



NÓS QUE ÉRAMOS TÃO MODERNOS... E QUERÍAMOS TANTO SER ETERNOS¹...

Cecília Rodrigues dos Santos
arquiteta, doutora, professora e pesquisadora,
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
Universidade Presbiteriana Mackenzie
e-mail: altoalegre@uol.com.br

Resumo

Mantendo o foco na questão de raiz do DOCOMOMO - documentação e a preservação das criações do Movimento Moderno na arquitetura e no urbanismo – o objetivo deste trabalho é debater as múltiplas dimensões dos movimentos artísticos, estéticos e culturais que contribuíram no processo de modernização do Brasil, através da reflexão sobre os paradoxos colocados pela documentação e preservação da arquitetura do Movimento Moderno.

Palavras-chave: Preservação da arquitetura do Movimento Moderno. Restauração da arquitetura do Movimento Moderno. Documentação da arquitetura do Movimento Moderno.

Abstract

The aim of this paper is to discuss the multiples dimensions of cultural movements that contributed to the modernization process in Brazil, through the reflection on the paradoxes posed by the documentation and preservation of the architectural heritage of the Modern Movement.

Keywords: Conservation of the architectural heritage of the Modern Movement. Documentation of the architectural heritage of the Modern Movement. Restoration of the architectural heritage of the Modern Movement.

¹ SANTOS, CECILIA RODRIGUES DOS. “NÓS QUE ÉRAMOS TÃO MODERNOS... E QUERÍAMOS TANTO SER ETERNOS...”. In: 11º SEMINÁRIO NACIONAL DO DOCOMOMO BRASIL. Recife: XI DOCOMOMO BR, 2016.



NÓS QUE ÉRAMOS TÃO MODERNOS... E QUERÍAMOS TANTO SER ETERNOS...

Se é verdade que somos condenados ao moderno pela nossa história, consolidar uma sociedade industrial moderna e definir os contornos da identidade cultural brasileira foi um desafio colocado aos brasileiros na década de 1920 e que vai se desenhar com bastante clareza quase três décadas depois, inspirado e acolhido pela então cidade capital do Rio de Janeiro; Brasília, que representa a concretização dessa ideia, é um projeto de filiação com fortes contornos culturais cariocas.

O projeto de um Brasil desenvolvimentista orquestrado por Juscelino Kubitschek, se afinava nos acordes da bossa nova, com sua temática introspectiva e contemplativa recitada em voz baixa e rouca, paradoxalmente “desafinada”. Mas também representativa desse projeto porque extremamente sofisticada musicalmente, como exemplifica a extensa obra de Tom Jobim: a paisagem era inútil, mas a alma cantava e isso era muito natural. E a alma também cantava no coro dos artistas concretistas com os cineastas do cinema novo, com o teatro experimental e com arquitetos cariocas como Lúcio Costa, Affonso Eduardo Reidy, Attilio Correa Lima, os irmãos Marcelo e Milton Roberto Carlos Leão, Jorge Moreira e Ernani Vasconcelos, e principalmente Oscar Niemeyer.

O compositor e escritor Chico Buarque de Holanda publicou há mais de dez anos um precioso pequeno texto onde descreve a trajetória do projeto da sua casa moderna de Oscar Niemeyer que nunca foi construída, mas cujo projeto ele sempre guardou, uma referência ao seu próprio processo de criação poética e musical². Ao concluir que **“quando minha música sai boa, penso que parece música do Tom Jobim. Música do Tom, na minha cabeça, é casa do Oscar”**, o poeta que é Chico Buarque recorta cronologicamente o tema e nos oferece a chave para esta reflexão, cujo objetivo não é retomar o secular debate sobre as relações entre música e arquitetura; nem analisar o projeto político de JK e as transformações socioeconômicas operadas no Brasil durante seu governo; nem discutir o fracasso da seleção brasileira na Copa do Mundo de 1950 no Maracanã; ou o projeto de Brasília e a mudança da capital. Mantendo o foco na questão de raiz do DOCOMOMO - documentação e a preservação das criações do Movimento Moderno na arquitetura e no urbanismo – o objetivo deste trabalho é debater as múltiplas dimensões dos movimentos artísticos, estéticos e

² A casa do Oscar, Poemas, testemunhos, cartas - 2000,
http://www.chicobuarque.com.br/texto/artigos/mestre.asp?pg=artigo_escritor.htm



culturais que contribuíram no processo de modernização do Brasil através da reflexão sobre os paradoxos colocados pela preservação e restauração da arquitetura do Movimento Moderno, utilizando o texto citado como estrutura e contraponto.

A casa do Oscar era o sonho da família...

Durante uma pesquisa sobre o Colégio de Cataguases, projeto de Oscar Niemeyer, me deparei com um precioso pequeno texto, de autoria de Chico Buarque de Holanda, onde ele descreve a casa moderna que nunca teve e que sempre preservou. O texto é reproduzido em seguida, a título de introdução, e vai servir como estrutura e contraponto ao debate sobre as sempre controversas questões relacionados à preservação e à proteção da arquitetura do Movimento Moderno que ainda hoje nos desafiam:

"A casa do Oscar era o sonho da família. Havia um terreno para os lados da Iguatemi, havia o anteprojeto, presente do próprio, havia a promessa de que um belo dia iríamos morar na casa do Oscar. Cresci cheio de impaciência porque meu pai, embora fosse dono do Museu do Ipiranga, nunca juntava dinheiro para construir a casa do Oscar. Mais tarde, num aperto, em vez de vender o museu com os cacarecos dentro, papai vendeu o terreno da Iguatemi. Desse modo a casa do Oscar, antes de existir, foi demolida. Ou ficou intacta, suspensa no ar, como a casa no beco de Manuel Bandeira. Senti-me traído, tornei-me um rebelde, insultei meu pai, ergui o braço contra minha mãe e saí batendo a porta da nossa casa velha e normanda: só volto para casa quando for a casa do Oscar! Pois bem, internaram-me num ginásio em Cataguases, projeto do Oscar. Vivi seis meses naquele casarão do Oscar, achei pouco, decidi-me a ser Oscar eu mesmo. Regressei a São Paulo, estudei geometria descritiva, passei no vestibular e fui o pior aluno da classe. Mas ao professor de topografia, que me reprovou no exame oral, respondi calado: lá em casa tenho um canudo com a casa do Oscar. Depois larguei a arquitetura e virei aprendiz de Tom Jobim. Quando minha música sai boa, penso que parece música do Tom Jobim. Música do Tom, na minha cabeça, é casa do Oscar".

(...) mas a casa, antes de existir, foi demolida...

Se as questões relativas à preservação e à proteção do patrimônio do Movimento Moderno já fazem parte hoje dos discursos poéticos, além de frequentar as pautas dos movimentos que



reivindicam a proteção do patrimônio cultural e dos fóruns internacionais e nacionais especializados (particularmente aqueles promovidos pelo DOCOMOMO), no Brasil as mesmas questões se colocaram oficialmente de forma pioneira há mais de 50 anos. Em 1947, um parecer de Lucio Costa determinou o “tombamento preventivo” da Igreja de São Francisco de Assis da Pampulha, em Belo Horizonte, MG, apenas quatro anos depois da conclusão da obra. Na época, foram considerados como critérios, o risco que a igreja corria - consequência de uma grande rejeição e consequente abandono por parte do clero e autoridades - e o valor artístico excepcional do monumento que "o destinaria mais cedo ou mais tarde aos Livros do Tombo do IPHAN", conforme explicou o arquiteto em seu parecer justificativo.

Porém, mesmo que o tombamento, a restauração e a gestão dos monumentos modernos tenha participado dos debates e das ações promovidas pelo IPHAN desde o início da sua atuação, ainda provocam discussões sobre fundamentos e sobre critérios de seleção e de intervenção. Discussões que remetem necessariamente à pesquisa e ao estudo da história da arquitetura do Movimento Moderno, porém consideradas na intersecção com a área do conhecimento relativa à preservação do patrimônio histórico e artístico, onde estão localizadas. Esta afirmação corresponde ao reconhecimento de um campo disciplinar e de um campo de trabalho específicos - o da preservação e da restauração de monumentos portadores de valores especiais - legitimados por uma história de mais de 200 anos, pelo conhecimento consolidado por pesquisas e reflexões teóricas, e por um trabalho desenvolvido nos canteiros de restauro, tradicionalmente lugares da construção de conceitos e da criação de referências (senão de jurisprudência) para a preservação e a gestão dos monumentos.

Portanto, ao se reconhecer a especificidade das questões levantadas pela preservação e restauração dos monumentos da modernidade arquitetônica, torna-se incontornável rever técnicas e instrumentos de preservação e restauro a partir do próprio MoMo, a partir de suas ideias, manifestos, princípios de projeto e concepção, técnicas construtivas e, principalmente, de sua relação com a história e a tradição da arquitetura. Discussão que pode correr o risco de se perder na arbitrariedade se os problemas específicos ao MoMo forem tratados como exógenos ao campo do conhecimento mais amplo da preservação e do restauro, ou até como questões inaugurais de "novos campos disciplinares" concorrentes; condição particularmente preocupante quando se trata da formação de técnicos e pesquisadores, ou da aplicação de instrumentos de gestão e proteção, como o tombamento. Se concordamos que a instrução técnica e a justificativa de um processo de tombamento, além de produzirem conhecimento estabelecem critérios que devem orientar a gestão



e a restauração do objeto tombado, a discussão sobre a preservação dos monumentos modernos, passa de prioritária a urgente. Inclusive não é improvável - levando em conta as características e responsabilidades de ordem técnica, legal e social do tombamento, bem como a sua jurisprudência - que se chegue à conclusão de que o tombamento não seria o instrumento mais adequado para a efetiva preservação da arquitetura do Movimento Moderno.

No âmbito da preservação e da restauração, desde sempre, "cada caso é um caso", e cada caso deve ser tratado na sua especificidade histórica, material (técnica e artística) e cultural. Essa máxima deve ser lida, também e principalmente, como a expressão da necessidade de situar cada novo desafio patrimonial em seu próprio tempo e lugar, assim como no tempo e no lugar de onde se olha para ele. Operação que revela novas complexidades, outras contradições e intrigantes paradoxos, consequências também do processo da contraposição permanente de uma modernidade concreta e otimista - reconhecida por Walter Benjamin a partir do "desencantamento" (da tradição, da cultura, da aura) e da "dimensão libertadora" (da aproximação das massas por meio da técnica) - com as inconstâncias e a imaterialidade da modernidade líquida contemporânea: ***"num aperto (...) papai vendeu o terreno da Iguatemi. Desse modo a casa do Oscar, antes de existir, foi demolida. Ou ficou intacta, suspensa no ar, como a casa no beco de Manuel Bandeira"***.³

Contradições que têm início quando é tomada a iniciativa de preservar uma arquitetura que não foi concebida para ser perenizada. Não é nada evidente determinar o que significa a permanência de estruturas projetadas e construídas para se adaptarem às rápidas e imprevisíveis mudanças de um mundo moderno. Assim como não é nada fácil marcar o gesto inaugural do autor e propor a imobilização de paredes que ainda festejam a alforria estrutural conquistada em tempos modernos, buscando permanentemente a renovação ou adaptação a novas funções, novos usos, novas comodidades. Difícil também impedir que esses edifícios modernos - alguns já velhos sem nunca terem se tornado antigos, conforme observou Claude Lévi-Strauss a propósito da cidade de São

³ O poema "Última canção do beco", foi publicado na Lira dos Cinquenta Anos. Em carta ao amigo Mário de Andrade, Manuel Bandeira conta a sua mudança da Lapa para a praia do Flamengo, acontecida no dia anterior ao da escrita da carta, que data de março de 1942; no poema citado, dá adeus à rua Moraes e Vale, na Lapa, onde, segundo ele, foi "bem feliz": (Cf. FORESTI, Nara Boneti. "Dos espaços poéticos em Manuel Bandeira: o beco". Consultado em: file:///C:/Users/HPW7/Downloads/5429-17070-1-PB%20(2).PDF). "Última canção do beco":

Vão demolir esta casa.
Mas meu quarto vai ficar,
Não como forma imperfeita
Neste mundo de aparências:
Vai ficar na eternidade,
Com seus livros, com seus quadros,
Intacto, suspenso no ar!



Paulo - cumpram seu destino e cedam seu sítio para uma rua que vai facilitar a circulação, ou para outro edifício ainda "mais moderno" porque "mais inteligente" ou "mais sustentável", ou para simplesmente atender aos interesses do proprietário: que permaneça "a causa", a obra pode ser substituída porque o "estilo" é internacional e reproduzível, parafraseando Anatole Kopp. O objeto não precisa ser necessariamente único nem original, ele "não tem importância", como gostava de repetir Oscar Niemeyer se referindo à própria obra.

Mas o moderno está cansado, como já anunciava em 1991 a revista *l'Architecture d'Aujourd'hui* ao introduzir os dilemas colocados pelas tentativas de restauração da obra de Le Corbusier na França. A arquitetura moderna, experimental também do ponto de vista da sua construção, cedo passou a apresentar as graves consequências de ousadias estruturais e construtivas dos autores, abrindo um perigoso questionamento sobre o valor da sua "matéria original", às vezes romântica e revolucionariamente *mal foutu*, conforme comentário do próprio Le Corbusier ao se referir à Unidade de Habitação de Marselha; desafio adicional para as decisões de conservação e restauro. Por outro lado, se o "encanto da vetustez" deve-se à "aparência de vetustez", conforme pontuava Quatremère de Quincy em *Considérations Morales* refletindo sobre a importância da pátina nos monumentos da Antiguidade, seria talvez possível parafraseá-lo dizendo que o "encanto do novo" deve-se à "aparência de novo", à aparência branca e fulgurante de obras que se querem "permanentemente jovens", que rejeitam, por princípio, a "preciosidade do verniz do tempo". Porque, segundo Le Corbusier, as catedrais eram brancas, completamente brancas, jovens e deslumbrantes, e não negras, sujas e envelhecidas como se lhe apresentavam. E as catedrais eram brancas porque eram novas, e o pensamento era claro, o espírito era vivo, como deveria ser quando a arquitetura é moderna.

Questões que são ainda exacerbadas pelo intencional e desejável projeto de reprodutibilidade inerente à arquitetura moderna, que vai minar valores de autenticidade e unicidade da obra de arte, assim como outros parâmetros clássicos de preservação. "A catedral abandona seu sítio para se instalar no estúdio de um amador", pontua Walter Benjamin. Ou, aquele monumento que inaugurou o pensamento sobre a preservação e a restauração, vai ser banalizado pela multiplicação da sua imagem que, graças a técnicas e tecnologias modernas, poderá ser reproduzida e colocada ao alcance de todos e em todos os lugares. A noção de autenticidade - material, histórica ou criativa - aquela apresentada por Benjamin como a autoridade da matéria somada ao peso da tradição - e principalmente a autenticidade como critério de valor - critério "complexizado", relativizado e ao



mesmo explicitado desde 1994, a partir das discussões Encontro Nara - abre nova e importante frente de questionamento para o MoMo.

(...) mas, lá em casa, tenho um canudo com a casa...

Porém, quando esses monumentos da vanguarda recuam suas fileiras, e se tornam referências históricas, modelos operativos, objetos de arte, pode se tornar necessário e justificável preservar e até tombar os seus principais remanescentes. Nesse momento o próprio Movimento Moderno reconhece ser necessário recuperar e discutir os fundamentos da preservação e do restauro, questionando-os à luz da sua história e teoria, antes de aplicá-los à nova arquitetura a preservar. E com certeza o MoMo deverá enfrentar problemas novos, como aquele colocado pela proteção de obras de arquitetos-autores que continuam atuantes. Difícil está sendo arbitrar entre o direito do autor sobre a obra de arte e os direitos difusos da obra patrimonial, estabelecendo os critérios para a proteção e depois para a análise de projetos de conservação, ampliação, adaptação dessas obras: **"vivi seis meses naquele casarão do Oscar, achei pouco, decidi-me a ser Oscar eu mesmo"**.

O Movimento Moderno se interroga ainda, e principalmente, sobre a função da arquitetura desenhada, experimentada em maquetes e fotografada, cujos suportes são conservados em fundos e acervos de instituições especializadas constituindo verdadeiros "bancos genéticos" da arquitetura, cada vez mais cercados de cuidados e direitos. Acervos que sugerem que o registro ou o experimento, poderiam se constituir no verdadeiro objeto de proteção e preservação da arquitetura do MoMo: **"ao professor de topografia, que me reprovou no exame oral, respondi calado: lá em casa tenho um canudo com a casa do Oscar"**. Afinal, estamos tratando de uma arquitetura que pode ser - até porque se propõe a ser - reproduzida muitas vezes a partir do mesmo registro, a partir de imagens e desenhos até certo ponto genéricos, nem sempre pensados para um sítio particular ou em função de usuários específicos. Conservada na forma de croquis, projetos executivos detalhados e maquetes, apresentada como reprodutível em protótipos, e a partir deles, multiplicando-se experimental ou comercialmente quase sem controle, a arquitetura moderna tem embaralhado de tal forma os critérios e os princípios, os originais e as cópias (a catedral e suas reproduções...), que hoje se tornou um desafio à parte definir e distinguir o que seria uma obra moderna original, e estabelecer parâmetros para intervenções conservativas ou de restauro.

As "casas sem dono" de Lucio Costa, arquitetura desenhada que repousa nos arquivos do arquiteto em forma de projetos abortados sem oportunidade de concretização, são "projetos residenciais



avulsos" para lotes urbanos e clientes hipotéticos. Lucio Costa elaborou estes exercícios projetuais durante um período de pouco trabalho, mas nunca vingou a intenção de se constituir catálogo, antecedendo em mais de dez anos o Case Study House Program. Mas outros projetos modernos vêm sendo ressuscitados dos arquivos, passando a assombrar estudiosos e pesquisadores com sua complicada materialidade. Esses processos de reconstituição dos monumentos da modernidade trabalham de forma nem sempre muito clara conceitualmente, operando num largo espectro de ideias que vai do experimentalismo e fidelidade à história e às ideias originais do MoMo, passa por diversas modalidades de promoção e marketing mais ou menos lucrativas, e termina em surpreendentes tombamentos, restaurações e reconstruções de réplicas. O resultado são edifícios até instigantes pelas suas características investigatórias e experimentais, mas que acabam sendo transformados em clones deles próprios durante operações de "autenticação" promovidas por especialistas, instituições governamentais e fundações responsáveis pela garantia dos direitos dos respectivos arquitetos autores e dos seus acervos documentais. Como na ficção de Ridley Scott, os replicantes são projetados para acreditarem e fazerem acreditar que são "more Human than Human". Mas não se deve esquecer que eles funcionam com memórias artificiais implantadas e não são programados para morrer.

A casa Massaro, projetada por Frank Lloyd Wright em 1929, foi inaugurada em 2005 no mesmo local para o qual foi projetada. Atendendo à família do novo proprietário, que adquiriu o projeto juntamente com a ilha para a qual fora idealizado, inevitáveis "adaptações" e modificações foram introduzidas no projeto original, principalmente no interior da residência, provocando uma série de protestos entre estudiosos. Na tentativa de evitar maiores questionamentos sobre a legitimidade do edifício - ou, quem sabe, para lhe agregar valor (valor de troca) - o proprietário contratou o arquiteto Thomas Heinz - especialista de F. L. Wright, tendo atuado na restauração de algumas de suas obras - para desenvolver o projeto executivo completo a partir dos cinco croquis deixados pelo arquiteto, e acompanhar a construção. Protestos da *Frank Lloyd Wright Foundation*, responsável por zelar pela propriedade intelectual das obras do arquiteto. Depois de ser preterida na sua intenção "legitimadora" (e bem remunerada) de acompanhamento da obra, a Fundação consegue na justiça que a casa seja considerada apenas "de inspiração wrihtiana", encerrando a discussão sobre a autoria com a declaração: "Não é uma casa de Frank Lloyd Wright porque não foi certificada pela Fundação".

No ano de 1949, o MoMA de Nova Iorque inaugura no seu jardim de esculturas o protótipo de uma casa "para uma família de classe média típica americana", uma "show house", ou "demonstration house" ou "exhibition building", como veio sendo chamada desde então. O projeto foi encomendado



ao arquiteto Marcel Breuer e podia ser adquirido pelos visitantes mediante o pagamento de uma pequena taxa de direto autoral. Escapando da demolição prevista no final da exposição "House in the Garden", a casa foi comprada por John Rockefeller, que a transferiu para sua propriedade Pocantico Hills. O protótipo foi desmontado e remontado para servir de casa de hóspedes, instalando-se em meio à mansão Kykuit, construída em 1913 em estilo clássico georgiano com seis pavimentos e mansarda, uma outra mansão em estilo francês normando de 1927, jardins no estilo Beaux-Arts e uma Orangerie que copia a original localizada em Versalhes. Este conjunto, constituído de um grande parque permeado de construções "à la mode" no qual o "estilo moderno internacional" se faz representar pela casa-protótipo de Breuer, foi considerado "historic area" pelo National Trust for Historic Preservation em 1991. E, desde 2007, a *Rockefeller Brothers Fund* vem se empenhando em "restaurar" a casa-protótipo, tomando como critério aproximá-la o mais possível do "projeto original", operação traduzida na reversão de algumas mudanças espaciais introduzidas no momento da remontagem, e na recuperação de cores e revestimentos do protótipo exposto nos jardins do MoMA; no final a casa deverá receber mobiliário, ou equipamento, "correto", de acordo com o "espírito do arquiteto".

Os pavilhões de Barcelona e do *Esprit Nouveau*, ambos projetados como arquitetura efêmera destinada a exposições internacionais, foram demolidos e anos depois reconstruídos em situações diversas. O Pavilhão de Barcelona, projetado em 1929 pelo arquiteto Mies van der Rohe, foi reconstruído no seu sítio original em 1983/86. A operação apresentou-se como um exercício de recuperação de um dos monumentos mais significativos da modernidade arquitetônica, idéia que teria sido legitimada pelo próprio Mies van der Rohe em 1959 e que foi tratada como pesquisa e não como reconstituição ou restauro. Já o Pavilhão do *Esprit Nouveau*, de autoria de Le Corbusier e Pierre Jeanneret, construído em 1925 para a Exposição Internacional de Artes Decorativas em Paris, foi reconstruído em 1977 em Bolonha, Itália, no âmbito do Salão Internacional de Industrialização da Construção, com a intenção clara de reconstituir o original, inclusive contando com a "autorização" da Fundação Le Corbusier. Nenhum dos dois pavilhões foi desmontado para ser remontado em seguida em outro local, como seria da vocação e da natureza construtiva desse tipo de edifício. Ambos foram reconstruídos à imagem e semelhança dos originais, décadas depois das respectivas demolições, a partir de documentação e depoimentos, e tendo como justificativa a sua "excepcionalidade". Passados alguns anos, porém, a "excepcionalidade" passou a prevalecer sobre os fundamentos e a memória do processo que originou a reconstrução.



A réplica do Pavilhão de Barcelona foi tombada, passando para a tutela da Fundação Mies van der Rohe e recebendo tratamento de precioso "original". Em 1996, a réplica do Pavilhão do Esprit Nouveau passou por um processo de "restauração" devidamente autorizado pela Fundação Le Corbusier, observando um rigor de procedimento digno do restauro dos mais antigos e importantes monumentos históricos protegidos da Europa. Comprometida com processos de construção e reconstrução segundo as mais variadas intenções e justificativas, quantas vezes se desejar e onde bem se entender, a arquitetura do MoMo tem colocado em risco a própria coerência conceitual. Justificativas de reprodutibilidade, industrialização e universalidade, são negadas em troca do tombamento e da restauração como etapas de processos de "legitimação" com vistas à valorização de mercado, que termina na transformação dos protótipos da modernidade em meros simulacros, fetiches de uma sociedade de consumo perdida de seus valores culturais identitários, conforme muito bem pontua Ascensión Martínez Hernandez, quando analisa as clonagens arquitetônicas ao longo da história.

Por outro lado ainda, e são muitos os lados dessa discussão, conhecendo-se com detalhe estes "estados completos modernos que de fato nunca existiram" através da farta e detalhada documentação disponível, e levando em conta as ideias e fundamentos que lhes estão na origem, talvez fosse possível justificar a construção experimental de modelos, ou o completamento, conservação e reversibilidade de edifícios modernos descaracterizados ou mutilados por catástrofes, guerras, ou mesmo pelas interferências espúrias executadas à revelia de seus autores (ou, conforme se vem observando, pelos próprios autores). Quando poderíamos nos interrogar se a modernidade não estaria finalmente atualizando a teoria de Viollet-le-Duc, ou revendo as posturas ruskinianas. Porque John Ruskin, com certeza duvidaria das próprias ideias diante das pavorosas ruínas da arquitetura moderna, entranhas de concreto e ferros retorcidos à mostra, face às quais teria sido impossível sonhar o renascimento da arquitetura, ou até mesmo a permanência romântica de seus escombros.

(...) mas música que sai boa, na minha cabeça, é casa...

No campo do restauro e da preservação, mesmo quando se trata da arquitetura do Movimento Moderno, trabalha-se contextualizando e recortando, no tempo e no espaço. Trabalha-se arbitrando cientificamente, construindo critérios, não dispensando a pesquisa histórica, mas necessariamente mergulhando no tempo presente para tomar decisões. E passa a ser inevitável o confronto entre o desejo de permanência do velho patrimônio sólido e pesado de concretude e doutrina, e aquele



novo patrimônio leve, rápido e ligeiro na sua imaterialidade, perfeitamente adaptado ao mundo líquido moderno contemporâneo.

Desde sempre, ao se decidir o que deve permanecer, ou o que se deve lembrar coletivamente, escolhe-se também o que esquecer. Mas o que fazer com a memória, aquela que se apoia nas pedras da cidade, quando até as pedras passam a ser transitórias ou fictícias, se desfazendo na modernidade contemporânea globalizada? O que acontece hoje com o patrimônio histórico e artístico - inclusive aquele representativo da modernidade inaugural que ainda trabalhava com a concretude das coisas - quando a memória virtual, na sua infinitude, se oferece como substituta eficiente dos suportes materiais? O que acontece quando, reivindicado com exclusividade pelo campo da antropologia, o patrimônio passa de "histórico e artístico" a "cultural", tratando de abarcar todos os aspectos da vida, sejam eles materiais ou imateriais, passados ou presentes? O que fazer com um instrumento de proteção destinado a "coisas" concretas, em um mundo em que mesmo as pedras, quaisquer que sejam, devem ser deslocadas ou até destruídas para não prejudicar o avanço de redes e fluxos? O que acontece quando critérios afirmativos ou de representatividade prevalecem sobre aqueles de ordem conceitual estruturadores do campo original de trabalho da preservação e de restauração, dilatando a noção de patrimônio a preservar até não haver mais nada a esquecer? ***"Depois larguei a arquitetura e virei aprendiz de Tom Jobim. Quando minha música sai boa, penso que parece música do Tom Jobim. Música do Tom, na minha cabeça, é casa do Oscar"***.

Na sua versão da Carta de Atenas publicada no início dos anos 1940, Le Corbusier afirmava o pensamento moderno sublinhando que nem tudo o que é passado tem, por definição, direito à perenidade; a morte atinge as obras assim como atinge os seres humanos. Mas, como se comportar nesses tempos pós ou hiper modernos de relatividade absoluta, em que passou a não interessar mais nem como, nem porque, nem exatamente o que guardar, uma vez que critérios e juízos de valor se liquefizeram com as pedras? Larga-se a arquitetura como o poeta? Ou abandona-se as noções de permanência, porque incompatíveis com a transitoriedade da modernidade líquida contemporânea? Guarda-se tudo, ou parte-se em retirada abandonado inclusive os pelotões da vanguarda?

A definição de um "patrimônio do Movimento Moderno", objeto de interesse do DOCOMOMO desde a sua criação, levanta aspectos das contradições inerentes à modernidade líquida, que é a nossa na contemporaneidade, quando tomamos a iniciativa de preservar uma arquitetura que não foi concebida para ser perenizada e quando nos incomodamos com o desejo de



permanência de mais um segmento do velho patrimônio material, sólido e pesado de concretude e doutrina, que se contrapõe ao novo patrimônio imaterial tão em voga, leve e ligeiro na sua imaterialidade, perfeitamente adaptado ao mundo líquido moderno contemporâneo. Este incômodo é de tal ordem que chegamos a aceitar, mesmo que reticentes, a permanência apenas dos documentos da modernidade, de preferência digitalizados e desprovidos da incômoda materialidade dos empoeirados suportes originais, e a exclusão dos objetos arquitetônicos reais. Quando Carlos Drummond de Andrade desabafou que ficara chato ser moderno⁴, preferindo passar a ser eterno, estava antecipando em quase 70 anos a dissolução e fusão de todas as modernidades na eternidade silenciosa de uma memória infinita e eterna, que é igual ao esquecimento. Angustiado leitor de Pascal, o poeta estava ciente de que o infinitamente grande, assim como o infinitamente pequeno, relativizam a visão das coisas, e de que o homem contemporâneo, abandonado pelos deuses, já vinha adentrando um mundo estranho, cada vez mais cambiante, permanentemente outro; “*o silencio eterno desses espaços infinitos (...) aterroriza*”.

Referências bibliográficas

- AVELAR, Sylvia Maria Marteleto. "Benjamin e a aura". **Revista EXAGIUM**, vol. I, abril 2008. Consultado em : <http://revistaexagium.com/1/savelar.pdf>
- BABELON, Jean-Pierre e CHASTEL, André. **La notion de patrimoine**. Paris, Liana Levi, 1994.
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro, Zahar, 2001.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Texto publicado em 1955, consultado em: <http://www.mariosantiago.net/Textos%20em%20PDF/A%20obra%20de%20arte%20na%20era%20da%20sua%20reprodutibilidade%20t%C3%A9cnica.pdf>.
- CARRILHO, Marcos. **O lastimável estado da Casa Modernista transcorridos mais de vinte anos de seu tombamento**. In: www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq062/arq062_02.asp - 30k -
- CASTRO, Sonia Rabelo. **O Estado na Preservação de Bens Culturais**. Rio de Janeiro, Renovar, 1991.
- CHOAY, Françoise. "Patrimoine et mondialisation". Texte de conférence, Université Cadi Ayad, Marrakech, 2004. Consultado em: www.ambafrance-ma.org/cjb/Textes_
- COLQUHOUN, Alan. **Modernidade e tradição clássica**. São Paulo, Cosac&Naify, 1989.
- DE FUSCO, Renato. **La Idea de Arquitectura**. Barcelona, Gustavo Gili, 1976.
- DUMONT, Marie-Jeanne. "Le Moderne est fatigué". **Revista L'Architecture d'aujourd'hui**, n. 275 - juin 1991.
- FORESTI, Nara Boneti. "Dos espaços poéticos em Manuel Bandeira: o beco". Consultado em: [file:///C:/Users/HPW7/Downloads/5429-17070-1-PB%20\(2\).PDF](file:///C:/Users/HPW7/Downloads/5429-17070-1-PB%20(2).PDF)
- HOLANDA, Chico Buarque. **A casa do Oscar**. In: rodrigobarba.com/blog/tag/chico-buarque/
- JOKILEHTO, Jukka Ilmari. **A History of Architectural Conservation**. Oxford, Butterworth-Heinemann, 1999.
- KÜHL, Beatriz Mugayar. **Arquitetura do Ferro e Arquitetura Ferroviária em São Paulo: Reflexões sobre a sua Preservação**. São Paulo, Ateliê/FAPESP/SEC, 1998.

⁴ "Eterno", poema de Carlos Drummond de Andrade, In: Fazendeiro do Ar, José Olympio, 1954.



- _____. "História e Ética na Conservação e na Restauração de Monumentos Históricos". **Revista CPC**, 2005, v. 1., n. 1. (www.usp/cpc/v1)
- _____. "O problema da reprodução de obras arquitetônicas". Resenha do livro: HERNÁNDEZ, Ascensión Martínez. *La clonación arquitectónica*. Madrid: Ediciones Siruela, 2007. 154 p. ISBN: 978-84-9841-069-3. **Revista CPC** - n. 7. Consultado em : http://www.usp.br/cpc/v1/php/wf07_revista_interna.php?id_revista=11&id_conteudo=13&tipo=8
- _____. **Preservação do Patrimônio Arquitetônico da Industrialização**. São Paulo, Ateliê Editorial, 2009.
- LE CORBUSIER. **Quand les cathédrales étaient blanches**. Paris, Denoel/Gonthier, 1983.
- _____. **La Charte d'Athènes**. Paris, Minuit, 1957.
- PELLEGRINI, Ana Carolina S. "Bolonha, Barcelona, Firminy: quando o projeto é patrimônio". Consultado em : http://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/PDFs_revista_12/08_ACP_firminy_300409.pdf.
- PESSOA, José (org.). **Lúcio Costa: Documentos de Trabalho**. Rio de Janeiro, IPHAN, 1999.
- QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine Chrysostome. **Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art**. Crapelet, 1815. Consultado em: file:///C:/Users/HPW7/Downloads/Consid%C3%A9rations_morales_sur_la_destination_des_ouvrages_de_l%E2%80%99art.pdf
- RICCEUR, Paul. **La mémoire, l'histoire, l'oubli**. Paris, Seuil, 2000.
- SALVO, Simona. " A intervenção na Arquitetura Contemporânea como tema emergente do restauro". In: **Revista Pós**, n. 23, Programa de Pós-graduação de Arquitetura e Urbanismo, da FAUUSP, junho de 2008, ps. 199 a 211.
- RUSKIN, John. **The seven lamps of architecture**. Sunnyside, Kent, George Allen, 1889, 6. ed.
- SANTOS, Cecília H. G. Rodrigues dos. **Mapeando os lugares do esquecimento: idéias e práticas na origem da preservação do patrimônio no Brasil**. Tese de doutoramento, FAU - USP, nov 2007.
- _____. "Problema mal posto. Problema reposto". In: NOBRE, Ana Luiza; KAMITA, João Massao; LEONIDIO, Otavio; CONDURU, Roberto (orgs.). **Lucio Costa - um modo de ser moderno**. São Paulo, Cosac & Naify, 2004.
- _____. "Novas fronteiras e novos pactos para o patrimônio cultural". In: **Revista São Paulo em Perspectiva**, vol.15, 2, abr/jun 2001.
- _____. "Medo de ser moderno e outros medos". 9º seminário docomomo brasil - interdisciplinaridade e experiências em documentação e preservação do patrimônio recente – Brasília, 2011. Consultado em: www.docomomobsb.org
- _____. "Patrimônio Cultural: documentação e reflexão necessárias". IN: CUREAU, Sandra et al. (coord.). **Olhar multidisciplinar sobre a efetividade da proteção do patrimônio cultural**. Belo Horizonte: Fórum, 2011.
- VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel. **Restauro**. São Paulo, Artes&Ofícios, 2000.
- http://marleneacayaba.blogspot.com/2009_01_01_archive.html
- http://blog.uncovering.org/en/archives/2008/08/massaro_house_frank_lloyd_wrights_posthumous_work.htm
http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2006/11/17/AR2006111700747_pf.html