista se dirigia somente às obras que considerava *exemplares*, ou seja, eram por ele consideradas capazes de se tornar estímulos para a criação de novas edificações.

Desta forma, alguns intelectuais passaram a questionar quais seriam os monumentos memoráveis da história brasileira. Poucas foram as vezes que se levantaram a favor da manutenção dos “vestígios históricos” nacionais, imbuídos que estavam da construção de uma nova história. Assim, a nova cidade foi sendo construída, trazendo em seu traçado edifícios que, mesmo valendo-se do pressuposto de que o futuro se escrevia com as lições do passado, ocupavam o lugar da velha história colonial, que deveria ser esquecida em nome do progresso.

Entretanto, ao mesmo tempo que esta nova história ia sendo escrita nas ruas da cidade do Rio de Janeiro, o sentimento de perda de uma memória nacional vai aos poucos se delineando. Timidamente, nas três primeiras décadas do século XX, o mesmo historicismo que fomentava a produção arquitetônica eclética começa a impregnar a reflexão sobre a arquitetura colonial e, conseqüentemente, sobre a existência de um possível *patrimônio* nacional. Morales de los Rios, alimentado por esta crença, voltou-se, em 1922, para estes monumentos, afirmando ser necessária a conservação destes “restos históricos da História Nacional”, lamentando o fato de se deixar “arruinar alguns dos veneráveis documentos do passado, e quando já estão em ruínas desprezam-se os seus últimos desmoronamentos”.¹⁹ Já antes do arquiteto, o escritor Lima Barreto (1881-1922) denunciava a demolição do Convento da Ajuda e o descaso de que eram alvo, em nome da modernidade, as antigas construções da cidade.²⁰

¹⁸ MORALES DE LOS RIOS, Adolfo. Os tentados de ‘Lesar-Arte’. *A Noite*, Rio de Janeiro, 06, fev, 1922, p. 06

¹⁹ Idem, *ibidem*, p.6.

²⁰ “Noticiaram os jornais, com pompa de fotogravuras e alarde de sabenças, históricas, que o Convento da Ajuda, aquele ali da avenida, fora vendido [...]. Houve grande contentamento nos arraiais dos estetas urbanos por tal fato. Vai-se o monstrego, diziam eles: e ali, naquele canto, tão cheio de bonitos prédios, vão erguer um grande edifício, moderno [...]. Eu sorri de tão santa crença, porque, se o Convento da Ajuda não é tão bonito como o Teatro Municipal, tanto um como outro não são belos. A beleza não se realizou em nenhum dos tais edifícios daquele funil elegante; e se deixo o Teatro Municipal, e olho o Club Militar, a monstruosa Biblioteca, e a Escola de Belas Artes, penso de mim

Assim, a tradição, em seu sentido mais estrito de transmissão de conhecimento, ocupa um lugar de referência primordial, uma vez que é a garantia de perenidade da cidade como lugar de transformação – lugar do progresso e da modernidade –, mas também como espaço que se eterniza, posto que congrega em si as diferentes fases históricas vividas por uma dada sociedade.

Percebe-se, principalmente nas discussões travadas nos periódicos da época, que o par *modernização e memória* fomentava uma polêmica sobre a nova cidade que, em nome do progresso, utilizava-se de estilos históricos para construir uma história nacional. Nesse momento vemos surgir uma preocupação com a cidade perdida, com a memória nacional.

Esta preocupação, que assume ares de melancolia, fez com que alguns intelectuais se voltassem para a discussão sobre a memória perdida. Mas não havia ainda um discurso explícito de manutenção das obras arquitetônicas brasileiras ou mesmo dos traçados de suas ruas. A melancolia lamentava o perdido, permitia apontar que uma determinada construção fazia parte da história e da memória da cidade, mas ainda não era uma noção consolidada. Com o caminhar das décadas, a noção *preservacionista* vai ganhando sofisticação historiográfica, permitindo que o lamento se tornasse reflexão consistente e se transformasse em ação sobre a necessidade de preservar a história do Brasil.

Mas cabe registrar que essa produção discursiva apresentava uma falsa contradição. *Progresso e memória, passado e futuro* disputavam lado a lado a primazia da ação. Muitas vezes as posições assumidas por estes intelectuais eram aparentemente incoerentes. Entretanto, isto reflete a tensão entre progresso e memória vivida no período. O progresso era inexorável, e a memória deveria ser reinventada. Contudo, percebendo-se que a arquitetura trazia em si as marcas dos povos, inicia-se o efetivo questionamento sobre o que deveria ou não ser preservado em nome de uma história nacional. Certamente esta noção se afasta, em muito, daquela criada por uma historiografia recente que preza a memória coletiva e volta seu olhar para o conjunto da produção artística brasileira. Para os intelectuais do início do século, a relação com a história se estabelecia a partir do momento em que um determinado objeto era portador de características capazes de relatar sobre os hábitos e costumes de um povo. Mas este objeto era ainda aquele que congregava as características que o elevavam à posição de monumento. A escolha sobre o que deveria ou não ser preservado era pautada por certo conceito de história, no qual a qualidade estética das obras arquitetônicas assumia importância, mas o que levava à sua preservação era seu valor de vestígio histórico – ou seja, sua capacidade de fazer recordar e fazer reviver os “grandes feitos da nação”.

> para mim, que eles são bonitos de fato, mas um bonito de nosso tempo, como o convento o foi dos meados do nosso século XVIII”. Lima Barreto. O Convento, julho de 1911, in: **Bagatelas**, 1956.

Esta preocupação, que assume ares de melancolia, levou alguns intelectuais a se voltarem para a discussão sobre a memória perdida, ainda em inícios do século XX. Mas não havia um discurso explícito de manutenção das obras arquitetônicas brasileiras ou mesmo dos traçados de suas ruas. A melancolia lamentava o perdido, permitia apontar que uma determinada construção fazia parte da história e da memória da cidade, mas ainda não era uma noção consolidada. Com o caminhar das décadas, a noção *preservacionista* vai ganhando sofisticação historiográfica, permitindo que o lamento se tornasse reflexão consistente e se transformasse em ação sobre a necessidade de preservar a história do Brasil.