

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE ENGENHARIA DE SÃO CARLOS
DEPARTAMENTO DE ARQUITETURA E URBANISMO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO

SÃO JOÃO DEL-REI

TENSÕES E CONFLITOS NA ARTICULAÇÃO ENTRE
O PASSADO E O PROGRESSO

RALF JOSÉ CASTANHEIRA FLÔRES

ORIENTADOR:
PROF. DR. FÁBIO LOPES DE SOUZA SANTOS

DISSERTAÇÃO APRESENTADA À ESCOLA DE ENGENHARIA DE SÃO CARLOS,
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, COMO PARTE DOS REQUISITOS PARA
OBTENÇÃO DO TÍTULO DE MESTRE EM ARQUITETURA E URBANISMO

SÃO CARLOS, SETEMBRO DE 2007

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTES
TRABALHOS, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA
FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Ficha catalográfica preparada pela Seção de Tratamento
da Informação do Serviço de Biblioteca – EESC/USP

F634s Flôres, Ralf José Castanheira
São João del-Rei : tensões e conflitos na articulação
entre o passado e o progresso / Ralf José Castanheira
Flôres ; orientador Fábio Lopes de Souza Santos. -- São
Carlos, 2007.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em
Arquitetura e Urbanismo e Área de Concentração em Teoria e
História da Arquitetura e do Urbanismo -- Escola de
Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo.

1. Representações sociais. 2. Identidade nacional. 3.
Patrimônio histórico cultural. 4. Cidades históricas. 5.
São João del-Rei. I. Título.

**A Dona Vina.
A Isabella e Danielle.**

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Fábio Lopes de Souza Santos por orientar, compreender e ensinar.

À **FAPESP** – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo.

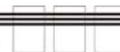
Aos professores membros da banca examinadora Prof. Dr. José Tavares Correia de Lira e Profa. Dra. Cristina Meneguello.

Aos funcionários da EESC-USP, em especial do Departamento de Arquitetura e Urbanismo.

A todos aqueles que contribuíram direta ou indiretamente para a realização deste trabalho.

À minha família.

Às meninas Danielle, Clarissa e Renata.



RESUMO

Trata da inserção da cidade de São João del-Rei, Minas Gerais, no processo de construção da Identidade Nacional, através da ação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN). Nesta pesquisa são analisados os conflitos em torno de um casarão remanescente do século XIX, que pertenceu ao Comendador João Antônio da Silva Mourão, disputado de um lado por uma empresa local, a Companhia Interestadual de Melhoramentos e Obras S.A. (CIMOSA) e, por outro, pelo SPHAN. Para tanto, faz-se um retrocesso em busca das formas de representação da cidade. Primeiramente, aquela construída e alimentada durante a primeira metade do século XX, por agentes com capacidade para interferir no seu espaço urbano, de cunho progressista. Em segundo lugar, são investigadas as representações dos modernistas brasileiros que se envolveram com a construção de uma Identidade Nacional com base no passado, em um período que compreende a viagem de "(re) descoberta do Brasil", realizada em 1924, até a criação do SPHAN, em 1937. A partir daí, tem-se a confrontação destas representações e interesses – progressistas e preservacionistas - que culminou com a criação do Museu Regional de São João del-Rei, gerido pelo SPHAN.

Palavras-chave: Representações sociais. São João del-Rei. Identidade nacional. Cidades históricas. Patrimônio histórico e cultural

ABSTRACT

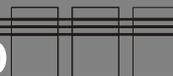
This research deals with the insertion of São João del-Rei's city, in Minas Gerais, in the process of National Identity's construction through the action of the National Artistic and Historic Patrimony (SPHAN). The conflicts involving a reminiscent house from the 19th century - owned by the Commendator João Antônio da Silva Mourão, disputed in one side by a local company, (the Improvement State Company - Companhia Interestadual de Melhoramentos e Obras S.A. - CIMOSA) and in the other side by the SPHAN - are analyzed. This way, a retrocession in order to find the city's way of representation is proposed: first, that one built and maintained during the first half of the XX century by agents capable of interfering on its urban space, in a progressive perspective. Then, the representations of Brazilian modernists who got involved in the construction process of a National Identity based in the past - in a period that comprehends the journey of "Brazil's (re) discovery" in 1924, until the foundation of SPHAN, in 1937 - are investigated. From that period on, there is a confrontation between these representations and interests - progressists and preservationists - which culminates with the creation of São João del-Rei's Regional Museum, managed by SPHAN.

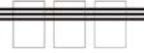
Keywords: Social Representations. São João del-Rei. National Identity. Historic Cities. Artistic and Historic Patrimony.



INTRODUÇÃO	13
CAPÍTULO I. A CIDADE QUE NÃO OLHOU PARA TRÁS	25
1.1. São João del-Rei, cidade moderna	26
Álbum da cidade de São João d'El-Rei, 1913.	36
São João d'El-Rey, Minas, 1918.	39
Almanack de São João del-Rey, 1924.	40
O olhar que constitui a cidade.	43
1.2. São João del-Rey: o passado de tradições e o presente de commercio e atividade	62
Sempre cidade velha, mas nunca cidade morta.	68
O SPHAN encontra a Princesa do Oeste.	71
CAPÍTULO II. OLHARES SOBRE A CIDADE	77
2.1. Olhares sobre a cidade	79
O modernista em busca do lobisomem...	79
Brasileiros em busca do Brasil	91
Pau-brasil e as cidades históricas de Minas	94
O pau-brasil em imagens	98
Tarsila: ser regional e puro em sua época	103
2.2. De Mário ao SPHAN	116
O Brasil de Mário de Andrade	119
Aleijadinho, outro símbolo	121
O projeto de Mário de Andrade para o SPHAN	124
2.3. Além de Mário: o Estado e os intelectuais	127
O Ministério da Educação e Saúde Pública	128
Da idéia à prática	129
Razões de Lúcio Costa	133
Para contemplar o passado	137
CAPÍTULO III. TENSÕES E CONFLITOS EM SJDR	143
3.1. A saga do casarão: do Comendador ao Museu	144
3.2. Uma cartada decisiva	159
3.3. O Casarão do Comendador Mourão	164
A reconstrução	170
Breve retorno: Lúcio Costa e o olhar purista	179
Um elo para o passado, o presente e o futuro	184
O acervo do museu	187
(além dos) Murais, uma encomenda de Lúcio Costa	192
CONSIDERAÇÕES FINAIS	213
REFERÊNCIAS	219

introdução





Ora, desde os fins do XIX, muitos têm duvidado seja dessa coesão brasileira seja da diferença específica do Brasil.

(Michel Debrun)

Com três séculos, São João del-Rei destaca-se entre as cidades históricas mineiras, com seu acervo cultural de bens materiais e imateriais, assim como com personagens de destaque na cultura, religião e política nacionais. A cidade foi cabeça de comarca e centralizou atividades comerciais na região, assim como sempre atraiu e concentrou investimentos.

O final do século XIX trouxe intensas transformações para os habitantes da cidade de São João del-Rei, e neste cenário circulou um grupo dominante que se preocupava com o “Novo Homem” e sua inserção na “Modernidade”. Com a ascensão de novos centros urbanos na região – Barbacena e Juiz de Fora – nas duas primeiras décadas do século XX, São João del-Rei teve seu raio de influência reduzido às cidades mais próximas geograficamente sem, contudo, perder a vocação para o comércio.

A manutenção do espírito empreendedor de São João del-Rei, fundada por um “bandeirante”, viria sempre alimentar as expectativas quanto aos surtos de desenvolvimento econômico pelos quais passaria o país. Tal foi o desenvolvimento no período que, em 1913, foi organizada uma exposição comercial e industrial, para a qual se construiu o Pavilhão de Matosinhos, uma obra de grandes proporções. O espírito empreendedor e progressista se refletiu em produções locais de cunho informativo e cultural, como almanaques, álbuns e jornais periódicos, tendo papel fundamental na disseminação e manutenção destas idéias.

Este material foi fundamental na nossa procura por elementos que permitissem a reconstrução do ponto de vista e da forma com que a cidade era idealizada e representada – para então entendermos o futuro conflito em torno do casarão remanescente do século XIX, pertencente ao Comendador João Antônio da Silva Mourão, e futuro Museu Regional de São João del-Rei.

Conflito este travado entre agentes locais, principais difusores das representações ligadas ao *crescente* e *inevitável* progresso da



cidade, e o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional¹ (SPHAN). Este último inserido em um contexto amplo de discussão e busca pelo que seriam elementos significantes para a construção de uma Identidade Nacional brasileira.

Em *História do Comércio em São João del-Rei*, Antônio Gaio Sobrinho (1997), memorialista local, transcreve uma notícia do jornal *O S. João del'Rey*, de 1920, que também dá uma noção do pensamento que esteve sempre exaltando o desenvolvimento da cidade:

Cerca de trinta fábricas aqui funcionam fornecendo os mercados com produtos de sua manufatura. A Fabrica de tecidos de malha Santa Helena tem já instalados os maquinismos e deve inaugurar dentro em pouco. (...) São João del-Rei está naturalmente destinada, solucionados certos problemas que a administração do município estuda com interesse, a ser um centro fabril de primeira ordem (GAIO SOBRINHO, 1997).

Para Gaio Sobrinho, entre 1930 e 1960 ainda haveria uma grande quantidade de fábricas e indústrias, direcionadas a diferentes especialidades, como: alimentos, vestuário e calçados, malas e arreios, curtumes, artefatos de mármore, cimento, folha de flandres, sabão etc. - cabe-nos destacar aqui, por motivos a serem

¹ Considerando as modificações na estrutura e nomenclatura durante o século XX, convencionamos usar sempre a primeira denominação, *SPHAN*, ao nos referirmos à instituição, fora o caso das citações.

SPHAN (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) - Subordinado ao Ministério da Educação e Saúde; Oficializado em Janeiro de 1937; Decreto-Lei nº25 de 30 de novembro de 1937 – organizar a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional; Principais propostas: definição de quadros técnicos e hierarquia, uma delegacia em cada capital, produção de material informativo; Brasilidade – Getúlio Vargas.

DPHAN (Diretoria do ...; decreto nº8534 de 1946) - Nova constituição dá responsabilidade aos três níveis de governo para a proteção do patrimônio; Infra-estrutura limitadora; "Fase Heróica": listagem do patrimônio, salvamento de algumas obras em decadência, criação de novas leis; Desenvolvimento e Modernização.

IPHAN (Instituto do ...; decreto nº66967 de 1970) - Crescimento urbano, preservação nos grandes centros; Efeitos do Turismo e da Poluição; Desequilíbrio na distribuição do corpo técnico; Tombamento de conjuntos > tombamentos individuais (núcleos e centros históricos);

SPHAN (Subsecretaria do ...; lei nº6757 de 1979) - Diferentes necessidades regionais = dificuldades na administração; Fundação Pró-Memória – autonomia financeira, liberdade em ações locais; Resultado: SPHAN – elabora diretrizes de atuação, detêm as prerrogativas de acautelamento e proteção. Fundação Pró-Memória – executa as ações de preservação no âmbito operacional.

IBPC (Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural; decreto nº99.492 de 1990) - Subordinado à Secretaria da Cultura; Extinção da Fundação Pró-Memória; Reforma abrupta, autoritária, desrespeitosa – falta de diretrizes claras, caça As bruxas; Mudança de governo (Collor-Itamar) permite algumas melhorias e tentativas de resgate dos ideais iniciais.

IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional; MP nº610 de 1994) - Resgate do antigo nome; Mudança significativa, incentivadora e mobilizadora; Estrutura ainda deficiente.

BERNDT, Angelita. IPHAN E SUAS MUDANÇAS DESDE SUA CRIAÇÃO. In: ABRACOR – Associação Brasileira de Conservadores-Restauradores de Bens Culturais. Anais do VIII Congresso. Ouro Preto: 1996.p. 17-21.

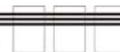
esclarecidos mais adiante, especificamente duas delas. A Fiação e Tecelagem João Lombardi S/A, presidida pelo Sr. João Lombardi e a Fiação e Tecelagem São João Ltda, presidida pelo Sr. Tancredo Neves (futuro presidente da república, em 1985) e gerida pelo Sr. João Hallak.

Com *São João d'El Rey – A cidade que não olhou para trás*, de José Bellini dos Santos (1949) – outro nome ao qual devemos dedicar atenção futuramente - podemos ilustrar bem esta forma de representação da cidade. Seu título é condizente com o espírito daqueles que queriam, também para São João del-Rei, a possibilidade de renovação constante do espaço urbano:

São João d'El Rey não imitou o gesto curioso da mulher de Loth. Não se petrificou no passado. No tumultuar constante da vida moderna ela acompanha par e passo as arrojadas arremetidas para o futuro. Cheia de seiva e ânimo prossegue, na grande caminhada que deu em todos os setores da atividade humana, o seu desenvolvimento, o seu progresso, tudo em abono da vibrante sentença – 'de pé, em marcha e para cima' – em zelo da qual São João atira-se, resoluta, pela subida gloriosa do seu esplendoroso futuro. São João d'El Rey não olhou para trás! (SANTOS, 1955)

Curiosamente, grande parte das imagens reproduzidas nas obras tratadas retrata também o *patrimônio* da cidade, natural e construído. Porém, este patrimônio não será aquele posteriormente valorizado e protegido pelo SPHAN, o patrimônio reconhecido nestas publicações sanjoanenses diz respeito às grandes obras: comerciais, residenciais e institucionais, concebidas por políticos, por irmandades religiosas, enfim, por uma elite interessada em um passado no qual reconhecia a si mesma e à riqueza material e imaterial da cidade.

A articulação que se fez entre o passado e o progresso por estes grupos atuantes na cidade foi diferente, na perspectiva desta pesquisa, daquela tecida no âmbito nacional, através das intervenções propostas pelo SPHAN, a partir de sua inserção na ideologia do Movimento Modernista Brasileiro.



Olhares e representações

O início do século XX trouxe mudanças à sociedade brasileira. A vontade de modernização, o surgimento da metrópole e da massa, a I Guerra Mundial e uma onda de nacionalismos no mundo coincidiu com uma discussão que abarcou o fim do século que havia terminado e ainda avançaria pelo corrente: a busca por uma definição do *ser brasileiro*, que implicava na construção de uma identidade com bases em um passado nacional.

Aqui aparece uma peculiaridade do Modernismo no Brasil, a associação da idéia de “modernidade” à de “identidade” foi vista por Roberto Schwarz (1989) não como um rompimento com o passado, mas sim como um arranjo de seus elementos dentro de uma visão atualizada e inventiva, “como que dizendo, do alto onde se encontra: tudo isso é meu país”.

O projeto estético do Modernismo Brasileiro destacou-se, entre os anos de 1924 e 1929, principalmente por causa deste caráter nacionalista. No campo das artes plásticas, a polêmica exposição de Anita Malfatti em 1917 sinalizou para os novos tempos, ao colocar o país em contato com a vanguarda artística européia e despertar um grupo de artistas para as possibilidades de uma vanguarda brasileira.

Esta movimentação culminou em 1922, centenário da Independência, com a Semana de Arte Moderna, que marcou uma nova proposta para as artes, acompanhada, anterior e posteriormente, por manifestos que viriam a esclarecer a nova estética para a produção cultural no país - João Luiz Lafetá (2000) usa a expressão *anarquismo otimista* para traduzi-lo.

Houve uma redescoberta do Brasil pelas formas de expressão modernistas. A produção cultural voltou-se para as bases populares brasileiras e um dos principais teóricos do movimento, Mário de Andrade, teve seu espírito modernista moldado no momento em que realizava viagens pelo país, procurando contato

com manifestações artísticas populares e eruditas dos mais diferentes tipos.

A “viagem de descoberta do Brasil”, em 1924, encaixa-se neste conjunto de viagens realizadas por Mário. Tendo a Semana Santa de São João del-Rei como centro da aventura que percorreria Minas Gerais, um grupo composto por Tarsila do Amaral, Oswald e Mário de Andrade, Dona Olívia Guedes Penteadó e o poeta e intelectual francês Blaise Cendrars, entre outros, saiu em busca do que o Brasil poderia oferecer de “primitivo”, situado em um passado distante, não contaminado pela academia.

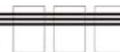
Para os forasteiros, o que interessava, naquele momento, era o contato com uma manifestação estética original, que estaria fornecendo os subsídios para os escritos de Oswald e Mário de Andrade², assim como as cores, texturas e outros elementos de criação para Tarsila do Amaral.

Passada a efervescência cultural da década anterior, a década de 30 seguinte apresentou uma nova conjuntura: a quebra da bolsa de Nova York e a decadência da oligarquia cafeeira, o surgimento dos totalitarismos na Europa, a Era Vargas. Caracterizado pelo populismo e pelas questões voltadas à brasilidade, o governo de Getúlio Vargas personificou-se, nestes aspectos, na tentativa de modernização da nação perante os países centrais para que se construísse finalmente o “ser brasileiro”.

Neste sentido, houve uma associação do poder político atuante à *intelligentsia* – neste caso, os modernistas – objetivando o aparelhamento do país em instituições culturais responsáveis pela formulação e disseminação da ideologia proposta.

Podemos citar, por exemplo, o Serviço Nacional de Teatro. Outra criação que se fez um ponto chave neste processo foi o projeto para a sede do Ministério da Educação, desenvolvido por uma

² “O livro (*Pau-Brasil*, contendo poemas e dedicado a Cendrars) foi publicado em 1925 (...). Mas já no ano anterior, Oswald de Andrade havia elaborado um ‘Manifesto da poesia pau-brasil’ (...) logo após as excursões da ‘descoberta’ ” (SEVCENKO, 1992).



equipe de arquitetos brasileiros a partir de estudo inicial de Le Corbusier. O governo, que tiraria o país do atraso, viu a arquitetura como uma forma de expressar materialmente suas ações.

Um projeto ideológico de construção de uma identidade nacional deveria se apoiar em elementos culturais históricos, mas ao mesmo tempo ser coerente com a renovação política pela qual passava a nação. Dessa forma, encontraremos em Lúcio Costa a maior autoridade em se pensar a “verdadeira arquitetura”.

Justamente ele, que inicialmente seria um praticante do neocolonial, passaria a defender a arquitetura modernista sob outro ponto de vista, o de buscar a nacionalidade em um passado não contaminado pelo academicismo do XIX e da Escola de Belas Artes, registrado na simplicidade (racionalidade) da arquitetura colonial.

Enfim, com estrutura idealizada por Mário de Andrade, o Decreto-Lei nº25 de 30 de novembro de 1937, implantou o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) sob organização do ministro da educação Gustavo Capanema e direção de Rodrigo Melo Franco de Andrade. Este ato pela valorização e resgate da identidade brasileira/brasilidade foi considerado por Angelita Berndt (1996) o mais bem sucedido projeto de políticas culturais no país e se insere na fase classificada como de *rotinização*³ do projeto de modernidade.

Sob a influência de Mário de Andrade, Rodrigo Melo Franco de Andrade e Lúcio Costa, o SPHAN garantiu a seleção e proteção de elementos da cultura brasileira que estariam representando uma identidade em construção. O foco principal da construção deste sentimento coletivo esteve direcionado para o período colonial da história do país, que podia ser sintetizado por Minas Gerais.

³ A utilização do termo “rotinização” pode ser encontrada em ARANTES (1997) e LOURENÇO (1995).

Sob uma constelação de fatos históricos – o ciclo do ouro, a singularidade da arte e da arquitetura Barroca, a literatura, a Inconfidência como movimento de oposição à metrópole e contemporânea à Revolução Francesa e aos ideais iluministas – criaram-se os subsídios para alimentar a idéia de uma nação brasileira, com um passado a ser protegido para dar inspiração à nação do futuro.

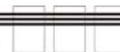
Em 1938, Vargas foi a Ouro Preto. Eleita monumento nacional, a cidade representou a partir daí e ao longo do século XX o principal símbolo do patrimônio histórico brasileiro. Um dos maiores desafios do SPHAN, ao atuar institucionalmente nesta cidade foi a aprovação para execução do Grande Hotel em 1939. Concebido por Oscar Niemeyer, o projeto foi aprovado com aval de Lúcio Costa, que permaneceria como consultor do órgão até 1972.

A obra refere-se a uma das principais fontes de conflito que irão acontecer nesta instituição, quando dos critérios utilizados nas diretrizes de preservação, pois, como sabemos são, até hoje, constantemente debatidos e geram opiniões controversas.

Simultaneamente à conjuntura nacional descrita acima, encontramos a continuidade da cultura progressista sanjoanense, sustentada por representantes da elite econômica e política da cidade que, em consonância com a nova expectativa de desenvolvimento, crescimento e transformação dos espaços urbanos, entraria em confronto com as restrições colocadas pela proteção patrimonial do SPHAN, de um lado, e se aproveitaria de suas omissões, por outro.

O controle da ocupação urbana implementado pela Coroa, nos séculos anteriores, ocasionou em um baixo adensamento que, quando foi explorado, permitiu uma mistura das construções coloniais com aquelas posteriores⁴. O fato de que inicialmente as obras contempladas pelo SPHAN limitavam-se ao colonial facilitou

⁴ Em pesquisa de iniciação científica desenvolvida com apoio do CNPq, focalizando a Rua Padre José Maria como estudo de caso e rico registro da passagem destes tempos, identificamos a absorção do novo modelo – o do Ecletismo – em etapas, de forma retardada e paulatina, se comparada às decisões radicais de “demolir para reconstruir” vistas, por exemplo, no Rio de Janeiro (FLÓRES, MOREIRA, 2002).



o debate pela substituição destas, defendendo-se a idéia de que a cidade não podia oferecer um “cenário” puro como Ouro Preto.

A concepção local de patrimônio histórico voltava-se para uma conjugação de obras materiais que estivessem, de alguma forma, ligadas a fatos ou pessoas “importantes” na tradição da cidade. A conservação das igrejas, por exemplo, era determinada mais pela força da religião do que pelo valor em si da arquitetura ou de objetos decorativos existentes em seu interior.

Obras civis, portanto, não deveriam ser objeto de interesse de preservação, até mesmo pela colocação da necessidade de se modernizar os modos de morar, justificados pela impossibilidade da arquitetura antiga de oferecer condições no mínimo salubres. Materializados ou não, os projetos pensados por estes empreendedores foram agressivos em alguns aspectos, trazendo propostas que interferiram na paisagem urbana. Assim constitui-se nosso objeto de pesquisa, que será focado na primeira metade do século XX.

Ao abordar estas questões focando uma cidade específica - São João del-Rei -, vemos a possibilidade de revelar contradições e particularidades, quando relacionadas a um todo: a construção, implantação e consolidação de uma Identidade Nacional a partir da relação entre o Moderno e o Passado. À cidade foi delegada a responsabilidade de ser “histórica”, ao mesmo tempo em que seus habitantes, pelo menos parte deles, tinha o desejo de se modernizar e acompanhar o país em seus processos desenvolvimentistas – o que gera a intervenção no espaço e paisagem urbanos, seja na esfera pública, seja na privada.

No primeiro capítulo, portanto, buscamos as representações da São João del-Rei moderna, produzidas na própria cidade, por aqueles que estavam ativamente ligados à circulação das idéias e às intervenções em seu espaço. Utilizamos primeiramente dois álbuns e um almanaque, publicados entre 1913 e 1924, ano da visita dos modernistas. A partir daí, de forma mais concentrada,

voltamo-nos aos periódicos publicados entre este mesmo ano de 24 até os momento em que a ação do SPHAN, duas décadas depois, ainda é vista como *amigável*.

No segundo, retomamos 1924, agora sob a perspectiva das representações produzidas por Blaise Cendrars, Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral e Mário de Andrade, que entre si já apresentam pontos em comum e algumas diferenças. Estas representações foram buscadas em desenhos, pinturas e textos. Deste ponto, encaminhamos a discussão para a criação do SPHAN até chegarmos a Lúcio Costa, tratado de forma a oferecer os primeiros subsídios para o próximo capítulo.

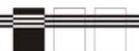
Por fim, no terceiro e último capítulo, dedicamo-nos ao conflito em torno do casarão. Da análise de todo o processo, do início e primeiras discussões nos periódicos, passando à reconstrução do prédio, quase todo demolido, e chegando à implantação do museu, retomamos mais profundamente Lúcio Costa, o grande mentor das idéias e novas representações ali materializadas.

Desta forma, tentamos a aproximação e entendimento, por um novo flanco, desta tão falada peculiaridade do Modernismo Brasileiro, que foi ter com o passado e, a partir daí, apresentou-nos, didaticamente, uma forma de nos reconhecermos autenticamente *modernos e brasileiros...*

capítulo 1



**A CIDADE QUE NÃO
OLHOU PARA TRÁS**



A história de São João del-Rei remonta a fins do século XVII, quando o taubateano Tomé Portes del Rei liderou o primeiro grupamento humano no encontro do Caminho Velho (rota entre São Paulo e Minas Gerais) com o Rio das Mortes, que ficou conhecido como Real Porto da Passagem. Em 1704 este núcleo inicial já havia se estendido pelas margens do Córrego do Lenheiro e, com a descoberta de ouro na Serra do Lenheiro, surgiram as primeiras construções, à esquerda do córrego, feitas de taipa ou pau-a-pique¹.

A ocupação gerada pela extração do mineral no Morro das Mercês (parte da cidade que avança sobre a serra) se dava de forma desordenada, o que era um problema para o controle dessa atividade. Em 15 de abril de 1714 o Capitão-Geral decretou um Bando obrigando

[...] as pessoas a se mudarem para a parte que se destinou para a fundação da Vila (...) tudo o que se vier a construir em São João del Rei, que se faça fabricarem junto a Igreja e o Pellourinho [...] (MALDOS, 2000, p.4).

Desta forma, a partir da determinação do Capitão-Geral, a cidade começou a avançar sobre o lado direito do córrego, partindo de dois "braços", que iniciavam nas pontes da Cadeia e do Rosário, e convergiam para o Morro da Forca, atual bairro do Bonfim. A cidade diferenciou-se de forma clara quanto aos dois tipos de ocupação, sendo que, na inicial, prevaleceu a conformação irregular e sinuosa das ruas.

Já na posterior, além de oferecer lotes com áreas mais generosas, percebe-se maior regularidade. Aí foram construídos a Casa da Intendência, a Santa Casa de Misericórdia e o Pelourinho. A cidade experimentou também uma expansão em direção aos seus subúrbios, devido às várias saídas, o que a deixou pouco densa em ocupação até o século XX.

¹ O Morro das Mercês é uma encosta da Serra do Lenheiro e nesta região traçaram-se as primeiras ruas da cidade.

A partir da segunda metade do século XVIII a extração deste mineral entrou em declínio. Juntando-se à insatisfação da população com a Coroa, os ideais libertários alimentavam os sonhos de independência. Este era o cenário da Inconfidência Mineira e São João del Rei esteve no meio dos acontecimentos. Em 1789 houve sua primeira indicação para capital de Minas Gerais.



Figura 1.1: Vista aérea da cidade.

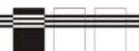
Fonte: Ilustração sobreposta em imagem captada no programa GOOGLE EARTH.

Legenda: ○ Largo do Tamandaré. 1. Área de ação do SPHAN. 2. Estação Ferroviária. 3. Sopé da Serra do Lenheiro. 4. Saída para São Paulo. 5. Saída para o Rio de Janeiro. 6. Saída para Belo Horizonte.
— Córrego do Lenheiro.

1.1. São João del-Rei, cidade moderna

Estudos recentes mostram que, mais do que com uma economia voltada para a subsistência, o sul de Minas manteve durante todo o século XIX significativa vitalidade econômica, como se pode ver nas obras de Robert Slenes, Roberto Borges Martins, Douglas C. Libby e Afonso de Alencastro Graça Filho².

² SLENES, Robert W. "Os múltiplos de porcos e diamantes: a economia escravista de Minas Gerais no século XIX" in: *Cadernos IFCH-Unicamp*, Campinas, n.17, jun. 1985. LIBBY, D. C. "Protoindustrialização em uma sociedade escravista: o caso de Minas Gerais" in: SZMRECSÁNYI, Tamas, LAPA, José R. do A. (orgs.) *História econômica da Independência e do Império*. SP: HUCITEC/FAPESP/ABPHE, 1996. MARTINS, Roberto B. "Minas e o tráfico de escravos no século XIX, outra vez" IDEM.



Este último abordou a cidade³ na obra *A Princesa do Oeste e o Mito da Decadência de Minas Gerais – São João del-Rei (1831-1888)* sob um enfoque regional, em um período posterior ao declínio da atividade aurífera na província de Minas Gerais. Com base em dados como o censo de 1872, que colocava a população de cativos como a maior do Brasil, o autor procurou entender que processos específicos a cidade sofreu para refutar a idéia de decadência, como destacado no título da tese.

O que vemos é que a cidade, cabeça da Comarca do Rio das Mortes, abrangendo grande parte do sul do atual estado, localizava-se de forma privilegiada nas antigas rotas de mercadorias, tanto as de exportação quanto as de importação:

[...] a Vila de São João del-Rei constituía verdadeiro entreposto comercial relativamente às populações que essa velha estrada ligava. Trinta carros de bois e outros tantos lotes de burros, em média, segundo informações dignas de crédito, pousavam diariamente no Tijuco, no Largo do Tamandaré, na Prainha e ao longo da praia...fazendo seu comércio em casas atacadistas de ordem [...] (VIEGAS, 1969, p.110)

Sua região estava direcionada à produção e comercialização de gêneros de primeira necessidade, de caráter principalmente agrário, negociados na própria província, no Rio de Janeiro e ainda em São Paulo, Mato Grosso e Goiás:

O baixo custo das atividades produtivas, que aliava a auto-suficiência e a reprodução endógena da mão-de-obra escrava, dotou as fazendas escravistas de alimentos de uma elevada capacidade de resistir às flutuações conjunturais desfavoráveis (GRAÇA FILHO, 2002, p.232).

Esta atividade econômica de grande vitalidade e confirmada pelo autor já nos anos da década de 1830 gerou um acúmulo de capital cuja parcela significativa estaria se deslocando, posteriormente, para a cafeicultura fluminense e da Zona da Mata. Com a existência local de uma filial do Banco do Brasil desde 1822, em 1860 houve a abertura de sua primeira casa bancária, pelo Cel. Custódio Almeida Magalhães, dentre outras que surgiram a partir

³ No dia seis de março de 1838 a vila tornou-se cidade.

daí. Outra fração deste capital agrário foi transferida para a área urbana, escolhida pelos proprietários como opção de investimento, que teve um momento de surto no período 1890-1891. Deste fragmento de um periódico local podemos extrair elementos que corroboram a tese sobre o período:

No decurso dos dous anos últimos têm-se construído em nossa cidade mais de cem prédios; abriram-se diversos hotéis, sendo um deles o Oeste, de primeira ordem; fundaram-se duas companhias industriais e um banco, empresas essas que já estão funcionando; estabeleceram-se mais três relojoarias, duas no mês passado; mais três alfaiatarias, diversas oficinas de sapateiros; três institutos de educação, sendo dous para meninos e um para meninas; organizaram-se diversas associações, sendo duas de beneficência; finalmente abriu-se mais uma rua, a da Mangueiras. Por outra parte, apesar do aumento das construções, não se encontram prédios desocupados; os aluguéis das casas e dos domésticos tem subido de preço; há emprego e serviço para quantos procuram trabalho e, não obstante o alto preço de todos os gêneros, tem desaparecido em grande parte a mendicância [...] (A Pátria Mineira, 1892⁴ apud GRAÇA FILHO, 2002, p.231).

Um reflexo direto da aplicação dos recursos provenientes das atividades acima referidas é a referência à abertura de indústrias e à construção de prédios, número consideravelmente alto quando se relacionam o tamanho da cidade e o curto período de tempo – dois anos. Em seguida, a abertura de hotéis na cidade denota o aumento do fluxo de pessoas movimentando-se entre São João del-Rei e as cidades com as quais a ferrovia havia encurtado as distâncias, diminuindo o tempo das viagens. O próprio destaque para as relojoarias reforça esta nova postura diante do tempo, quando a sincronização e organização por ele permitidas passaram à modificação e controle da rotina das massas urbanas (SEVCENKO, 2002).

Simultaneamente, há também o crescimento do consumo – sapatarias e alfaiatarias – permitido pela oferta de empregos e, em contrapartida aos investimentos de cunho privado, há a aplicação de recursos públicos na educação e nos serviços urbanos, como se verá mais detalhadamente ao longo do texto. Pode-se perceber, ainda, o aumento populacional a partir da procura por aluguéis,

⁴ A Pátria Mineira. São João del-Rei, 18 de fevereiro de 1892.



assim como a constatação de que a mendicância já era uma preocupação.

O dinamismo característico fez-se também necessário como reação ao surgimento de novos centros regionais possibilitados pela política do Encilhamento. Neste período, a cidade recebeu a Estrada de Ferro do Oeste de Minas, a EFOM (1881), imigrantes italianos que se instalaram em colônias (1888) e a Companhia Industrial São Joannense (tecelagem - 1891), mas também viu cair a concentração local das operações de crédito realizadas na Comarca. Mesmo assim, houve continuidade na exportação de laticínios, gado bovino e cavalariço, sola, couros, algodão, tecidos, manganês, madeira etc. (GRAÇA FILHO, 2002). Sobre a aparência geral da cidade em 1877, lê-se em um artigo de Severiano de Resende:

A perspectiva da cidade é a mais aprazível possível, devido não só à sua posição natural, como também à limpeza e apurado gosto nas edificações. (...) As ruas da cidade são em quasi sua totalidade planas e bem calçadas (...) Tem a cidade muitos edificios cuja construcção é solida, elegante e artistica. (...) Quanto a instrucção é esta na cidade distribuida especialmente pelo externato, collocado em um ponto que domina e que por isso offerece garantias de salubridade. (...) O clima da cidade é o mais ameno e salubre possível [...] (RESENDE, 1887).

Este foi um período de estruturação dos serviços urbanos, com investimentos nas áreas de urbanismo e saneamento. De acordo com levantamento realizado por Roberto Maldos (2000), pode-se comprovar a preocupação do poder público com estes serviços:

Resolução Nº4, de 08 de março de 1892, que marcava em 1,30 m para os passeios, determinando a Câmara onde essa bitola não conviesse.

Resolução Nº6, de 04 de abril de 1892, que mandava chamar concorrência para serviço de esgotos e iluminação elétrica.

Resolução Nº23, de 07 de janeiro de 1893, que eliminava das ruas os frades de pedra.

Resolução Nº 62, de 30 de janeiro de 1895, que mandava por em hasta pública a iluminação elétrica.

Resolução Nº 67, de 10 de abril de 1895, que aceitava a proposta de Carlos Schnityspan para a iluminação elétrica da cidade.

Resolução Nº 85, de 31 de agosto de 1896, que adotava como municipal o regulamento de obras públicas do Estado.

Resolução Nº89, de 17 de setembro de 1896, que obrigava o concessionário de terreno a apresentar planta da casa a construir-se.

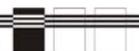
Lei nº 16, de 24 de abril de 1897, que considerava foreiro todo terreno dentro do perímetro da cidade, que não estivesse devidamente cercado da data da lei a seis anos inclusive (MALDOS, 2000. p.35).

A cidade já contava com abastecimento de água encanada em alguns locais no ano de 1885. Em 1866 fazia uso da iluminação pública a querosene e em 1900 começou a usar energia elétrica. Ora, neste ano, o grande destaque da Exposição Universal de Paris foi a eletricidade que, ao lado do progresso crescente – esta era a crença, sob o positivismo – e da velocidade estonteante das metrópoles, alimentou o imaginário de europeus, brasileiros e outros povos que, em maior ou menor grau, almejavam ou efetivamente experimentavam a modernização.

E modernização significava, neste contexto, modelo de civilização, uma palavra carregada de atributos inconfundíveis: as cidades, os sistemas e equipamentos urbanos, a comunicação, o liberalismo e todas as extravagâncias contidas naquela que se determinou *belle époque*.

Identifica-se um movimento que sai, ou tenta sair, da herança de um passado colonial e escravocrata, organizado sob o patriarcado, e ir de encontro à república recém instaurada – símbolo maior de que os novos tempos haviam aportado no país, trazendo novos símbolos, novos heróis, novas bandeiras e modelos:

Estamos falando de uma sociedade recém-egressa da escravidão, que guarda marcas e hierarquias arraigadas, e de um novo projeto político republicano que tenta se impor a partir da difusão de uma imagem de modernidade e de civilidade criada na contraposição com o Império. (COSTA; SCHWARCZ, 2000, p. 43).



No campo do imaginário e ou das representações, a imagem desta nova sociedade cristalizou-se na proliferação de jornais, periódicos, revistas, almanaques, álbuns e foi acelerada e multiplicada em números, difundindo ainda mais e reforçando os novos hábitos culturais. Influenciados principalmente pela França, que ditava modismos e costumes a serem adotados e exibidos como *modernos*, a serem conferidos nestas imagens impressas: as fotografias, que passaram “a ser um dos ícones diletos da época”.

Antônio Celso Ferreira (2002) analisou a importância de publicações do tipo dos almanaques, amplamente difundidos na segunda metade do século XIX no Brasil. Fossem elas administrativas, econômicas ou literárias, estas obras “estimularam a alteração dos costumes e a formação de mentalidades abertas aos modernos hábitos de consumo”.

Em um momento posterior, já nas primeiras décadas do século XX, a permanência destes veículos de comunicação já estava estabelecida no gosto popular, porém com frequência reduzida nas edições, com muitas delas tornadas esporádicas, mas ainda exercendo a função de difundir modelos de comportamento correspondentes às novas estruturas culturais em que as sociedades “modernas” estavam se adequando:

De uma perspectiva atual, eles podem ser lidos, não como a simples crônica de uma época, mas como formas múltiplas de representação de um imaginário regional. (FERREIRA, 2002, p.40)

Com o advento da cultura de massas, houve a difusão dos hábitos urbanos identificados nas pessoas presentes nos cafés, clubes e no próprio carnaval de rua, por exemplo. Proporcionando leitura rápida, de fácil assimilação, estas publicações foram usadas como meio de incentivo a novos padrões de ação coletiva, fazendo a ponte entre um mercado consumidor ávido por novidades e as ofertas contidas nos anúncios publicitários: maravilhas possibilitadas pelo progresso.

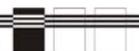
No caso brasileiro, um almanaque poderia cumprir o dever de civilizar o seu leitor, pelo fato de trazer informações que abrangiam novidades acerca de vestuário, descobertas científicas, lançamentos de produtos para o mercado de consumo e, em meio a receitas e anedotas, textos de caráter doutrinário, recheados com ideais políticos e modelos de moralidade.

Focalizando a cidade de São João del-Rei, vemos que ela não estava se metropolizando, no sentido de perder sua identidade em meio a um processo acelerado de transformações. Por outro lado, percebe-se que há a incorporação desta nova rotina, do tempo que se move mais rápido (como na fotografia da estação ferroviária de 24 – figura 1.13 – onde os automóveis estacionados, aguardando a chegada do comboio, recebem o fluxo que vem dos trilhos e é transferido às ruas da cidade).

A representação de um cenário simbólico, no discurso visual construído a partir das fotografias, traz uma narrativa das mudanças ocorridas na cidade, fruto das intervenções advindas do processo e da vontade de modernização. Vale ressaltar que neste período a que temos nos dedicado, em vista das transformações pela qual a cidade passou, instituiu-se definitivamente na cidade um novo gosto: o da arquitetura eclética, à qual foi atribuída a função de refletir toda a atmosfera de progresso que permeava a cidade desde fins do século XIX, adentrando o século XX.

Assim, a imagem colonial passou a ser negada em todos aspectos implicados por ela: além da própria estética, a concepção dos espaços, públicos ou privados, não correspondia mais às necessidades dos novos homens. Partimos, depois, para a construção das representações sanjoanenses. Decidimos buscar em álbuns e almanaques elementos que nos trouxessem esta elaboração acima referida, com o objetivo de identificar e compreender qual seria a *autovisão construtiva da coletividade* local (FERREIRA, 2002). As seguintes publicações foram utilizadas:

• *Álbum da cidade de São João d'El-Rei, em comemoração à data de 8 de dezembro de 1913*, organizado por Tancredo Braga, publicado em 1913.



- *São João d'El-Rey, Minas*, organizado por Roberto Capri e André Bello, publicado em 1918.
- *Almanack de São João del-Rey*, de autoria e edição de Horácio de Carvalho, publicado em 1924.

As três obras cobrem a década anterior à viagem dos modernistas, oferecendo os elementos necessários para nossa busca. Vimos também que estas publicações tiveram ampla divulgação nos periódicos locais, com autores escrevendo nos dois veículos. Estas publicações apresentam relativa unidade, possuindo semelhanças nas idéias com que trabalham e, além disso, utilizam um material iconográfico – fotografias – em sua maioria produzido por um mesmo autor, o fotógrafo italiano André Bello⁵ (1879-1941), o que nos permite identificar o compartilhamento e a difusão de um conjunto de crenças ou idéias em origens próximas.

Acreditamos que este material é capaz de indicar as práticas e as representações daqueles que tinham o poder de intervir e transformar a cidade (MENESES, 1996). Seguindo o mesmo formato daqueles publicados em outros lugares, entre as poesias, piadas, curiosidades de cunho científico e frases populares, podemos destacar várias descrições da cidade como um todo, assim como de suas paisagens natural e construída.

Muitas são também as referências a instituições; destaques para membros dos poderes públicos, profissionais liberais, industriais e comerciantes; autoridades militares e eclesiásticas; artistas etc.. Entremeando estes conteúdos, a presença da publicidade condizente com o que se espera daquele período, de acordo com os novos gostos e modelos de consumo “modernos”.

A iconografia contida no material estudado é caracterizada por ter um forte papel ativo, articulando-se ao texto e às legendas, quando existentes. Temos a seguinte relação numérica, de acordo com a cronologia das edições: para 1913, 142 imagens em um

⁵ **André Bello** foi o fotógrafo oficial de São João del-Rei. Recebeu a Medalha de Prata na Exposição Nacional de Fotografia, no Rio de Janeiro, em 1908 e a Medalha de Ouro na Exposição de Torino, em 1911. Foi arrendatário do Teatro Municipal de São João del-Rei, que mantinha espaço, além de apresentações teatrais e musicais, para exibições cinematográficas.

total de 51 páginas; em 1918, 114 em 73; em 1924, 135 em 93⁶. Outro aspecto a ser destacado é a distribuição das imagens que, geralmente, ou ocupam as páginas inteiras ou pelo menos, quando ao lado de textos, estão colocadas em uma área de cinquenta por cento da folha, em média. Em relação aos padrões⁷, concluímos que cerca de setenta e cinco por cento das imagens correspondem aos padrões retrato, circulação urbana, diversidade, coexistência e paisagístico.

Este olhar sobre a cidade e esta representação aqui eleita não se referem a todos os seus habitantes; porém, são importantes por serem frutos de uma prática ideológica que está contida em materiais de ampla divulgação, passíveis de terem sido consumidos, na época, por leitores pertencentes a distintas camadas sociais, penetrando em diversos ambientes e contribuindo para a prevalência de uma imagem, de certa forma, generalizada e conseqüentemente adotada por grande parcela da população.

Além disso, o direcionamento dado a estas publicações correspondia a um roteiro de como olhar para a cidade através de seus aspectos materiais e imateriais, conduzindo não só a população sanjoanense, mas qualquer forasteiro que folheasse suas páginas. No álbum de 1913, por exemplo, com o título de "reminiscências" (figuras 1.2 e 1.3) é possível ver duas imagens antigas, uma do Matola⁸ e outra de um Carnaval que, dentre as outras, apenas afirmam o processo de renovação e adequação a novos modelos de materialidade da cidade.

⁶ Deve-se considerar, porém, a situação da documentação, onde a primeira existe em forma fotocopiada, por inteiro. Já as duas outras estão digitalizadas e aparentemente há falta de algumas páginas, o que não nos oferece um número preciso, porém o suficiente para atender a nossos objetivos.

⁷ Cf. LIMA; CARVALHO, 1997. A obra foi utilizada como uma importante orientação para o contato com o material analisado, porém, não reproduzimos o método desenvolvido pelas autoras, transpondo-o como fórmula e nem o sobrepusemos aos dados.

⁸ Bairro vizinho ao centro.



Figura 1.2: Matola
Fonte: BRAGA (1913).

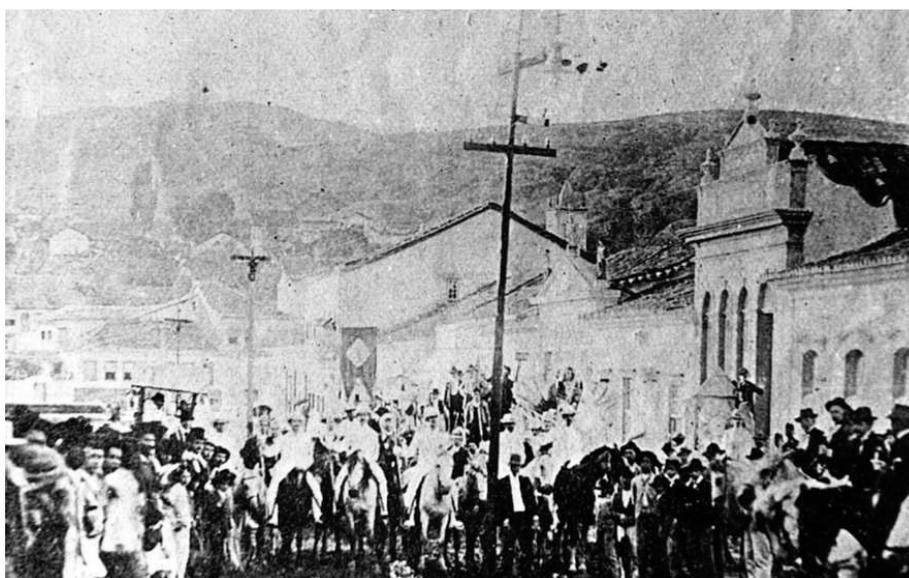


Figura 1.3: Carnaval de 1903, na rua Padre José Maria.
Fonte: BRAGA (1913).

Vemos que, graças ao tempo e aos homens de fé, a tradição religiosa se fez presente na vida local, com templos majestosos que marcavam as vistas do vale e eram um atrativo especial no calendário de festas, quando então se exibia a fé ao lado de valiosos trabalhos artísticos. Notamos também que a tradição era valorizada principalmente enquanto um bem imaterial, tanto que os templos religiosos podiam ser representados com igual esplendor por outros mais recentes.

Esta tradição é diferente daquela que estará relacionada, posteriormente, ao passado colonial, simplesmente passado e seus adjetivos conseqüentes: decadência e congelamento, principalmente no que tange à paisagem urbana das construções civis. O casario colonial, *triste e torto*, nas palavras de Tarsila do Amaral, passou a conviver com obras de grande valor arquitetônico como os palacetes, a primeira ponte de concreto da região, todas obras *modernas*, oferecidas pelos escritórios de construção. Passemos, então, às obras.

Álbum da cidade de São João d'El-Rei, em comemoração à data de 8 de dezembro de 1913 – organizado por Tancredo Braga, publicado em 1913.

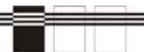
Oxalá que possamos, dentro em breve, ver transformado na mais fulgente das realidades o sonho de progresso que a nossa alma de patriotas vive, há tanto tempo, acalentando. (BRAGA, 1913, p.16).

O álbum de 8 de dezembro de 1913 foi editado em comemoração ao bicentenário⁹ de São João del-Rei e as exaltações às maravilhas da cidade, uma *odalisca*, não foram poupadas. Como na epígrafe acima, o álbum mostra, com base no passado e no presente, que São João era uma cidade viva e ativa. O primeiro texto, de apresentação, faz referência a um fato acontecido há quase duas décadas, relativo ao processo de escolha para a capital do estado:

[...] num decorrer tão longo a nossa cidade poderia hoje ostentar luxuosos palácios e maior progresso, mas o sonho do grande conterrâneo Tiradentes, que aqui queria a capital da republica por elle aspirada, [ilegível] tragicamente. (...) a S. João d'El-Rei não coube a gloria de ser a capital da Republica, bellamente idealizada pelo maior dos são joannenses, pelo maior dos brasileiros. Si nella, hoje, não se erguem palacios do governo, si nella não se agita o mundo official, para consolar-nos tem a linda cidade uma população ordeira, laboriosa, feliz, e incomparáveis bellezas naturaes. (BRAGA, 1913, p.7).

Nas discussões políticas que Minas presenciou, desde a Inconfidência até as revoltas do Oitocentos, sempre se levantou a hipótese de que São João se tornasse a capital até que, com a intenção posterior à proclamação da República de se criar uma

⁹ Elevação a vila.



nova representante, construída a partir do nada e, portanto, sinalizadora de um novo começo, este desejo tornou-se realidade.

A comitiva técnica chefiada por Aarão Reis determinou que a área da Várzea do Marçal, vizinha a sua área urbana central, era o local mais propício para a obra. Manobras políticas na última de três votações, no entanto, mudaram o resultado da escolha para o arraial de Curral del-Rei. Com certeza, assim como o nascimento de Belo Horizonte prejudicou imensamente Ouro Preto, a nova capital criou uma nova zona de influência que interferiu nas outras cidades que também exerciam este papel.

Logo, em uma publicação como esta, a referência ao fato seria uma certeza. E, na junção romântica entre os anseios pela sede do poder, da inconfidência à república ali consolidada, a lembrança de Tiradentes trazia nobreza à aspiração, no sentido de convocar personagens ilustres, do passado, para reforço de um progresso intelectual constante. Assim, aqui e a seguir, veremos como foram valorizados padres, poetas, políticos e toda a sorte de homens com grandeza para abastecerem intelectualmente uma cidade com potência para abrigar o título de *capital*. Outro aspecto interessante que tiramos do fragmento acima é a referência ao trabalho, à ordem e à natureza como indicadores de progresso, confirmando nossa hipótese acerca do conteúdo e intenção destas publicações.

Ao longo da leitura, vê-se que o material compõe-se através de um número significativo de informes publicitários, apresentando e oferecendo serviços de profissionais liberais, do comércio e das indústrias residentes na cidade. Entre eles, os elementos citados anteriormente (poesias, ditos populares etc.) e as apresentações de São João del-Rei e sua região.

A natureza é sempre ressaltada como uma das maiores riquezas locais, e os autores dos vários textos sempre se referem à *salubridade* que encantou os antigos viajantes, como Auguste de Saint-Hilaire e John Luccock. Já os serviços e melhoramentos

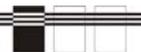
urbanos são sempre destacados nos textos e suas citações estão localizadas, muitas vezes, próximas à palavra *progresso*.

Há também uma listagem dos componentes da Câmara Municipal e de estabelecimentos industriais, comerciais, colégios e templos religiosos. O texto que fala do poder municipal cita a confiança do povo no progresso, destacando os melhoramentos urbanos, graças a uma operação de empréstimo que levaria “a feliz termo a serie de inovações progressistas” esperadas pela *urbs*: saneamento, calçamentos, extensão da iluminação publica: “se fará modernizar, com a abertura de novas ruas e praças, a feição archaica do povoado.”

Entre os sonetos, piadas, pequenas biografias e textos selecionamos um trecho interessante de *A São João d'El-Rey*, escrito pelo Dr. Ribeiro da Silva, médico:

Percorrendo as tuas ruas antigas, aquellas de mais acentuada feição colonial, eu me sentia entrado de profundo recolhimento, lembrando-me de que por ellas havia transitado a geração que, primeiro, sonhara a formação da Patria Brasileira, numa epocha em que profligar o despotismo e aspirar a liberdade era o mais hediondo, o mais negregado de todos os delictos. Parecia-me ainda ouvir, atravez das paredes dos teus templos de rara magnificência, as derradeiras melodias das preces, que os teus habitantes alçavam ao Deus dos Exércitos, implorando-lhe forças e assistência para levarem a termo a sacrosanta cruzada da redempção da sua terra. (SILVA, 1913, p.26).

O tom patriótico da escrita do médico pode ser encontrado em outros textos do álbum, que sempre retornam à história da cidade, desde sua fundação pelos bandeirantes, recuperando os nomes de Fernão Dias Paes Leme e Manoel Borba Gato. Há duas referências ao episódio da Guerra dos Emboabas que batizou o Rio das Mortes e, sempre, à cidade como palco de revoltas políticas visando à independência, seja a de Minas ou a da nação. Temos aqui a evocação da predeterminação embutida na cidade, que da religiosidade e sentimentos nobres, caminharia, por fim, até a plenitude republicana.



São João d’El-Rey, Minas – organizado por Roberto Capri e André Bello, provavelmente, de acordo com referências textuais, publicado em 1918.

Este álbum apresenta em suas primeiras páginas os ocupantes dos cargos de presidência da república, a composição do governo estadual e da capital. No geral, é muito semelhante ao de 1913, na abordagem e temática dos assuntos tratados e, principalmente, pela reprodução de fotos de André Bello, um dos organizadores.

No primeiro texto encontra-se típica descrição da cidade, “Princeza de Minas”, com vegetação e clima compondo paisagens que remetem às da Suíça. Novamente chamada de *odalisca*, São João oferecia as festas religiosas de maior pompa no país. Até mesmo uma “profecia” de Dom Pedro I vem confirmar o destino certo da cidade, voltando ao assunto da capital:

Em 1830 foi S. João d’El-Rey honrada com a augusta visita do fundador do Império o sr. Dom Pedro I e este soberano, admirando a linda e extensa *Várzea do Marçal*, pressagiu que em futuro não remoto S. João d’El-Rey, como capital da província, extenderia por aquellas immensas planícies suas fundações, e se collocaria entre as primeiras cidades do Brazil. (CAPRI & BELLO, 1918, p.14).

Um fato curioso se mostra na leitura da obra: tem-se, junto ao texto, mas sem referência direta à autoria, uma fotografia do Dr Odilon de Andrade, advogado, presidente da câmara dos deputados do estado e da câmara municipal da cidade; no corpo deste mesmo texto, trechos idênticos aos reproduzidos do álbum de 1913, de autoria do Dr. Ribeiro da Silva (cf. página 07), como na frase em que se clama ao “Deus dos Exércitos” – levantando-se uma dúvida a respeito da autoria deste último.

Há uma repetição literal de algumas descrições da cidade, assim como de melhorias urbanas implementadas. Como em 1913, aqui também podemos ter um panorama de São João naquela época, saber que lá havia indústrias em “florescimento”, saber da qualidade de seus estabelecimentos de ensino, com destaque para o Colégio de Nossa Senhora das Dores, para meninas (figura

1.32). Constatamos também que serviços os mais variados eram oferecidos em suas barbearias, cafés, alfaiatarias, sapateiros, consultórios odontológicos etc.

Almanack de São João del-Rey – de autoria e edição de Horácio de Carvalho, publicado em 1924.

O jornal *A Tribuna*, de 10 de abril de 1924 noticiou o lançamento do almanaque, no qual destacamos a referência à promoção da cidade:

Recebemos do autor um exemplar do bello e attrahente primeiro Almanack de S. João del-Rey. (...) Passamos algumas horas bem agradáveis na leitura deste trabalho de tanta importância para a *divulgação do nome da nossa cidade*. Contem muita leitura aproveitável, alternando artigos sérios com os ditos chistosos, que dão mostra do verdadeiro espírito, sem offenderem a moral (grifo meu) (ALMANACK..., 1924).

O primeiro texto do almanaque, intitulado *Nossas Industrias*, é um apelo à incapacidade de atendimento da demanda por energia elétrica na cidade, dizendo seu autor que, se esta fosse plena, a cidade “achar-se-ia, agora, tão consideravelmente augmentada, quanto importante nos seus diversos ramos”. Infelizmente, para ele, este fato impediu que São João se nivelasse aos maiores centros produtores do país. Um outro texto, *O Grande Problema*, também reivindica o implemento da rede elétrica, como atrativo de industrias, fundamental para o desenvolvimento da cidade:

Aguardamos, confiantes numa solução que virá impulsionar a histórica e tradicional terra sanjoannense, dando-lhe possibilidades amplas para seu adiantamento multiforme. (CARVALHO, 1924, p.1).

Em seguida, o texto descreve o ar da cidade como “salubérrimo” e, portanto, atrativo aos investidores, mostrando que aportavam à “urbs” gente de toda parte - sinal de que ainda mantinha certa capacidade e que não deveriam os cidadãos desanimarem, como comprovava a lista de estabelecimentos comerciais apresentada.



O segundo texto, *Notas de um Cicerone – aos visitantes de S. João d’El-Rey*, sem autoria especificada, começa descrevendo a chegada à cidade, a partir dos trens, vindos do Rio, Belo Horizonte e do sertão de Minas. Descreve um ramal que levava a Águas Santas, lugar de “touristes” na “boa estação”, depois descreve a ocupação da cidade ao longo do córrego do lenheiro, o vale com as torres das igrejas despontando, e cita ainda os principais edifícios – câmara municipal, escolas, a estação ferroviária, o prédio de distribuição de energia elétrica, os panoramas da cidade, as cachoeiras da região, a serra, enfim, as belezas naturais e construídas – todas apreciáveis nas fotografias. Vegetação e relevo faziam da cidade “um ponto de remansoso abrigo para quem se sente fatigado com as ásperas luctas na vida febril das grandes metrópoles”:

É, portanto, a mais pittoresca de todas as cidades mineiras a urbs ribeirinha do Lenheiro, muito justa a sympathia de que goza. Vae a velha terra, dia a dia adquirindo melhoramentos no seu viver; ella que, na voz dos poetas, é ‘estancia de grato repouso’, breve, nada terá que invejar ás suas irmãs. (CARVALHO, 1924, p.12).

O terceiro texto do almanaque é de Sertorio de Castro, aparentemente um militar reformado, intitulado *S. João del-Rey, Cidade das Tradições e das Lendas*. O autor conta-nos sobre seu exílio, após rebelião na Escola Militar da Praia Vermelha, que o levou a conhecer o mundo, além das fronteiras brasileiras. Ao lembrar-se de S. João nos seus tempos de menino, compara as cheias do córrego do Lenheiro à pororoca amazônica e, nestes momentos pós-tormenta, começa a discorrer sobre mitologia, aludindo aos rios da Europa, ao Nilo e às grandes obras de inspiração poética, de Wagner a Catalani:

A mythologia, que tanto se confunde com a lenda, é, no dizer do profundo historiador e sociologo Oliveira Martins, ‘o systema desses sonhos primitivos com que o pensamento inconsciente dos povos representa a seu modo a natureza’. (...) S. João-del-Rey guarda nas muralhas de seus templos e de seus solares, cobertas pela cor veneranda do tempo, no aspecto de suas ruas, nos costumes de sua gente, nas tradições a que ainda consagra o culto carinhosos que devemos ás coisas do passado, nas suas lendas e em certas figuras de sua historia, os característicos de uma das mais typicas e

suggestivas cidades do Brasil antigo. (CASTRO, 1924, p.21).

Reportando a Ferreira (2002) destaca-se do fragmento acima a referência às Ciências Sociais, onde o historiador citado trabalha questões que implicam na construção da identidade local através do passado e do mito. O autor passa ainda por uma lenda local, depois fala dos sinos, da Semana Santa (um prestígio comparável ao de “uma Sevilha”), sua cultura musical, seus homens ilustres, assim como visitantes de alta estirpe: Olavo Bilac, Afonso Arinos, Carlos Laet, entre outros. E, claro, as belezas naturais que ao lado dos outros elementos conferem grandiosidade e dão ar de nobre linhagem à cidade, como se esta fosse uma entidade.

O texto *Que é S. João*, de Eduardo Sócrates, fora escrito de Juiz de Fora, no ano anterior. Parte, mais uma vez, da natureza, clima e paisagem, passando por sua implantação em relação à serra e córrego. Fala da vida, barata e atrativa, descreve o cotidiano, a venda dos bolinhos de feijão (peculiaridade local, correspondente ao acarajé baiano), o mercado, as vendedoras de hortaliças, peixes. Ressalta o fato de que o mercado ainda é pequeno, e que seus habitantes ainda não desenvolveram o hábito de fazer compras em modos modernos:

As feiras, que tanto animação emprestam às cidades do norte de S. Paulo, aos domingos, não foram adoptadas em S. João e nem aqui. Trazem resultados incalculáveis ao consumidor e ao commercio. (SÓCRATES, 1924, p.34).

Discorre sobre a possibilidade de o prefeito adotar incentivos a estas atividades, aproveitando os mercados consumidores de cidades vizinhas, a linha férrea e a colônia italiana. Depois passa a falar da cidade e sua topografia, a respeito de seu embelezamento, que para ele, teve vícios em suas construções iniciais, “sem alinhamento e sem architectura”:

Um plano intelligentemente traçado e pacientemente executado, dará resultados longínquos. A topographia da cidade é desfavorável, exigindo cuidados especiais para as remodelações, obedientes aquelle plano. (SÓCRATES, 1924, p.34).



Por último, *O alistamento nos municípios*, texto em que há uma apologia aos ideais republicanos, levantando uma preocupação a respeito do baixo cadastramento eleitoral e da queda na influência mineira sobre a política nacional. Sua finalização conclama à maior participação dos eleitores nas urnas, pressentindo os momentos finais da política do *café com leite*. Na verdade, os temas republicanos aparecem com alta frequência tanto nesta quanto nas outras duas obras, diluídos nos discursos que abordavam a agricultura, o comércio, a indústria e a educação:

Ahi está o alistamento para comprovar o asserto. Na maioria dos municípios mineiros elle está sendo feito com o vagar de um carro velho de molas enferrujadas. Estamos ainda muito longe de attingir a cifra do contingente eleitoral anterior á última refórma. (...) Apresenta-se sensivelmente enfraquecido um dos elementos ponderáveis pelos quaes a opinião de Minas se recommendou sempre ao acatamento nas deliberações da política nacional. [...] (CARVALHO, 1924, p. 47).

O olhar que constitui a cidade

Ao observarmos as imagens contidas nestas obras, aproximamo-nos do Campo das Vertentes e encontramos a cidade de São João del-Rei, que recebe, nas três publicações, o título de *odalisca*. O que se espera de uma cidade que pode ser comparada à mulher de beleza arrebatadora, sedutora e que esconde, sob véus esvoaçantes e brilhos dourados, belezas e segredos não imaginados?

A topografia da região – *semelhante à da Suíça* – ofereceu grandes benefícios à população sanjoanense. Depois da Várzea do Marçal, existe a Serra de São José, pertencente à vizinha Tiradentes, inserida no lado oposto e não visível. Porém, do lado de São João, ao sopé da serra, encontra-se o Balneário de Águas Santas (figura 1.5). Provido de águas minerais “milagrosas”, a localidade tornou-se um refúgio para aqueles com necessidade de renovar as energias perdidas na correria da vida moderna. As legendas confirmam a presença de médicos, banqueiros, comerciantes que iam até o lago artificial para fins de descanso. E de modo confortável, com um ramal exclusivo da ferrovia indo até ali.

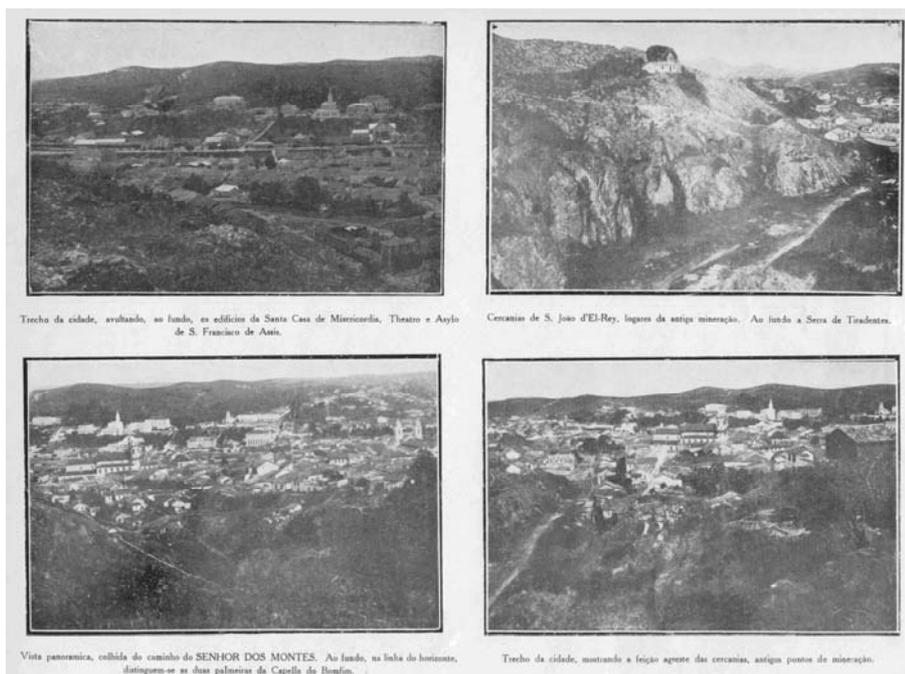


Figura 1.4: Arredores da cidade de São João del-Rei.
Fonte: CAPRI e BELLO (1918).

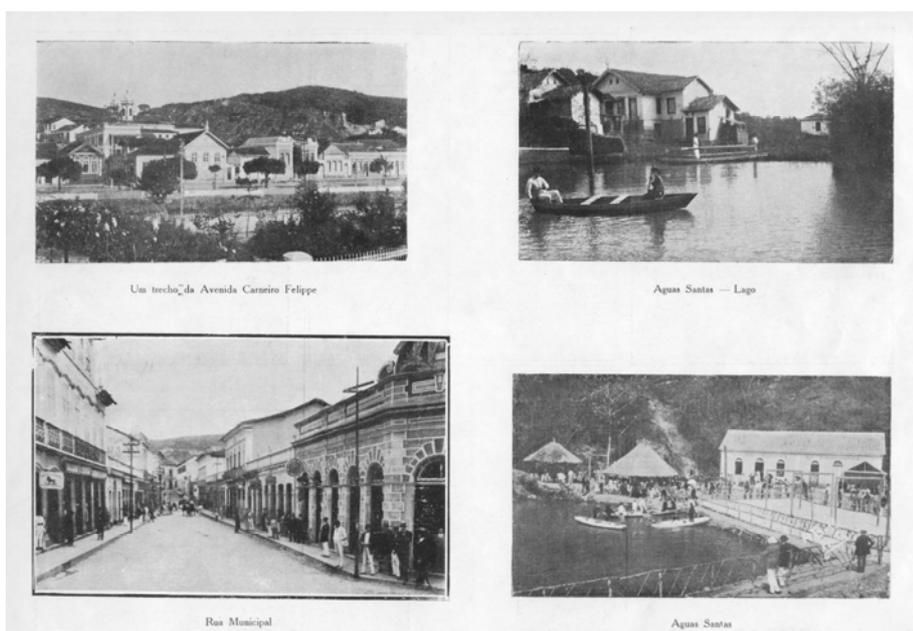


Figura 1.5: Lado esquerdo: área central urbana; lado direito: Balneário de Águas Santas.
Fonte: CAPRI e BELLO (1918).

Mais brandos do que as serras, os morros da região ofereciam cenários ricos para a realização de *pic-nics*, organizados por cavalheiros de várias idades, que depois poderiam visitar a Casa da Pedra, uma formação rochosa com várias cavernas que podiam ser visitadas. Outro forte atrativo a ser explorado seriam os passeios às cachoeiras da região: a das *Gamelleiras*, a do *Cala-Boca* e a de *Carandahy*. Esta última oferecia ainda um elemento

claramente de orgulho local: o rio de mesmo nome poderia ser observado da primeira ponte em concreto armado da região, que recebeu lugar de destaque na publicação de 24, onde se vê um rio com uma correnteza forte, caudalosa, mas que foi vencida pelo artefato.



Figura 1.6: *Pic-nic.*
Fonte: BRAGA (1913).



Figura 1.7: Hidrelétrica do Carandahy.
Fonte: BRAGA (1913).

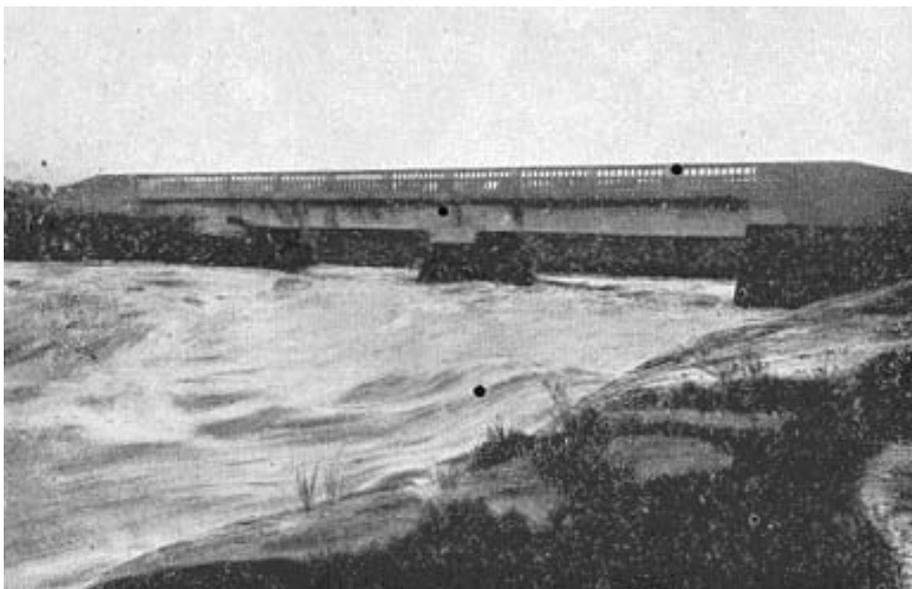


Figura 1.8: Ponte de concreto da Construtora Baccarini.
Fonte: CAPRI& BELLO (1918)

Este rio era responsável, também, pelo fornecimento de energia elétrica à cidade – uma das primeiras de Minas a ter tal *maravilha* da modernidade. Ali foi instalada a pequena usina, à frente da qual as autoridades posaram orgulhosamente e com motivos de sobra (figura 1.9): a energia que estava alimentando as inúmeras indústrias (figura 1.10), através de uma casa distribuidora, implantada bem ao lado da estação ferroviária, no centro da cidade (figura 1.9). A EFOM, de 18 para 24, passou pro reformas de ampliação (figuras 1.12 e 1.13).



Figura 1.9: Companhia de eletricidade.
Fonte: BRAGA (1913)

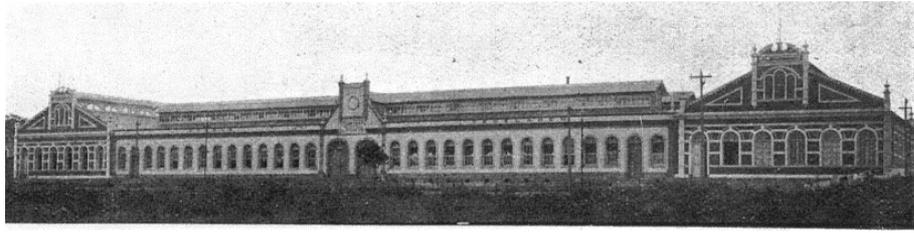


Figura 1.10: O edifício da Cia. Industrial São Joannense no início do século XX.
Fonte: CAPRI e BELLO (1918).

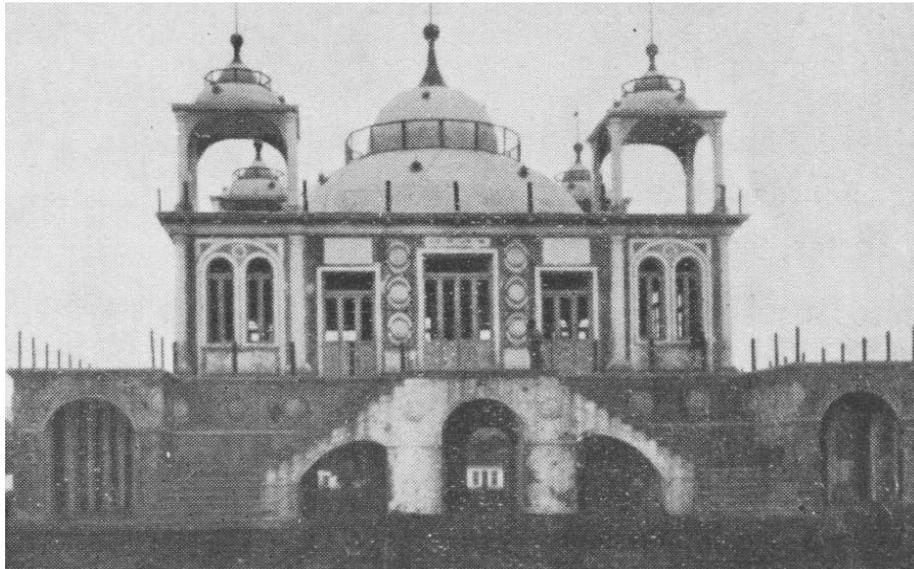


Figura 1.11: Pavilhão de Exposições de Matosinhos.
Fonte: CAPRI & BELLO (1918).

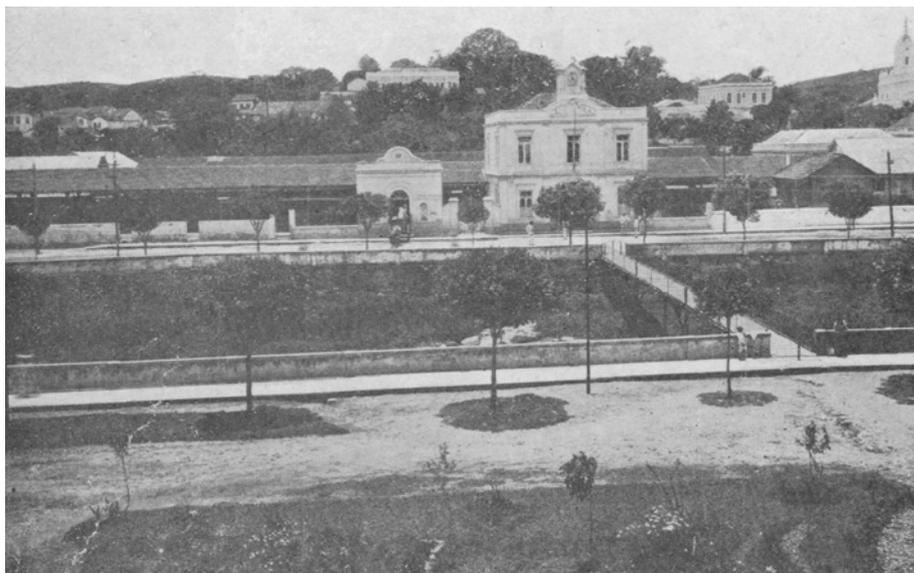


Figura 1.12: Edifício da estação ferroviária.
Fonte: CAPRI e BELLO (1918).

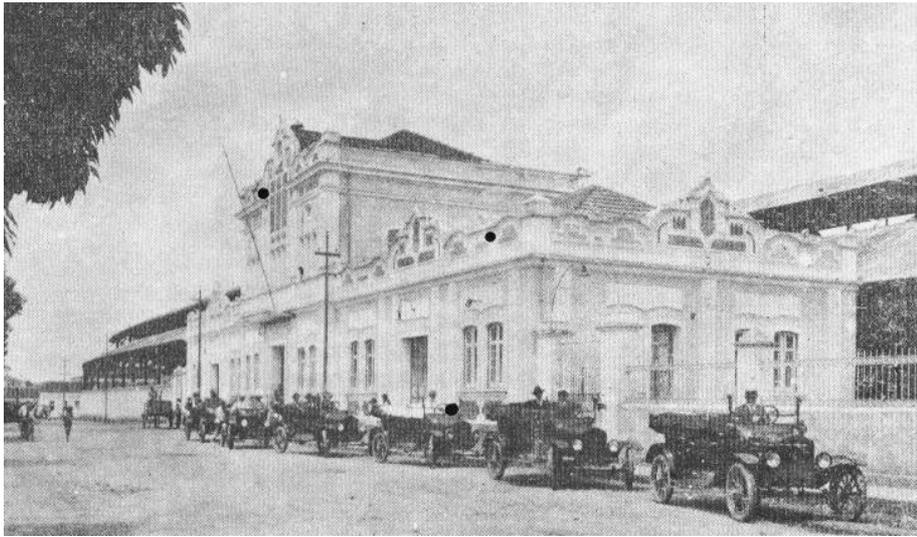


Figura 1.13: Edifício da estação após reformas.
Fonte: CARVALHO (1924).

Aproximando-se mais do núcleo urbano, a vegetação vai se dissipando, aos poucos, e dá lugar às primeiras edificações que vão se adensando em torno do Córrego do Lenheiro, que corta a área central da cidade. Entre este e a área inicial de ocupação, vê-se a serra de mesmo nome, local das betas já inutilizadas, porém lembradas no registro fotográfico (figura 1.14).

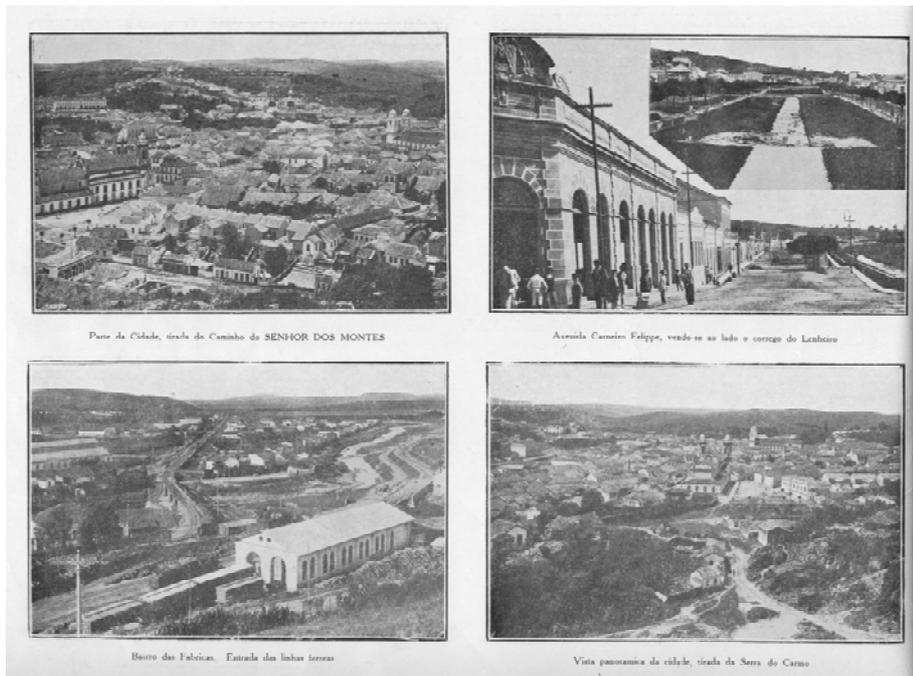


Figura 1.14: Vistas da cidade (detalhe, à direita e ao alto, imagem do córrego canalizado).
Fonte: CAPRI e BELLO (1918).

Voltando a atenção para as vistas urbanas, destacamos o adensamento já identificado, que se concentra na área central, às margens do córrego e do qual se destacam alguns volumes, divididos em dois tipos. Primeiramente, aqueles de fácil reconhecimento, não só pela sua disposição na malha urbana, como pela própria característica em sua forma única: as igrejas (figura 1.15). Estas têm, sem exceção, destaque em todas as obras, em fotografias que lhes oferecem total autonomia, no mesmo formato em que aparecem nos cartões postais, alimentando o caráter monumental – como é possível de se perceber na coleção que Mário de Andrade levou dali (LIMA; CARVALHO, 1997). O segundo tipo de volume corresponde às edificações institucionais, principalmente as voltadas para o ensino, a saúde e administração pública, que depois também aparecerão com destaque individual, como se verá adiante.

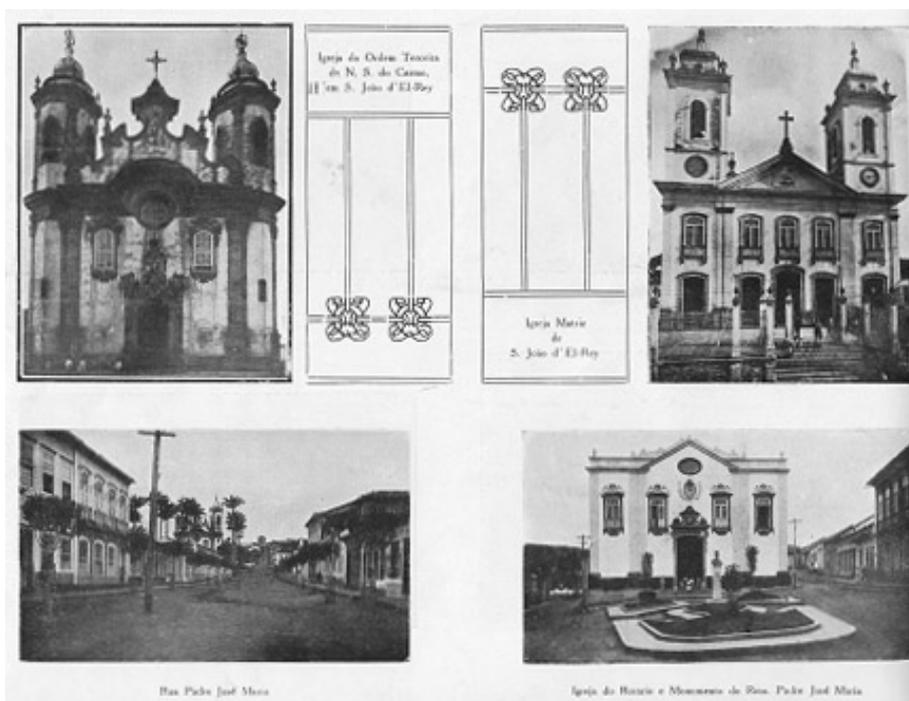


Figura 1.15: Igrejas da cidade de São João del-Rei e, abaixo à esquerda, rua Padre José Maria em direção à Igreja de São Francisco (ao fundo).

Fonte: CARVALHO (1924).

Retomando o espaço urbano, pode-se constatar que o destaque dado à estrutura segue dois objetivos: no primeiro, o interesse se volta para a ocupação e natureza das atividades ali realizadas,

principalmente as institucionais e as comerciais. No segundo caso, as imagens reforçam o sentido de ordenação e intervenção no traçado de origens coloniais. A principal imagem a ser mostrada é a das progressivas intervenções no córrego, que se modifica e aparece cada vez mais reticulado. A partir dele, duas grandes avenidas, que se ligam pelas valorizadas pontes de pedra, sempre exaltadas como monumentos do passado, além da própria grandeza da técnica construtiva.

As avenidas são largas e arborizadas (figura 1.16), aptas a receber os primeiros automóveis da *Agência Ford*, casa comercial com ampla divulgação, não só na obra de 24, como também nos periódicos da época. Como relatado anteriormente, a atividade comercial tem amplo destaque nas imagens que compõem o material analisado. Além de aparecerem distribuídas nas ruas e avenidas, várias delas são mostradas exteriormente e interiormente onde, neste caso, aparecem reunidos os funcionários e proprietários (estes últimos aparecem também em fotografias isoladas).



Figura 1.16: Avenida Ruy Barbosa (área central da cidade de São João del-Rei) início do século XX.

Fonte: CARVALHO (1924).

Há casos em que não só o estabelecimento comercial é mostrado, mas a própria residência dos comerciários, sempre obras na linguagem arquitetônica corrente, de grande porte, com várias delas carregando na legenda a palavra *palacete*. Em alguns casos, encontramos também apenas o desenho da fachada de uma residência a ser construída, denotando a preocupação com a participação de profissionais no processo urbano.

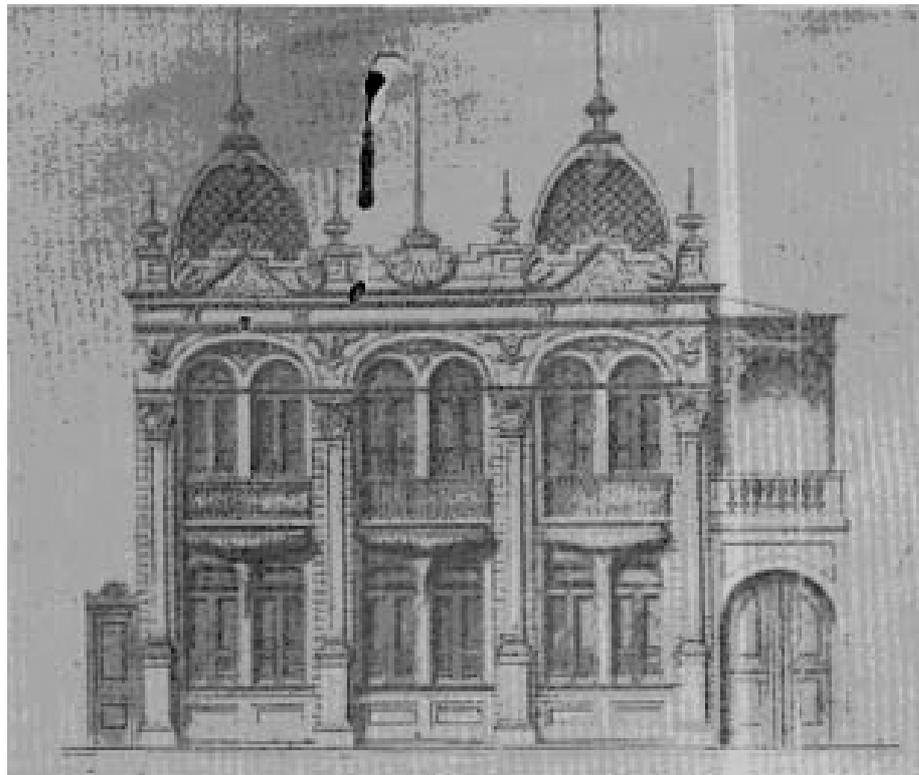


Figura 1.17: Palacete João Lombardi.
Fonte: CARVALHO (1924).



Figura 1.18: Palacete João & Rodolpho Faleiro.
Fonte: CARVALHO (1924).

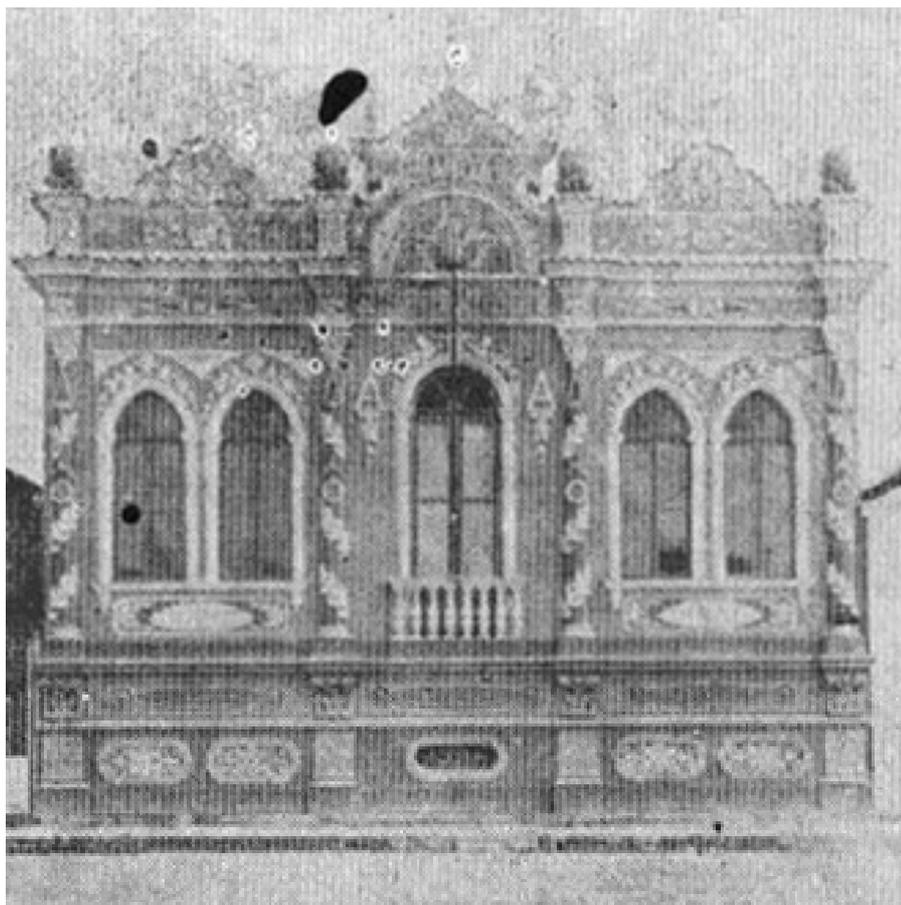


Figura 1.19: Lojas Charitas.
Fonte: CARVALHO (1924).

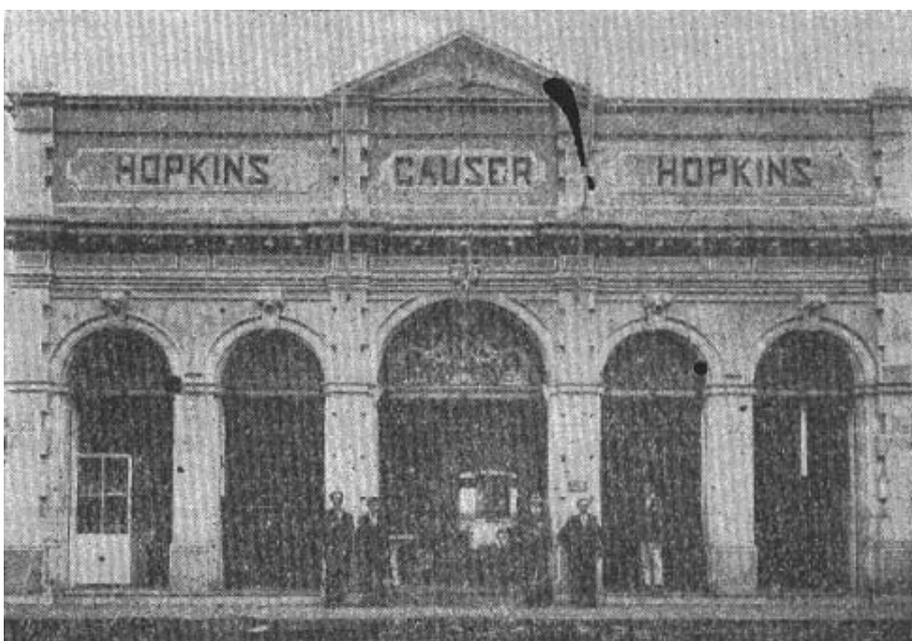


Figura 1.20: Hopkins&Causer&Hopkins
Fonte: CARVALHO (1924).



Figura 1.21: Hotel Brazil.
Fonte: CARVALHO (1924)



Figura 1.22: Hotel Oeste de Minas.
Fonte: CAPRI & BELLO (1918).

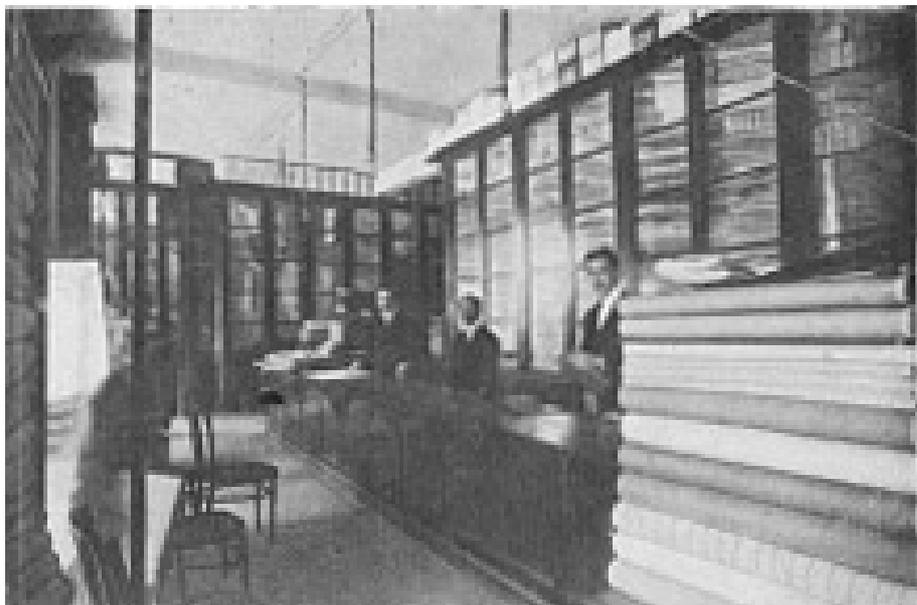


Figura 1.23: Comercial Baptista & Irmão.

Fonte: CARVALHO (1924).



Figura 1.24: Comercial Armando B. da Cunha.
Fonte: CARVALHO (1924).



Figura 1.25: Comercial Antônio Rocha & Cia.
Fonte: CARVALHO (1924).



Figura 1.26: Comercial João Baptista da Costa.
Fonte: CARVALHO (1924).

No campo institucional, um conjunto que parecia ocupar lugar incontestável entre a seleção do que deveria ser divulgado era o complexo da Santa Casa de Misericórdia, instituição voltada para a caridade e elevada a condições de paridade com as melhores do país no quesito aparelhagem e capacidade. No período, com um pavilhão recém-inaugurado (1913), ela foi assim descrita por Bento Ernesto Júnior:

Dos edifícios, a que nos referimos linhas acima, destaca-se forçosamente o Hospital, construção moderna e grandiosa, que vem substituir a antiga casa hospitalar, que mais não condizia com o desenvolvimento assumido pelos serviços da Santa Casa e cuja demolição se impunha irretorquivelmente, tão imperfeitamente preenchia aquelle aggregado de barracões, inesthetics e inconfortáveis, os fins a que estavam destinados. (...) Falta-nos falar de um dos edificios daquelle conjunto grandioso de construções: a capela. Não sendo o maior, é, incontestavelmente, a mais notável pela sua belleza e pela correcção de seu traçado architectonico. Em substituição á velha egrejinha, de aspecto tristonho e proporções acanhadas e que servia para os actos religiosos da Santa Casa, o sentir progressista da actual administração fez surgir o templo formosíssimo, que a nossa gravura representa e que veiu ainda mais enriquecer o patrimonio de formosos templos, de cuja posse S. João d'El-Rey com tanta procedência se ufana (ERNESTO JÚNIOR, 1918, p.23).

Este trecho oferece preciosas informações para que comprovemos o sentido conferido à intenção com que a cidade deveria ser representada, através de suas estruturas física e institucional. Um levantamento das expressões empregadas no texto denota o objetivo de reforçar a nova conformação não só da Santa Casa, mas também da cidade, transmitindo a sensação de benefícios que iam da relação cotidiana, no uso das instalações, até as relações estéticas presentes na paisagem urbana a partir das edificações. Assim, em contraposição a *inestéticos, inconfortáveis, velha, tristonho, acanhado*, termos destinados ao pavilhão e à capela neo-gótica os termos *moderno, grandioso, desenvolvimento, notável, beleza, correção, progressista, formosíssimo, enriquecer* (figuras 1.27 e 1.28).



Figura 1.27: Capela e a Santa Casa de Misericórdia.
Fonte: CARVALHO (1924).

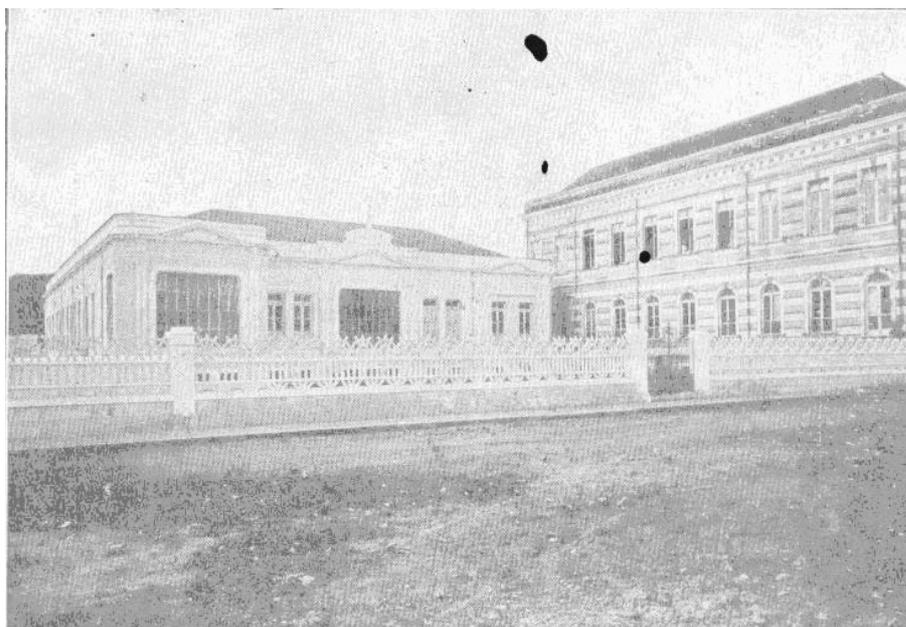


Figura 1.28: Comercial João Baptista da Costa.

Fonte: CARVALHO (1924).

Culturalmente, São João teve durante o século XIX e parte do XX uma intensa vida social, devido à proximidade – e inspiração – com o Rio de Janeiro. Para atender a valorização destes hábitos, a produção cultural resultou em uma realidade invejável, se comparada aos dias de hoje, sendo constante a realização de saraus e bailes; com seus teatros recebendo peças de autoria e atores locais e até mesmo famosas companhias de ópera do estrangeiro.

A Orquestra Lira Sanjoanense, por exemplo, foi criada em 1776. É a mais antiga do continente e atua até hoje. Há também a Orquestra Ribeiro Bastos que, juntamente com a primeira, traz em seu repertório composições sacras do Padre José Maria Xavier (1819-1887) admiradas em vários países. Assim, vemos que o Teatro Municipal sempre teve destaque em imagens semelhantes às produzidas a partir da igrejas, delegando-lhe autonomia como a de um cartão-postal (figuras 1.29 e 1.30).

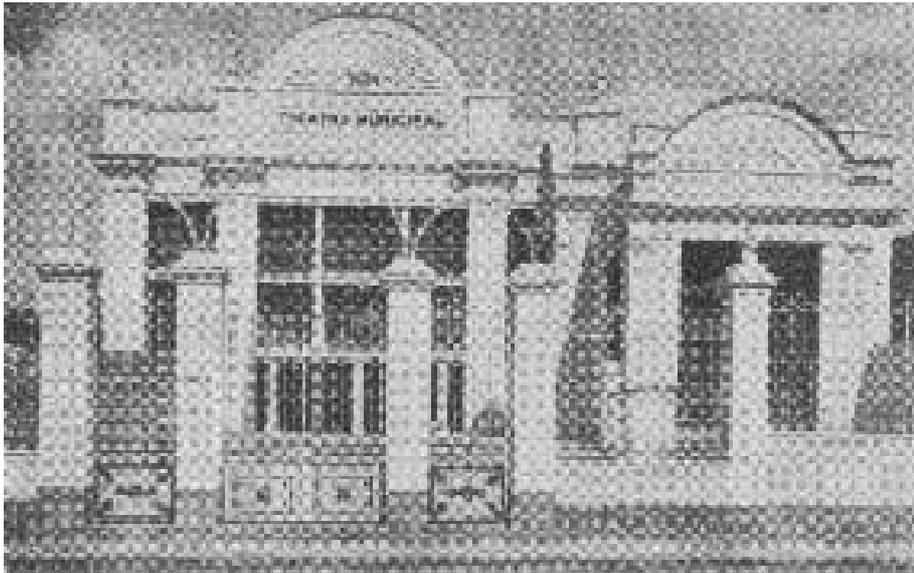


Figura 1.29: Teatro Municipal
Fonte: BRAGA (1918).



Figura 1.30: Teatro Municipal após reformas.
Fonte: CARVALHO (1924).

Os estabelecimentos educacionais foram muito valorizados nas publicações, que expuseram estes espaços de forma a mostrar suas capacidades e possibilidades. Neste sentido vê-se, nas imagens que retratam escolas masculinas ou femininas, a arquitetura de aparência robusta em que foram construídas, assim

como podem ser vistos gabinetes e laboratórios equipados com o necessário à boa educação (figuras 1.31 e 1.32).



Figura 1.31: Ginásio Santo Antônio.
Fonte: CARVALHO (1924).



Figura 1.32: Colégio N.sra. Das Dores.
Fonte: CARVALHO (1924).

A partir daqui, nós podemos nos estender já à forma com que os cidadãos aparecem nestas publicações. Os alunos são vistos sob dois aspectos: primeiro, enquanto estudantes são vistos em grupo, às vezes junto a tutores e, sempre, dispostos em poses que tradicionalmente denotam a organização com base na disciplina. Ou, então, são vistos paramentados, em fotografias de formaturas (figura 1.33).



Figura 1.33: Turmas do Instituto Normal.
Fonte: CARVALHO (1924).

Os agrupamentos de pessoas correspondem a três manifestações. Aquelas voltadas para as práticas desportivas, em que se vêem partidas de *Foot Ball*; as de manifestações cívicas em datas comemorativas e desfiles militares etc.; as festas populares, como o carnaval e as voltadas ao calendário religioso – os viajantes de 24 estiveram na cidade durante a Semana Santa. Nas imagens que mostram as ruas e avenidas, a visão de pessoas circulando é rara, mas quando podem ser identificadas, vemos que se trata na grande maioria de homens (figuras 1.3 e 1.14).

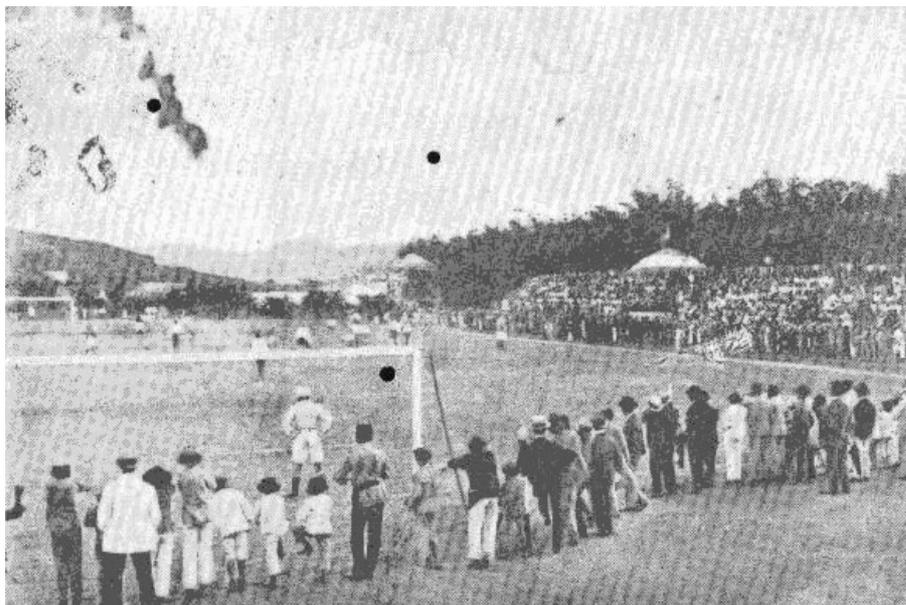


Figura 1.34: Ground do Athletic-Club.
Fonte: CARVALHO (1924).

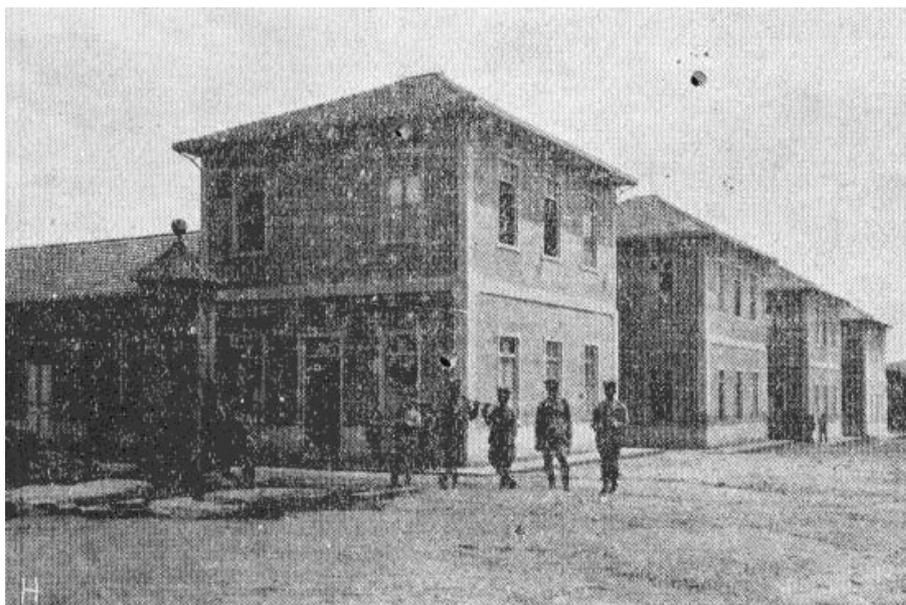


Figura 1.35: Instalações militares.
Fonte: CAPRI & BELLO (1918).

Quanto aos personagens da “sociedade”, são dispostos em listagens ou em montagens fotográficas. Podemos constatar a presença de médicos, dentistas, engenheiros, sacerdotes, farmacêuticos, um agrimensor, guarda-livros, empreiteiros de obras, autoridades estaduais, juízes, oficiais de justiça, autoridades militares e eclesiásticas, funcionários dirigentes da EFOM etc. Da galeria de personagens ilustres, há destaque para

Basílio de Magalhães, colaborador de vários jornais paulistas, membro da academia Paulista de Letras, do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, e do Centro de Ciências, Letras e Artes de Campinas.

1.2. SÃO JOÃO DEL-REY: O passado de tradições e o presente de commercio e atividade¹⁰

Definida esta perspectiva de progresso e tradição nas representações sanjoanenses, alimentadas e difundidas nos almanaques, e associando-as à futura batalha¹¹ travada e contada nos periódicos locais¹², podemos, através dos mesmos, identificar a permanência e ou transformação destas idéias até o início do conflito. Em nenhum momento se negará o fato de que a cidade era, no mínimo, bicentenária¹³, antiga:

cidade em que se encontram os prazeres da alma e espírito, lugar pra educar o intellecto (...) um dos fatores que mais podem influir na educação da alma e formar, por assim dizer, o caracter de um povo, é a tradição (...) quanto mais tradicionalista é um povo, mais seguro é na rota do progresso (S. JOÃO D'EL REY..., 1935).

O ponto é justamente esse. A tradição local seria sempre valorizada, pois aqueles anos todos consolidavam uma civilização experiente, madura, capaz de seguir adiante. Cidade antiga era uma coisa. Cidade velha, do passado, outra. Assim, temos como lançar bases para um contraponto entre os diferentes olhares lançados à paisagem sanjoanense.

¹⁰ **A Tribuna**, São João del-Rei, 02 de outubro de 1927. Arquivo do Museu Regional de São João del-Rei.

¹¹ O conflito em torno do casarão do Comendador João Mourão, futuro Museu Regional de São João del-Rei.

¹² **A TRIBUNA** - Em 1914, Tancredo Braga, João Jeunon Júnior e João Viegas Filho publicam "A Tribuna", cuja primeira etapa se estendeu até 1920. De então até 1938, sua segunda fase, teve este periódico como diretores e redatores em diversos períodos Custódio Batista de Castro, Basílio de Magalhães e Cristóvão Braga. **O CORREIO** - Em 1926, sob a gerência de Luiz Ávila e redação de Almir de Sousa, vem à luz nesta cidade "O Correio", que, depois, tendo como diretor Herculano Veloso e como redator o jornalista e poeta Asterack Germano de Lima, se edita com brilhante corpo de colaboradores em que se destacam Mozart Novais, Belisário Leite de Andrade Neto, Tancredo de Almeida Neves, o poeta Venâncio Castanheira Filho, o jornalista João Viegas Filho e em que teve distinta atuação o Dr. Antônio de Freitas Carvalho. Em 1949, durante alguns meses o Dr. Paulo Bastone redatoriu este jornal, depois dirigido por João Viegas Filho. **DIÁRIO DO COMÉRCIO** - "Diário do Comércio", que, em comemoração ao primeiro centenário da cidade, começou a publicar-se a 6 de março de 1938, tendo como diretor José Albertino Guimarães, redator-secretário Antônio Rocha e diretor-gerente José Belini dos Santos. Em seguida, foram seus diretores os Drs. Mateus Salomé de Oliveira, Álvaro Viana Filho e diretor e redator Adenor Simões Filho (VIEGAS, 1969, pp. 76-77).

¹³ Em 1913.



Temos no mesmo ano do lançamento do último almanaque, em 1924, a ilustre visita dos modernistas em busca do passado, durante a Semana Santa. Algumas semanas depois, encontramos um artigo que relata a visita de Nereu Sampaio, comissionado pela *Sociedade Brasileira de Bellas-Artes*, sob o título *Relíquias de Arte Antiga*. Nereu e outros estudiosos

[...] foram, como todo mundo, tomados de entusiasmo pelo muito que nos ficou do estylo colonial.

As suas vistas foram attrahidas, não somente para os templos, mas ainda por várias casas particulares e pelos inúmeros “passos” que ostentam as suas azulineas fachadas em várias ruas e praças da cidade.

Acharam elles sobremodo interessante a disposição excêntrica do “passo” collocado à Rua Direita, o qual permanece com a frontaria inclinada em relação ao alinhamento daquela via publica, prejudicando desde aquelle ponto até a esquina da rua Nova (RELÍQUIAS..., 1924).

O autor, não identificado, descreve o roteiro seguido pelo visitante, e seu interesse pelas igrejas, das quais se ocupa em detalhada descrição, passos da paixão e pontes de pedra. No fim do texto, ele diz ainda do interesse do pesquisador por “varias casas particulares”, mas logo retorna às igrejas, parabenizando às irmandades religiosas pela conservação destas relíquias.

O interesse que a cidade despertava pelo que tinha de histórico era motivo de orgulho. Só que não o único motivo. Em 06 e 09 de março do mesmo ano, em textos referentes ao carnaval, identifica-se o “incontestável progresso e a índole ordeira de nosso povo”, a cidade aparentava “um grande e movimentado centro” e era inegável, portanto

[...] nosso espantoso progresso, sob todos os pontos de vista, pois dessas festas de caracter eminentemente popular é que se aquilata do evoluir de uma cidade (A TRIBUNA, 1924 d).

Os investimentos direcionados à festa profana (que carregaria durante o século XX a imagem de ser uma das melhores do estado) eram um termômetro:

[...] para aquilatar-se do grande progresso e desenvolvimento que se vêm operando dia a dia neste município, o carnaval oferece magnífico padrão. (...) Este anno, então, o tríduo de Momo foi animadíssimo. Basta dizermos que se apuraram perto de 40:000\$000 em lança- perfumes. E ainda há quem negue o nosso evidente progresso?!... (A TRIBUNA, 1924 c).

Qualquer “observador culto” perceberia que em São João, sobre as “reminiscências do passado”, erguia-se uma “grande cidade modernizada” (S. JOÃO DEL-REY, 1927, p.1), graças ao trabalho daqueles que a dirigiam, homens suficientemente capazes de permitir o seu “progresso material e moral” (ENTREVISTA, 1930). Uma das cidades mais “históricas e pinturescas de Minas”, a cidade estava destinada a destinada “a ser um grande centro industrial e confortável estância de repouso” (ALGUMAS, 1927).

É interessante ver que, seguindo estes artigos, existe realmente uma repetição das mesmas idéias, como se fosse um exercício de fixação. Um exercício de (auto) afirmação da identidade que a cidade deveria assumir e propagar. Se antes vimos uma série de fotografias que durante uma década montam um cenário, nestes jornais a palavra vem concretizar a “ficção urbanística” (FERNANDES; GOMES, 1991, p.93).

A imprensa adquire um papel fundamental no processo de difusão de idéias que ensinam não só o “como agir” (FERNANDES; GOMES, 1991, p.98), mas o como pensar também. Este pensar vem diferenciar São João das outras cidades históricas do estado, porque ela não ficou parada no tempo:

[...] cidade historica e cidade jardim (...) é, antes d e tudo, uma cidade do presente, vanguardeira do progresso do nosso hinterland, movimentada e bela, caprichosa e culta (...) cidade limpa, com todos os rigores da moderna higiene, ruas alegres, claras, cheias de sole de luz, caprichosamente calçadas e bem iluminadas, jardins magníficos, ótima água potável, guarda carinhosamente em seu sei valiosas relíquias arquitetônicas e históricas (...) embeleza o corpo e o espírito, cresce, evolue,



avoluma-se dia a dia, estendendo os braços para o grande futuro (REPRODUÇÃO..., 1935).

Seis anos depois:

Toda cidade que se preze possui o jardim. É o ponto de reunião da sociedade, o local de encontros, o logradouro onde se filtra e onde se palestra, nas horas de lazer. Nas grandes cidades, onde a falta de paisagens natural e excessiva paisagem humana chega a nervosar, os jardins são invadidos pelo povo enervado (O JARDIM..., 1940).

Para FERNANDES e GOMES (1991, p. 99) a preocupação com a estética da cidade é fundamental, por ajudar na composição da imagem da cidade moderna:

Em Belo-Horizonte, mais duas casas comerciais inauguraram anúncios luminosos em suas fachadas. Agora que, com o fechamento às 18 horas, o nosso comércio gasta tão pouca luz, porque os nossos negociantes não resolvem adaptar esse processo de reclame, que, sobre ser utilíssimo como propaganda, dará tão bom aspecto à cidade? Aqui lhes fica o lembrete... (A TRIBUNA, 1924 a).

Das edificações para as vias públicas:

[...] por estarem perturbando o trânsito e serem anti-estéticas, foram derrubadas as árvores que existiam ao longo do jardim da avenida Ruy-Barbosa (A TRIBUNA, 1924 b).

O dinamismo da vida sanjoanense é identificado como uma constante:

É verdadeiramente notável a intensificação que, nos últimos tempos, têm tido os serviços públicos compreendidos pela patriótica municipalidade local. Assim é que, em vários pontos da cidade, se notam muitas obras da Câmara, em andamento. O número de operários multiplica-se. E por toda parte se sente aquela febre de úteis reformas, destinadas ao modernamento da vetusta "Princesa do Oeste" (OBRAS..., 1924).

Um mês depois, na mesma coluna:

A propósito do aformoseamento que, com a colocação de paralelepípedos na Rua Municipal e avenida Hermillo Alves, em substituição ao antigo e incommodado "pé-de-

moleque”, que vem transformando a “Princesa-do-Oeste” numa urbe modernizada e civilizada, - embora vetusta e tradicional [...] (OBRAS..., 1924).

Assim, pelos artigos, a cidade é mostrada na sua evolução, em que decisões são tomadas e escolhas são feitas para que a mesma continue a desenvolver-se, sem perder suas referências do passado. Estas referências são específicas e muitos dos vestígios devem ser eliminados: grande é o número de construções e reconstruções de prédios que se mostram trajados no rigor da moda, despidos das velhas indumentarias coloniais (MELHORAMENTOS..., 1932).

Os forasteiros têm reproduzidas suas experiências, que confirmam a visão propagada. Por exemplo, “quem vai de Oliveira ao Rio chega, depois de dificuldades, à cidade que aparece como um oásis (...) florescente e próspera” e repara “o sem numero de elegantes predios em construção (...) tudo ali indica vida e progresso” (MELHORIAS..., 1933). Reproduzido do “Diário de Minas”, um artigo de 1924:

[...] quer no cinema, quer na rua, a gente ‘élite’ não demonstra nenhum constrangimento quando defronta ou está ao lado de qualquer desconhecido. O mais modesto operário, cingindo a blusa modesta mas asseada do trabalho, senta-se ao lado da distinta jovem: é que naquela adorável terra há confiança recíproca, há um mutuo respeito, de onde uma tranqüilidade perfeita (...) A cidade de S. João passa por um sopro de renovação e progresso [...] (JARDIM, 1924).

Abilio Barreto, em sua passagem pela cidade nove anos depois,

[...] maravilhou-se com a nossa civilização e com o nosso progresso (...) julgava encontrar uma cidade morta, vivendo exclusivamente da grandiosidade de seu passado, e achou uma S. João del-Rei cheia de barulhos de fabricas, de agitação e de dinamismo (ABÍLIO..., 1933).

Depois este, sete anos depois:

Num ligeiro cotejo entre a cidade de poucos anos atrás e a movimentada S. João Del-Rei de hoje, com o seu grande parque industrial, em acentuado progresso, rasgando perspectivas num próximo provir, em que se agigantarão grandes empreendimentos materiais, verificar-se-á por certo, a operosidade onimoda do atual prefeito Dr. Antonio



Viegas que, amando esta terra desinteressadamente, só deseja vela grande e adiantada em todos os setores da atividade, afim de resgatar as tradições do passado, quando ela se fazia realçar, em meio às maiores, às mais cultas e às mais adiantadas cidades mineiras (S. JOÃO DEL-REI..., 1940).

No mesmo ano (1940), há a publicação de um relatório (PREFEITURA..., 1940) da prefeitura direcionado o governador do estado de Minas Gerais, Benedito Valadares, com uma síntese da administração do Dr. Antônio das Chagas Viegas durante o ano anterior.

Dele constavam: “a abertura de uma nova avenida para ligar o centro a um bairro importante onde se encontram: quartéis, Santa Casa, Colégio e Ginásio (...) trazendo ainda saneamento”; calçamento de várias ruas; construção de passeios; construção de galerias de águas pluviais etc. E aquilo não era tudo,

[...] porquê o serviço público é interminável, é ele uma seqüência de exigências do progresso das cidades que não param no tempo e do povo dinâmico que olha sempre o futuro (PREFEITURA..., 1940).

É curioso o fato de que, bem no eixo de abertura desta avenida, situava-se a antiga casa de Bárbara Eliodora¹⁴, assunto de um artigo de 1933, escrito por Agostinho Azevedo que sugeria a demolição da edificação:

[...] ora, mais justo seria que o Munnicipio fizesse, no local onde hora se encontra o velho solar, já modificado no seu aspecto externo pelo estylo Beira-praia, um prédio novo, de linhas rigorosamente coloniaes, que ficaria sendo a casa de BH (AZEVEDO, 1933).

Lá seriam empregadas as “mais modernas exigências da técnica”:

Porque havemos nós de conservar-lhe o solar em ruínas, quando podemos conservar-lhe o nome num edificio de finalidades elevadas como albergue da arte immortal de São João del Rey? (...) Collocara bbbt num edificio escuro, pezado, envelhecido, que cederá, fatalmente ao pezo dos anos?(...) a casa de BH seria uma homenagem à arte que

¹⁴ Bárbara Eliodora – com “E” e não “H” - foi casada com Alvarenga Peixoto, um dos inconfidentes. Foi considerada a única mulher que se envolveu ativamente com o grupo de insurgentes.

vae desaparecendo lentamente (...) São João del Rey, que recebeu do passado tanta cousa de definitivo, irá legar ao futuro ruínas, apenas ruínas? (AZEVEDO, 1933)

Um ano depois, O Correio publicaria “Na casa de Bárbara Alvarenga”, artigo de Maria Camargo, que escreveu do Rio de Janeiro expressando seu pesar pela demolição da residência da heroína da Inconfidência:

Amiga que sou de todas as cousas que liga com o passado, sentia-me estranhamente feliz então, percorrendo aquele tradicional recinto, contemplando as largas janelas, os artísticos tetos e as paredes espessas que abafaram e esconderam os pensamentos. (...) ao ter ciência agora de que poderes públicos determinaram a demolição da casa histórica, sinto, o coração confrangido, lastimar sinceramente mais uma tradição que se vai em São João del Rey (...) mas que fazer, si ávida moderna, os homens dinâmicos se antecipam ao tempo na destruição da antiguidade?

Das ruínas das velharias abatidas surgem as maravilhas da arquitetura atual nas novas criações que o modernismo exige. E para aquêles que amam e respeitam a tradição e que como eu sentem vertigens na simples contemplação dos arranha-céus, para esses restará a memória imperecível que tudo reconstruirá e tudo contemplará nos quadros vivos e impagáveis do pensamento e da recordação (CAMARGO, 1934).

Sempre cidade velha, mas nunca cidade morta¹⁵

A Roma da região (A PRINCEZA..., 1934), em São João del-Rei, diferentemente de Ouro Preto e Mariana, “o presente não exclue o passado e nem o passado rouba ao presente a sua actividade e a sua força” (S.J.D.R...., 1934). O turismo seria, então, uma forma de valorização daquilo que era uma herança de um passado de realizações e, ao mesmo tempo, maiôs uma das atividades econômicas a fomentar a economia local.

Antigo, Em 32, Tancredo Braga¹⁶ descreveu sua visita a Tiradentes, cidade a apenas treze quilômetros de sua terra natal. Ele fala da “lendária cidade”, que “surge de repente (...) com seu casario antigo” (TIRADENTES..., 1932). Afirma que respeita a cidadezinha e, em silêncio, quer verdadeiramente nos dizer que

¹⁵ (S.J.D.R., 1935)

¹⁶ Organizador do álbum de 1913.



pertence a outro tipo de cidade: aquela que poderia muito bem ter feito parte do roteiro de um grupo de franceses que visitou Belo Horizonte, Mariana, Ouro Preto e Sabará.

Se a EFOM se preocupasse com São João del-Rei, faria propaganda das “possibilidades turísticas” locais, levando grupos como este a visitar “os nossos monumentos e o nosso progresso” (MOVIMENTO..., 1932). Ninguém resistiria ao

[...] risonho e encantador aspecto da velha e tradicional cidade, com os seus magestosos templos (...) com as suas interessantes pontes de pedra (...) com as suas largas e bellas avenidas, onde florem, plantadas á beira do Lenheiro, aprazíveis jardins (...) São J. D’El-Rey é, certo, uma das antigas cidades mineiras, e que, por isso mesmo, offerece ao turista archeologo, ou, simplesmente, curioso do passado, ampla matéria para estudo e observação; mas não é nenhuma dessas cidades mortas de que falam Carlos Laet e outros, ‘em cujas ruas desertas parecem vaguear os phantasmas do passado’. (...) A cidade de hoje não é a dos tempos que vão longe; o progresso distendeu sobre ella suas largas e fascinantes asas, transmudando-a em jovem garrida e bella, trajada de lindas roupagens (...) E o progresso que o espirito observador e culto nota irá para a frente, com segurança e desassombro (SÃO JOÃO D’EL-REY..., 1930).

Onze anos depois, talvez já com a EFOM tendo acordado para a oportunidade perdida, encontramos isso:

São João é já uma cidade movimentada de turismo, atraente, prazenteira – velha remoçada, que surpreende a cada um e a todos quantos, desprevenidos de seu progresso, saltam da gare da Rede para a sensação de beleza urbana e curiosidades históricas que ela reserva ao visitante (SÃO JOÃO DEL REI..., 1941).

Três dias depois, mais um ato que contribuiria para a projeção da cidade, que era

[...] centro de cultura, arte, tradição histórica e, finalmente, no que toca ao seu progresso. (...) Nesse sentido um largo passo vamos dar, agora, com a filmagem da cidade por intermédio do produtor Eurico de Oliveira, que aqui se encontra há dias, já em plena fase de trabalho. (...) Não se trata de uma película ligeira contendo aspectos superficiais apenas do que possuímos mas de um filme de larga metragem, minucioso, histórico, rico em detalhes sobre nossa vida industrial, sobre os monumentos, a cultura, a vida religiosa, o trabalho de

mineração e fascinação, as alidades colegiais e, finalmente, o panorama geral de S. João Del Rei, num confronto de duas épocas (PATRIÓTICO..., 1941).

E confirmamos o papel reconhecidamente fundamental da imprensa:

[...] a sua vida econômica é de progresso porque o povo é dinâmico. O parque industrial já de si considerável cresce progressivamente e o comércio é sólido. Se queremos que ela cresça em progressão contínua e em todos os sentido, unamo-nos para isto, congreguemos o nosso esforço no mesmo e único sentido construtivo, trabalhando todos por ela e para ela." " S. João é uma bela cidade, digna de continuadores da obra construtiva dos antepassados (A CIDADE..., 1941).

Esta continuidade conferia valor e garantia a manutenção das representações sanjoanenses:

Pode-se mesmo dizer-se que a terra dos sinos maravilhosos, que sorriem e choram em repiques festivos e dobres de finados, marchou resoluta, sem olhar para traz, como acertadamente já o disse o talentoso jornalista José Belini dos Santos. O seu feitio colonial, as suas ruas outrora tortuosas, cortadas de becos estreitos e mal acabados, os seus casarões antiquados de balcão à frente a lembrar-nos a época dos Inconfidentes, foram extintos de modo completo. (...) São João Del-Rei é hoje uma cidade moderna, progressista e opulenta. Todavia, a despeito dessa radical transformação, embora o tempo e o progresso tenham modificado a estrutura arcaica do berço de Bárbara Heliodora, muita cousa ainda ficou para criar um mixto perene do passado com o presente (A IMAGEM..., 1941).

O mixto perene do passado com o presente no olhar local não estaria em sintonia com o olhar dos viajantes de 24. Como veremos adiante, nenhum deles se expressa com o mesmo otimismo dos cidadãos. Estes não consideravam dignos de preservação aqueles elementos sem caráter monumental, que não contribuísse com destaque na malha urbana:

Não se justifica, entretanto, que velhos e arruinados edifícios fiquem atentando contra a estética da cidade. E se fosse só contra a estética da cidade. E se fosse só contra a estética! Esses casarões, com as suas fachadas enegrecidas e de aspeto desolador, emprestam às nossa ruas um ambiente de decadência e ruína não condizente com o que realmente se passa. Urge uma providência. Providências enérgicas por parte dos poderes públicos.



Que os proprietários destruam ou vendam essas velhas carcaças, se não quiseram reformá-las (NÃO..., 1939).

Dentre estes casarões, um de nosso especial interesse, aquele em torno do qual se dará o conflito por nós analisado:

Quão desoladora e triste é a perspectiva da aprazível praça Severiano de Resende com o imenso sobradão de três andares, dominando todo um quarteirão, com as suas janelas quebradas e portas enjambradas? (...) Não somos, absolutamente, apologistas da demolição total das casas velhas. Somos pela sua conservação desde que as mesmas sejam submetidas a severa vistoria e perfeitamente adaptadas às necessidades do momento quer nas condições para sua maior expansão comercial. Casa arejadas, higiênicas e confortáveis (DESAPROPRIAÇÃO..., 1939).

O SPHAN encontra a Princesa do Oeste

A ação do órgão estatal em São João del-Rei será vista de forma coerente, até o futuro choque de opiniões e interesses em torno do casarão do Comendador. As atividades eram acompanhadas com interesse:

Dentro em pouco terão início as obras de reconstrução e valorização das ruínas da Fazenda do Pombal, onde nasceu o proto-martir da nossa Independências Joaquim José da silva Xavier – o Tiradentes (A RESTAURAÇÃO..., 1939).

O então diretor do jornal Diário do Comércio, José Bellini dos Santos¹⁷ recebeu do “Dr. Rodrigo Melo Franco de Andrade, diretor do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional” uma carta transcrita no jornal:

Tenho a gratíssima satisfação de comunicar-lhe que o sr. Presidente da República aprovou o parecer deste Serviço relativo à valorização das ruínas da fazenda onde nasceu Tiradentes, cujas obras serão iniciadas com a possível brevidade (A RESTAURAÇÃO..., 1939).

E, como no futuro haveria um acompanhamento diário da guerra entre a cidade e o SPHAN, a boa relação com a instituição e seu diretor também era digna de atenção, pois os mesmos preocupavam-se com as obras da cidade, ao tomar

¹⁷ Colunista de O Correio e autor de ‘São João d’El Rey – a cidade que não olhou para trás.’ (SANTOS, José Bellini dos. **São João d’El Rey – a cidade que não olhou para trás**. São João Del-Rei: Gráfica Diário do Comércio, 1949).

[...] providências no sentido de serem reparadas e corrigidas algumas extravagâncias aqui praticadas em nossas igrejas, prejudicando a arte e beleza de seus estilos (ARTE..., 1939).

O que vai se repetindo no cotidiano:

Acha-se na cidade, desde ontem, procedentes de Belo Horizonte, uma comissão de engenheiros do Serviço do Patrimônio H. Artístico Nacional, que aqui vem com o fim de levantar a planta topográfica da Fazenda do Pombal, onde nasceu o proto-martir da Independência (A RESTAURAÇÃO..., 1939).

Em relação a outra obra:

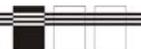
Uma das mais imponentes relíquias do patrimônio artístico e histórico de Minas Gerais é, sem dúvida, a Igreja de São Francisco de Assis. (...) Existe, no Ministério da Educação, um departamento que se chama 'Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional'. É uma das coisas mais sérias de que temos notícia no gênero. Dirige o Serviço um homem da mais alta linhagem intelectual. (...) Ao Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional cumpre, não só zelar pela conservação, como providenciar a divulgação e o estudo das relíquias que constituem o nosso não muito opulento patrimônio histórico e artístico (ROCHA, 1939).

E, continuando:

Acontece que o Dr. Rodrigo Melo Franco de Andrade, diretor do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, resolve mandar reproduzir em gesso o magnífico pórtico da Igreja de S. Francisco, afim de figura em museu especial, no Rio de Janeiro (ROCHA, 1939).

A visão local a respeito de uma herança do passado – note-se que ainda não havia uso da palavra *patrimônio* – estava relacionada ao período colonial. Em um artigo de 32 há o reconhecimento do turismo como uma atividade econômica, porém, a cidade tinha a oferecer *os nossos monumentos e o nosso progresso* (MOVIMENTO..., 1932):

[...] defendamos as nossas igrejas" preocupação comas relíquias da arte antiga, "thesouros de arte colonial" tráfico deobras... Tancredo Braga: critica intervenções que descaracterizam as igrejas: " Sobretudo, sejamosprevidentes. Às vezes, um simples friso de columna, um mero arabesco de vitral dizemmais e melhor de uma época ede um povo que toda uma série de



tratados narcóticos ou toda uma legião de discursadores balofos (DEFENDAMOS..., 1927).

Mais uma vez identificamos um interesse pelo passado, mas este tem uma vertente diferente daquela que estará agindo na cidade, com o SPHAN. Através deste e de vários outros artigos, comprovamos que o olhar local concebia uma postura diferente diante do que seria, futuramente, o *patrimônio*; Tiradentes sim, a cidade vizinha, era do passado (IMPRESSÕES..., 1927), estagnada.

A representação dos sanjoanenses, a partir das constatações acima, pode ser vista como aquela que pretende demonstrar uma sociedade organizada, na qual os hábitos modernos já foram incorporados, hábitos estes relacionados às atividades públicas e àquelas realizadas em caráter festivo ou de lazer. Vemos como a tradição, nas festas e nos nomes de família, adquire um valor funcional, voltado para a manutenção de um *status*, que dá forma às representações locais.

Podemos, ainda, caracterizar São João del-Rei como uma cidade com vocação para atividades econômicas desde sua fundação, com um acúmulo de capital que se transferiu para a ferrovia e as indústrias no final do XIX, inserindo-se em um sistema que fez circular os lucros, na forma de investimentos que se materializaram em obras públicas e privadas. Estas transformações estiveram ligadas à capacitação local perante outras cidades e, aliadas à *tradição*, ofereceram elementos para construção da representação da *urbs*, que resultou na *cidade-odalisca* da qual, na medida em que o visitante se aproximava, surpresas e descobertas agradáveis eram reveladas.

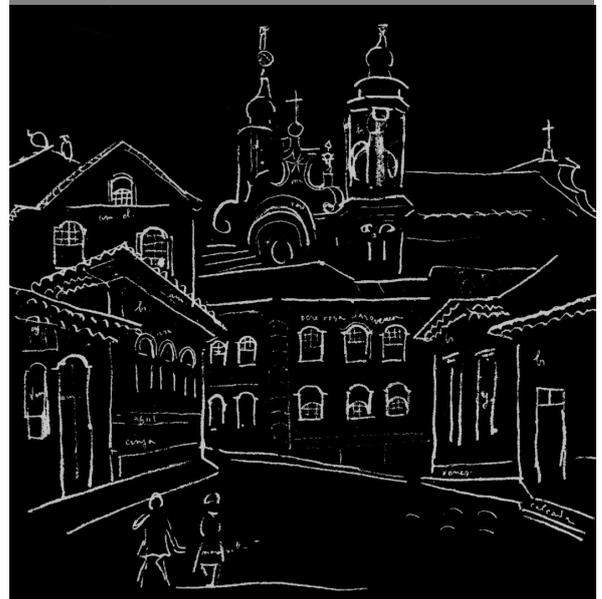
Para os cidadãos, o *patrimônio* estava diretamente ligado a monumentos isolados, como as igrejas e as pontes de pedra, por exemplo. A permanência do traçado urbano e da arquitetura civil de características coloniais, de modo geral, tenderia a emperrar os projetos transformadores e de renovação, pois as construções coloniais eram vistas como ultrapassadas e ofereciam riscos reais

à saúde, não só pela insalubridade, mas também pela própria possibilidade de desabamentos.

Para estes atores locais – comerciantes, industriais, profissionais liberais - havia a condição de serem eles os interventores na cidade e os tombamentos seriam, no futuro, um empecilho para os empreendimentos imobiliários privados e também para os projetos da prefeitura, como no caso do Museu Regional, tratado na terceira parte. Estes agentes não negariam a condição histórica de São João del-Rei, porém, havia clara diferença entre o que consideravam passível de preservação e o que seria selecionado e determinado pelo SPHAN, posteriormente.

Essa movimentação mantinha a cidade viva e distante daqueles que para lá se dirigiram em busca de um passado esquecido, naquele ano de 1924 e que nos leva finalmente ao ponto em que fica forte a curiosidade: como um homem de tão alta linhagem intelectual como Rodrigo Melo Franco de Andrade passaria a ser odiado por São João del-Rei?

capítulo 2



**OLHARES
SOBRE
A CIDADE**



Anteriormente, vimos através da análise das imagens e textos publicados em São João del-Rei certa auto-imagem da cidade, que alimentou fortemente suas representações desde o início do século XX até o momento de implantação do Museu Regional e o conflito com o SPHAN. Agora trataremos de um outro grupo de representações, expressas inicialmente pelos participantes da famosa viagem dos modernistas às cidades de Minas, no ano de 1924, como noticiou *A Tribuna*:

Esta cidade, hospedando gente de tão alta estirpe mental, sente-se vaidosa, desvanecida, principalmente porque saíram eles daqui encantados, levando a melhor impressão, “croquis” e fotografias, para contar lá fora, nas folhas paulistas e francezas, nossas grandezas. São João del-Rey falada em Paris. Que ponta! (BRAGA, 1924)

Esta *gente de tão alta estirpe mental*, a contar as grandezas em São Paulo e na França, também gerou um conjunto de representações, ligadas a conceitos de patrimônio e de identidade nacional. Dialogando entre si, elas mantêm cada um suas particularidades – nas quais podemos até mesmo apontar divergências – a saber: o exotismo contido em Blaise Cendrars¹; a visão pau-brasil do casal Oswald e Tarsila, com um destaque para os desenhos que a pintora fez durante a viagem e que constituem, de certa forma, um contraponto à sua pintura; por fim, os dilemas vividos por Mário de Andrade e seus desdobramentos.

Compuseram também este grupo, em parte do trajeto das viagens de “descoberta” realizadas pelo Brasil – Rio de Janeiro e Minas Gerais, além do interior de São Paulo – Olívia Guedes Penteado, Nonê (filho de Oswald), Gofredo da Silva Teles e René Thiollier. Tendo como ponto de partida a Semana Santa em São João del-Rei, em abril daquele ano, passaram ainda por Tiradentes, Ouro Preto, Divinópolis, Congonhas do Campo, Mariana, Sabará e a moderna Belo Horizonte.

¹ **Blaise Cendrars** (1887-1961), pseudônimo literário de Frédéric-Louis Sauser, nasceu na Suíça no dia 1 de Setembro de 1887. Em 1909 ingressa em curso universitário em Berna. Em 1911 parte para Nova Iorque. Em Julho de 1912 instala-se em Paris onde lança *Les Hommes Nouveaux*. No mesmo ano publica *Les Pâques à New York*. Em 1915 perde a mão direita na guerra e, dois anos depois, amputam-lhe todo o braço. Condecorado com a *Légion d'Honneur* por André Malraux, no ano de 1958, faleceu em 1961.

Num segundo momento, encaminhamos a discussão sobre Mário de Andrade para o anteprojeto de criação do SPHAN, que por fim nos leva a mais um modernista. Não um dos viajantes de 24, contudo alguém ligado estreitamente ao conflito em São João del-Rei, alguns anos depois: Lúcio Costa. O arquiteto também teve um olhar que foi lançado à cidade, tendo ele mesmo estabelecido um vínculo com aquele grupo, como se verá a seguir.



2.1. Olhares sobre a cidade

O modernista em busca do lobisomem...



Figura 2.1: Desenho de Blaise Cendrars por Tarsila do Amaral.
Fonte: EULALIO (2001).

A passagem de Tarsila e Oswald por Paris, tempos antes da viagem ao interior do Brasil, e o encontro com os artistas de vanguarda concentrados na capital francesa refletiu diretamente na produção artística do casal neste período, foco de nosso interesse. E nela fica clara a não pequena contribuição de Cendrars, um outro integrante da viagem.

Provavelmente, o poeta franco-suíço teve um de seus primeiros contatos com histórias sobre o Brasil quando trabalhou como roteirista com o músico Darius Milhaud na montagem de "A criação do mundo". Milhaud estivera no país entre 1916 e 1918, acompanhando como secretário e relações públicas o diplomata francês Paul Claudel. Esta experiência fez com que o jovem compositor conhecesse e se encantasse pelos ritmos locais, levando-o a estudá-los e deles fazer referência em suas composições.

Cabe-nos aqui fazer um breve comentário, a ser desenvolvido mais adiante. Fernand Léger foi o responsável pelos cenários e figurinos do espetáculo e vemos uma grande analogia entre a linguagem de repertório purista, no pintor, e a obra de Tarsila, quando estudamos as pinturas "O mecânico" (1920, F. Léger) e "A negra" (1923, T. do Amaral)².

² Este diálogo entre a produção brasileira e a linguagem purista européia se dará também entre Lúcio Costa e Le Corbusier.

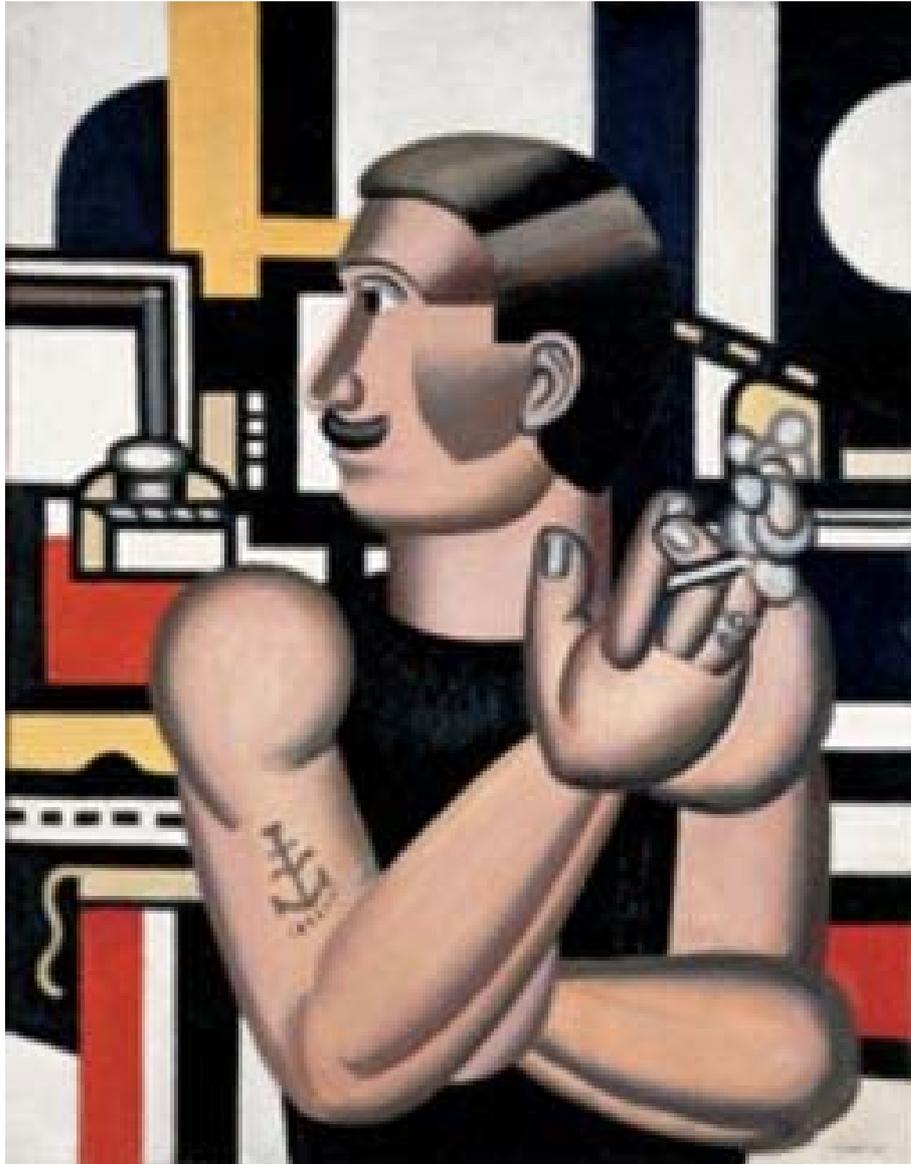


Figura 2.2: O Mecânico, 1920, Fernand Léger.
Fonte: TATE GALLERY (2007).

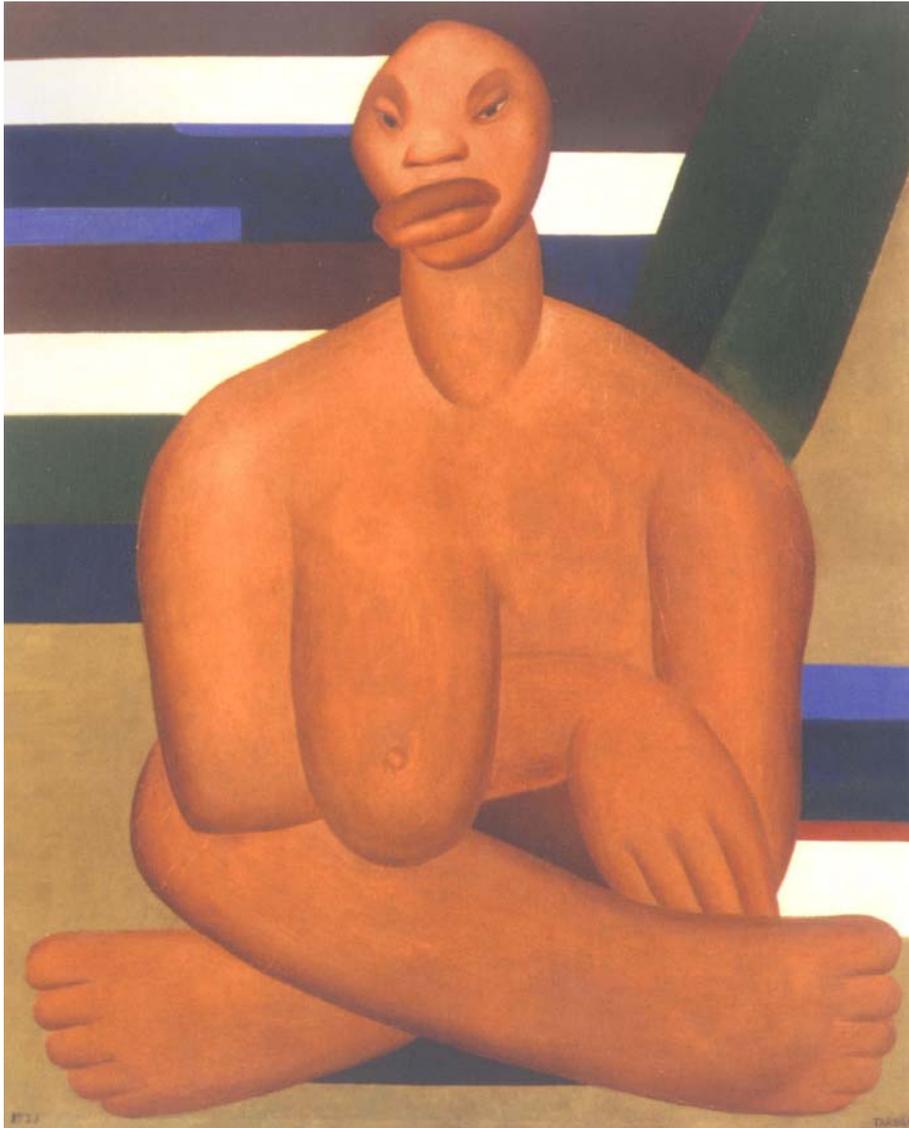


Figura 2.3: A Negra, 1923, Tarsila do Amaral
Fonte: TARSILA DO AMARAL (2007).

Se no europeu encontramos a dupla experiência de, no repertório purista, associar o *contraste das formas* aos resultados das pesquisas neoclássicas da *volta à ordem*, na brasileira é possível enxergar algo mais. A negra representada por Tarsila avança a partir da forma do mecanicista e racional europeia, relembra o primitivismo africano, mas afirma-se ao criar um tipo brasileiro – criar uma obra brasileira e moderna (SANTOS, 2002, p.2).

E foi em 1923 também que Cendrars conheceu parte da delegação de jovens brasileiros *fazendo o serviço militar nas artes*



*modernas*³: Di Cavalcanti, Sérgio Milliet e Oswald de Andrade, que fazia sua segunda viagem ao continente europeu. Para Cendrars, que se encontrava em uma fase de desencorço após a experiência na I Guerra, a oportunidade da viagem veio como uma chance de renovação.

O relacionamento do poeta com os brasileiros cresceu e se estreitou até que surgiu o convite de Paulo Prado, através de Milliet, para que o escritor viajasse ao Brasil e realizasse conferências a respeito do Modernismo. Relatando posteriormente a viagem, em *Meus amigos modernistas*:

Foi Oswald de Andrade, o profeta do Modernismo em São Paulo, quem veio me buscar em Paris, e feliz demais de me livrar da maçada e do comércio das manifestações parisienses onde se confinava a poesia – Dadaísmo, Surrealismo – agarrei a ocasião pelos cabelos e parti imediatamente, convencido de que a poesia de hoje não é privilégio de uma escola exclusiva, mas explode no mundo inteiro não podendo imaginar (nem em sonhos) que iam tentar me alistar do outro lado do mundo – e num país novo! – numa estreita vanguarda de estetas – cubistas, futuristas, expressionistas – e não me embarcar numa generosa aventura (CENDRARS, 1976).

Um fato seguro é que as viagens ao Brasil sempre suscitaram grande exercício ao imaginário daqueles que ao país se dirigiram, antes mesmo do primeiro contato visual proporcionado pela chegada, mas simplesmente com base no exotismo presente nas narrativas que chegavam ao Velho Mundo. Em diferentes períodos, ao longo das viagens exploratórias, podemos acompanhar estes olhares através de textos e iconografia produzidos por europeus de diferentes nacionalidades.

A própria São João del-Rei fora descrita e representada por diversos viajantes europeus, durante alguns momentos no passado, como Robert Walsh entre 1822 e 1823, e Johann Moritz Rugendas, em 1824.

³ **Do original em Espanhol:** "...haciendo el servicio militar en las artes modernas". (CALIL, 2000).



Figura 2.4: Vista de Matosinhos. Século XIX. Autor: Rugendas
Fonte: Arquivo Digital do Museu Regional de São João del-Rei.

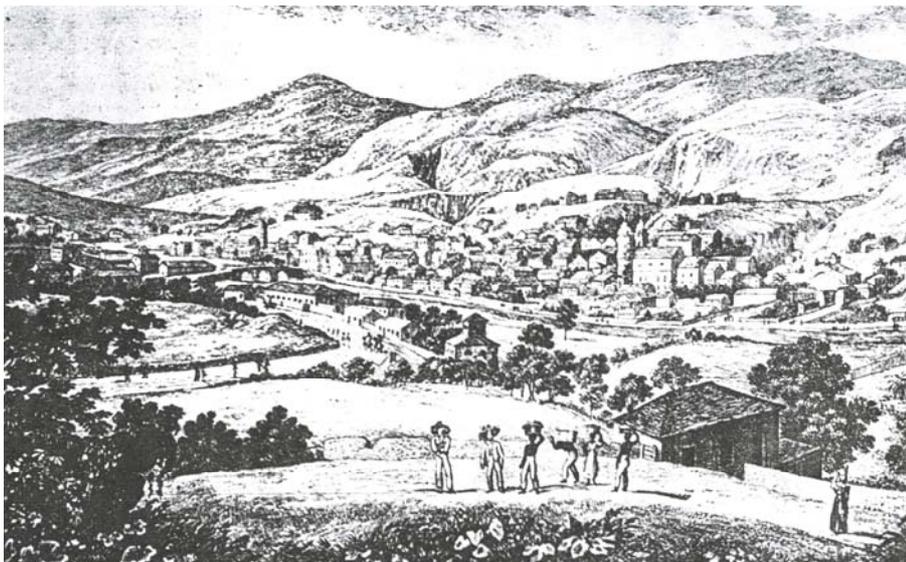


Figura 2.5: São João Del-Rei. Do livro "Notices of Brazil in 1828 and 1829". R. Walsh, London , 1830.
Fonte: Arquivo Digital do Museu Regional de São João del-Rei.

A partir daí e ao longo de sua carreira de escritor, os elementos da viagem – primeira de três que ele faria entre 1924 e 1928 – foram se incorporando à obra de Blaise Cendrars, que se tornaria *o mais brasileiro dos artistas europeus* (TAGÉ, 2001) e que o fez eleger o Brasil sua segunda pátria. Ora tratando de elementos naturais – vegetação, fauna – ora voltando-se para o cotidiano da nova



configuração do Brasil, em busca de modernização – o frenesi urbano, a buzina, o bonde, o mercado cafeeiro⁴.

A reunião destes primeiros escritos sobre o país teve como resultado *Feuilles de Route*, ilustrada por desenhos de Tarsila, realizados durante as viagens pelos estados do sudeste. Em relação a esta obra, Martins de Almeida comentou sobre correlação existente entre os dois. Para ele, “há em ambos a calma arquitetônica da linha precisa. *Feuilles de Route* são desenhos simplificados das paisagens por onde Cendrars passou” (ALMEIDA, 1925, p.169).

É interessante ressaltar também o relacionamento de Cendrars com outros dois personagens desta história (assim como entre suas obras): Oswald de Andrade e Mário de Andrade. O poeta ofereceu, desde o início, indicativos acerca dos rumos que a produção destes artistas deveria tomar, não só em sua nova proposta estética, mas em sua busca por uma autenticidade no uso de elementos que dialogassem com a cultura brasileira:

Cendrars, que havia publicado uma Antologia negra em 1921, adverte aos amigos brasileiros sobre a contribuição que os negros poderiam fazer – e estavam fazendo – no processo de consolidação de uma cultura popular espontânea⁵ (CALIL, 2000).

Ou seja, vemos que a participação de um artista europeu e maduro, conhecedor do vigente interesse dos europeus pelo primitivismo dos povos africanos, poderia dar segurança e respaldo à proposta modernista de trabalhar com o Brasil real. De acordo com Nicolau Sevcenko (1992):

[...] o livro *Pau-Brasil*, contendo poemas e dedicado a Cendrars foi publicado em 1925 (...). Mas já no ano anterior, Oswald de Andrade havia elaborado um ‘Manifesto da poesia pau-brasil’ (...) logo após as excursões da ‘descoberta’ (SEVCENKO, 1992).

⁴ Fazia parte também dos planos de Cendrars realizar algumas reportagens para dois periódicos franceses.

⁵ **Do original em espanhol:** *Cendrars, que había publicado una Antología negra en 1921, advierte a los amigos brasileños sobre la contribución que los negros podrían hacer – y estaban haciendo – en el proceso de consolidación de una cultura popular espontánea.* CALIL, 2000.

Assim, temos o agradecimento de Oswald, explicitado em um trecho do Manifesto:

Uma sugestão de Blaise Cendrars: - Tendes as locomotivas cheias, ides partir. Um negro gira a manivela do desvio rotativo em que estais. O menor descuido vos fará partir na direção oposta ao vosso destino (ANDRADE, 1924).

Por outro lado, Blaise Cendrars não se colocou apenas na posição de observador ou acompanhante dos brasileiros, mas procurou também se alimentar do material oferecido pelos elementos da viagem e usá-los em seu processo criativo. No romance *Morravagin*, escrito entre 1913 e 1925, o personagem-título encarna a *doença física e espiritual* (CALIL, 2003) de um século que começara da pior forma possível, com a violência de uma guerra que marcaria Cendrars para sempre, ao lhe tirar o braço direito, ponte entre sua mente criadora e o papel.

A tentativa do autor de, quem sabe, captar e entender a modernidade em sua forma real o levou a percorrer a África – antes de sua vinda às Américas – que era, no momento e sob o ponto de vista dos estetas europeus, berço daquilo que mais se aproximava do primitivo possível, em contraposição à tomada do mundo civilizado pela máquina. Este mundo foi abundantemente explorado pelas diversas expressões artísticas, como na peça citada acima.

Finalmente, o Brasil, lugar onde a Europa encontrou a África e se somou ao índio. Perceber o continente primitivo de forma diferente, transposto para o Novo Mundo, permitiu ao autor imaginar uma nova raça adâmica, em *Morravagin*, criando com ela novos mitos para um futuro não muito distante, a nascer ali, na América do Sul.

Começamos a colher, então, elementos que se fundirão na obra de Cendrars, combinando lendas, fatos, regiões diferentes do país: a exuberância geomorfológica da Baía de Guanabara e o contato rápido com os modernistas cariocas, o Carnaval e as favelas no Rio de Janeiro; os sinais do progresso em Santos e São Paulo; a



viagem às cidades da época do ouro, em Minas – chamamos a atenção, dentre estes itens, para aqueles presentes na obra de Tarsila.

Todos estes lugares forneceram impressões que, ou como fotografias em versos ou como fantasiosas narrativas, compuseram as letras de Blaise Cendrars:

[...]

Quero esquecer tudo não mais falar tuas línguas e dormir
com negros e negras índios e índias animais plantas
E tomar um banho e viver n'água
E tomar um banho e viver no sol em companhia de uma
grande bananeira
E amar o enorme broto dessa planta
Me segmentar a mim mesmo
E ficar duro como pedra
Ir a pique
Afundar.

(CENDRARS, 1976)

Em Minas, cenário diretamente relacionado ao que nos interessa, temos como um dos principais registros, por parte dos brasileiros, a famosa exclamação *Quelle merveille!*, que Cendrars soltava a cada nova experiência. Vemos que o artista contribuiu com um olhar diferenciado em relação ao dos próprios anfitriões. Para ele, o exotismo da paisagem natural e construída aliou-se à observação dos tipos locais, como o preso na cadeia de Tiradentes, que havia comido o coração da sua vítima – símbolo concreto de antropofagia! – e que serviria de inspiração na criação de um lobisomem:

Ei! vocês todos, escutem, escutem a história do lobisomem. Eu o encontrei na pequena prisão de Tiradentes, um domingo de Páscoa (CENDRARS, 1976).

Conferindo um formato extravagante a um fato pouco comum, o escritor transforma uma tragédia ocorrida em Tiradentes, a menos de vinte quilômetros de São João del-Rei, em um relato assombroso colhido numa terra distante. Este é justamente o ponto que distancia Cendrars de seus antípodas: ele, por sua

condição natural, adota uma postura relaxada, na qual é admitido brincar livremente com suas palavras.

Já os modernistas, por outro lado, têm que tratar os fragmentos destas várias realidades de forma responsável. Assim, enquanto aquele utiliza da síntese cubista para formatar seus relatos, aos brasileiros cabia uma proposição estética séria, no sentido de compor um país maduro.

Outro episódio, narrado por René Thiollier, vale a pena ser reproduzido, para termos noção da intensidade da vivência local experimentada pelo poeta, assim como percebemos também como ele foi visto pelos companheiros de viagem:

Nós em São João del Rei
Jornal do Commercio, RJ, 19 de agosto de 1962
(com o título de "Blaise Cendrars no Brasil")

[...] a missa ainda não havia terminado, e enxerguei Cendrars a certa distância, de um lugar que ele não podia me ver. Estava encostado à porta de uma casa, numa esquina. Tinha o ar absorto. Parecia alheio a tudo que se lhe via ao redor. E, no entanto, *o ambiente estava tal como era do gosto dele* (THIOLLIER, 1962, p.399-400).
[grifo nosso]

Aqui, Thiollier apresenta uma descrição do cenário, ressaltando aquilo que representava o país, do religioso ao profano, do cristianismo à sensualidade negra:

Como geralmente o interessava, um ambiente alegre, movimentado, lavado de sol, muita gente tagarelando, muitos vendedores ambulantes, vendedores de fruta, negras decotadas, de seios pesados e colares de vidrilhos multicores, vigiando os seus tabuleiros de doce, de pés-de-moleque, cocadas, rapaduras de gengibre, pamonhas, aquecendo café em fogareiros, outras estalando pipocas, preparando quentão àquela hora! E quantos apreciadores havia?! As vozes dos cantores e os sons do órgão que reboavam dentro da igreja, repercutiam fora, o incenso, em nuvens azuladas, fugia pelas portas embalsamando o ar... (THIOLLIER, 1962, p.399-400)

Logo depois, temos a reação do personagem à festa:

Eu ia encaminhar-me em direção a Cendrars, mas detive-me logo após alguns passos. É que lhe estranhei o semblante. Havia nele qualquer coisa de anormal. Não parecia a mesma pessoa. Tinha os olhos aguados, enevoados, as ventas dilatadas, os lábios como que



entumescidos a tremerem. Parecia ter chorado (THIOLLIER, 1962, p.399-400).

Por fim, mais um acontecimento rico de características mágicas:

Nesse entrementes surgiu na esquina em que ele se encontrava, seguida de uma roda de moleques, andando pelo meio da rua, uma velha ananica sexagenária com uma cara de múmia riscada de rugas. Tinha um lenço atado à cabeça e levava uma cestinha no braço esquerdo. Apontava para o céu com o index da mão direita e, como fosse capenga, disfarçava o seu aleijão fazendo-se faceira, gingando-se, rindo com a boca desdentada de beiços chupados.

Os sinos da Matriz recomeçaram a tocar e os sinos de todas as igrejas de São João a repicarem. Era meio-dia. A missa terminara. O povo saía.

A velha ananica, à medida que os ouvia tocarem, os ia mencionando e apontando para o céu:

- Este é de São Francisco!

A molecada, em coro, repetia três vezes:

- São Francisco! São Francisco! São Francisco!

- Este é das Mercês!

- Das Mercês! Das Mercês! Das Mercês!

- Este, de São Gonçalo!

- São Gonçalo! São Gonçalo! São Gonçalo!

Subitamente, que vejo?! Cendrars levar as mãos aos olhos e as lágrimas escorrerem-lhe pelo rosto. Precipitei os passos para ele, e perguntei-lhe, em francês:

- Qu'est-ce que vous avez?! Qu'est-ce que vous avez?!

Ele, a começo, não me quis dizer, mostrou-se mesmo agastado. Teria, talvez, preferido que eu o não tivesse surpreendido naquele estado, que eu nada lhe tivesse perguntado. Eu porém não compreendi e insisti. Ele aí respondeu-me:

- Oh! Laissez-moi, je vous en prie. Ce n'est rien.

Mas arrependeu-se de sua resposta assim um tanto brusca, pediu-me desculpas:

- Excusez-moi. Ce n'est rien... C'est une petite crise de schizo. Il m'arrive parfois.

Mas, ao tornar a avistar a ananica, estremeceu horripilado.

Meteu-se a falar entre si, a dizer:

- Oh! Cette femme! Ce qu'elle me rapelle!

Mas exatamente o que a mulher lhe fazia acudir ao espírito, ele nunca me quis dizer. [...] (THIOLLIER, 1962, p.399-400).

Este momento da viagem é bastante significativo, na medida em que nos apresenta um quadro do qual podemos gerar realidades superpostas, a partir do espaço/cenário que a cidade oferece e os personagens que nele se encontram: os cidadãos, Blaise Cendrars e os modernistas.

A Semana Santa em São João del-Rei é uma tradicional comemoração religiosa que conserva quase que com total

fidelidade a forma de celebração dos ritos, mobilizando parte considerável da população, que se envolve em todos os processos iniciados a partir da quarta-feira de Cinzas, com as procissões que percorrem as ruas entre as igrejas.

No momento em que os visitantes assistem e participam da celebração, os habitantes estão vivenciando algo que está presente em seu dia a dia, da missa às vendas de tabuleiro. Nada ali lhes é estranho, pois aquela é sua rotina. Até mesmo o episódio da velha senhora, descrito por Thiollier, dos sinos e suas respectivas igrejas, são passíveis de serem reconhecidos por outros sanjoanenses como naturais.

Tradicionalmente, a “linguagem dos sinos” da cidade representa, a partir de repiques específicos, a sinalização de acontecimentos ligados à religião como, por exemplo, um dia festivo ou a anunciação de um óbito e, somados aos toques das horas, são ponto de referência para os habitantes. Tanto que a carga exótica e até mesmo mística, direcionada à cena da velha, sai daquele cotidiano e enriquece a experiência do(s) viajante(s):

[...]

Os sinos da Matriz começaram a tocar e os sinos de todas as igrejas de São João a repicarem. Era meio-dia. A missa terminara. O povo saía.

A velha ananica, à medida que os ouvia tocarem, os ia mencionando e apontando para o céu:

- Este é de São Francisco!

A molecada, em coro, repetia três vezes:

- São Francisco! São Francisco! São Francisco!

- Este é das Mercês!

- Das Mercês! Das Mercês! Das Mercês!

- Este, de São Gonçalo!

- São Gonçalo! São Gonçalo! São Gonçalo!

(THIOLLIER, 1962, p.399-400).

Enquanto observador, Cendrars é lançado à condição de antípoda. O poeta acabara de emergir da Europa pós-guerra, que explodira também através das vanguardas como reação a uma nova configuração da sociedade, principalmente aquela urbana, das metrópoles. O contraste que ele deve ter experimentado contrapôs um mundo racional, acelerado e frio, em que a proximidade entre as pessoas se dava através da atmosfera *blasé*, ao calor daquele



ambiente verdadeiramente exótico: negras e fogareiros, uma velha faceira rodeada por moleques, sinos repicando a partir de igrejas barrocas coroando uma cidade ainda não corrompida pela modernidade.

Juntando estes fragmentos, conseguimos entender a formatação exótica dada a estes elementos apreciados nas andanças pelas cidades do interior mineiro, justificando a apropriação, já colocada anteriormente, mais relaxada, descompromissada, porém não menos interessante ou menor, pelo poeta. Afinal, temos o interesse de justamente captar os diferentes olhares e com Cendrars vemos um estrangeiro que vai para um território distante, desconhecido, a ser explorado. Neste território, o poeta queria encontrar exotismo e fantasia, fundindo fantasia e imaginação - parte destes elementos os brasileiros também buscavam, outros não.

Brasileiros em busca do Brasil

Surge uma questão. De um lado temos os habitantes, sejam eles loucos, religiosos ou mesmo privados no cárcere por um crime hediondo. De outro, o antípoda ansioso por encontrar o novo e o exótico, sem amarras em seus olhos criativos. Onde se encaixam, então, os modernistas brasileiros?

Mesmo com suas diferenças, podemos sugerir que compunham o terceiro vértice de um triângulo, com os outros dois já colocados⁶. Com o aval de Cendrars, através dos *Quelle merveille!*, ou de olhos que pareciam dizer, por estas ou outras reações: *este é o seu passado, use-o enquanto matéria-prima*, eles estavam perante algo que se lhes distanciava, na medida em que já eram cidadãos de uma metrópole, a São Paulo frenética e moderna.

Porém, havia o despertar de memórias que com certeza foram inscritas em infância, no ambiente das fazendas de café e cidades

⁶ Não queremos, aqui, estabelecer igualdade entre estes vértices, em quaisquer níveis de análise. Usamos desta figura apenas para melhor organizar este momento do estudo.

do interior paulista. Aqui há uma aproximação entre eles e o estrangeiro, visto que são todos turistas – mas os horizontes buscados, outros. Não haviam aprendido que aquela era uma cultura arcaica que deveria ser superada e que deviam então renovar esteticamente a arte para que o Brasil ficasse em dia com a produção civilizada?

[...] o que merece reparo nessa viagem [a Minas] é a atitude paradoxal dos viajantes. São todos modernistas, homens do futuro. E a um poeta de vanguarda que nos visita, escandalizando os espíritos conformistas, o que vão eles mostrar? As velhas cidades de Minas [...] (BROCA⁷, 1952 apud EULÁLIO, 2001 – falando sobre Blaise Cendrars).

Talvez este tenha sido um ponto de vista paradoxal, mas indicava o caminho: aquele que seria feito a *pé de ferro*⁸. Esta é justamente a característica que confere singularidade ao modernismo brasileiro: um grupo de artistas e pensadores simpáticos a idéias de vanguarda foi justamente envolver-se com o passado e com a construção de uma Identidade Nacional.

Fatos, histórias e paisagens do passado brasileiro seriam essenciais à fundamentação dos preceitos estéticos na produção destes artistas. A Semana Santa de São João del-Rei e seus ritos, as Igrejas do Barroco, os Profetas de Congonhas, a antiga capital, Ouro Preto, ou seja, o conjunto da produção artística (principalmente religiosa) mais o panorama urbano das casinhas e suas cores *populares* e *tradicionais* apresentaram-se frente ao grupo como um tesouro esquecido a ser reencontrado - reinventado.

E, se anteriormente o trem foi um dos grandes responsáveis pela introdução da vida moderna em muitas destas cidades, ali um movimento inverso se realizava. Os trilhos da Estrada de Ferro do Oeste de Minas trouxeram estes viajantes em busca de um mundo, na vontade deles, ainda intocado pelo progresso que consumia a Europa e já havia chegado a São Paulo, acelerado e incontrolável:

⁷ BROCA, Brito. Blaise Cendrars no Brasil, em 1924. "Letras e Artes", **A Manhã** (suplemento), RJ, 4 de maio de 1952.

⁸ Poesia em Poesia Pau-brasil.



[...] a população local queria mostrar os prédios mais recentes, a parte nova da cidade, em São João del-Rei (...) quando a nós só interessava a cidade histórica (AMARAL, 2003).

Estas cidades fundadas pelos bandeirantes paulistas, em Minas, foram buscadas como o registro da tradição que o Brasil deveria ter. Mário começou a procurá-la na década anterior, em suas viagens. Oswald precisou ir a Paris e, *do alto de um atelier da Praça Clichy – umbigo do mundo – descobriu, deslumbrado, a sua própria terra*⁹. Tarsila, através dos desenhos e anotações de viagens, percebeu um novo colorido, nas janelas e portas daquelas casinhas amontoadas nas encostas.

⁹ Paulo Prado, no prefácio à Poesia Pau Brasil.

Pau-brasil e as cidades históricas de Minas



Figura 2.6: Oswald de Andrade por Tarsila do Amaral, 1922.

Fonte: AMARAL (2003)

Reencontrar e reinventar o Brasil, ação possível através do contato visual, sensível e direto com suas realidades, por meio das viagens. Porém, *o menor descuido vos fará partir na direção oposta ao vosso destino*. Como, então, trabalhar artisticamente representações para esta velha-nova terra? Roberto Schwarz (1989) nos apresenta uma hipótese, dizendo que Oswald de Andrade¹⁰:

¹⁰ **Oswald de Andrade (1890-1954)** - nasce em São Paulo, em uma família rica. Estuda na Faculdade de Direito do Largo São Francisco e, em 1912, viaja para a Europa. De volta a São Paulo, faz jornalismo literário. Em 1917 defende a pintora Anita Malfatti de uma crítica devastadora de Monteiro Lobato. Ao lado dela, do escritor Mário de Andrade e de outros intelectuais, organiza a Semana de Arte Moderna de 22. Publica *Pau-Brasil* (1925). Em 1928 lança seu Manifesto Antropófago. De 1931 a 1945 milita no Partido Comunista Brasileiro (PCB) e, em 1933, lança o romance *Serafim Ponte Grande*. São dele ainda os livros *Memórias*



[...] inventou uma fórmula fácil e poeticamente eficaz pra ver o Brasil, através da justaposição de elementos próprios ao Brasil-Colônia e ao Brasil-Burguês, e a elevação do produto – desconjuntado por definição – à dignidade de alegoria do país (SCHWARS, 1989).

Esta fórmula apoiou-se no repertório formal e conceitual do modernismo europeu, pois se acomodar aos modelos acadêmicos vigentes localmente seria reafirmar um país letrado, negador de sua própria realidade que era, neste caso, híbrida. Associando o processo de concepção do Manifesto da Poesia Pau Brasil ao desenrolar da viagem, podemos imaginar ao trabalho poético a idéia de um bloco de notas.

Nele são lançadas idéias que surgiram no percurso, verdadeiros *flashes* fotográficos da passagem por Minas, Rio e interior de São Paulo. Assim, tanto Oswald quanto Tarsila tornam-se, na viagem, personagens do manifesto - *o artista fotográfico* – que captam e lançam em seus suportes (a palavra, nele; o desenho e a pintura na artista) o mundo observado:

A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafião e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos (ANDRADE, 1924, p.5).

E, justapondo estas imagens fragmentadas, como no cubismo, o país vai aparecendo ao longo do manifesto:

O Carnaval no Rio é o acontecimento religioso da raça. Pau-Brasil. Wagner submerge ante os cordões de Botafogo. Bárbaro e nosso. A formação étnica rica. Riqueza vegetal. O minério. A cozinha. O vatapá, o ouro e a dança (ANDRADE, 1924, p.5).

Há espaço para o mundo oficial, acadêmico:

Toda a história bandeirante e a história comercial do Brasil. O lado doutor, o lado citações, o lado autores conhecidos. Comovente. Rui Barbosa: uma cartola na Senegâmbia. Tudo revertendo em riqueza. A riqueza dos bailes e das frases feitas. Negras de jockey. Odaliscas no Catumbi. Falar difícil (ANDRADE, 1924, p.5).

Sentimentais de João Miramar (1924) e as peças O Homem e o Cavalo (1934) e O Rei da Vela (1937). Morre em São Paulo em 1954.

E apresenta, também, a proposta artística para o novo país possível, de feição otimista, com um olhar ao mesmo tempo infantil, novo e dinâmico, maduro:

A poesia Pau-Brasil, ágil e cândida. Como uma criança.
(...)
Contra o gabinetismo, a prática culta da vida. Engenheiros em vez de juristas, perdidos como chineses na genealogia das idéias (ANDRADE, 1924, p.5).

O primitivo, tão negado pela erudição afrancesada da academia e na vivência do cotidiano, deveria ser procurado e valorizado em resquícios dispersos no popular. Merecia negação, enfim, a macaqueação sem sentido identificada nos modelos importados:

A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos.
(...)
Na música, o piano invadiu as saletas nuas, de folhinha na parede. Todas as meninas ficaram pianistas. Surgiu o piano de manivela, o piano de patas. A pleyela. E a ironia eslava compôs para a pleyela. Straviski (ANDRADE, 1924, p.5).

O poeta lança as bases para uma discussão desta proposta que unisse de forma positivamente crítica um Brasil real, sem necessidade de separações, que assumisse sua feição múltipla, logo, inteligente e moderna. E à maneira de Le Corbusier, ao falar do espírito novo, Oswald de Andrade caracteriza a nova estética:

A síntese
O equilíbrio
O acabamento de carroserie
A invenção
A surpresa
Uma nova perspectiva
Uma nova escala
(...)
Nossa época anuncia a volta ao sentido puro.
(...)
Ver com olhos livres (ANDRADE, 1924, p.5).

Na medida em que lemos o manifesto, começamos a tomar consciência de nossa condição de carregadores de um diálogo constante entre a permanência de traços do passado e a



modernidade que se instalava. Com os olhos livres, absorvemos melhor nossa civilização híbrida que mescla, nas palavras de Schwarz, o *moderníssimo* com o *moderno de província* e o *arcaico*. A dualidade aflora em cada nova paisagem vislumbrada da janela do trem, como se ao longo dos trilhos, emoldurados pelas janelinhas, desfilassem símbolos do Brasil, símbolos Pau-Brasil:

Temos a base dupla e presente - a floresta e a escola. A raça crédula e dualista e a geometria, a álgebra e a química logo depois da mamadeira e do chá de erva-doce. Um misto de "dorme nenê que o bicho vem pegá" e de equações.

Uma visão que bata nos cilindros dos moinhos, nas turbinas elétricas, nas usinas produtoras, nas questões cambiais, sem perder de vista o Museu Nacional. Pau-Brasil (ANDRADE, 1924, p.5).

Finalmente, naquele estilo rápido aprendido do poeta europeu, Oswald olha para São João del-Rei, já no livro de poesias. De forma sintética, ele justapõe alguns elementos fundamentais para a representação da cidade com suas palavras:

São João del Rey
A fachada do Carmo
A igreja branca de São Francisco
Os morros
O córrego do Lenheiro

Ide a São João del Rey
De trem
Como os paulistas foram
A pé de ferro (ANDRADE, 1924).

A primeira estrofe pinta, quando isolada, a mesma paisagem urbana idealizada pelo traço de Tarsila, com elementos básicos à representação do passado buscado nos séculos anteriores, como veremos adiante. Já na segunda estrofe o olhar de Oswald toma outra direção. Busca em um passado mais distante ainda a epopéia dos bandeirantes que adentraram aquelas terras e se coloca, juntamente com seus companheiros de viagem, numa situação semelhante, porém imerso em um novo tempo, de velocidade quase vertiginosa, que corta esta mesma paisagem sobre os trilhos mecanizados.

O pau-brasil em imagens



Figura 2.7: 'Manteau Rouge', 1923, Tarsila do Amaral.
Fonte: TARSILA DO AMARAL (2007)

Da excitação ocasionada pela redescoberta e transposta para o manifesto, podemos agora visitar a pintura Pau-Brasil, onde enfim são representados os resultados das reflexões de Tarsila do Amaral¹¹ sobre o próprio país:

¹¹ **Tarsila do Amaral** (1886-1973), Tarsila do Amaral nasceu em 1886 em Capivari-SP. Em 1920 matriculou-se na Academia Julian, Paris, voltando a São Paulo em fins de 1922. No seu reencontro com Anita Malfati, ambas juntaram-se a Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Menotti del Picchia, e fundaram o Grupo dos Cinco. Em 1923, o grupo se desintegra e Tarsila volta a Paris, para uma nova rodada de estudos, ocasião em que conhece a arte dos novos pintores, músicos e escritores, entre eles Pablo Picasso e Manuel de Falla. No ano seguinte, retorna ao Brasil participando da viagem à Minas Gerais, em 1924. Em 1928, pintou o Abaporu, tela batizada por Oswald e pelo poeta Raul Bopp. Em 1950, Sergio Milliet organizou retrospectiva da artista no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Tarsila participou também da I Bienal, em 1951. Em 1964, participou da Bienal de Veneza e em 1969 o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro inaugurou uma grande exposição de sua obra: 50 Anos de Pintura. Falece São Paulo em 1973.



[...] o contato com a terra cheia de tradições, as pinturas das igrejas e das moradias daquelas pequenas cidades essencialmente brasileiras (...) despertaram em mim o sentimento de brasilidade (AMARAL, 2003).

Num momento universal de desnaturalização e constante aceleração, Tarsila constata a realidade brasileira, apresentando contradições advindas de um dilema: ao mesmo tempo em que precisa representar a modernidade do país, depara-se com uma identidade pautada pelo tradicional e provinciano.

A tensão contida na fronteira entre estes dois mundos é indicada e se dissolve em *Estrada de Ferro Central do Brasil – EFCB* (1924), obra em que identificamos, na construção pictórica, um grupo de planos combinados. Nele a artista faz uso da mesma linguagem purista das palavras do manifesto, com as pinceladas gerando dois elementos: ora nos deparamos com a estrutura metálica das estradas de ferro, como nos pontilhões (o mundo da máquina), ora nos deparamos com o casario e igreja coloniais (o arcaico que permanece).



Figura 2.8: 'EFCB' (Estação Central do Brasil), 1924, Tarsila do Amaral.
Fonte: TARSILA DO AMARAL (2007)

Estes dois elementos são combinados com as linhas que os definem, sejam elas retas ou inclinadas (telhados, paredes, janelas e grelhas metálicas) sejam elas curvas (pontilhão e montanhas). A combinação daquilo que é em princípio desigual, surpreende-nos harmonicamente no diálogo entre estes dois mundos tão distintos, que conviviam simultaneamente, não sinalizando para uma possível absorção de um pelo outro, mas talvez pela convivência combinada dos dois – recuperemos, aqui, o hibridismo do Manifesto de Oswald.

Tanto que, se olharmos para *São Paulo* ou *Gazo* (1924), salta-nos aos olhos, dentre todos aqueles elementos tipicamente urbanos, modernos, de caráter industrial, um sobradinho que poderia muito bem estar nas montanhas da paisagem mineira, ao lado das



esbeltas palmeirinhas, outrora perdidas e indecisas entre o casario e a malha da estrada de ferro (Palmeiras, 1925).



Figura 2.9: 'Gazo', 1924, Tarsila do Amaral.
Fonte: AMARAL (2003)



Figura 2.10: 'Palmeiras', 1925, Tarsila do Amaral.
Fonte: AMARAL (2003)

Esta mesma situação repete-se em *A Gare* (1925), onde mais uma vez o sobrado parece ser engolido pelos artefatos da cidade industrializada e caótica. Se voltarmos ao sentido da produção da artista, no momento, vemos que de um lado ela traz da Europa o conhecimento dos elementos da sociedade industrial já identificados em São Paulo. Por outro lado, viajando pelo interior, Tarsila busca o que nos fazia desiguais e, portanto, portadores de uma identidade particular brasileira e suas contradições.



Figura 2.11: 'A Gare', 1925, Tarsila do Amaral.
Fonte: TARSILA DO AMARAL (2007)

Tarsila: *Ser regional e puro em sua época*¹²

Agora, a partir das coordenadas que determinam o contexto da viagem e das idéias que nela circularam, sendo construídas e ao mesmo tempo já lançando luz sobre o olhar dos viajantes, apresentaremos outras representações realizadas por Tarsila: seus desenhos, que não se encaixam no horizonte dos quadros e são anteriores a estes. Reelaboradas dinamicamente nas pinturas, as

¹² Trecho do Manifesto da Poesia Pau-Brasil.

imagens fragmentadas do interior mineiro são um registro quase asséptico e parado, em branco e preto.

No estudo sobre os desenhos da artista, Ângela Brandão coloca sua produção como o caminho de entrada para o entendimento da *atitude geral dos modernistas diante das cidades históricas de Minas Gerais*. Para a estudiosa, a síntese resultante na produção artística do grupo que visitou Minas, com destaque para Tarsila, foi responsável pela recriação daquelas cidades. Não como:

Um estudo minucioso da arquitetura religiosa colonial, nem mesmo das esculturas; não se tratava de uma recuperação historiográfica do barroco, mas sim de uma reinvenção baseada nos princípios de sínteses, de criação simbólica e ideogramática, de um reducionismo criativo. (BRANDÃO, 1999, p.129)

Como anteriormente focamos a iconografia das publicações sanjoanenses, para manter uniformidade na nossa abordagem, tomamos os desenhos realizados pela artista como obras acabadas¹³ nos quais buscamos, agora, um novo olhar sobre a cidade. Pela uniformidade e abundância do material, utilizamos em nossa análise seis desenhos - não só o de São João del-Rei, mas os das outras cidades históricas também, pertinentes ao nosso estudo.

Façamos, pois, uma análise do material selecionado, levantando suas características principais, suficientes para nos permitir delinear em seguida nossa hipótese, mas não sem antes já indicar uma característica importante.

Se remontarmos ao ambiente europeu purista de onde Tarsila emergiu, recuperamos alguns princípios que, veremos adiante, contribuíram enormemente para captação e expressão da paisagem mineira. Percebemos sua extrema capacidade de síntese, pelo traço, de toda a riqueza e variedade de elementos contidos no caminho dos viajantes. O resultado, fiel às leis da arte brasileira para *exportação*.

¹³ Cabe-nos esclarecer um elemento importante: haverá sim, dentre este material, desenhos (alguns até com anotações sobrepostas, especificando, por exemplo, as cores tão importantes para a artista) que funcionariam como estudos para pinturas desenvolvidas posteriormente.



Os primeiros desenhos são *Vista de Ouro Preto* e *Vista de Mariana*. Entre montanhas, morros e a vegetação que cria volumes – mais as palmeiras, elemento marcante pela verticalidade, adotado com destaque nas pinturas – o desenho traz o casario típico, com casinhas e sobrados, além das igrejas. A vista de Mariana praticamente repete o esquema utilizado na vista de Ouro Preto, apresentando os mesmos elementos, porém com disposição diferente em relação à mesma, obviamente por suas particularidades. Têm-se ainda panoramas das duas cidades, onde há grande economia nos traços. As duas cidades são vistas como que encravadas nas montanhas, sendo Ouro Preto vista por detrás delas e Mariana à frente.



Figura 2.12: Vista de Ouro Preto, 1924.

Fonte: BRANDÃO (1999)

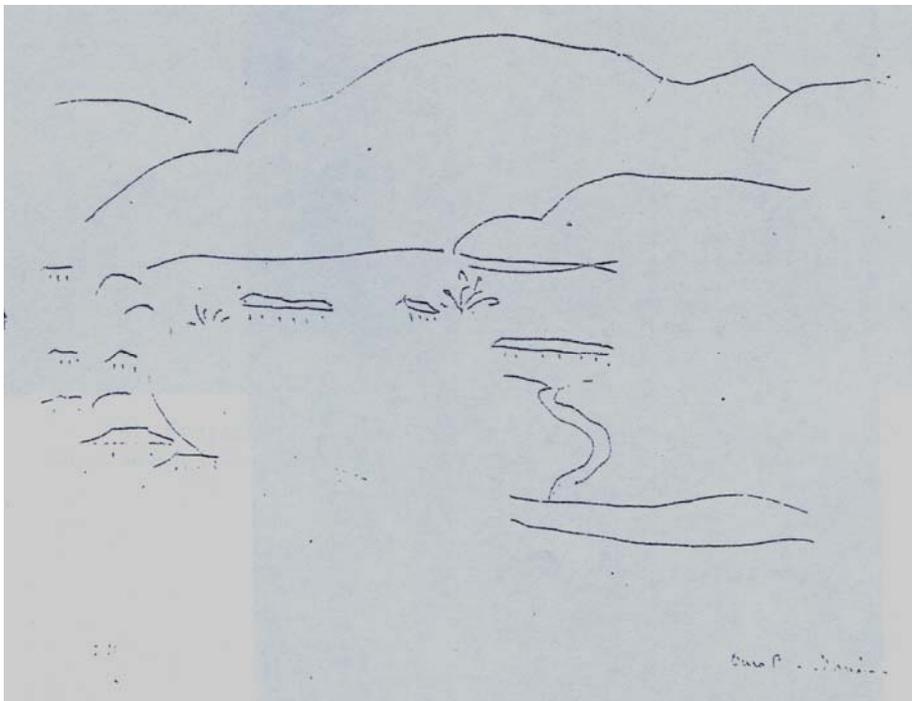
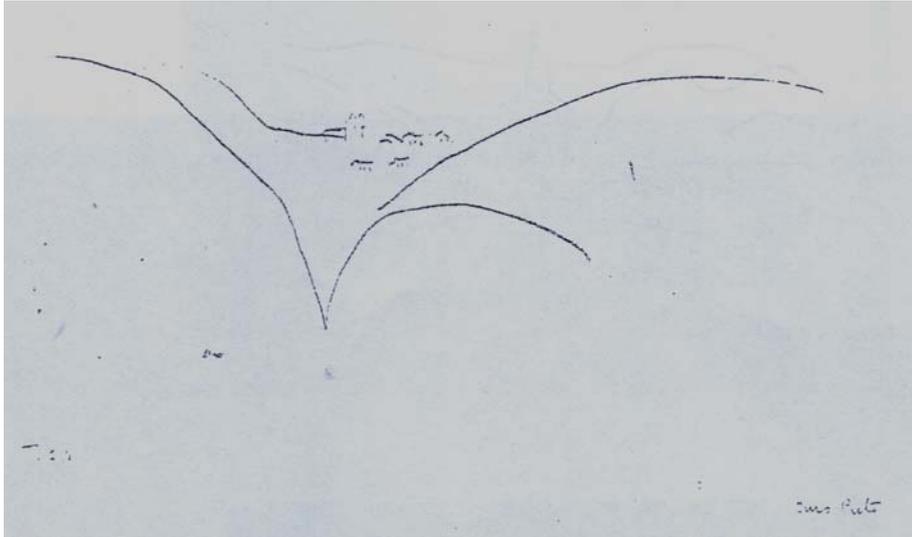


Figura 2.13: Dois Panoramas: Ouro Preto e Mariana, 1924.
Fonte: BRANDÃO (1999)

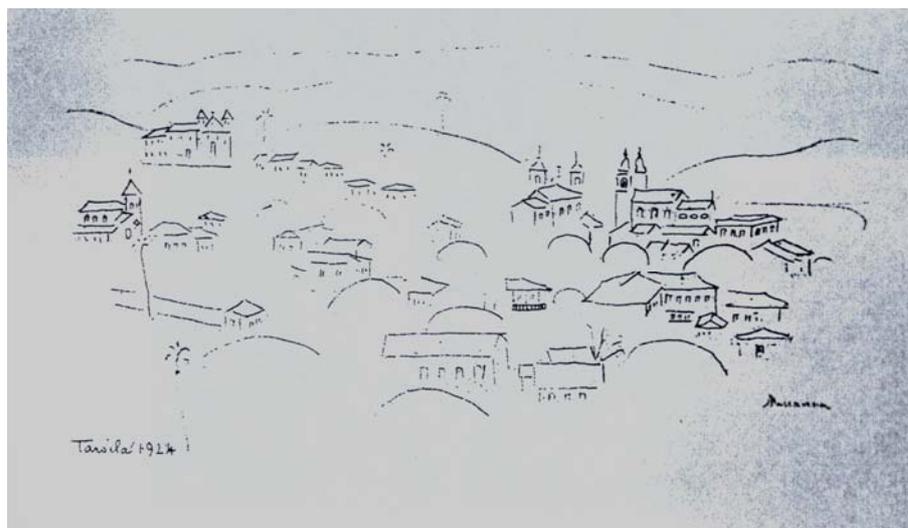


Figura 2.14: Vista de Mariana, 1924.
Fonte: BRANDÃO (1999)

No desenho *Tiradentes*, a cidadezinha ocupa a metade superior do papel. É uma vista da igreja Matriz de Santo Antônio, provavelmente realizada a partir do alto do morro da igreja de São Francisco. Está delimitada em sua parte superior pelo céu e tem as laterais e parte inferior cortadas, interrompendo o casario. À primeira igreja, soma-se uma outra à direita, vista de longe; provavelmente a igreja da Santíssima Trindade – ambas são identificáveis apenas por suas linhas principais.

Ao redor, distribuído pela encosta, o casario colonial, com sobrados e casas térreas, caracterizadas pelos telhados em duas e quatro águas, assim como pela distribuição das janelas. A casa abaixo da igreja, à direita na descida do morro destaca-se pela varanda em arcos. Já a vegetação é representada por formas geométricas arredondadas, que quase se fecham no percurso das linhas pelo papel.

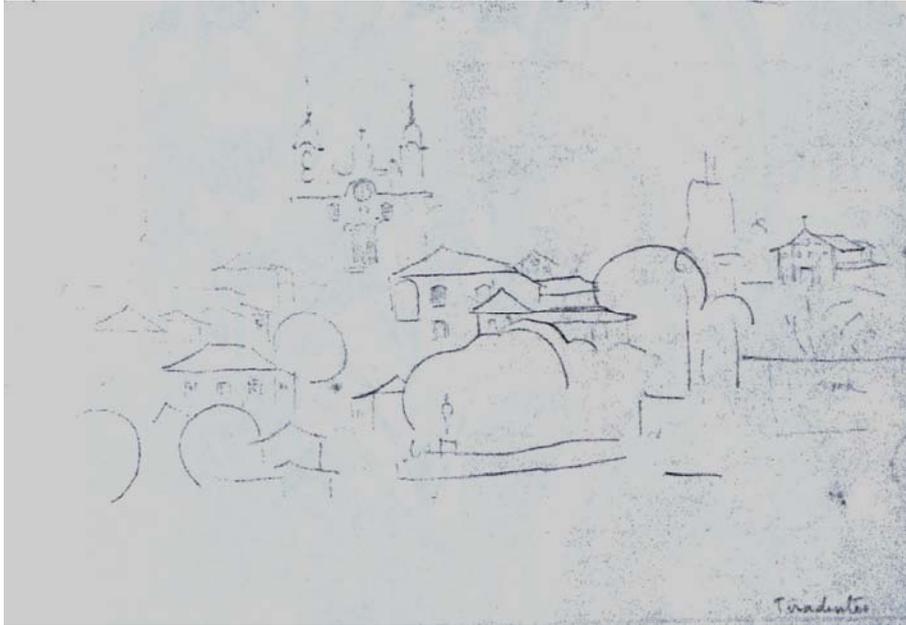


Figura 2.15: Tiradentes, 1924.

Fonte: BRANDÃO (1999)

Um outro desenho, *São João del-Rei*, apresenta um campo visual mais delimitado e mais próximo. Pelo ponto de vista, concluímos que foi feito a partir da Rua do Comércio (ou, atualmente, Getúlio Vargas). A composição divide-se em duas partes. A inferior ocupa cerca de $\frac{1}{4}$ da folha, com a reprodução de alguns detalhes, ao lado da assinatura de Tarsila.

Na superior, temos o desenho que recorta a cidade, bem específico e aproximado, permitindo-nos identificar com certeza o local. Logo, temos no primeiro plano duas figuras humanas, passamos a um segundo com a rua perpendicular a esta, finalizada pelo Solar da Baronesa e, por fim, em último plano, a Igreja de Nossa Senhora do Carmo. Aqui, identificamos a preocupação da desenhista com os detalhes que caracterizam a arquitetura da época.



Figura 2.16: São João del Rei, 1924.
Fonte: BRANDÃO (1999)

Se em EFCB Tarsila do Amaral idealizou e sintetizou uma cidade que funde o moderno e o arcaico, algo distinto ocorreu nos desenhos das cidades mineiras. A cidade histórica que emergiu do traço da desenhista, seja ela São João del-Rei, Congonhas ou Ouro Preto, é a cidade real, mas idealizada, da qual, de acordo com Lothe, um de seus professores parisienses, capta-se o impacto inicial, com espontaneidade e, importante, não se passeia com os pés. E, se não com os pés, com que forma Tarsila andou por estas cidades?

Ao contrário da idéia de penetração realizada pelo trem, costurando montanhas e cidades, Tarsila lança-se à condição de uma observadora distanciada, com o olhar direcionado para uma paisagem a ser captada em sua essência. Ou seja, após tomar

conhecimento destas cidades, desde os caminhos do trem até os seus miolos, ela busca posicionar-se novamente de fora, para melhor compreendê-las, comunicando-nos então o que vê.

Este é o caso das vistas de Ouro Preto e Mariana, que nos aproxima da discussão lançada por Michel de Certeau (1994) sobre a diferença entre ver a cidade com distanciamento, o que possibilita sua total, ou quase total apreensão e aquela visão fragmentada que se tem ao percorrer a mesma cidade.

Esta comunicação é realizada por um desenho linear, representando os elementos destas “cidades-paisagem” por seu contorno. Recorrer ao traço purista, neste caso, traz eficiência ao processo criativo da desenhista, em decorrência do alto poder de definição e sugestão de contornos e massas. Assim, quando lançado sobre o fundo branco do papel, o traço negro-acinzentado revela a perenidade contida naqueles volumes.

Depois, quando nossa observadora se aproxima um pouco mais destas paisagens, distinguimos os volumes do casario colonial, das casinhas simples com telhados de duas águas aos sobrados encostados nos morros. Junto destes, acompanhamos os traços definidores dos grandes e exemplares monumentos que as igrejas se tornariam, permitindo-nos inclusive identificá-las, trazendo para mais perto da realidade, em contraposição aos panoramas impessoais, quase etéreos, daquelas cidades.

Ainda assim, sob o espírito purista, continuamos a perceber a omissão das texturas, os danos materiais, tudo aquilo que poderia ser interpretado inicialmente como registro da passagem do tempo. Daí considerarmos os desenhos como obras independentes, com esta idealização da arquitetura e da paisagem, sem descartar a importância de que este mesmo recurso lhe serviria de um bloco de notas. Afinal, simultaneamente a muitos dos elementos esquematizados nestes desenhos, Tarsila anotou cores e idéias que seriam depois explorados na pintura pau-brasil.



Ao buscarmos a genealogia do traço de contorno utilizado por nossa desenhista, encontraremos nos desenhos de Picasso, da mesma época. Iniciados em sua “fase neoclássica” – como no famoso “Retrato de Stravinsky” – os desenhos do espanhol eram feitos apenas com a linha de contorno, realistas, desprezando efeitos de claro-escuro. A matriz formal sempre mencionada destes desenhos de Picasso está nos desenhos e retratos de Ingres.



Figura 2.17: Igor Stravinsky, desenho de Pablo Picasso, 1917.

Fonte: THE GRANGER COLLECTION (2007)

Logo, os desenhos de Tarsila guardam com seu modelo os princípios que norteavam a representação neoclássica: idealização formal a partir de sua geometria, conversando por similaridade com os projetos arquitetônicos. Este traço feito pela artista traz também uma dose de ingenuidade, pelo fato de que ela queria redescobrir o Brasil de forma nova, desprovida de preconceitos e cheia de curiosidade, como uma criança.

A anulação da passagem do tempo também é perceptível nos caminhos do traço da artista, que em muitos momentos não se funde em seu início e fim. A linguagem visual, puramente linear, confere uma atmosfera onírica ao desenho, que dispersa pela topografia muito acidentada as construções que ficaram aqui e ali, resguardadas em seus elementos originais de outras épocas; de um passado distante que se mostra silencioso e até mesmo nostálgico.

Uma forma, ainda, de valorizar estes aspectos é por meio da ausência de figuras humanas. Se a figura humana é um recurso tão útil para dar escala aos espaços, concedendo-lhes vida e animação, por que será que Tarsila descartou muitas vezes seu uso? Afinal, se nos reportamos aos seus desenhos de São Paulo ou Rio e a muitas de suas pinturas, vemos como a presença da figura humana e como ela era essencial para a representação do Brasil com o qual ela trabalhava.

Pessoas com trajes contemporâneos, um Ford "T" estacionado, locomotivas... (vide figura 1.13) Estas imagens facilmente datáveis não remeteriam exatamente àquele momento em que eles viviam? Não seriam pontos de referência de um período histórico determinado? Tarsila optou pela "cristalização" das cidadezinhas mineiras no século XVIII, deixando-as intactas e sem vestígios de outras épocas, senão aquela original¹⁴.

¹⁴ Neste ponto, uma ressalva deve ser feita. Nas tímidas aparições de figuras humanas como, por exemplo, no desenho de São João del-Rei, não teriam elas como função lembrar Tarsila de que um dia, há muito tempo, aquelas meninas silenciosas eram ela mesma, aprendendo que aquele mundo colorido era, na verdade, "feio e caipira" (AMARAL, 1997)?



Se começamos falando da produção pau-brasil, desenvolvida durante a viagem, chegamos a um ponto de contraste, já que a peculiaridade das pinturas pau-brasil encontra-se exatamente na justaposição intrigante de elementos de temporalidades aparentemente diversas.

Se o projeto cultural para o Brasil foi configurado por esta combinação, parece-nos que o símbolo histórico no qual as cidades mineiras se transformaram fez com que Tarsila as isolasse, neste primeiro momento, para depois, aí sim, assumi-las nas pinturas e conjugá-las com outras informações. Porque ela opera desta maneira? Podemos discernir 3 motivações que nos leva entender estas diferentes atitudes – a justaposição na pintura pau-brasil e a homogeneidade nos desenhos das cidades de mineiras:

Na primeira delas, podemos entender sua ação como um gesto de responsabilidade. Ao contrário do que se vivia na Europa, onde a destruição e a reconstrução do mundo se davam como que num desencadeamento natural do curso da história, ali no Brasil isso não era possível. Não havia o que destruir senão o que construir – isso ao pensarmos na explosão das vanguardas artísticas, no retorno à ordem e se desconsiderarmos a guerra contra os francesismos.

Tarsila do Amaral não tinha esta liberdade e precisava, ao resgatar a matéria-prima contida naquele passado, selecionar os elementos fundamentais a serem difundidos e trabalhados, dosando sua liberdade artística e sua responsabilidade nacionalista:

O espírito de uma cidade se concretiza na sua arquitetura: igrejas, teatros, escolas, estádios, palácios, moradias senhoriais, casas pobres. (...) Estas cidades tradicionais, onde os arranha-céus ainda não se implantaram com o seu espírito de progresso mecanizado, são o espelho da *alma primitiva do Brasil*. [grifo nosso] (AMARAL, 1938, p. 6)

Neste ponto, vemos que suas atitudes, primeiramente nos desenhos, depois nas pinturas, não são opostas ou conflitantes. E

uma chave para o entendimento desta questão está num texto que Tarsila escreveu:

[...] lá estava a 'vista de Toledo' de El Greco com aquela mesma fisionomia fantasmagórica, com a mesma alma, porque algumas ruas a mais não lhe mudaram a essência que foi fixada pelo gênio do seu autor (AMARAL, 1943¹⁵ apud BRANDÃO, 1999, p.14)

Logo, vemos em segundo lugar que Tarsila vivencia uma espécie de fantasia historicista, ao responder ao impacto causado ao olhar as velhas cidades buscando, aqui e ali, artefatos remanescentes de outra época.

A viagem é uma oportunidade para estudo e reconhecimento de uma parte distante do país, presa ao passado e, portanto, mais pura. A reflexão sob esta perspectiva leva a artista a buscar, como na "vista de Toledo", a essência daquelas cidades. Ora, se pensarmos na São João del-Rei moderna, com sua estação, palacetes e pontes de concreto, percebemos que Tarsila aproveitasse de sua liberdade de artista e seleciona o que lhe interessa. É como se ela limpasse a cidade dos sinais de progresso, valorizando a idéia de nostalgia.

Ou seja, nos moldes em que Lúcio Costa agiria futuramente, Tarsila recria a paisagem mineira selecionando alguns elementos que julga serem os ideais para alimentar o projeto estético para o Brasil moderno, ao mesmo tempo em que recalca outros. Existe todo um processo de seleção nestes desenhos da pintora, em que filtra determinados aspectos, refina-os e depois os materializa em forma estética.

O olhar ali projetado é feito de forma distante, como se, do alto das montanhas, a artista-turista construísse um panorama de um mundo que não era o dela, um mundo do qual não fazia parte. Implícitas nos desenhos de Tarsila, existem duas Ouro Preto, duas São João del-Rei. Duas de cada uma daquelas cidadezinhas, uma "falsa" e uma "verdadeira". O que queremos dizer com isso?

¹⁵ AMARAL, Tarsila do. El Greco. **Diário de São Paulo**, São Paulo, 12 fevereiro de 1943.



Introduzimos, a partir de agora, um pensamento que repetiremos em nossa análise da relação do SPHAN com as cidades históricas, quando eles “limparão” as fachadas nos processos de recuperação. Aqui, em seus desenhos, Tarsila, com a liberdade que seu status de artista criadora lhe concede, faz o mesmo.

Uma nova perspectiva
Uma nova escala
(...)
Nossa época anuncia a volta ao sentido puro.
(...)
Ver com olhos livres. (manifesto da poesia pau-brasil)

Causa surpresa (e estranhamento) comparar a limpidez cristalina dos desenhos da artista com as fotos de época das cidades mineiras, cujo acervo setecentista estava então abandonado. Os fotógrafos se fixam na expressividade dos muros descascados, na textura áspera das pedras, na passagem inexorável do tempo.

Ao “purificar” a paisagem (no duplo sentido que esta palavra pode ter), a artista isola e pereniza as cidades históricas de Minas, libertando-as da passagem do tempo, da violência do homem e de seus impulsos de progresso. Também livra a paisagem daqueles casarões afrancesados, com janelas através das quais se viam mocinhas também afrancesadas, ao piano – caricaturas de outros tempos...

2.2. De Mário ao SPHAN



Figura 2.18: Mário de Andrade por Tarsila do Amaral, 1922.
Fonte: AMARAL (2003)

Não poderei nunca prescindir
da opinião e conselhos do Lúcio¹⁶

A Igreja do Carmo de São João del-Rei, que vimos representada pelo olhar de Tarsila, também foi desenhada por Mário de Andrade. Porém, não podemos dizer que eles enxergaram exatamente a mesma igreja. Se ela fez uso da linguagem purista com a finalidade discutida anteriormente, colocando as cidades acima da passagem do tempo, sabemos que Mário¹⁷ olhou para

¹⁶ Mário de Andrade, carta a Rodrigo Melo Franco de Andrade, em 27 de fevereiro de 1942.

¹⁷ **Mário de Andrade** (1893-1945), Escritor, Poeta, Musicólogo e Folclorista, foi um dos mais importantes participantes da semana de arte moderna. Em 1935 é nomeado chefe da Divisão de Expansão Cultural e Diretor do Departamento de Cultura. Em 1941 é comissionado pelo SPHAN. Elabora do anteprojeto do SPHAN a pedido do Ministro Capanema. Realizou inúmeras pesquisas como funcionário do SPHAN em São Paulo. Escreveu *padre Jesuino do monte*

estes mesmos lugares sob a influência de uma bagagem mais complexa.



Figura 2.19: Igreja de Nossa Senhora do Carmo. Desenho de Mário de Andrade
Fonte: MÁRIO DE ANDRADE: cartas de trabalho: correspondência com Rodrigo Melo Franco de Andrade, 1936-1945 (1981)

Carmelo, A Capela de Santo Antônio entre outros artigos. Foi colaborador de diversas publicações, entre elas a "Klaxon", "Estética", "Terra Roxa e Outras Terras". Morre em 1945 em São Paulo.

O desenho dele, contudo, é representativo de um tempo em que as pessoas cultas sabiam desenhar e apresenta um traço razoavelmente hábil. Mário se coloca dentro da cidade, tentando incorporar a variedade de detalhes existentes no corpo arquitetônico da igreja, que se vê obstruído pela presença prosaica do telhado. O que ele olha é a cidade onde se vive, a cidade do cotidiano, em que convivem o vernáculo e erudito.

Quando por ele transformada em palavras, São João del-Rei é traduzida, melancolicamente, pela constatação de um presente contraditório:

Abre e mostra o abandono
Teatro grego em São João d'El Rei
Onde jamais Eurípedes será representado...
Ninguém mais pára nas pontes, Critilo,
Novidadeirando sobre damas casadas.
Tenho pressa! Ganhemos o dia!
Progresso! Civilização!
As plantações pendem maduras
O morfético ao lado da estrada esperando automóveis...
Pedreiras feridas,
Eletricidade submissa...
(ANDRADE, 1981).

A cidade conheceu um processo decadente, a partir do momento em que, no final do século XIX, outras cidades da região cresceram comercialmente. Por outro lado, vimos também que as perdas em função deste processo não foram assim tão abruptas e, muito pelo contrário, a cidade conservou um ar de progresso.

Em relação à sua expansão territorial, São João del-Rei teve um crescimento não concentrado, com a permanência de lotes desocupados no tecido urbano central até o início do século passado. Essa característica permitiu que houvesse, também, certa diversidade nos estilos arquitetônicos em sua região central, que marcavam a passagem do tempo – o que não era um problema para Mário.

O escritor não quis separar a tensão resultante das épocas sobrepostas na cidade visitada. Lá, ele viu tanto o mundo moderno divulgado nos almanaques, quanto o mundo antigo, não



atropelado pelo progresso e pela civilização, tão bem representado por Tarsila. A percepção apurada do artista sobre as contradições existentes naquele ambiente em que se encontravam viu no tempo, ou na passagem dele, a denúncia de problemas com os quais todos tinham que conviver, fosse ali no interior de Minas Gerais, fosse em São Paulo.

Logo, em sua poesia ele fala do que estava se perdendo, num primeiro momento, para em seguida mostrar a razão disso: o mundo estava sendo engolido pela fúria progressista dos homens. Porém, toda esta fúria não foi (até quando?) capaz de apagar por completo aquele passado, que insistia em permanecer e conviver lado a lado com as novidades.

Da inofensiva imagem mental de um caipira com uma enxada nas costas que abana seu chapéu para o Ford que passa levantando poeira, vamos para o lançamento da problemática correspondente às questões de nacionalidade. Viviam eles o Brasil da enxada ou o do Ford?

O Brasil de Mário de Andrade

Sabemos que desde anos antes da *Semana de 22* Mário de Andrade já pesquisava a diversidade de expressões, populares ou eruditas, contidas nas regiões brasileiras, o que o levou a cobrir:

[...] quase todos os domínios literários, artísticos e científicos da época (da literatura às belas-artes e à música, do folclore à etnografia e à história) (MICELI, 2001).

Este conhecimento refletiu-se em sua literatura e projetos culturais, como o da Enciclopédia Brasileira, por exemplo. Macunaíma é a obra em que se percebe esta vontade de síntese na busca de uma identidade para o país, de uma cara para o brasileiro. E o olhar apurado do artista sobre as contradições existentes naquele ambiente em que se encontravam fez com que captasse uma aura que tem no tempo, ou na passagem dele, a

denúncia de problemas com os quais todos tinham que conviver, naquela era das transformações tão rápidas.

Freitas (1993) faz uma interessante análise ao comparar, em suas semelhanças e diferenças, *Macunaíma* (1928) e *Morravagin* (1926), romances publicados por Mário e Cendrars, respectivamente. Para a autora, as obras representam um confronto cultural, apesar de serem estruturalmente semelhantes. Romance, poesia, autobiografia e ensaio, os livros escapam e são tudo isso ao mesmo tempo, na luta dos autores contra as antigas formas literárias, na busca pelo espírito daqueles novos ares.

As “diferenças na semelhança” aparecem a partir do ponto de vista em que são retratados os anti-heróis. No caso brasileiro de *Macunaíma*, Mário de Andrade deu um tratamento que remete ao que ele via como a essência do ser brasileiro: o homem tropical, ainda ligado à magia e à emoção. O autor fez uso de lendas e do folclore brasileiros, principalmente indígenas, amparado nas questões de identidade e nacionalismo. A partir destas lendas, ele costura fatos e os mais diversos tipos diversos, indo do homem urbano ao indígena mais isolado.

Já no livro de Cendrars, a abordagem internacionalista da personagem *Morravagin* caracterizou o mito europeu da conquista, fundado em atos racionais, frios, como conviria a uma Europa positivista e cientificista. Constatamos, mais uma vez, a diferença nos olhares dos dois “viajantes”, o vanguardista internacional e o brasileiro. Se Cendrars estava ali procurando alimentar-se do exótico, do irracional que gera o mito; temos em Mário a busca de um outro mito: aquele dos elementos culturais que lhe permitisse fundar e sintetizar que seria o verdadeiro Brasil.

Portanto, trabalhar com o exotismo seria afirmar visões externas, deturpadas, e não usar com responsabilidade a matéria prima contida na complexidade da coexistência do passado e do presente, no diálogo entre o real e suas formas de representação.



Aleijadinho, outro símbolo

Em uma noite no Hotel Macedo, onde estavam hospedados, Mário e Oswald discutiram sobre uma figura já conhecida nos círculos que se interessavam pela *arte antiga*: o Aleijadinho. Para o provocador Oswald, as obras do escultor mineiro nada mais eram do que um reflexo de sua falta de conhecimento da anatomia humana. Para o indignado Mário, aquilo seria justamente a expressão de um gênio que lembrava os artistas modernos, ao fazer uso das deformações (AMARAL, 1997, p.61-2).

Suas idéias a respeito do escultor tiveram argumentação organizada e exposta no texto *O Aleijadinho*¹⁸, de 1928. Mário de Andrade inicia o texto falando do período entre os anos de 1750 a 1830, momento que seria para ele o de maior mal-estar para a “entidade nacional brasileira” (ANDRADE, 1965, p.18), tendo em vista as relações entre colônia e metrópole. Aos poucos, o autor se aproxima da Minas Gerais e começa a elencar algumas das influências que fizeram o caminho então inverso, portanto inesperado, de sair do Brasil e serem adotadas em Portugal.

Após situar o leitor, Mário chama a atenção para a figura do “mulato”. Elemento das classes baixas, porém não escravizado, o mulato era detentor de uma liberdade e indefinição que o desgarrava da identificação com o branco/senhor e com o negro/escravo, mas, também, colocava-o num lugar sem identidade, inicialmente. Porém, é exatamente desta situação nova, onde já se percebe a multiplicidade de tipos na “raça brasileira” (ANDRADE, 1965, p.18), que surgiriam “artistas novos que deformam sem sistematização possível a lição ultramarina” (ANDRADE, 1965, p.18) – chamamos a atenção para a possível relação, nesse sentido, com os Manifestos Antropofágico e Pau-brasil, no ato de absorção e reelaboração de elementos importados.

¹⁸ Texto escrito em 1928 e publicado em 1935.

E, se europeus buscavam o primitivo na África ou na Oceania, aqui a busca levou o *turista aprendiz* a algo nada primitivo (nem exótico, como enxergara Cendrars), mas ao encontro com um gênio maior, que conseguiu ser *barroco* e *renascentista*. O Aleijadinho tinha uma função histórica, a partir do momento em que, de uma situação duplamente desconfortável – a vida política nacional (basta pensarmos nos fatos que vão da Inconfidência Mineira à Independência) e a sua condição de mulato – ele aparece como que de um *aborto luminoso*.

A expressão é rica de significados. Primeiramente, há o reconhecimento do mulato, o filho indesejado, que vence a condição marginal e luta para conquistar um lugar reconhecido na sociedade. Torna-se, pois, filho legítimo da terra. Em segundo lugar, sua capacidade artística é digna de valor quando ele resolve questões estéticas expressando originalidade através de uma solução local, brasileira (da Colônia): *é o mestiço e é logicamente a independência*.

O escultor é visto no texto envolto numa aura libertadora, que impulsionaria não só a sua imagem de gênio, mas alimentaria o movimento modernista de *desrecalque*. Enquanto mulato, genuinamente brasileiro, ele vence o desconforto inicial vivenciado por este novo tipo sem lugar na sociedade – nem português, nem africano.

A amplitude da percepção de Mário ultrapassa o reconhecimento do Aleijadinho, que poderia continuar a ser considerado como um simples artista colonial que conseguiu ir além do simples macaquear os mestres da metrópole. Mário chama a atenção para a necessidade de um novo modo de leitura, um novo modo de olhar a obra de arte produzida no Brasil, que não através dos princípios informados por uma visão eurocêntrica do mundo.

A esta visão ele opõe outra, histórica e localizada no espaço, que indica a necessidade de novos critérios para a análise e crítica da produção cultural feita no Brasil. Sim, para o autor de Macunaíma, o Brasil demonstrava já a maturidade necessária para sua



participação no *Concerto das Nações*. A produção participaria neste concerto universal na exata medida em que se mostrava brasileira.

Esta crença de Mário não se apoiava apenas no resgate do Aleijadinho, mas vinha somar-se àquilo que já vinha recolhendo sistematicamente, desde a década anterior, em viagens pelo país, cujo conjunto podemos classificar como um verdadeiro mapeamento da cultura material e imaterial. É importante caracterizar a abrangência destes registros, não limitados a setores específicos da sociedade, mas indo e vindo entre o erudito e o popular.

Mário foi sensível à complexidade da sociedade brasileira, que se lhe apresentava diversificada através da geografia, das classes, das questões políticas e, especialmente, por meio de suas manifestações culturais. Lembremos Macunaíma, onde estão arranjadas todas estas pequenas peças tão diversificadas que, costuradas, delinearam uma feição para o Brasil.

E ao tratar destas questões naqueles anos posteriores à viagem, temos um problema colocado: a partir da constatação do subdesenvolvimento e do atraso, da ignorância das massas e dos equívocos dos letrados, como subsidiar o ser brasileiro, germinado no passado? Como educar e criar um gosto nas massas para a recepção e entendimento do processo de modernização pelo qual a nação passaria? Como fazer com que todas as classes assumissem, além do tradicional reconhecimento do erudito, o valor das manifestações populares?

Para equacionar os dois termos acima apontados (subdesenvolvimento econômico e atraso cultural) e chegar à constituição de uma nação madura, era necessário vencer a contradição entre a adoção de um modelo externo (na modernização) e a afirmação de uma especificidade, pela qual se constituiria então uma identidade nacional. Este foi um dos principais motivos desta viagem, talvez não tão claros e explícitos

para todos envolvidos naquela aventura tão séria, mas uma certeza para ele.

O projeto de Mário de Andrade para o SPHAN

Com essa bagagem, Mário de Andrade envolveu-se com na formulação e na aplicação de políticas culturais, pois estas eram o meio mais seguro para a difusão das idéias necessárias à construção da nação brasileira. Dentre estas medidas, Mário foi o responsável pela autoria do anteprojeto para o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) em 1937.

Convém-nos fazer um retrocesso panorâmico que antecede o anteprojeto de Mário para o SPHAN, realizado a pedido do Ministro Gustavo Capanema. Afinal, o grupo que viajou a Minas em 1924 não foi o único interessado no conhecimento e proteção da herança cultural do país. Tampouco os olhares de Oswald, Tarsila e Mário, por si só com diferenças significativas entre si, eram compartilhados ou lançados a partir do mesmo ponto de observação dos outros interessados.

Este momento foi caracterizado pela confluência de nacionalismos variados, que deixaram a efervescência das discussões estéticas, inicialmente nas esferas intelectuais e, na transição dos anos 20 para os 30, agregaram-se à organização do Estado, com reflexos nas políticas culturais. Renato Ortiz (1991) delineou este quadro de forma clara:

Nesse momento, que alguns historiadores chamaram de "redescoberta do Brasil", todo movimento de compreensão da sociedade brasileira se insere no contexto mais amplo de redefinição nacional. A revolução de 30, o Estado Novo, a transformação da infra-estrutura econômica colocam para os intelectuais da época o imperativo de se pensar a identidade de um estado que se moderniza (ORTIZ, 1991, p. 130).



Até então, a responsabilidade oficial pelas políticas de proteção da herança cultural do país ficava a cargo do Museu Histórico Nacional, fundado em 1922 e dirigido por Gustavo Dodt Barroso¹⁹, seu idealizador. Em 1934 o Museu teve sua estrutura ampliada, agregando a Inspetoria de Monumentos Nacionais e Comércio de Objetos Artísticos.

Com a posse de Gustavo Capanema no Ministério da Educação e Saúde Pública (MESP), no mesmo ano desta ampliação, a instituição acabou ficando em segundo plano. Lauro Cavalcanti (op. cit.) considera esta ação um reflexo do fato de que o diretor do Museu Nacional defendia uma postura histórico-tradicionalista que não era compatível com a formação intelectual de Capanema e a de seu chefe de gabinete, Carlos Drummond de Andrade²⁰:

Vê-se logo que o nacionalismo é outro. Escolhendo-se, entre tantos, um volume referente a 1942, dos Anais do Museu Histórico Nacional, basta percorrer os títulos: A heráldica dos vice-reis, A louça branco: (dos barões, condes, marqueses, etc.) no Museu. O culto da Virgem Maria na numismática, e daí por diante (CAMPOFIORITO, 1985²¹ apud CAVALCANTI, 2006, p.99).

No texto, Cavalcanti continua discorrendo sobre outros aspectos negativos de Gustavo Barroso, enumerando tópicos em que mostra as afinidades intelectuais e políticas do diretor a posições de extrema direita: anti-semitismo, arianismo, defesa do Nacional-Socialismo – todas idéias comprometedoras no momento de se criar uma unidade nacional, naquele momento²².

Depois de Barroso, Cavalcanti aponta os defensores do neocolonial como os principais concorrentes dos modernistas na disputa pela condução da arquitetura que deveria dar forma ao Estado e ao estudo do passado enquanto referência cultural. Por fim, havia o

¹⁹ **Gustavo Dodt Barroso Fortaleza** (1888-1959), Advogado e Historiador, Dirigiu a Inspetoria dos Monumentos Nacionais e Museu Histórico Nacional, onde criou o Curso de Conservador de Museus. Representante da literatura regional nordestina, cultivou a história e o folclore. Foi deputado federal entre 1915 e 1918. Membro da delegação brasileira presente na assinatura do Tratado de Versalhes em 1919. Dirigiu a *Revista Fon-Fon*. Foi secretário-geral da Junta de Jurisconsultos americanos em 1927. Membro da ABL.

²⁰ **Carlos Drummond de Andrade** (1902-1987), Poeta e Prosador, foi Secretário e Chefe de Gabinete do Ministro Capanema a quem sugeriu a contratação de Lúcio Costa. Trabalhou como Chefe do Arquivo do SPHAN até 1962.

²¹ CAMPOFIORITO, I. O patrimônio cultural: um balanço crítico. *Revista do Brasil*, n. 4, 1985.

²² O diretor do Museu foi, também, um dos teóricos do Movimento Integralista.

que denomina de “direita getulista” que, na pessoa de Carlos Maul, direcionava duras críticas aos modernistas, a partir de um ponto de vista fundamentado em idéias germanófilas.

Neste cenário, a criação do Serviço do Patrimônio não poderia ser vista como *mera ampliação de quadros e atribuições da inspetoria de Monumentos*, pois, ao compará-lo a estas diferentes posturas, percebia-se *o quanto o SPHAN era aberto e progressista*. (CAMPOFIORITO apud CAVALCANTI, 2006, p.99)

Dirigido por Rodrigo Melo Franco de Andrade, o corpo técnico foi composto pelos arquitetos Lúcio Costa, Oscar Niemeyer²³, Carlos Leão, José de Souza Reis, Paulo Thedim Barreto²⁴ (único “não-modernista”), Renato Soeiro²⁵ e Alcides Rocha Miranda²⁶. Estavam ainda ligados, como representantes ou prestando assessorias, Mário de Andrade, Gilberto Freyre²⁷, Prudente de Moraes Neto, Afonso Arinos de Melo Franco²⁸ e, tornando-se efetivos algum tempo depois, Manuel Bandeira²⁹, Joaquim Cardoso e Carlos Drummond de Andrade.

²³ **Oscar Niemeyer** (1907), Arquiteto. Em 1936 integrou a equipe de Lúcio Costa incumbida de desenvolver o projeto de Le Corbusier para o Ministério da Educação e Saúde. Elaborou o projeto do Hotel Ouro Preto, aprovado pelo SPHAN, após algumas modificações feitas por Lúcio Costa.

²⁴ **Paulo Thedim Barreto** (1908—1973), Arquiteto, foi Professor Titular da FAU/UFRJ, foi encarregado logo no início do SPHAN, por Rodrigo Melo Franco de Andrade, de proceder aos levantamentos para posteriores tombamentos dos monumentos localizados no antigo Distrito Federal e no Espírito Santo, em 1940. Trabalhou no Setor de Arte da Divisão de Estudos e Tombamentos. Escreveu sobre as Casas de Câmara e Cadeia. Colaborou na *Revista do SPHAN*.

²⁵ **Renato de Azevedo Duarte Soeiro** (1911-1984), Arquiteto, foi Diretor de Conservação e Restauração, desde 1937. Membro do IHGB e do ICOM. Assumiu a direção do SPHAN após aposentadoria de Rodrigo Melo Franco de Andrade. Seus estudos se voltaram para as cidade de Ouro Preto e Sabará.

²⁶ **Alcides da Rocha Miranda** (1909-2001), Arquiteto, desenhista, Professor, formou-se em Arquitetura em 1932 e fez desenho com Portinari e Guignard. Técnico do PHAN, de 1940 a 1978. Foi também professor na Faculdade de Arquitetura da UNB. Dirigiu o MNBA.

²⁷ **Gilberto Freyre** (1900-1987), Sociólogo. Sua obra reflete o movimento social em que se insere o romance nordestino iniciado com o lançamento do manifesto Regionalista. Catedrático de sociologia na Escola Normal de Pernambuco. Membro da Academia Brasileira de Letras e colaborador da *Revista SPHAN*. Publicou *Sobrados e Mocambos* pela primeira vez no PHAN.

²⁸ **Afonso Arinos** (1905-1990), Professor, Jurista e Historiador, foi Professor pela Universidade do Brasil, deputado pela UDN, Ministro da Relações Exteriores. Foi levado ao SPHAN por Rodrigo Melo Franco de Andrade. Foi conselheiro e ministrou aulas para os funcionários do SPHAN. Publicou obras sobre direito constitucional, crítica literária e história.

²⁹ **Manuel Bandeira Recife** (1886-1968), Poeta e Escritor, veio para o Rio de Janeiro em 1968 para estudar no colégio Pedro II. Membro ativo do Movimento Modernista, Professor da Faculdade Nacional de Filosofia e membro da Academia Brasileira de Letras. Foi colaborador da *Revista do SPHAN*. Escreveu o *Guia de Ouro Preto*.



2.3. Além de Mário: o Estado e os intelectuais...

Em *Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil (1920-1945)*, Sérgio Miceli (2001) apresentou um estudo da relação entre os intelectuais e a classe dirigente no país, em uma conjuntura de transformações que, para ele, obteve êxito na imposição de matrizes de pensamento que influenciaram a criação do SPHAN e a definição de uma Identidade Nacional.

As mudanças ocasionadas a partir da crise do regime rural e oligárquico, na década de 20, e que se estenderam à consolidação do Estado Novo, nos anos 30, deram uma nova conformação à sociedade brasileira, que se viu em meio ao aumento da urbanização e da industrialização e, conseqüentemente, uma nova configuração das classes sociais. Como conta Marilena Chauí, estando estas classes ainda pouco definidas ou em constituição, geraram um vazio que foi preenchido pelo Estado, que surge, no período,

[...] como único sujeito político e como único agente histórico real (...) transformando as classes sociais regionalizadas em classes nacionais, exigindo que todas as questões econômicas, sociais e políticas sejam encaradas como questões da nação (CHAUÍ, 1978).

A construção da unidade nacional se daria através de uma produção ideológica que conseguisse abarcar as diferenças do povo brasileiro, desenvolvendo o sentido de identificação, de algo em comum. Se para Gramsci a hegemonia cultural caracteriza a dominação de uma classe sobre outras e a cultura popular é essencialmente heterogênea, logo

Memória nacional e identidade nacional são construções de segunda ordem que dissolvem a heterogeneidade da cultura popular na univocidade do discurso ideológico (ORTIZ, 1991).

O Estado, que se encontrava em processo de fortalecimento dos quadros burocráticos e de reforço do seu poder central, passou à cooptação de intelectuais, que se encontravam em uma “situação inflacionária no mercado de diplomas” (MICELI, op. cit.) e viram neste processo não apenas a oportunidade para participarem do

poder, mas também um meio de oficializarem e implementarem suas idéias.

Inseridos nos aparelhos estatais destinados às ações culturais, construiriam e disseminariam a Identidade Nacional, o sentido de “ser brasileiro”. Para tanto foram criados o Instituto Nacional do Livro, Serviço Nacional de Teatro, Museu Nacional de Belas Artes e o SPHAN.

O Ministério da Educação e Saúde Pública

A Constituição federal de 1934 estabelecia que caberia ao poder público o desenvolvimento da cultura e a proteção do patrimônio histórico e artístico. O Ministério da Educação e Saúde Pública (MESP) foi o responsável pelas medidas a este respeito. Nesta pasta desde 34, esteve o político mineiro Gustavo Capanema intimamente ligado aos modernistas de seu estado. Logo, Capanema

[...] convocou seus conterrâneos de geração que haviam participado do surto modernista em Minas Gerais, mobilizou figuras ilustres que haviam se destacado nos movimentos de renovação literária e artística da década de 1920, no Rio Grande do Sul, na Bahia, no Pará etc., acatando os representantes que a Igreja designava e cercando-se de um grupo de poetas, arquitetos, artistas plásticos, e de alguns médicos fascinados pela atividade literária (CAVALCANTI, 2000).

É interessante recuperar a composição do corpo de funcionários que auxiliaram o ministro pois, ao selecionar e agrupar profissionais de regiões diferentes do país faria o governo central atingir e se mostrar nas localidades de origem, enfraquecendo posições contestatórias e *esfacelando a autonomia das oligarquias estaduais*³⁰. Essa idéia resulta na imagem de unicidade estatal, contribuindo, mais uma vez, para a legitimação de suas ações nas políticas culturais.

Lauro Cavalcanti (2000) situa o ano de 1936 como decisivo para a cultura brasileira. Foi quando o ministro Capanema tomou duas importantes decisões: recusar o projeto neocolonial de referências

³⁰ Sérgio Miceli referindo-se ao governo como um todo, op. cit.



marajoaras destinado à nova sede do MESP³¹, convidando Lúcio Costa³² para o desenvolvimento de uma proposta “moderna” e, em segundo lugar, pedir a Mário de Andrade, diretor do Departamento de Cultura de São Paulo, que desenvolvesse um anteprojeto para o futuro SPHAN³³.

Estes dois atos, a seleção e apropriação de elementos culturais históricos e, ao mesmo tempo, o uso do programa de racionalização da Arquitetura Moderna (ARANTES, 1997), possibilitaram a materialização das ações governamentais que visavam à educação e à criação de um gosto para o povo brasileiro.

Da idéia à prática

Com este cenário esboçado até aqui, podemos compreender como a amplitude do projeto inicial proposto por Mário de Andrade acabou se desviando para um caminho de restrições. O resultado da prática do SPHAN resultou na expressão *Patrimônio Pedra e Cal*, utilizada pelos pesquisadores e comentaristas ao abordarem a história da instituição. A expressão se refere à importância dada, na ação do órgão, à preservação das obras de engenharia e arquitetura, em detrimento de bens móveis ou imateriais. Deve-se lembrar que o seu funcionamento não se distanciou muito daquele caracterizado pelas restrições nas ações da Inspetoria: mesmo tombando bens em todo o país, as ações concentraram-se na cidade de Ouro Preto, limitada e inicialmente.

Até 1933, quando foi eleita uma cidade monumento, a antiga capital mineira passou por um período de visível decadência, acelerado desde a transferência da sede do governo estadual para

³¹ O projeto neocolonial recusado, de Arquimedes Memória, foi o vencedor do concurso organizado com esta finalidade.

³² **Lúcio Costa** (1902-1998), Arquiteto e Urbanista, formou-se pela Escola Nacional de Belas Artes em 1923. Começou seguindo o estilo neo-colonial abandonando-o em favor das idéias modernistas de Le Corbusier depois de ter sido nomeado diretor da ENBA de 1930 a 1931. Em 1936, chefia e equipe brasileira que a partir do esboço de Le Corbusier projeta MÉS. De 1937 a 1972 exerce a função de diretor do Departamento de Estudos e Tombamento – DET. A partir de 1972 passa a ser consultor da instituição. Escreveu *Razões da Nova Arquitetura*, *Arquitetura Jesuítica*, *Mobiliário LusoBrasileiro* e outras obras sobre o SPHAN.

³³ Aqui abordamos o papel de Mário de Andrade no processo de criação do SPHAN. A relação de Lúcio Costa com o mesmo órgão será abordada mais adiante.

Belo Horizonte, em 1897. Antes disso, o turismo realizado no país associava-se à natureza, enquanto que a referência a monumentos antigos, à arquitetura antiga, era buscada na Europa.

Entre os anos de 1915 e 1930 tem início uma valorização da produção artística e arquitetônica do *colonial*, situada no Ciclo do Ouro, convertendo-se no foco de atenção de diferentes grupos de intelectuais que discutiam o Brasil. Principalmente para aqueles que atuavam no estado de São Paulo, pois aquelas velhas cidades foram, depois de desbravado o interior desconhecido, fundadas pelos bandeirantes.

Nestas cidades houve o movimento dos incondentes e, comemorando o país o primeiro centenário de independência, o resgate de ações *nacionalistas* do passado combinava bem com o espírito daqueles anos. Vemos, por exemplo, publicados na *Revista do Brasil*, que era dirigida por Monteiro Lobato e Rodrigo Melo Franco de Andrade³⁴, artigos de Ricardo Severo e Mário de Andrade que, mesmo com posturas diferentes em relação à própria época, concordavam na defesa do passado nacional.

Outro fato que também despertava atenção na época era o comércio da arte produzida naquelas cidades que haviam experimentado grandes momentos no passado e que, com as transformações que o Brasil sofrera, passaram a representar apenas uma paisagem pitoresca, composta de ruínas:

O valor monumental, documental e cognitivo de Ouro Preto estabeleceu-se antes dos intelectuais definirem os valores plásticos das construções. Trata-se, pois, da história da nação, por isso, monumento nacional elevado, como se observou anteriormente, a partir das "ruínas" de valor histórico. (ANDRIOLO, 1999, p.70)

A partir de então, com o crescente interesse pela cidade, o decreto federal n.22.928 de 12 de julho de 1933 estabeleceu Ouro Preto como monumento nacional. Toda esta atenção dedicada à antiga

³⁴ **Rodrigo Melo Franco de Andrade** (1898-1969), Historiador, Advogado e Escritor, foi chefe de gabinete do Ministro Capanema em 1930. Em 1936, foi convidado para organizar e dirigir o SPHAN, cargo que ocupou até 1967.



capital teria colocado em segundo plano o interesse e, conseqüentemente, a vontade de preservação de outras cidades mineiras, dentre as quais São João del-Rei.

Continuaremos a discussão mais adiante. Porém, cabe-nos agora discutir um pouco mais sobre Ouro Preto, para entendermos as ações do SPHAN. Como dito anteriormente, foi em suas ruas que havia se desenrolado dos episódios fundamentais para a construção de uma História Brasileira, de acordo com os objetivos da política em vigor: a Inconfidência com seus personagens - Tiradentes e os inconfidentes, símbolos da vontade de independência da metrópole, símbolos de união.

A sociedade brasileira encontrava-se, de um lado, portadora de uma herança do século XIX composta de elementos considerados negativos, que reforçava a dependência do país em relação à Europa, nos costumes, hábitos e artes, assim como em relação à antiga metrópole e seus resquícios políticos monárquicos, posteriormente os correspondentes à "República Velha".

Por outro lado, a crise internacional que somava ao pessimismo do pós-guerra a crise financeira, à nova configuração do liberalismo, ao surgimento dos totalitarismos e ao crescimento do perigo "vermelho" engendrou a vontade de que o Brasil se protegesse ante as ameaças externas. Somente um Estado forte, que fosse capaz de representar a todos e que conseguisse unificar o povo espalhado por um território com as tão reforçadas dimensões continentais e diferenças regionais poderia manter certo equilíbrio no caso de possíveis tensões internas, principalmente as de natureza política.

No ano de 1938, Getúlio Vargas³⁵ realizou uma visita à cidade, em um ato simbólico que reforçava sua eleição a monumento nacional,

³⁵ **Getúlio Vargas** (1883-1954), Getúlio Dornelles Vargas nasceu em São Borja (RS) a 19 de abril de 1883. Por volta de 1894 estudou em Ouro Preto (MG), na Escola de Minas. Em 1898 torna-se soldado na guarnição de São Borja e em 1900 matricula-se na Escola Preparatória e de Tática de Rio Pardo (RS). Não permaneceu lá por muito tempo, foi transferido para Porto Alegre (RS) a fim de terminar o serviço militar. Foi chefe do governo provisório depois da Revolução de 30, presidente eleito pela constituinte em 17 de julho de 1934, até a implantação da ditadura do Estado Novo em 10 de novembro de 1937. Foi deposto em 29 de outubro de

alimentando a idéia de que Ouro Preto era por excelência o *lugar* do patrimônio histórico brasileiro: arquitetura, artes, literatura, e um traçado urbano como que cristalizado, juntos, moldavam o passado da nação.

Como se viu há pouco, a antiga capital oferecia elementos caros à nova república, enquanto palco da Inconfidência, maior símbolo de resistência à dominação externa no período colonial. O martírio de Tiradentes (herói nascido em São João del-Rei) serviu de símbolo para alimentar a ânsia pela independência, assim como também a luta do Aleijadinho contra a deterioração física advinda da doença o levou a superar-se e a expressar o gênio local, nas formas da arte barroca. Este interesse crescente por Minas Gerais focada inicialmente em Ouro Preto criou o roteiro das “cidades históricas”.

Deste ponto em diante, abrimos espaço para dois problemas. O primeiro é o distanciamento das idéias de Mário de Andrade, que admitia a multiplicidade de manifestações culturais, de um lado; de outro, a vontade centralizadora de Getúlio, a necessidade de constituir uma identidade única. O segundo é gerado a partir do primeiro: como, a partir deste distanciamento da vontade inicial do plano para o SPHAN, articulou-se a política *Pedra e Cal* à necessidade de constituição desta identidade única e autêntica.

O anteprojeto de Mário pode ser caracterizado pelo tom antropológico, abrangente. Dele tiramos a igual valorização das manifestações artísticas populares e eruditas; manifestações da cultura indígena; resquícios arqueológicos e o valor da “paisagem transformada pela indústria humana” (FABRIS, 1996); finalmente, o reconhecimento não só dos artefatos materiais, mas também o registro e crédito dos elementos imateriais, abarcados por ele no conjunto das viagens que fez pelo país.

Logo, vemos que a conjuntura que caracterizou a idealização, a criação e implementação do SPHAN, nas décadas de 20 e 30 do século passado, e que faz com que seja ele considerado a mais

1945, voltou à presidência em 31 de janeiro de 1951, através do voto popular. Em 1954, pressionado por interesses econômicos estrangeiros com aliados no Brasil como Carlos Lacerda e Adhemar de Barros, é levado ao suicídio a 24 de agosto de 1954.



bem sucedida política cultural brasileira, além do fato de que permanece até hoje, talvez esteja no sucesso com que atingiu seu objetivo principal – o de construir um patrimônio que sustentasse o passado de uma nação moderna chamada Brasil. Este patrimônio viria de um passado inicialmente desprezado e depois redescoberto. Um passado com o qual seria possível tecer os laços de união entre o norte e o sul, entre o litoral e o sertão.

Razões de Lúcio Costa

Vimos, até agora, a trajetória do pensamento preservacionista no país, delimitado pelo percurso de gestação e implantação do SPHAN. Temos mais condições para trabalhar a expressão *Pedra e Cal* e, mais ainda, entender como as questões do passado foram associadas ao programa de implantação de uma arquitetura moderna brasileira.

Se nos reportarmos a Otília Arantes (1997), concordamos que coube ao programa de racionalização da Arquitetura Moderna contribuir para o esforço nacional de superação do subdesenvolvimento. Um projeto ideológico de construção de uma identidade nacional deveria se apoiar em elementos culturais históricos, mas ao mesmo tempo ser coerente com a renovação política – e cultural – pela qual passava a nação.

Quis o destino, tornando definitivamente convincente a coerência lógica da passagem, que o demiurgo do Movimento Moderno no Brasil, desde 1937 ligado ao SPHAN, fosse também um perito renomado em matéria de arquitetura tradicional. Tornava-se assim possível recontar a história da arquitetura brasileira à luz do enxerto bem-sucedido da Nova Construção, fazendo-o por assim dizer como que irromper miraculosamente do chão brasileiro, dando no entanto a entender, com mão leve, que tudo poderia ser também fruto de uma feliz coincidência (ARANTES, 1997).

Dessa forma, como dito anteriormente, encontraremos em Lúcio Costa (consultor do SPHAN entre 37 e 72) a maior autoridade em se pensar a “verdadeira arquitetura”. Justamente ele, que inicialmente seria um praticante do neocolonial, passaria a

defender a arquitetura moderna sob outro ponto de vista, o de buscar a nacionalidade em um passado não contaminado pelo academicismo do XIX e da Escola de Belas Artes, registrado na simplicidade (racionalidade) da arquitetura colonial, um *passado que é a raiz do que somos, e seremos* (COSTA, 1996, p.437):

No Brasil, tanto em 22 como em 36, os empenhados na renovação foram os mesmo empenhados na preservação, quando alhures, na época, eram pessoas de formação antagônica e se contrapunham. Em 22, Mário, Tarsila, Oswald e Cia., enquanto atualizavam internacionalmente a nossa defasada cultura, também percorriam as cidades antigas de minas e do norte, na busca “antropofágica” das nossas raízes; em 36, os arquitetos que lutavam pela adequação arquitetônica às novas tecnologias construtivas, foram os mesmos que se empenhavam com Rodrigo M. F. de Andrade no estudo e salvaguarda do permanente testemunho do nosso passado autêntico (COSTA, 1996, p.437).

Da própria filiação a que o arquiteto faz menção na citação acima, direcionaremos nosso foco de análise para alguns textos de Lúcio Costa que clareiam a problemática deste trabalho. E, como ressaltamos no início deste capítulo, chegamos num ponto em que a similaridade de representações com base no ideário purista são identificadas em Tarsila, naquela época, e em Costa, década e meia depois.

Em *Documentação Necessária*³⁶, o autor inicia sua argumentação em cima da idéia de que o estudo da arquitetura popular brasileira deveria ser objeto de mais atenção, em comparação, por exemplo, à dedicação delegada à arquitetura sabida – templos religiosos e, mais ainda, àqueles com o toque do Aleijadinho. Lúcio Costa defende a herança dos portugueses incultos e anônimos que pra cá migraram e deram à arquitetura metropolitana, aqui na colônia, um “ar despretensioso e puro que ela soube manter (...) até meados do século XIX”.

Engraçado que, ao pensar em meados do século retrasado, lembramos do Museu Regional de São João del-Rei: será que a luta pela edificação seria a vontade de se guardar o último bom exemplo da nossa arquitetura histórica? E, se voltarmos para

³⁶ Revista do SPHAN, n. 1, 1937.



os desenhos que o arquiteto fez, deparamo-nos com um tipo de representação extremamente didática, esquemática e, não por coincidência, análoga à de Tarsila. Prestando atenção àquela evolução natural ali exposta, remetemo-nos diretamente ao Museu, com suas janelas em fita...

Desta forma, Costa tece uma argumentação que resgata uma lição de trezentos anos dos mestres portugueses, a ser aproveitada em seu conteúdo. O colono, como resultado daquela situação em que se encontrava, envolto no espírito que cobria o Brasil novo, amadureceu a sua casa mínima, depurada naqueles – poucos – séculos de história no continente americano, porém de velha tradição, herança portuguesa.

Pensando assim, após tomarmos conhecimento da legitimidade do barro armado com madeira e sua similaridade ao concreto armado; ao reconhecermos os melhoramentos que nos levam do beiral ao terraço-jardim; acompanhamos as transformações da original fachada quase cheia àquela de ombreiras que quase se tocam e, enfim, às de ombreiras comuns, concordamos que o casarão é inegavelmente uma peça chave deste registro.

O grande problema foi, para ele, o desvio com a exagerada e vazia exposição às referências estrangeiras inculcadas pelo cinematógrafo associada ao ensino da arquitetura. A união destes fatos levou a uma crença em valores deturpados, esvaziados de sentido e desencadeados no neocolonial. E se aqui esteve em germe, desde o início, uma Arquitetura Moderna Brasileira, e não uma Arquitetura Moderna no Brasil, recebemos de Lúcio Costa também um esquema que amplia esta história para o mobiliário.

No texto *Notas sobre a evolução do mobiliário luso-brasileiro* (COSTA, 1996), o teórico coloca o mobiliário da colônia como um *desdobramento* daquele produzido na metrópole, pois o que aqui foi feito saiu das mãos de portugueses, ou filhos destes, mestiços ou não; ou ainda, por negros ou índios que aprenderam com

mestres portugueses. Sendo que *ao colono só interessava o essencial*, a repetição das formas visíveis na colônia derivou da correspondência ao ritmo de vida, sem impedir, contudo, que a tradição forjasse, “pelo prazer de fazer bem feito, peças trabalhadas e bonitas” (COSTA, 1996).

Continuando seu pensamento, Lúcio Costa dividiu a história do mobiliário em três períodos. O primeiro, dos movimentos iniciais da colonização, seria caracterizado por uma imagem rudimentar, áspero e dramático. O segundo, de desenvolvimento contemporâneo aos centros urbanos da mineração, traria manifestações de uma consciência nacional. No barroco do Aleijadinho, as curvas derivadas de um suposto núcleo de onde surgiria inicialmente o móvel já não seriam mais tão gratuitas, mas já caminhavam para a busca de um equilíbrio.

Equilíbrio este contraposto à tendência ao exagero - uma busca pela *regularidade*. Depois, *sobriedade, partido retilíneo e composição regular*: estes são os aspectos do mobiliário brasileiro do terceiro período vigente na primeira metade do século XIX, simples como aquilo que deriva de um trabalho realizado de forma tradicional, que evolui no sentido da elegância. Em um diálogo claro com Le Corbusier, haveria aqui também, a partir de uma tradição local, uma evolução nos estilos que culminaria em uma transformação da arquitetura, nos novos tempos. Fugindo do falso, antes da contaminação da segunda metade do século, o seguimento tradicional chegaria à verdadeira beleza.

Tradição Local é o outro texto de Costa em que a temática do nacional-moderno retorna e o autor reconhece a diversidade e complexidade contidas nas maneiras de se olhar o passado. Em combate ao historicismo raso que interrompeu a boa tradição, foi necessário então proteger os artefatos remanescentes, detentores do registro daquilo que constituiria, de forma autêntica, a história da arquitetura brasileira.

Lúcio Costa despontou como a origem da articulação entre o passado e o presente. Para organizar e legitimar as ações empreendidas pelo Estado, o arquiteto foi em busca de uma imagem universal a ser construída com base na memória histórica



residente no passado colonial e os paradigmas da arquitetura moderna. Todos símbolos concretos, visíveis, a serem usados no processo pedagógico de assimilação, pelo povo, da Identidade que lhes cabia.

O Patrimônio Histórico e Artístico Brasileiro nasceu nas formas primitivas da arquitetura colonial que se espalhou pelo país, através das entradas e bandeiras, adaptando-se ao solo, ao clima e aos elementos construtivos dos quais era possível se fazer uso. Tudo isso de forma essencial, econômica e racional, contendo o germe do que seriam os preceitos da arquitetura modernista da plenitude do século XX. Portanto, adotar ali no presente, as formas sugeridas por Le Corbusier para a nova sede do MESP nada tinha de surpreendente, tudo era apenas uma evolução natural de um movimento iniciado na colonização e ocupação do país.

Assim escreveu Lúcio Costa (1999): “[...] foi a Bahia e Recife, foram as velhas cidades de Minas que, aos poucos, me abriram os olhos e me fizeram compreender [...]” que o germe da modernidade estava presente no solo nacional. E Ouro Preto veio confirmar esta visão coordenada pelo arquiteto.

Para contemplar o passado

Ouro Preto canalizou durante bom tempo os olhares direcionados a Minas Gerais. Como palco de acontecimentos ligados à formação da nacionalidade, a cidade teve seus valores “*monumental, documental e cognitivo*” (ANDRIOLO, 1999, p. 70) definidos antes mesmo da identificação e organização dos valores plásticos das construções, desde sua elevação a monumento nacional em 33, como já comentamos.

Aqui, mais uma vez, reforçamos o distanciamento que existiu entre as idéias de Mário de Andrade e aquelas que acompanharam a ação do SPHAN. Elevada à categoria de maior depositária de registros da arte brasileira, após a visita de Getúlio houve um interesse em valorizar e divulgar aquela cidade-registro –

pioneirismo ao se monumentalizar a estrutura urbana por inteiro (ANDRIOLO, 1999).

Identificados os problemas de infra-estrutura, a idéia mais forte foi a da construção de um hotel que pudesse receber do turista comum, nacional ou estrangeiro, até os estudiosos daquela arte. Em um processo de interesse e pedido do governo mineiro, mediado pelo MESP e gerido pelo SPHAN, o Grande Hotel de Ouro Preto tornou-se um marco e consolidou o pensamento do grupo *moderno* que da instituição fez parte.

Se pensarmos no fato de que este grupo foi o responsável pela eleição do que seria representativo da nacionalidade enquanto registro do passado e associamos isso ao desenvolvimento de uma arquitetura moderna brasileira, podemos ver o próprio hotel como um monumento:

[...] em uma primeira instância, no concurso do MES, conseguem provar, em face dos acadêmicos e neocoloniais, que suas construções eram, a um só tempo, novas, nacionais e estruturalmente ligadas a uma tradição pretérita. Com o episódio do hotel, a produção moderna é alçada à condição de obra de arte, e seus adeptos vêem consolidadas suas posições nos quadros do SPHAN, detendo o poder de seleção daquilo que deve ser sacralizado e conservado como monumento nacional através do tombamento. (CAVALCANTI, 2006, p.115)

Queremos chamar a atenção, porém, para um determinado fato que se aproxima de nossa discussão: a do hotel como mais um suporte para representação – sem discutir a amplamente extensa discussão a respeito da escolha do projeto. Olhemos, pois, para ele enquanto artefato já construído e sua relação com o entorno. A forma com que o Grande Hotel foi colocado na cidade e a relação que ele estabelece entre a cidade-paisagem e o turista-observador pode ser comparada àquelas que já discutimos. Tanto nos desenhos de Tarsila do Amaral quanto nas palavras de Oswald e Mário.

Encravado na encosta que dá acesso à cidade, a partir da atual rodoviária, o hotel possibilita, desde o térreo, uma visão panorâmica da cidade, com a mesma isenção e distanciamento de



um cartão postal. O observador, quando nele, não “está” na cidade, pelo fato de que o hotel se suspende no morro e não se dilui no casario, pois é moderno.

É como se ele fosse o responsável pela transposição entre o mundo lá fora e a cidade dentro das montanhas. Daí seu caráter de monumentalidade, de marco. Ele amarra e organiza os dois mundos, consolida a visão de Lúcio Costa. No posto de principal assessor de Rodrigo M. F. de Andrade até 1972 e a partir daí como consultor do SPHAN, o arquiteto emitiria pareceres como detentor:

[...] da palavra técnica final sobre todas as operações que envolvem bens isolados, seus entornos e conjuntos urbanos protegidos, o que, na prática, corresponde a um controle arquitetônico e urbanístico das principais cidades brasileiras. (CAVALCANTI, 2006, p.120)

As formas de representação que alimentaram aquilo que inicialmente chamamos de olhar nacional nos permitirão entender as peculiaridades do conflito que se desenvolveu em São João del-Rei. Em Ouro Preto tivemos uma ação forte e precisa, com um pensamento próximo ao de Viollet-Le-Duc, que procurou limpar a cidade, resguardando-a de qualquer contaminação alheia ao passado que interessava – era necessário evitar modismo vazios, como o neocolonial e, ao mesmo tempo, evitar enganar os turistas, mostrando-lhes peças autênticas.

Se estes anos, ditos heróicos pelas dificuldades e limitações do SPHAN, concentraram as forças de seus agentes em Ouro Preto, talvez o relaxamento com outras cidades tenha permitido o afloramento de novas situações, novos conflitos, como acreditamos ser o caso de São João del-Rei.



**TENSÕES E
CONFLITOS EM
SÃO JOÃO
DEL-REI**



O Museu Regional de São João del-Rei, localizado na Praça Severiano Resende (antiga Praça da Praia ou Largo do Tamandaré, como é usualmente chamada pelos sanjoanenses), surgiu nos anos quarenta do século passado, a partir da intervenção do SPHAN em um casarão da metade do século XIX, que pertenceu ao Comendador João Antônio da Silva Mourão.

Este processo foi resultante de uma grande disputa entre esta instituição, que pretendia conservá-lo a partir de orientações dadas aos proprietários, quais fossem, e uma firma local, a CIMOSA (Companhia Interestadual de Melhoramentos e Obras S.A.). Esta firma era composta, entre outros, pelo advogado e futuro político de expressão nacional Tancredo Neves (Diretor-Vice-Presidente) e era representada pelo industrial João Lombardi, proprietário de um dos palacetes retratados no primeiro capítulo (cf. figura 1.17).

A intenção da CIMOSA era a de demolir o casarão para atender à demanda crescente por infra-estrutura turística, erguendo no terreno um hotel e, com o apoio da prefeitura, construir na praça à frente da edificação uma rodoviária. A demolição do casarão teve início quando os proprietários que o haviam adquirido na década de 20, dos herdeiros do Comendador, desistiram da intervenção aconselhada pelo SPHAN e o venderam à Companhia. Durante esse período,

[...] as divergências se intensificaram entre a DPHAN, os proprietários da casa e a Prefeitura, gerando uma sucessão de desentendimentos e impasses. Os proprietários se utilizaram de influências políticas para impedir o tombamento do prédio e tomaram uma série de atitudes, inclusive cedendo a casa para abrigo de leprosos, para impedir a ação da DPHAN (PESTANA, 1990, p. 17).

A difusão e alimentação de um pensamento "progressista" para a população já era fato corrente há anos e uma ação como a do SPHAN, de controlar e impedir a renovação urbana, chocava-se com a visão e voz destes agentes, que se fizeram também a visão e a voz da cidade. A tensão resultante nos remete a um ponto central desta dissertação, os conflitos entre a "visão progressista",

local, que age visando a manutenção e ampliação de seus interesses materiais, e a "visão preservacionista", nacional, do governo federal.

3.1. A saga do casarão: do Comendador ao Museu

O Comendador João Antônio da Silva Mourão (1806-1886) foi um importante personagem sanjoanense do século XIX, destacando-se por suas atividades econômicas ligadas ao comércio e ao crédito. Esta trajetória resultou em um acúmulo de capital que teve como um dos maiores destinos de investimento sua residência, localizada no centro da cidade, no Largo do Tamandaré.



Figura 3.1: Mapa do Centro Histórico.

Fonte: Ilustração sobreposta em imagem captada no programa GOOGLE EARTH.

Legenda: 1. Igreja Matriz de N. Sra. Do Pilar. 2. Museu Regional. 3. Praça Severiano de Resende. 4. Igreja de N. Sra. Do Rosário. 5. Igreja de São Gonçalo. 6. Igreja do Carmo. 7. Igreja de São Francisco. 9. Ponte do Rosário. 10. Ponte da Cadeia. 11. Intendência (atual Prefeitura Municipal). ■ Principal área de ação do SPHAN.

Implantada nos limites do terreno, ocupava duas esquinas, entre a Rua do Comércio, de um lado, e a margem do córrego do Lenheiro¹, de outro, onde havia um chafariz abastecido por um aqueduto, ambos demolidos em 1895; por fim, a fachada principal, de frente para o largo – onde estacionavam as tropas que

¹ Até então, as margens do córrego do Lenheiro eram ladeadas apenas pelos fundos dos terrenos da Rua do Comércio. Atuais ruas Marechal Deodoro e Manuel Anselmo, respectivamente. A praça já foi chamada de Praça da Praia, Largo do Tamandaré e Largo do Comendador



realizavam o comércio na e entre províncias, e que eram abastecidas pelo armazém localizado no térreo da propriedade, assim como lá deixavam o que ali seria comercializado.



Figura 3.2: Casarão e Aqueduto final do século XIX.
Fonte: Arquivo do Museu Regional de São João del-Rei



Figura 3.3: Tropeiros em frente ao casarão.
Fonte: Arquivo do Museu Regional de São João del-Rei

Terminado provavelmente em 1859, de acordo com uma inscrição em sua fachada (desconsiderada após a intervenção do SPHAN), o casarão foi um dos símbolos que legitimaram a importância e posição social do Comendador, dadas as características de sua construção. Tanto no que diz respeito à escala e volumetria, quanto na sua localização privilegiada.

Após sua morte, a família permaneceu na moradia até que, com o casamento e saída dos filhos, os herdeiros decidiram pela locação do imóvel, entre os anos de 1875 e 1885. Em 1912, foi repassada pela viúva a seu genro Joaquim de Araújo Maia, que dela foi proprietário até 1926, quando enfim o casarão tornou-se propriedade da família do Coronel Gabriel Felisbino de Resende. Em 1936, com a morte deste, o imóvel foi transferido, como herança, para seus filhos.

Chegamos ao dia quatro de março de 1938, quando entra em cena um outro agente, o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, que tomba o *Conjunto Arquitetônico e Urbanístico de São João del Rei* (processo número 68-T-38), de forma global e, especificamente, as igrejas de Nossa Senhora do Carmo (aquela desenhada por Tarsila e Mário) e a igreja de São Francisco de Assis, à qual seria conferida a autoria de Aleijadinho.

É interessante ter em mente as peculiaridades deste processo de tombamento: embora fosse a lei mais alta, era apenas um ato preliminar, ao qual devia seguir-se a delimitação de zonas, a especificação de prédios públicos e particulares etc. Embora a lei determinasse que os particulares pouco poderiam alterar em seus prédios, nada da legislação complementar foi feita. Assim, as escrituras públicas das vendas de imóveis continuavam a ser passadas sem quaisquer restrições, naquela que podemos chamar de zona cinza, uma área ao mesmo tempo protegida, mas indeterminada.

Em 11 de novembro de 1943, o Engenheiro Francisco Salomé Oliveira, em nome de sua proprietária, Maria Resende Mafra, consulta o SPHAN pedindo a autorização para a demolição do



casarão e construção de uma nova edificação – um hotel. Ainda neste mesmo mês, no dia 23, o SPHAN nega o pedido de demolição, mas sugere uma intervenção, acompanhada por funcionários do órgão, que conserve pelo menos as características externas da edificação.

Para evitar o eminente tombamento, os proprietários acabaram por vendê-la à CIMOSA (16/05/43), que manteve a idéia, já introduzida, de construir um hotel com salas comerciais no térreo e, com o apoio da prefeitura, uma estação rodoviária no largo à frente. Devemos lembrar que esta praça sempre servira como uma das portas de entrada da cidade: nela estacionavam e se abasteciam as tropas que, chegando de São Paulo, pelo bairro do Tejuco, tinham como primeiro ponto de parada justamente este local (vide figura 1.1).

Ou seja: neste momento do pós-guerra, com a possibilidade de expansão do transporte rodoviário e mesmo a vontade de se explorar o turismo, a importância econômica do local onde se levantava o imóvel não apenas permanecia, como ainda poderia aumentar. Eram freqüentes as queixas dos habitantes locais com relação à precariedade da comunicação com a capital e outros pontos por via férrea. Com a malha rodoviária, a localização privilegiada da praça, logo na entrada da região central da cidade, possibilitaria grandes negócios.

Assim, logo após adquirir a propriedade, a CIMOSA iniciou o processo de demolição para então lançar seu empreendimento, tão bem localizado. Cogitava-se construir nada menos que um "arranha-céu" com 12 andares (SANTOS, 1946 d). Ou seja, à exploração da atividade hoteleira, somar-se-iam os lucros advindos da construção. Podemos imaginar como a notícia de um projeto como este, e naquele local, chegou aos técnicos do SPHAN: um edifício de tal altura mudaria toda a imagem da cidade, concedendo-lhe não apenas outro *sky-line*, mas também outra significação.

Como reação, o SPHAN solicita ao prefeito o embargo da demolição em andamento, recebendo três dias depois, como resposta, a informação de que a casa permanece intacta. Como comenta Pestana, a prefeitura, "aliada aos interesses dos proprietários, dificultava a situação omitindo e negando informações sobre a questão da venda e progressiva destruição da casa" (PESTANA, 1990, p.17). Porém, os proprietários não contavam entre seus aliados apenas com a prefeitura: na mesma época, explode nos jornais locais uma violenta campanha em apoio à demolição e construção do hotel, os títulos das matérias publicadas falam por si:

- A OPINIÃO DA CIDADE SÔBRE O TOMBAMENTO FEITO PELO S.P.H.A.N.²
- PROGRESSO, TRADIÇÃO E CASA VELHA ³
- MOTIM EM S. JOÃO DEL-REY, A HISTÓRIA SE REPETE⁴
- SÃO JOÃO DEL-REI NÃO QUER FIXAR-SE NO PASSADO⁵
- UMA CIDADE BRIGA COM O BOLOR⁶

Alguns chegam até um tom francamente agressivo: IDIOTICE - OFENSAS, MENTIRAS & SPHAN⁷. O Diário do Comércio já se adiantara e desde 1943 mantinha uma nova coluna chamada "S.P.H.A.N." sobre o tombamento da cidade, especializada em contestar as ações da instituição: "os danos e as perspectivas altamente prejudiciais ao desenvolvimento de S. João del-Rey ansiosa de evolução e de progresso". Em 26 de abril de 1946, Bellini narra em sua coluna a tentativa de embargo do processo:

Eis que se organiza aqui uma grande companhia imobiliária. É adquirido o arruinado sobradão da Praça Severiano Resende. Tentado o seu aproveitamento, logo viram os entendidos que só o terreno teria utilidade. Iniciada a demolição, tenta o Patrimônio embargar a limpesa. Reconhece que o tombamento global não atinge aquele imóvel. Tenta movimentar a Prefeitura para o embargo. Faz o Tombamento do prédio, notifica os proprietários do ato. Recorre ao procurador seccional da República, em Minas, ao promotor de justiça da Comarca, faz ameaças policiais, e parece que, ao menos por ora, foi evitado que se retire do antigo largo Tamandaré aquela esconsa carcaça, autentico perigo aos moradores daquelas adjacências e resquício da aplicação de uma das esdrúxulas leis da ditadura, leis tão mansas e tão bonitas

² ALVES (1946).

³ PROGRESSO... (1946).

⁴ GUEDES (1946).

⁵ SANTOS (1946 j).

⁶ UMA CIDADE... (1946).

⁷ IDIOTICE... (1946).



na linguagem do antigo DIP e nas revistas oficiais brasileiras que circulam pelo mundo "pour epater"... Que classificação merece o ato do Patrimônio, só agora tombando especificamente o há muitos anos desocupado sobradão da Praça Severiano Resende? A atitude semelhante de um particular teria o nome de imoral... (SANTOS, 1946 b).

Embora cada um dos jornais costumasse apoiar uma determinada administração da prefeitura, enquanto a outra permanecia afastada, as notícias do cotidiano eram sempre de teor semelhante. Com base em elogios e críticas, alternavam-se de acordo com aqueles que hora estavam no papel de oposição, hora no de situação. Mas a partir do momento em que o SPHAN entrou na cidade, eles se uniram em numa frente contra o órgão.

Foram arrolados nesta campanha personalidades locais, como: o presidente da Associação Comercial da cidade, o presidente do Sindicato dos Varejistas, o secretário-geral da Associação Comercial, um inspetor regional de ensino, industriais e comerciantes, o tesoureiro da Prefeitura, um alto funcionário da Cia. Vale do Rio Doce. O diretor do Instituto Histórico de Ouro Preto Vicente de Andrade Racioppi, apoiou a campanha e aproveitou para atacar o "estyllo caixa d'agua" da arquitetura moderna:

Chegou a vez de São João sofrer os malefícios da incompetência e do impatriotismo do Director do Serviço do patrimônio, Sr. Rodrigo de Mello Franco Andrade, que acabo mais uma vez denunciar ao Presidente da República pelos attentados, que cometteu e patrocinou à arte e à história em Ouro Preto, onde por último foi responsável ou co-responsável pela construção de um hotel moderno, estylo *caixa d'água* ou *perna inchada* desrespeitando a lei que prohiibe modernisações no perímetro urbano dominante – hotel que constitui horrendo e audacioso attentado à terra de Aleijadinho. (RACIOPPI, 1946)

Ou seja, o acontecido com o Casarão servia como ponto focal para que se expressassem as mais diversas opiniões sobre a ação do SPHAN. Os artigos e entrevistas podiam tanto apelar ao "progresso" da cidade em abstrato como simplesmente negar qualquer "valor histórico" ao casarão. Nesse sentido, é

interessante analisar o arco de argumentos brandidos nesta propaganda.

O primeiro tipo de queixa contra a ação do SPHAN na cidade se pauta na defesa do "progresso". Quando o jornal **Diário do Comércio** (25/04/1946) lança a enquete com a pergunta: "Qual a sua opinião sobre o tombamento da cidade pelo Serviço de Patrimônio Artístico e Histórico Nacional?", o presidente da associação comercial Carlos Alberto Alves responde:

O tombamento da cidade, sem justificativa histórica e artística, é um crime de lesa-progresso, se assim se pode exprimir. (...) O Patrimônio Histórico em S. João, parece que se converteu em inimigo de seu progresso. (...) O nosso desejo, - o desejo da cidade, - é que se conservem aqui somente as pontes, as igrejas e um ou outro prédio de mérito artístico ou histórico. O resto deve escapar à ação do Patrimônio para se incorporar ao progresso da cidade, atualmente num ritmo acelerado. Que o Patrimônio Histórico e Artístico não se oponha ao nosso progresso e seja antes um fator de nosso bem estar é o que eu e a cidade esperamos daquele departamento (ALVES, 1946).

O presidente do Sindicato dos Varejistas, José do Carmo Barbosa acrescenta:

Apoio o Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional na proteção dos nossos monumentos verdadeiramente históricos e artísticos. Porém, querer o Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional entrar o progresso de uma cidade como São João del-Rey, impedindo a destruição de casas antiquadas e em ruínas, para nesses terrenos se construïrem edificios que virão ao menos remediar a crise de habitações, é levar muito além a finalidade de sua criação (BARBOSA, 1946).

O Prof. José Américo da Costa, inspetor regional de ensino, fala da insensibilidade do SPHAN ante às necessidades do progresso de São João del-Rey:

São João del-Rey - nós o sabemos, mas eles, não - é uma cidade que tende, forçosamente, a progredir. E não venha o Serviço do Patrimônio obstar o seu progresso, porque dificilmente conseguirá (COSTA, 1946).

Agostinho Azevedo, empresário industrial e comerciante, segue a mesma linha de crítica e completa seu ataque lançando dúvidas sobre o valor histórico do casarão do Comendador:



Chega de Patrimônio, que é uma herança da ditadura, muito badalada em publicidade e cujos resultados estão muito aquém de toda a encenação com que se apresentam os seus funcionários (...) Quanto ao casarão do Largo Tamandaré, a providência inicial será o SPHAN nos dizer, do alto de sua sabença qual o episódio histórico de que foi teatro o prédio e o que, na sua arquitetura, pode ser considerado motivo de preservação, se ele não representa nenhum estilo chamado brasileiro, colonial, ou seja o que for, sinão um prédio de tipo comum, dos que para a abertura da Avenida Getúlio Vargas, no Rio, o prefeito Henriquinho do Getúlio derrubou às centenas (AZEVEDO, 1946).

Em alguns casos, estas críticas se unem à defesa da democracia recém conquistada, o Dr. Antônio V. Neves Monteiro, funcionário da Cia. Vale do Rio Doce:

Possuímos dois dignos representantes na Câmara Federal, os quais tenho certeza, saberão proteger nossa cidade de tombamentos tão maciços quão reacionários, repudiados integralmente pela sua população culta e ávida de bem estar e progresso (MONTEIRO, 1946).

Uma outra linha de críticas procura identificar a ação do SPHAN à recentemente derrubada ditadura Vargas. Em 25 de julho, "O Diário do Comércio" iniciou uma campanha contra:

[...] a lei fascista que rege o SPHAN e contra o vesgo ponto de vista em querer conservar à custa do proprietário, e quando este não pode ou não quer conservar impede a remoção de ruínas que entulham as ruas e avenidas (O CASO..., 1946).

As notícias tendem a enfatizar o autoritarismo, contudo nos métodos do SPHAN. José dos Santos Bellini, com sua coluna, é um dos maiores e mais incisivos críticos:

O povo cujos interesses iriam ser afetados não tivera conhecimento do ato. O precisava ter sido ouvido e necessário era que lhe fossem explicadas as restrições que decorriam do tombamento, mas nada disto foi feito. Notem os leitores que o ato do tombamento não é um decreto do presidente da República, não é um ato ou portaria do Ministério da Educação e Saúde, mas um simples ato de um diretor não de Departamento, não de Divisão, mas de um Serviço do Ministério, ao qual, a lei, evidentemente conferira atribuições exageradas, num autêntico ato de totalitarismo, com que se iniciara o chamado Estado novo e que iria estadear-se por negros 8 anos em nossa Pátria.

(...)

É verdade que lá no Patrimônio existe um Conselho Artístico, que parece ser órgão deliberativo, mas este se compõe de teóricas e risonhas personagens, modernizadas no asfalto e nos arranha-céus da capital brasileira e que são propugnadoras de conservantismo para o lugar onde elas não residem, onde passam de raspão e lugares aos quais querem impingir estagnação e estravagâncias.

(...)

E o Patrimônio, por seus representantes aqui esporadicamente aparecidos, começou a entrar num terreno antipático, tal era o de dar opiniões, sobre serviços de ruas e casas que a evolução e as necessidades urbanísticas exigiam. Daí ter chegado a esse ponto do recente travamento do "destravado" sobradão da Praça Severiano de Resende.

Por isso e por outras cousas mais que estas crônicas irão assinalando, como reflexo exato da vontade popular, é que já circula entre o independente povo de nossa terra o refrão que irá para a história: Não queremos o "Patrimônio"!(SANTOS, 1946 f)

E, sucessivamente, a cada nova edição, ele discute o conflito:

Não tendo sido inteligente o pessoal do SPHAN, a colaboração popular esquivou-se e o resultado é este a que estamos assistindo: repulsa da opinião pública aos métodos tutus e rotineiros do SPHAN e unidade do pensamento na defesa de progresso sanjoanense (SANTOS, 1946 f).

O ato do Prefeito Municipal embargando o "remexido" que o SPHAN vinha executando no prédio da Rua Direita, que tem anexo um Passo da Semana Santa, à revelia do poder público local, é um exemplo que calará fundo ao espírito daqueles que "esqueceram" da autonomia municipal, a bem dizer extinta no 1o de novembro de 1937 (SANTOS, 1946 g).

E ele é acompanhado pela coluna "concorrente", d'O Correio:

Até que o Serviço do Patrimônio atenda à nossa realidade objetiva e seus dirigentes desçam da torre de marfim em que a vaidade e o excesso de autoridade os colocaram, permanecerá em cartaz esse já decantado caso do edifício em ruínas da praça Severiano Resende, cuja demolição suporta os embargos ditatoriais de uma instituição que aqui se tornou anacrônica por sua orientação obsoleta e prejudicial (AINDA O SERVIÇO... 1946).



Às críticas sobre o autoritarismo da atuação do SPHAN, acrescentam o seu descaso com a população:

Mas quem era o seu representante aqui? [do SPHAN] Ao certo, nunca ninguém soube. Em que jornal, em que boletim, em que folheto o SPHAN dava conhecimento ao povo de suas determinações? Nenhum. Consideraria ele que não precisa-se descer ao povo? (SANTOS, 1946 e).

Também recorrente nesta campanha, é a alegação da falta de valor histórico dos imóveis que o SPHAN pretendia preservar:

[...] somos totalmente contra a idéia de conservar um sobrado sujo e que nada tem de histórico e nem de artístico. E com essa afirmação desafiamos a qualquer técnico do Patrimônio para provar o contrário (SANTOS, 1946 e).

Completa o Dr. Asterack de Lima:

[...] o velho casarão que nada tem de histórico deve cair, como devem cair outros semelhantes que vemos entulhando ruas, sem nenhuma finalidade (LIMA, 1946).

Muitos apontam o que vêem como incoerências na ação do órgão.

O empresário industrial João Batista Lopes ironiza:

O Patrimônio Histórico tem sido aqui "sui-generis". Tomba os prédios e os deixa cair... E se alguém os tentar amparar, como no conhecido caso da Igreja de S. Francisco, lá vem o Patrimônio "chatear" (LOPES, 1946).

Luiz Alvarenga, tesoureiro da Prefeitura, critica o que considera como:

Dois pesos e duas medidas. No Rio de Janeiro é posto abaixo um templo artístico e histórico, como a Igreja de S. Pedro para a abertura de uma Avenida!!! Se a Capital do país precisa progredir e modernizar as suas ruas e avenidas, o mesmo deseja S. João e outras cidades do interior que não estacionaram (ALVARENGA, 1946).

O articulista de *O Diário do Comércio* completa:

Desta coisa gritante o SPHAN não pode se defender: enquanto faltaram verbas para obras indispensáveis de conserva nas igrejas Matriz do Pilar e de S. Francisco, há um verdadeiro desperdício no "remexido" da arruinada casa da Rua Direita, anexa a um "Passo". Note-se que este "serviço" está sendo feito sem requerimento, ao menos, de formalidade à Prefeitura, e sem comunicação de qualquer espécie à proprietária do imóvel que é a Santa Casa, e à Cúria Arquidiocesana (a esta, pelo "serviço" no Passo) (SANTOS, 1946 e).

Tornou-se difícil, após tanto tempo discutindo sobre a necessidade de renovação do casario urbano, as tais "ruinarias", entender o interesse por aquele casarão que se fazia apenas mais uma daquelas edificações:

Quanto ao casarão do Largo Tamandaré, a providência inicial será o SPHAN nos dizer, do alto de sua sabença qual o episódio histórico de que foi teatro o prédio e o que, na sua arquitetura, pode ser considerado motivo de preservação, se ele não representa nenhum estilo chamado brasileiro, colonial, ou seja o que for, sinão um prédio de tipo comum, dos que para a abertura da Avenida Getúlio Vargas, no Rio, o prefeito Henriquinho do Getúlio derrubou às centenas (ALVARENGA, 1946).

Outras críticas aludem à "falta de compreensão", desprezo ou desconhecimento das necessidades locais por parte do SPHAN:

Mas, o diretor do SPHAN não pode voltar aqui... São João del-Rey fica num ramal ferroviário e a viagem do Rio não oferece conforto... Daí a falta de compreensão do SPHAN para com nossa cidade, daí a falta de colaboração popular, cada vez mais escassa [...] (SANTOS, 1946 i)

Porém, enquanto prosseguia esta campanha de imprensa na cidade contra o SPHAN, em junho deste ano, a bancada udenista⁸ de Minas Gerais (Gabriel Passos, José Bonifácio, Monteiro de Castro, Lopes Cançado, Milton Campos, Magalhães Pinto e Licurgo Leite Filho) encaminhou à Assembléia Nacional Constituinte requerimento para que o Ministério da Educação fundasse na cidade um museu histórico. O Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional seria o responsável pela tarefa.

⁸ Rodrigo M. F. de Andrade pertenceu à bancada.



A reação local foi violenta; enquanto aceitavam a iniciativa do museu, repudiavam sua localização. "O Correio" reafirma que o "povo de S. João del-Rei deseja ver um moderno e majestoso hotel, lacuna das mais sensíveis da nossa progressista cidade":

A população inteira recebeu desapontada a iniciativa dos deputados udenistas mineiros, com o Dr. Gabriel Passos à frente, sugerindo a criação aqui de um museu regional, no local onde outrora existiu um velho casarão, hoje reduzido a escombros. Não poderia ter sido mais desastrada a idéia daqueles ilustres constituintes (...).

A criação de um museu é, em si, um inestimável melhoramento, que nenhuma cidade culta tem o direito de recusar. Entretanto, para a sede de um museu há felizmente, em nossa encantadora cidade, muitos outros velhos solares (...) O prédio da praça Severiano de Resende está com seu destino traçado. A sua reconstituição só por mero capricho se concebe [...] (AINDA..., 1946 b)

Em resposta, Augusto Viegas encabeça um outro requerimento ao ministro da Educação para que o museu seja montado na casa onde havia nascido Bárbara Eliodora, localizada na Rua da Prata, e não no casarão da Praça Severiano de Resende. Ou seja, esta proposta, a criação de um museu, não surte efeito nenhum sobre os ânimos exaltados e os ataques continuam, virulentos. Aparecem ataques de ordem pessoal aos funcionários do SPHAN:

Assim se tem manifestado o SPHAN. E há mais: deixa ao arbítrio de um simples levantador de paredes, que se agarra com unhas e dentes a um emprego público, fumador do ópio da ignorância de nossas tradições, a classificação daquilo que possa ter interesse artístico ou histórico! Absurdo dos absurdos (GUEDES, 1946).

[...] pois o que era de SPHAN aqui era cada vez mais segredo, cada vez num círculo menor de pessoas, até a situação atual, em que a cidade, por suas maiores e mais representativas figuras, repudia de público o que ele já fazia na surdina, ou seja essa tutela dos alegres rapazes do Patrimônio, com toda sua corte de representantes, descobertos e encapuzados... O povo quer que os srs. recuem, srs. do SPHAN, e isto, enquanto não é "tarde" (BELINI, 1946 i).

A confrontação parecia não ter limites: além de lançarem mão de sua influência política e da imprensa, os proprietários "para impedir o tombamento do prédio, tomaram uma série de atitudes, inclusive cedendo a casa para abrigo de leprosos". (PESTANA, 1990, p.17). Por outro lado, começam a demolição desde o interior, roendo as entranhas da edificação e reduzindo-a a quase uma casca, na tentativa de promover uma situação de fato.



Figura 3.4: Demolição do Casarão.

Fonte: Arquivo do Museu Regional de São João del-Rei

Na tentativa de assegurar a edificação, o SPHAN, no dia primeiro de agosto de 1946, decide pelo tombamento do prédio. Mesmo assim, alguns meses depois, - e como último recurso frente à crescente deterioração do edifício, envia nova solicitação ao Ministro da Educação e Saúde, desta vez pedindo a compra ou desapropriação do imóvel.

Tentando ainda se aproveitar da situação, em 4 de setembro de 1946, a CIMOSA, aceitou vender o casarão exigindo, porém alto preço. Porém, ao final a artimanha de nada valeu: o SPHAN conseguiu a desapropriação, embora sob protestos das partes envolvidas.



Levado ao Supremo Tribunal, este, entendendo que não devia entrar no mérito de um assunto que a seu ver era eminentemente técnico, delega a palavra final ao SPHAN. Em junho de 1946, Afonso Arinos, desde o Rio de Janeiro e na qualidade de técnico do órgão, foi chamado para emitir sua opinião sobre o conflito. Após citar as constituições de 1824, 1891 e 1934 sobre o direito de propriedade, chama a atenção para o artigo 134 da lei do SPHAN. Diz que cabe aos povos desenvolver uma "consciência nacional", necessária para resistir à "marcha do tempo" e continua:

Eis os fatos, na sua singela relação. Dêles ressalta a convicção de que o Prefeito Municipal, levado por uma compreensão talvez sincera, mas tacanha, primária e provinciana do que êle considera ser o progresso da sua cidade, não duvidou em dar a mão a capitalistas mais cícosos (quase que dizia mais 'cimosos") dos seus lucros, do que respeito às leis e à jurisprudência do Supremo Tribunal. Juntos empreenderam uma campanha de imprensa não longe de terrorista, agitando a população da cidade contra o SPHAN, por meio da apresentação altamente tendenciosa da ação dêste. Era assim uma obra educativa ao contrário que a Prefeitura proporcionava aos seus munícipes, na penosa faina de seguir sempre ao inverso o caminho das suas obrigações.

Naturalmente que a opinião popular, cujas informações sôbre casos como êste são necessariamente precárias, correspondeu logo à campanha de excitação e falsidade, (...) e criou-se, em conseqüência, na ilustre e acolhedora São João Del Rei, uma atmosfera crítica e absurda. Atmosfera vexatória para o SPHAN indicado malevolamente como inimigo da cidade, mas coagido, por elementar decôro e senso de responsabilidade, a cumprir o seu dever de representante da autoridade federal. Atmosfera bastante delicada para o Prefeito, que mostrou não ter a ponderação, o critério, nem a compreensão necessária ao exercício do seu cargo (ARINOS, 1946).

E, concluindo, sobre o processo de reversão do tombamento:

É sobre a impugnação que somos chamados a deliberar. (...) Quanto à parte da impugnação em que se discute o caráter artístico e histórico do edifício, a jurisprudência citada do Supremo Tribunal mata a questão. Se os mais altos juizes do Brasil entendem que não devem entrar no mérito dêste assunto eminentemente técnico, assunto em que a SPHAN exerce exatamente a sua autoridade legal, não hão de ser interessados desconhecedores dos rudimentos do problema, que venham oferecer, no caso, palavras que mereçam consideração (ARINOS, 1946).

O autor vota pela manutenção do tombamento:

O SPHAN está jogando nesta questão uma cartada decisiva. Dificilmente se dará, de novo, um desrespeito tão brutal à legislação que ele é obrigado a defender, com a agravante da autoridade municipal se colocar entre os infractores. Qualquer transigência de nossa parte, qualquer curvatura aos processos de intimidação de que somos objeto, corresponderia, na minha opinião, à deserção de um dever. Na instância administrativa a lei não deve ser estrangulada com essa conivência. E estou certo de que o Poder Judiciário da República, em que todos devemos confiar, pois ainda há juízes no Brasil, não deixará tão pouco que a lei seja fraudada, na instância que lhe afeta (ARINOS, 1946).

No dia sete de outubro, o Presidente Eurico Gaspar Dutra finalmente determina a desapropriação do casarão do Comendador por utilidade pública. Porém, meses antes, em março de 1947, já começara o desabamento das paredes externas do prédio - que, como dissemos, vinha sendo demolido de forma lenta, pela própria CIMOSA, desde seu interior. Assim, o feitiço dos "cimosos"⁹ acabou virando contra eles próprios e, nesta outra situação, de emergência, o SPHAN pode finalmente dar início à reforma do imóvel, a qual se estendeu até 1954.

Porém, ainda assim foi difícil ao SPHAN fazer prevalecer sua autoridade: em 21 de outubro de 1948, devido ao acirramento das divergências, o Presidente da República foi obrigado pelas circunstâncias a enviar para São João del-Rei o Coronel Décio Palmeiro Escobar, do corpo de funcionários da Secretaria da Presidência, designado investigador federal para o caso. O conflito foi controlado e o SPHAN pode prosseguir, até terminar a reforma em 1954.

Pode-se notar que o relatório que o Cel. Escobar envia à Presidência, em contraste com a franqueza de Afonso Arinos, prima pelo tom prudente, ocasionado talvez pelo teor de sua missão, conciliatória:

[...] a demolição do prédio de três andares da praça não constituiria tampouco agravo a nenhum valor histórico porque o prédio tem 70 anos apenas. A cidade teria ganho um hotel de primeira ordem, se não fora a intervenção do Patrimônio que, para conservar o casarão arruinado, o desapropriou e não sabe agora o que dele fazer, nem dispõe de recursos para adapta-lo a qualquer finalidade

⁹ Referência feita por Afonso A. à sigla da firma construtora CIMOSA.



útil. E que deles dispuzesse, dificilmente poderia torna-lo convenientemente utilizável, mantidas como pretende, as disposições internas originais, com várias alcovas, ou cômodos sem luz, nem aeração suficiente (ESCOBAR, 1948).

É interessante ver como em sua argumentação, quase que desculpando a ação dos "cimosos", o Coronel Escobar replica os argumentos dos proprietários e de seus aliados. Não reconhece "valor histórico" no edifício, critica a falta de realismo do S.P.H.A.N. perante as necessidades da cidade: o órgão federal não disporia "de recursos para adaptá-lo a qualquer finalidade útil" e "dificilmente poderia torna-lo convenientemente utilizável".

3.2. Uma cartada decisiva¹⁰

No confronto, ambos grupos, federal e local, tomaram decisões e lançaram mão de métodos autoritários, embora diferentes e apontando para distintos horizontes. Contando com diferentes apoios políticos, cada um tem seu próprio horizonte de construção da Nação. O grupo da CIMOSA avançava basicamente sob seus interesses privados. A ação do SPHAN, federal, tornava mais difícil, complicava o suave desenvolvimento dos interesses privados locais.

Neste sentido, em uma ironia da história, os defensores da demolição, seus proprietários e aliados, apenas continuavam o tipo específico de atividade econômica que tanto enriquecera seus antepassados: a de explorar em benefício próprio o comércio localizado em um ponto excelente do espaço urbano, contando para tanto com o apoio do poder público¹¹.

Porém, o fato de sua campanha ter conseguido aglutinar tantas personalidades locais aponta como a ação do Patrimônio em seu conjunto deixava a desejar. A atuação do SPHAN passava ao largo do envolvimento com a população. Seu programa de ação (e seus pressupostos teóricos) não haviam sido difundidos ou debatidos

¹⁰ Afonso Arinos, em seu parecer sobre o caso, apresentado logo adiante.

¹¹ Ironicamente, as sacadas em ferro do Casarão, retiradas na demolição, foram reutilizadas na própria residência de um dos proprietários da CIMOSA.

nem com a população local, nem com os grupos detentores do poder.

No fim, prevaleceu a autoridade do SPHAN: a partir de 1947 inicia-se a reforma do casarão - que se estende até 1954 – e a posterior criação do Museu; entre 1952 e 1958, teve início a aquisição das peças e a organização do acervo, quando finalmente o museu abre-se à visitação pública.

Alguns anos depois, Lúcio Costa escreveu um texto comentando a trajetória de Rodrigo Melo Franco de Andrade¹² como diretor do SPHAN. E avaliando os resultados das diversas iniciativas em relação à recuperação de bens e a criação de museus pela instituição, referiu-se ao caso de São João como o “restauração do prédio, criminosamente desmantelado, onde agora funciona o bem equipado Museu Regional de São João Del Rey” (COSTA, 1997, p.439).

Mesmo tendo sido os vencedores legais da confrontação, esta gerou um resultado paradoxal, o projeto de preservação do SPHAN gerou uma reação desproporcional da parte da CIMOSA - o desmantelamento do prédio. Após meses de conflito o SPHAN herdara simplesmente uma “carcaça”:

O vesgo modo de agir do Serviço do Patrimônio Histórico continua prejudicando a cidade. Quem vir uma fotografia da carcaça do sobrado assombração da praça Severiano Resende terá impressão de estar em face de uma cidade européia atingida pela guerra (SANTOS, 1946 h).

Da imponente construção restara apenas a casca das paredes exteriores – o que restava ao SPHAN fazer? Que tipo de operação de *restauração*¹³ deveria ser aplicada aos restos materiais do soberbo imóvel? Haveria que levar adiante uma obra de quase total (re) criação material do edifício – porém qual significado tomaria este ato e o bem patrimonial resultante, material e simbolicamente?

¹² Rodrigo Melo Franco de Andrade (1898/1969) foi figura central na fundação do SPHAN, permanecendo em sua direção por 31 anos. Foi o grande definidor do perfil de atuação deste órgão federal, levado à sua direção por Capanema, fez parte do grupo de intelectuais que este político atraiu à administração pública. Sua dedicação à causa do Patrimônio e a integridade moral de sua pessoa converteram-no em figura exemplar.

¹³ O termo restauração é utilizado por nós com a mesma atribuição de significado da época.



Figura 3.5: Demolição do Casarão.
Fonte: Arquivo do Museu Regional de São João del-Rei



Figura 3.6: Demolição do Casarão.
Fonte: Arquivo do Museu Regional de São João del-Rei



Figura 3.7: Demolição do Casarão.
Fonte: Arquivo do Museu Regional de São João del-Rei



Figura 3.8: Demolição do Casarão.
Fonte: Arquivo do Museu Regional de São João del-Rei



Figura 3.9: Demolição do Casarão.

Fonte: Arquivo do Museu Regional de São João del-Rei

O edifício resultante do restauro, assim como o museu ali instalado e o par de murais ali presentes constituem um excelente objeto de análise, uma ótima oportunidade para refletir sobre a ação do SPHAN e sobre as idéias e a prática de Lucio Costa. Porém, antes de passarmos à discussão sobre a intervenção, seria interessante descrevermos a edificação original e a vida que ali se desenrolava.



Figura 3.10: Demolição do Casarão.
Fonte: Arquivo do Museu Regional de São João del-Rei

3.3. O Casarão do Comendador Mourão

A construção original implantava-se nos limites do terreno e, erguida em um sistema construtivo baseado no trabalho escravo, tinha as paredes grossas do térreo em alvenaria, pedra e barro, para suportar o peso das estruturas superiores. Nos outros pavimentos utilizou-se taipa de sebe e, por fim, a cobertura com quatro águas, que ultrapassava a cornija formando o beiral.



Figura 3.11: Foto do entorno do Casarão no início do século XX.

Fonte: Acervo de André Bello.

Com três pavimentos, era organizada verticalmente e em torno da escada: a faixa da frente, para receber e negociar; a faixa dos fundos, para a família. O térreo dividia-se em três áreas: uma para o trabalho, nos cômodos da frente; os cômodos posteriores à escada, para acomodação dos escravos e, por fim, o pátio onde abrigavam-se os animais e localizava-se a “casinha”. Neste pátio havia um cômodo com um poço.

Ao primeiro andar chegava-se através de uma escada em “T”, onde um dos lances levava à área da frente com o salão social, que se abria para a praça. O lance posterior ligava-se aos quartos e alcovas dos familiares. O segundo andar, menor e com a escada voltada para a área íntima, era onde provavelmente estavam os aposentos do Comendador, além de possuir um outro salão para a permanência de mulheres e crianças.

Uma parte interessante da casa era a cozinha. Ficava no primeiro andar, mas num corpo contínuo à casa, sobre o cômodo do poço. Ligava-se à sala de jantar e, através de uma escada exterior, ao pátio. Esta disposição já evidencia um sinal de modernização na organização dos espaços, se pensarmos na São João del-Rei daquele tempo. Com os novos hábitos europeus instituídos com a vinda da família real para o Brasil no início do séc. XIX, o programa da residência do Comendador procurou seguir e estar à altura dos novos costumes sociais.

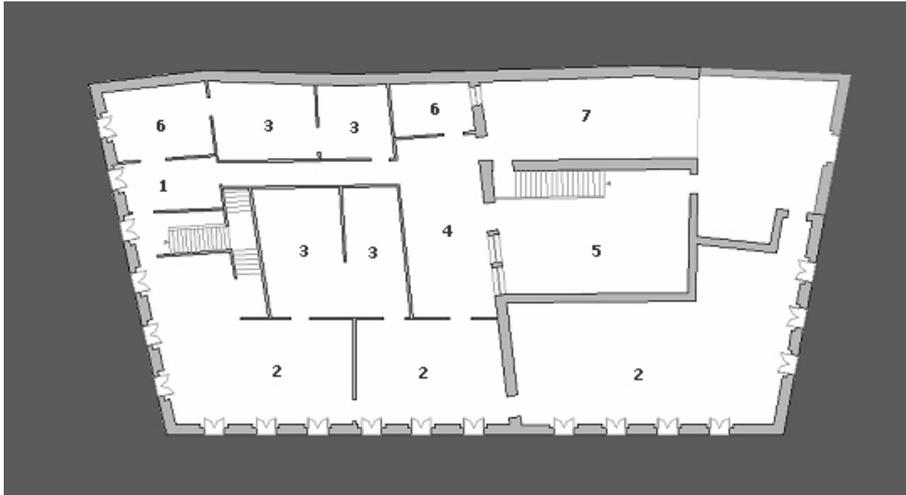


Figura 3.12: Planta do pavimento térreo original.

Fonte: Levantamentos do autor.

Legenda: 1.Saguão. 2. Loja e depósitos. 3. Alcovas. 4. Salão. 5. Pátio. 6. Quartos e saletas. 7. Área coberta. 8. Cozinha. 9. Sala de viver. 10. Oratório. 11. Salão íntimo. 12. Cômodo de circulação.



Figura 3.13: Planta do 1º pavimento original.

Fonte: Levantamentos do autor.

Legenda: 1.Saguão. 2. Loja e depósitos. 3. Alcovas. 4. Salão. 5. Pátio. 6. Quartos e saletas. 7. Área coberta. 8. Cozinha. 9. Sala de viver. 10. Oratório. 11. Salão íntimo. 12. Cômodo de circulação.

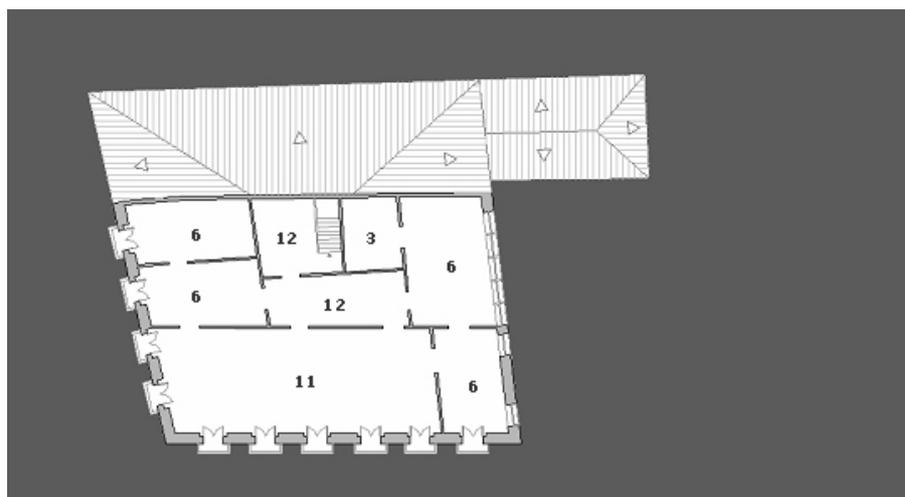


Figura 3.14: Planta do 2º pavimento original.

Fonte: Levantamentos do autor.

Legenda: 1. Saguão. 2. Loja e depósitos. 3. Alcovas. 4. Salão. 5. Pátio. 6. Quartos e saletas. 7. Área coberta. 8. Cozinha. 9. Sala de viver. 10. Oratório. 11. Salão íntimo. 12. Cômodo de circulação.

De acordo com o inventário feito por Jacinta Gabriela F. Mourão, vê-se que alguns cômodos eram destinados à sala de música, sala de jogos etc. As alcovas, remanescentes do modelo colonial¹⁴, ligadas à sala de jantar serviam para guardar faqueiros, porcelanas e outros objetos de mesa. O mobiliário, sofisticado, tinha aparência e materiais nobres, fazendo parte da decoração quadros e retratos pintados por artistas estrangeiros contratados. Desse arrolamento realizado pela viúva, podemos destacar a prata nos serviços de mesa, porcelanas “ricas”, cristais, móveis com encosto e assento em palhinha, piano, “camas francesas”, espelhos com moldura.

¹⁴ O fato de que o casarão tinha uma implantação que o descolava de construções vizinhas, permitiria a supressão de alcovas, se houvesse a intenção.



Figura 3.15: Retrato do Comendador João Mourão, por Edouard Vienot¹⁵.
Fonte: Acervo do Museu Regional de São João del-Rei. Foto do autor.

No exterior, as fachadas tiveram tratamento bastante equilibrado na distribuição dos cheios e vazios. E, mais do que anunciar as mudanças em curso, esta residência senhorial materializava um saber anterior consolidado, o das "boas tradições" - a pura volumetria, maciça e rígida, típica do padrão colonial, no caso amenizada por elementos decorativos. Algo chama muito a nossa atenção: as janelas geminadas em uma das faces laterais, de frente para o córrego, por serem, de certa forma, uma proposta arrojada (e, talvez, o prenúncio das janelas em fita próprias do modernismo).

¹⁵ O pintor nasceu em Fontainebleau, no ano de 1804. Foi discípulo de Guérin e Hersent. Expôs nos salões de Paris, nos anos de 1831 a 1870. Por alvará de 20 de agosto de 1869, o Imperador nomeou-o como "Retratista e Fornecedor da Casa Imperial", podendo anunciar nos seus papéis e alçar as Armas Imperiais no seu estabelecimento. O pintor residia em Paris, com ateliê na Rua Vitória, 92.



A influência Neoclássica é identificada nas folhas das portas abrindo à francesa, acabadas com vidro, e também nos trabalhos de estuque em baixo relevo, com motivos fitomorfos e pilares com capitel coríntio; grades de ferro com flores estilizadas nas sacadas – provavelmente industrializadas e importadas. Interessante, neste ponto, vemos que todos estes detalhes classicizantes conferiam personalidade ao casarão. Esta edificação, dos detalhes ao porte, não era uma construção usual para o período, com tipologia simplificada e variações em profusão na malha urbana.

Todos estes elementos demonstravam a preocupação do Comendador com a possibilidade de distinção. Através do inventário podemos identificar e comprovar também a extensão destas preocupações. Aos bens exemplificados acima, somavam-se escravos, animais e aqueles que confirmam o patrimônio do Comendador, os “bens de raiz”¹⁶:

Uma morada de casas de dois andares situada na Praça do Tamandaré de frente para a rua do Comércio, toda envidraçada, com armações para negócios, toda assoalhada, aforrada e avaliada em vinte contos de réis; uma térrea que parte de um lado com o sobrado e com casas de Custódio Nogueira da Costa com armações para negócios; uma casa na Praça do Tamandaré assoalhada de forro de tábua e esteira com armação; um telheiro na mesma praça; uma casa e chácara na rua Santo Antônio (em frente para a rua Formosa); uma porção de madeira velha. (PESTANA, 1990, Anexo I)

Já mencionamos algumas das características do terreno onde se alça o imóvel, localizado bem no centro da cidade. Outro traço que merece ser destacado é sua importância na construção de uma paisagem urbana que pode ser caracterizada como parte do patrimônio "colonial". Com sua ocupação do lote tipicamente colonial, subindo três pavimentos e com uma límpida volumetria, não apenas se destaca na paisagem, mas joga um papel essencial em sua estruturação.

¹⁶ Note-se a concentração de imóveis nas proximidades da residência da família, com certeza bastante valorizados em função de sua localização.

O largo à sua frente margeia o córrego, e gera um grande espaço aberto (cf. figura 2.1) e o casarão atrai, inevitavelmente, o olhar. Nesta região da cidade, encontram-se o prédio da prefeitura (antiga Intendência), a Escola Municipal João do Santos, o antigo prédio do Banco Custódio Magalhães. Neste conjunto de edifícios monumentais, o casarão se destacava (e ainda se destaca) por seus três pavimentos - fato incomum na cidade-, mas também pelo seu "tradicionalismo", seguindo fielmente o sistema construtivo tradicional.

A reconstrução

As obras de recuperação do prédio se desenvolveram sob a orientação de vários dos arquitetos empregados no SPHAN: Paulo Thedim Barreto, Lúcio Costa, Artur Arcuri e José de Souza Reis¹⁷. Inicialmente, na execução da tarefa, o órgão local seguiu as recomendações de Lúcio Costa, pautada em sua proposta de desenvolvimento natural da arquitetura no país. Estas recomendações estão explícitas nas "Informações" que remeteu ao diretor da DPHAN, Rodrigo Melo Franco de Andrade:

[...] tratando-se de uma casa de meados do século XIX, construída, como as demais casas sãojoanenses dessa época, em obediência à modalidade do nosso estilo imperial que se manteve alheia às influências neo-clássicas acadêmicas e fiel ao desenvolvimento da tradição colonial, [...] preservar as peculiaridades de planta que correspondem efetivamente aos usos e costumes da época, a fim dele permitir quanto possível, a reconstituição dos ambientes familiares (sala de visitas, sala de jantar, cozinha, quartos, etc) o que não impedirá a melhora eventual de alguns de seus elementos correspondentes a mesma época (COSTA, 1947).

A recuperação progrediu lentamente, estendendo-se de 1947 a 1954. O processo de restauração foi levado adiante em meio a toda sorte de problemas. Uma dificuldade técnica, a impossibilidade de recuperação de material retirado durante a

¹⁷ Já tratamos da trajetória destes arquitetos funcionários do SPHAN, Paulo Thedim Barreto, Lúcio Costa, Artur Arcuri e José de Souza Reis no CAPÍTULO 2.



demolição, tornou inviável o objetivo inicial. Não havia como manter a composição original do interior da residência senhorial.

Assim, não foi possível “preservar as peculiaridades de planta”, nem foi possível a “reconstituição dos ambientes familiares (sala de visitas, sala de jantar, cozinha, quartos, etc)”. Optou-se então por uma outra concepção de restauro: como resultado, o casarão existente na praça Severiano Resende contrasta fortemente com a construção original.

Basicamente foram preservadas as seguintes características originais: a volumetria, sua tipologia e sua implantação; as fachadas, por sua vez, foram reconstituídas. Isto quanto ao exterior, já o interior, quase que totalmente destruído pela ação criminosa dos antigos proprietários, foi simplesmente recriado. O abandono do projeto inicial - restaurar a repartição dos interiores - originou um novo e peculiar espaço interno, que apesar de sua aparência tradicional, na verdade, segue de perto pontos fundamentais da sintaxe moderna.

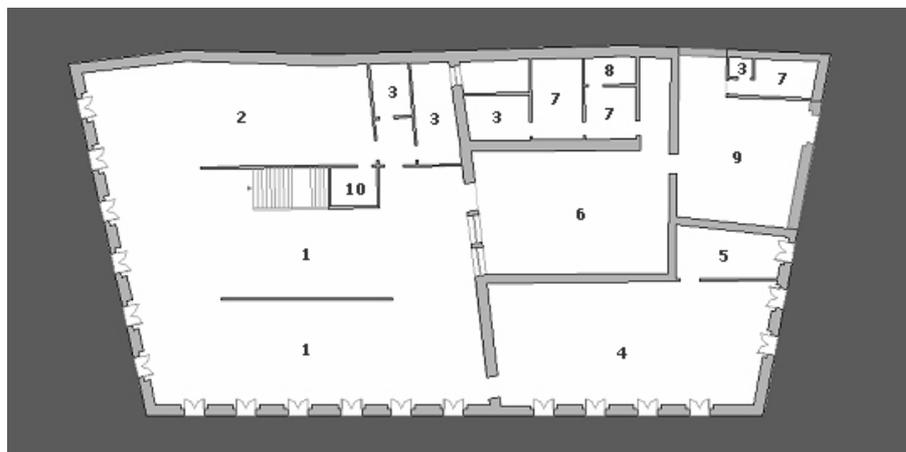


Figura 3.16: Planta do pavimento térreo pós-intervenção.

Fonte: Levantamentos do autor.

Legenda: 1. Saguão de exposição. 2. Auditório. 3. Sanitários. 4. Arquivo histórico. 5. Reserva técnica. 6. Pátio de exposição. 7. Sala administrativa. 8. Cozinha. 9. Pátio de serviço. 10. Depósito.

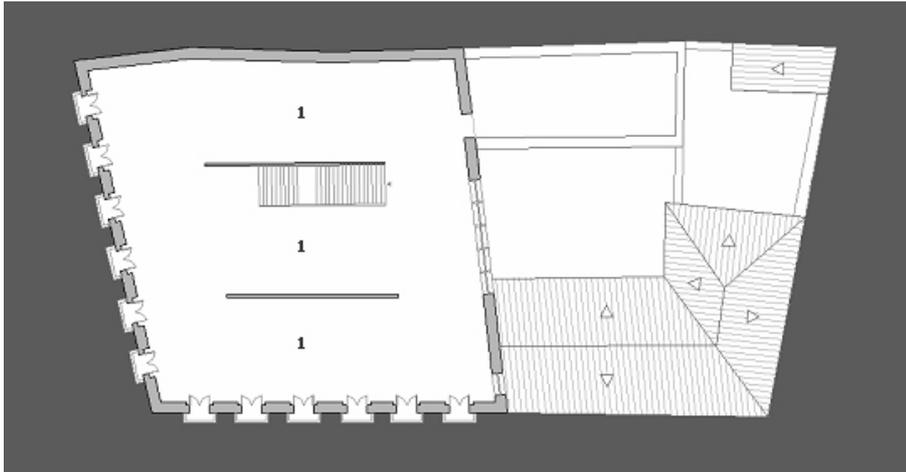


Figura 3.17: Planta do 1º pavimento pós-intervenção.

Fonte: Levantamentos do autor.

Legenda: 1.Saguão de exposição. 2. Auditório. 3. Sanitários. 4. Arquivo histórico. 5. Reserva técnica. 6. Pátio de exposição. 7. Sala administrativa. 8. Cozinha. 9. Pátio de serviço. 10. Depósito.

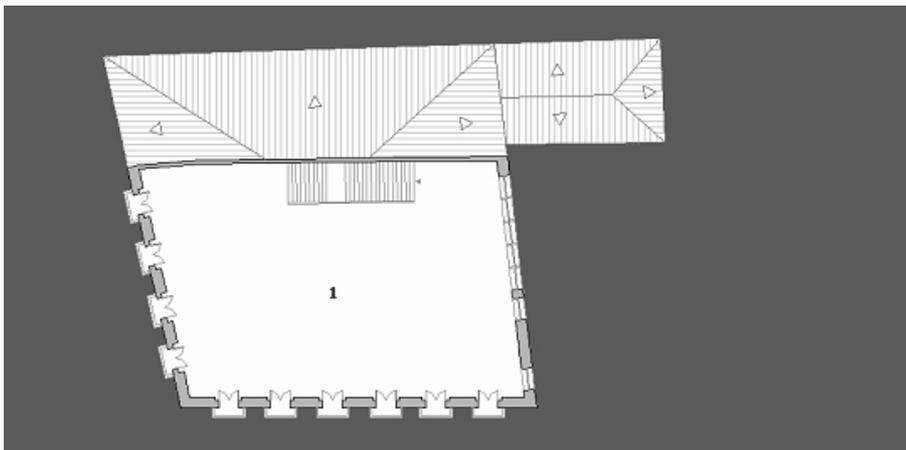


Figura 3.18: Planta do 2º pavimento pós-intervenção.

Fonte: Levantamentos do autor.

Legenda: 1.Saguão de exposição. 2. Auditório. 3. Sanitários. 4. Arquivo histórico. 5. Reserva técnica. 6. Pátio de exposição. 7. Sala administrativa. 8. Cozinha. 9. Pátio de serviço. 10. Depósito.

Na reconstituição das fachadas externas, detalhes artísticos foram deixados de lado. Como diz PESTANA:

Toda a atenção se voltou para as fachadas, mas sem a preocupação de aperfeiçoamento dos detalhes, mantendo-se os elementos do estilo colonial em detrimento de tantos outros que a particularizavam. (...) não foram reconstituídos os frisos e cartelas decorados em estuque, inclusive o da fachada principal com a data de construção da casa e diversos outros elementos nas portas e janelas¹⁸ (PESTANA, 1990, p.21).

¹⁸ A data de construção a que se refere a autora corresponde ao ano de 1859.



Assim, no restauro das fachadas, abandonou-se maiores preocupações com seus detalhes: mais importante era a manutenção das características daquela tipologia de construção e não a dos elementos decorativos que a particularizavam. O que foi materializado no processo de restauração seguiu o partido de abandonar os aspectos que singularizavam aquela casa em favor daquelas que seriam, segundo Lúcio Costa, as características fundamentais da arquitetura tradicional brasileira.

Porém, se alguns dos detalhes da fachada foram suprimidos, em contraste, os fundos da construção receberam especial cuidado em seu restauro. O que era originalmente a parte traseira de serviços do imóvel recebeu um acabamento tão primoroso quanto sua parte frontal. Podemos entender esta sutil mudança como uma resposta à nova situação urbana em que se encontrava o imóvel, na medida em que a avenida marginal ao córrego do Lenheiro ganhou importância e centralidade. Quando o casarão foi construído, a cidade, por assim dizer, dava as costas ao rio, este cumpria o papel de quintal urbano.



Figura 3.19: Foto do casarão antes da demolição.

Fonte: Arquivo do Museu Regional de São João del-Rei.



Figura 3.20: Foto do casarão em 1999.

Fonte: Levantamentos do autor.

A reforma do casarão deveria trazer à luz, promover "a melhora eventual", "alguns de seus elementos correspondentes a mesma época". O critério de restauração aplicado, quando descarta as peculiaridades e reforça o que há de exemplo comum no casarão, seria resultado de uma vontade idealizada, em que o objeto em si não importa, com suas particularidades, mas sim o que nele há de universal. O princípio que norteou a restauração não foi o de reconstituir o casarão tal qual existia na época do comendador (ou em alguma etapa posterior), mas sim recriar o casarão como um exemplar paradigmático dos princípios da "arquitetura autêntica do período imperial".

Isto no tocante ao exterior. O interior segue outros princípios, aparentemente díspares. A edificação restaurada apresenta um marcado contraste entre forma exterior e interior. Enquanto o exterior é relativamente fiel à forma original, o espaço interior se destaca por sua concepção moderna. As dificuldades de reconstituição, que levaram à simplificação da obra, acabaram criando uma oportunidade que Lucio Costa soube aproveitar. Criou amplos espaços no seu interior da edificação tradicional, livres de subdivisões, "modernos".



Isto talvez não fique evidente à primeira vista, devido aos elementos construtivos tradicionais que compõe os salões: a vista tende a se fixar em detalhes como o assoalho de tábua corrida, nas portas originais ou no teto em forro saia-camisa e perde de vista o conjunto, a inusitada articulação destes elementos construtivos tradicionais.



Figura 3.21: Interior do casarão.
Fonte: Levantamentos do autor.

Porém, esta articulação espacial, próxima à sintaxe moderna, vem à tona quando comparamos as plantas do prédio original com as resultantes do restauro. Ao contrário das plantas originais, cortadas e recortadas por subdivisões, as últimas apresentam amplos espaços, quase sem interrupções.

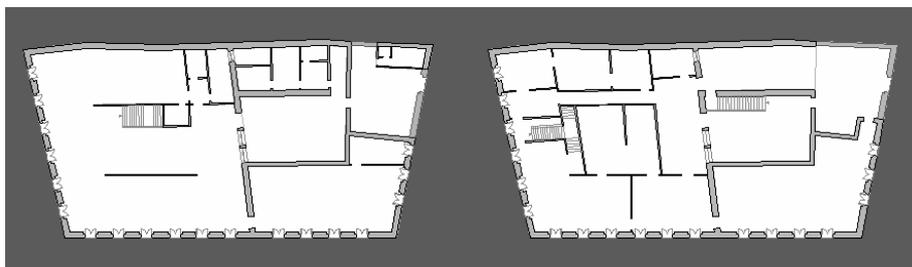


Figura 3.22: Plantas do pavimento térreo pós-intervenção (esq.) e original (dir.).
Fonte: Levantamentos do autor.

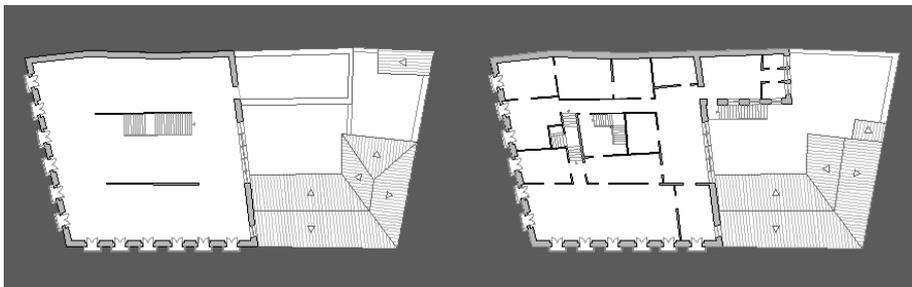


Figura 3.23: Plantas do 1º pavimento pós-intervenção (esq.) e original (dir.).
Fonte: Levantamentos do autor.

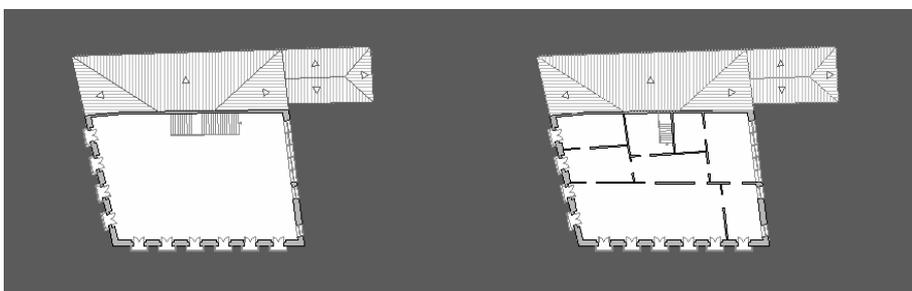


Figura 3.24: Plantas do 2º pavimento pós-intervenção (esq.) e original (dir.).
Fonte: Levantamentos do autor.

A nova espacialidade trazida pelo restauro fez com que o museu adotasse uma outra concepção de espaço expositivo, mais perto da “neutralidade” moderna do que da “cenográfica”. Voltaremos a esta questão, mas antes seria interessante tentar entender as motivações por trás das decisões que nortearam o restauro. Duas são intrigantes: a concepção por detrás da recriação da forma exterior do casarão e o sentido da (aparente) discrepância entre a diretriz de restauro seguida no exterior e no interior.

A resposta talvez esteja nas razões de sua importância enquanto bem patrimonial. O casarão interessava por ser “uma casa de meados do século XIX, construída (...) em obediência à modalidade do nosso estilo imperial que se manteve alheia às influências neo-clássicas acadêmicas e fiel ao desenvolvimento da tradição colonial”.

Ou seja, a edificação na praça Severiano Resende constituía um excelente remanescente de um momento específico de nossa



evolução arquitetônica: ele fora construído na etapa exatamente anterior à nefasta “contaminação” eclética do final do século XIX.

A intenção inicial de Lúcio Costa, como mostra sua carta a Rodrigo, era reconstituir de modo relativamente fiel a edificação. Quando esta se mostrou impossível, Costa não teve dúvidas em mudar o sentido do restauro, direcionando-o de modo que seu resultado servisse como algo além de uma reconstituição exemplar.

A simplificação na reconstituição da fachada (a decisão de deixar de lado os frisos e cartelas decorados em estuque, e outros elementos originais nas portas e janelas) deve ser considerada como um “ajuste”, a “melhora eventual” a que se referia na carta. Ou seja, uma forma de fazer com que o edifício restaurado comunicasse melhor e de maneira mais direta, “sem ruídos”, a essência da boa arquitetura brasileira do período.

Na medida em que o restauro passou a visar uma construção exemplar ou simbólica de um período, deixou de interessar (mesmo onde isto ainda seria possível) a restauração de detalhes que indicassem qualidades específicas daquela edificação. Costa recuperou uma construção exemplar ou simbólica de um período, não o casarão do comendador.

Como vimos, foi contra a opinião daqueles que se arvoravam em defensores do “progresso da cidade”, que o casarão foi reconstruído. A luta por mantê-lo poderia, sem problemas maiores, contrariar seus habitantes, uma vez que a cidade, no entendimento do SPHAN, fazia parte de algo maior que ela mesma. Na visão da instituição, o acervo arquitetônico histórico de São João del-Rei ultrapassava a própria cidade, na medida em que era uma peça fundamental no conjunto de símbolos da nação.

Paradoxalmente, para se criar uma cultura nacional havia que desconsiderar os vínculos entre cada um dos elementos que compunham esta cultura e as condições locais que os originaram. Havia que, paradoxalmente, *desregionalizar* cada um destes

elementos, destacá-los de suas raízes, de suas peculiaridades e idiossincrasias. Havia que abstraí-los, para assim poder precisar o que seria sua verdadeira “essência” nacional.

O personagem Macunaíma, imagem literária que procura definir o ser brasileiro (“herói sem nenhum caráter”) é um bom exemplo desta operação: a criação de Mário não tem problema nenhum em ser índio, negro e branco; ou de se sentir em casa seja em São Paulo, seja nas selvas, uma vez que estes elementos, embora díspares, fazem igualmente parte do grande conjunto que constitui o Brasil.

A construção de uma nação, de uma “cultura nacional”, embora aluda sem cessar às peculiaridades da identidade nacional, tem que promover um processo de homogeneização cultural no interior da nação (GELLNER, 1993). Ao SPHAN passou interessar uma “edificação genérica”, um exemplar paradigmático de um importante momento da evolução de nossa arquitetura.

A conservação daquela residência, onde viveu certo comendador, que levava um determinado estilo de vida ou ainda a uma memória local, o papel que tal edificação poderia ter naquele momento na vida urbana, tudo isto passou a secundário. A ótica pela qual enxergavam a importância do casarão passava ao largo destas questões, para se concentrar em sua lógica enquanto objeto arquitetônico, em seu papel de objeto remanescente da formação da arquitetura no Brasil.

Neste sentido é interessante pensar como este tipo de restauro se encaixa neste processo de modernização e homogeneização. A intervenção na fachada do casarão “corrigiu” suas imperfeições, ou seja, aparou, entre suas peculiaridades, aquelas que o afastavam da regra.

Interessante como esta operação guarda analogia com as representações feitas por meio do desenho de contorno linear, que como vimos, também tinha o efeito de idealizar seu objeto em



pura forma, desprezando para tanto uma série de outras informações.

Como foi mostrado quando discutimos o caso da produção de Tarsila nas cidades históricas mineiras, cada desenho dá forma a um olhar seletivo, que enquanto representava certas qualidades velava outras. E o mesmo poderia ser dito a respeito dos desenhos (também lineares e de extração purista) presentes nos textos de Costa. De maneira semelhante, a reforma recalcou alguns aspectos da edificação em favor de outros.

Breve retorno: Lúcio Costa e o olhar purista

O casarão restaurado reflete um tipo bem determinado de olhar sobre nosso passado. Um olhar que, aludindo a Certeau (1994), poderia ser caracterizado como uma visão “do alto”. No objeto restaurado estão as marcas do ponto de vista a partir do qual Lúcio Costa e companhia enxergavam São João del-Rei. Nela, viam uma cidade depositária de elementos da arquitetura tradicional brasileira; dentro deste olhar abrangente, mas distante, a cidade era uma parte de algo muito maior e importante do que ela mesma: era um ponto dentro da imensa constelação da formação da arquitetura moderna brasileira.

Eles, modernistas federais, tinham a visão do observador que domina a situação desde a distância (e não aquela do participante localizado ao nível do solo e envolto na experiência – daí a procedência de muitas das críticas que sofreram). Tinham uma estratégia que pressupunha o domínio do espaço e uma ação sistemática no tempo; a preservação do Patrimônio estava intimamente vinculada à construção da arquitetura moderna brasileira. Para o SPHAN, influenciado pelas idéias de Lúcio Costa, a modernização criava a oportunidade da construção da “boa tradição arquitetônica”, tanto quanto esta fundamentava aquela.

Passemos a nossa segunda questão: como explicar a disparidade entre a diretriz de restauro seguida no exterior, relativamente fiel

ao original, apesar de todos os reparos que acabamos de fazer, e a explícita invenção espacial em seu interior? Para entender a lógica desta operação, devemos colocar a questão em outros termos, na verdade nos termos do pensamento de Lúcio Costa: qual deve ser a relação entre preservação da tradição e invenção arquitetônica moderna?

Para Costa, esta relação ultrapassava em muito o sentido comum que enxergava entre ambas a simples oposição: deveria existir uma harmonia profunda entre preservação e invenção arquitetônica. No lugar de uma simples oposição entre passado e moderno, Lúcio Costa concebia um processo histórico onde percebia que reinava a continuidade de esforços: tanto o casarão, exemplar da "autêntica arquitetura brasileira de estilo imperial", como a recente arquitetura moderna, ainda em processo de consolidação, constituíam ambos momentos – decisivos – de um mesmo processo, o da formação da arquitetura moderna e brasileira.

A seu ver, unia-os a adesão a uma série de princípios arquitetônicos, cujos pontos centrais eram a racionalidade construtiva e a forma pura, princípios, em última análise, de raiz clássica: verdade, utilidade e beleza. Estes princípios, que seriam eternos e universais e cuja origem remonta às civilizações clássicas do Mediterrâneo, haviam chegado ao Brasil por dois caminhos, independentes, mas paralelos. Por um lado, via Península Ibérica, mais exatamente por meio da arquitetura vernácula aqui aportada com os conquistadores portugueses.

Um processo que se estendeu por séculos, desde os primórdios da colonização até ser interrompido pela influência (a seu ver) nefasta do Eclétismo dos finais do século XIX. Fora este processo de traslado e adaptação paulatina e sábia desta experiência arquitetônica tradicional às condições locais que criara um substrato arquitetônico que possibilitava que a experiência da moderna arquitetura entre nós fosse além de um enxerto gratuito (ARANTES, 1997).



A grande possibilidade abria-se, aos olhos de Costa, pela razão de que este conhecimento arquitetônico, de matriz ibérica e enraizado em solo brasileiro, pautava-se pelos mesmos princípios, funcionais e plásticos que estavam sendo retomados neste exato momento pela nova arquitetura. Neste ponto é importante ressaltar que por “nova arquitetura”, Lúcio Costa entendia não a amplitude de experimentações que estava sendo levado a cabo na Europa ou nos Estados Unidos, mas uma bem determinada vertente desta: as teorias e a prática de Le Corbusier.

Segundo Costa, o entendimento da arquitetura de Le Corbusier constituiria um segundo e importante reencontro da produção brasileira com estas mesmas matrizes que a forjaram. Na obra do europeu, feita conforme o espírito dos tempos, Lúcio Costa enxergava a atualização, o *aggiornamento*, destes mesmos princípios.

O emprego da nova técnica, a serviço das necessidades modernas, pela arquitetura purista revelara uma nova beleza, “o jogo sábio, correto dos volumes sob a luz”, simultaneamente clássica e moderna. Não precisamos aqui lembrar a gênese das concepções puristas, que só recebem sua sistematização após o contato com a vanguarda parisiense. Foi apenas após travar um fecundo diálogo com Ozenfant, que Le Corbusier pode rearticular e sistematizar todos seus conhecimentos sobre a experimentação arquitetônica mais recente, adquiridos em sua formação, nos estágios em escritórios dos arquitetos mais avançados e em suas viagens.

As idéias de Ozenfant, essenciais para a gênese das concepções puristas se enquadravam dentro de uma vertente específica da vanguarda parisiense do pós-guerra, a qual recebeu o nome genérico, mas significativo, de “Retorno a Ordem”. O ideário purista constituiu uma fértil releitura das conquistas recentes do cubismo, de modo a adequá-las, por um lado, ao processo de modernização social e técnica que então se processava e, por outro, ao que então esta vertente da vanguarda construtiva enxergava como a tradição latina, clássica.

Não por acaso, “Por Uma Arquitetura” traz ilustrações de pinturas puristas, pós-cubistas, sob um esquema geométrico onde se revela a proporção áurea de sua estrutura, ou impressas, lado a lado, ilustrações de automóveis e de templos clássicos gregos. Embora séculos afastassem ambas produções, industrial e arquitetônica, elas materializavam o mesmo tipo de beleza, severa e racional. Este milagre fora alcançado em ambos os casos pela adesão estrita às demandas construtivas e funcionais.

Porém este processo de depuração não se limitava à arte ou à arquitetura eruditas ou aos produtos da técnica e da industrialização. Objetos utilitários como copos, garrafas ou pratos (de uso e produção corrente e cuja autoria, coletiva, remontava a séculos de recriação) tinham passado, ainda que de forma não intencional, pelo mesmo processo de purificação funcional apontado nos exemplos dos automóveis e de templos clássicos gregos. São estes os objetos exemplares que aparecem nas naturezas-mortas puristas.

Ou seja, a produção vernácula estava igualmente sujeita às mesmas leis universais proclamadas pelos puristas. Temos neste caso um exemplo paradigmático de *olhar com olhos livres* (não foi o que Tarsila fez, com responsabilidade?), propiciado pela experimentação modernista. Uma parcela da cultura material, até então desprezada, podia ser incorporada de maneira decidida e conseqüente à produção moderna.

Foi uma recriação deste novo olhar que Lúcio Costa lançou sobre a arquitetura tradicional brasileira, então cobiçado objeto de disputa nos círculos intelectuais nacionalistas no Brasil. Ao invés de deter sua atenção crítica nos exemplos consagrados, templos ou palácios, que eram os objetos de estudo e referencia da discussão que embasava a produção arquitetônica neocolonial, Costa desenvolveu um surpreendente e revelador olhar.

Em um gesto que configura um típico movimento estratégico modernista, Costa passa a concentrar sua atenção sobre outra fatia da produção. Deixando de lado figuras consagradas como a



do Aleijadinho, passa a valorizar a produção de edificações normal e corrente enraizada no país, enaltecendo-a a partir de qualidades como concisão formal e adesão estrita à racionalidade construtiva e às necessidades específicas do novo ambiente.

Justamente ele, que fora um praticante do neocolonial, passaria a defender a arquitetura moderna sob a alegação de que ela, melhor que nada ou ninguém, poderia nos ajudar a reconhecer o que seria a nossa “boa tradição”. Ela nos ensinaria a entender a racionalidade presente na arquitetura colonial que nos formou: ensinaria a compreender melhor o “passado que é a raiz do que somos, e seremos” (COSTA, 1997).

Para Lúcio Costa, nossa autêntica tradição arquitetônica não se encontrava nem nos excessos barrocos, nem nas construções simbólicas. Encontrava seu verdadeiro fundamento na racionalidade e concisão de certas práticas, na maioria das vezes vernáculas. Daí sua valorização da arquitetura anônima: seu herói, demiurgo cultural, deixa de ser o Aleijadinho em favor do anônimo “velho mestre português”. Seria este personagem aparentemente secundário quem detinha o conhecimento fundamental.

Os papéis que nacionalismo e modernismo, no referente à produção arquitetônica, deveriam desempenhar no urgente processo de modernização do país foram genialmente rearticulados. Era possível, a partir destas teorizações, ser, em um único gesto, moderno e brasileiro. Ou ainda, como era o caso do próprio Lúcio Costa, participar simultaneamente do SPHAN e do CIAM.

A abertura de visão proporcionada pelas teorias arquitetônicas puristas levou o profundo conhecedor de arquitetura tradicional que era Lúcio Costa a uma abordagem que lhe possibilitava conectar de maneira decisiva e profunda o estudo da produção tradicional com a nova experimentação arquitetônica.

Um elo para o passado, o presente e o futuro

Mas esta conexão, uma vez estabelecida teoricamente, precisava encontrar um exemplo prático, uma figura sensível que iluminasse aqueles envolvidos na produção cotidiana, sobre a prancheta, seja avançando a produção da moderna arquitetura ou ainda no serviço público de proteção do Patrimônio.

Ora, o emprego do concreto armado tinha se provado essencial para a experimentação moderna: a estrutura independente não era apenas um dos cinco pontos da arquitetura moderna definidos por Le Corbusier, mas aquele que possibilitava a prática dos outros quatro pontos. Lucio Costa, que já percorrera muita estrada pesquisando exemplares de nossa arquitetura tradicional, vai estabelecer uma forte analogia entre o uso moderno do concreto armado e a técnica tradicional da taipa-de-mão que encontrara em Minas.

Analogia esta que, ultrapassando seus textos, se aloja em um dos primeiros projetos que realiza após a definição destas idéias. No projeto que realiza em 1934 para uma cidade em João Monlevade. Esta proposta apresenta um insólito sistema construtivo: sobre uma laje de concreto armado assentada sobre pilotis, Costa propõe que se levantem os quartos utilizando uma estrutura de pau-a-pique. Este gesto construtivo híbrido, à primeira vista um mescla espúria de práticas de distintas épocas, explica-se pela designação que o método construtivo tradicional do pau-a-pique recebe no memorial do projeto. Costa chama-o de "barro armado".

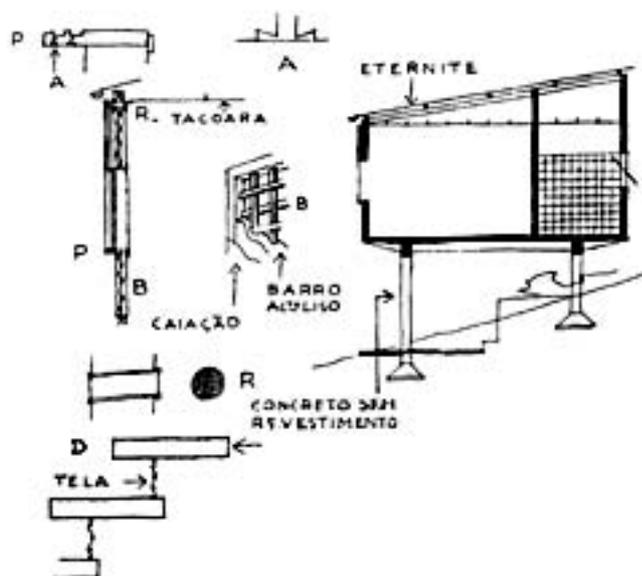


Figura 3.25: Casa dos operários da Vila Monlevade.
Fonte: SERAPIÃO (2007).

Por meio desta invenção terminológica, Costa esclarece sua intenção: cria uma analogia entre a técnica de matriz colonial e o método mais avançado então disponível no Brasil, o concreto armado. Um procedimento que têm em comum permite aproximar os díspares processos: ambos são métodos construtivos em que uma estrutura independente de sustentação recebe uma vedação autônoma.

Na sua inovadora visão, a “autêntica arquitetura brasileira”, a tradicional e a moderna, ao compartilharem uma adesão estrita a funcionalidade e pureza da forma, haviam encontrado de maneira análoga os mais altos valores arquitetônicos, a beleza e verdade. Tendo isto em mente, fica clara a articulação proposta no restauro entre interior e exterior, a racionalidade construtiva é o princípio que une as aparentemente distintas experiências arquitetônicas moderna e tradicional no Brasil.

Existiria um princípio formal e racional guiando a nossa boa tradição – o espírito latino clássico que aqui se enraizara seguia vivo, virara nacional e se convertia sem problema em moderno. A questão era ter olhos que soubessem ver...

Portanto, voltando à questão do restauro do casarão do comendador: não haveria nenhum problema em resgatar sua fachada (da maneira “correta”) e em se criar dentro desta uma espacialidade moderna – a coerência, estrutural nos dois sentidos da palavra, era dada pelo gesto arquitetônico fundamental - em ambas reinava o respeito à funcionalidade e à concisão estrutural e formal.

Outro ponto semelhante a ser ressaltado é o cuidado desvelado pelo SPHAN no processo de restauração dos fundos do casarão. Já mencionamos a maneira como este se posiciona em relação à praça em sua frente bem no centro da cidade; as fachadas do casarão se voltam a ela, em respeitosa deferência.

Neste momento interessaria destacar outro lado de sua implantação: os fundos desta construção davam para o Córrego do Lenheiro, que durante a maior parte de sua história servira como uma espécie quintal de São João del-Rei¹⁹. A cidade como um todo e, acompanhando esta, a arquitetura do casarão, literalmente davam as costas para o curso d’água. Este, tido em baixa estima, era considerado pouco mais do que uma área de serviço em escala urbana. Seguia esta depreciação a pouca importância dada aos fundos das casas.

Esta paisagem urbana sofreu uma radical transformação no momento em que foi aberta uma grande avenida paralela ao curso do córrego. Esta, a partir deste momento, se converte então no grande espaço urbano aberto, no eixo da cidade, e, inevitavelmente, é para ela que converge o olhar que contempla a totalidade da paisagem de São João del-Rei. Daí que aquele espaço fosse pontuado por grandes edificações, como teatro, equipamentos urbanos ou escolas, construídos no século XIX, mas já com outra caracterização arquitetônica²⁰.

Portanto, quando foi pensado o restauro, era destacada a importância do casarão na paisagem urbana: subindo três

¹⁹ Aquilo que, por analogia, poderíamos chamar de “entrada de serviço”, na conformação original do casarão, localizava-se exatamente na face voltada para o córrego.

²⁰ Lembremos do primeiro capítulo.



pavimentos de límpida volumetria, não apenas se destacava na paisagem, mas jogava um papel essencial em sua imagem de exemplo de núcleo colonial. Isto - seu papel na paisagem - talvez explique em parte, o mencionado cuidado do SPHAN na restauração dos fundos do casarão.

Mas, talvez, devamos procurar o restante da explicação no próprio moderno ideário arquitetônico, que converteu em ponto de honra a indistinção entre fundos e fachada. Este seria outro momento em que um olhar moderno acrescenta novas dimensões para um objeto herdado do passado: contemplado desde seus fundos, o casarão apresenta o rico jogo compositivo feito por seus distintos volumes, bem distinto daquele observado desde a praça.

Resumindo, o processo de restauro, iniciado em meio a condições nada favoráveis, converteu-se assim em um gesto exemplar. A própria restauração do edifício era uma peça de grande valor didático. O problema da ampla difusão social destas idéias – especialmente àqueles por elas diretamente afetados – parecia naquele momento uma tarefa menor, seja pela urgência, seja pela crença no poder iluminista das idéias corretas, que podia esperar enquanto se impedia o desmanche criminoso do que restara deste passado.

O acervo do museu

De certa forma, caberia ao museu proposto levar adiante o cumprimento das tarefas de difusão social do novo ideário. Como vimos, foi a bancada udenista de Minas Gerais quem encaminhou à Assembléia Nacional Constituinte um requerimento para que o Ministério da Educação fundasse na cidade um museu histórico. Esta deliberação foi tomada durante o momento de máximo acirramento da disputa, em junho de 1946²¹.

²¹ Infelizmente não foi possível levantar a conexão exata entre a origem desta proposta feita pela bancada federal de minas e o SPHAN. Podemos apenas imaginar que deve ter havido algum tipo de ação conjunta entre o órgão encarregado da preservação e o partido.

Caberia ao Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional levar adiante o projeto, definir a natureza do “museu histórico” que o casarão restaurado acolheria. Podemos ter alguma noção dos planos para o futuro museu que Lúcio Costa tinha em mente por meio da carta que este escreveu, pouco depois da aprovação oficial, ao diretor do SPHAN, Rodrigo Melo Franco de Andrade. Costa traçou um programa específico para o acervo a ser reunido:

[...] caberia reunir ali, de preferência, peças desse período e desse gosto, conservando-se em seções distintas do futuro museu o material (setecentista ou oitocentista) da 1ª metade do século, bem como as peças contemporâneas, mas de inspiração neo-clássica (COSTA, 1947).

Ou seja, segundo esta carta, Lucio Costa previa a exposição de objetos cotidianos referentes à época da construção do casarão, mas não apenas desta. O acervo deveria exibir preferencialmente peças referentes à “modalidade do nosso estilo imperial que se manteve alheia às influências neo-clássicas acadêmicas e fiel ao desenvolvimento da tradição colonial”. Porém, a proposta não excluía a possibilidade de também expor “peças contemporâneas, mas de inspiração neo-clássica”.

Salta à vista, quando examinamos o caráter do acervo que, segundo Lúcio Costa, este museu deveria exibir, a clareza que este tinha sobre o que deveria constituir um projeto cultural nacional abrangente e qual o papel que um museu deveria ter dentro deste. A proposta do museu se baseia em um recorte bem mais definido que usualmente se levava sobre o que seria o patrimônio a preservar e tornar de conhecimento público: ao invés de simplesmente recolher um acervo variegado, mas sem foco definido, os objetos expostos deveriam se concentrar em uma determinada época e em um determinado tipo de produção de cultura material²².

²² Esta clareza de objetivos fica especialmente evidente quando comparamos o projeto de Lúcio Costa para o museu àquele existente em Ouro Preto, o Museu da Inconfidência. Esta instituição, inaugurada na década de 1930, abriga um vasto leque de objetos reunidos segundo interesses aparentemente distintos. Lá encontramos peças tão díspares como altares retirados de igrejas, mobiliário residencial, esculturas e projetos do Aleijadinho ou documentos relativos à Inconfidência. Talvez uma peculiar sala, o Memorial aos Inconfidentes, possa fornecer uma



Porém sua proposta ia além. Mais do que simplesmente focar um determinado período e um determinado tipo de produção cultura, percebemos a vontade de Lúcio Costa que este museu fosse parte integrante de um programa de difusão das idéias então aceitas pelo SPHAN (e que tiveram parte substantiva de sua origem em seus escritos) sobre a formação da arquitetura e da cultura material no Brasil.

O objetivo do museu não seria nem reconstruir o ambiente onde aconteceu a vida da elite local, nem recolher objetos notáveis, dignos de diferentes dos mais diversos tipos de atenção, ou ainda exaltar algum episódio da “História Nacional”. Seu objetivo seria mostrar a um público amplo um importante momento dentro da evolução das artes, maiores e menores, no Brasil. Por outro lado, este desígnio estaria dentro de um projeto maior, o de tornar conhecida pelo público a evolução das idéias e da produção artísticas e arquitetônicas no Brasil.

Este aspecto fica mais evidente quando lembramos que, entre as providencias tomadas por Lúcio Costa, estava a encomenda de dois “murais didáticos” para o espaço expositivo. Estes últimos, longe de servirem como uma obra de arte comemorativa e de exaltação, deveriam ter um outro papel, servindo para a elucidação do significado das peças expostas.

Os murais deveriam fornecer aos visitantes a chave para a leitura correta das peças expostas e da cidade em que estas se encontravam. Podemos imaginar que nos primeiros estágios da definição do museu, pensou-se um espaço expositivo ainda com certo sabor “cenográfico”, uma vez que, inicialmente, o projeto de restauração visava “permitir quanto possível, a reconstituição dos ambientes familiares (sala de visitas, sala de jantar, cozinha, quartos, etc)”.

pista sobre o significado da totalidade do acervo exposto; o museu teria como finalidade a exaltação da Inconfidência Mineira e de sua época. Os objetos expostos serviriam para indicar o esplendor da cultura alcançada na Minas do Ouro e, assim, enaltecer um episódio a ser comemorado como fundamental para a construção de uma História Brasileira. O museu de SJDR por sua vez se restringe a um aspecto específico da formação nacional.

Cabe a suposição de que as peças seriam expostas em ambientes que preservariam “as peculiaridades de planta que correspondem efetivamente aos usos e costumes da época”. Assim, possivelmente, a disposição do acervo do casarão acabaria se pautando pela correspondência entre o uso de cada peça e o ambiente que as abrigava.

Como sabemos, a concepção inicial do restauro foi abandonada e que, como resultado, criou-se uma nova espacialidade no interior da edificação. Este espaço, contínuo, levou a uma concepção mais neutra de espaço expositivo. Abandonou-se a concepção cenográfica junto com a “reconstituição dos ambientes familiares” do casarão. A adoção de um espaço expositivo moderno fez com que (mesmo apesar da presença de elementos arquitetônicos tradicionais no espaço interior) mobiliário e espaço expositivo não se articulassem por meio da reconstituição mimética de um ambiente.

Hoje, os objetos estão dispostos de maneira a permitir a autonomia de sua leitura com relação à do ambiente. Porém, o processo de criação do museu foi conturbado: as coisas ocorreram de modo distinto ao inicialmente planejado, tanto no que diz respeito ao espaço do interior do casarão quanto ao acervo que se conseguiu recolher.

Esta primeira mudança, a no restauro do interior, não foi o principal fator a afetar a implementação da concepção inicial do Museu Regional. De certa forma, esta poderia até constituir uma vantagem, na medida em que um espaço neutro poderia reforçar o caráter “abstrato” que se pretendia dar à leitura do acervo. Ao deixar de mimetizar o aspecto de uma residência, ficaria mais fácil ao público entender que o objetivo principal do museu não era a conservação da casa do comendador ou a exibição de um determinado estilo de vida ligado à memória local.

Neste espaço, o sentido que se queria dar aos objetos expostos poderia ganhar em clareza e coerência: o visitante seria levado a contemplar cada peça enquanto parte de um processo de formação



específico ocorrido no Brasil: a produção da cultura material, alimentadora de uma possível identidade e, em especial, aquela do mobiliário.

Porém, muitos fatores impediram que a proposta original vingasse. A reunião das peças museu foi levada em meio a toda sorte de problemas, desde a resistência dos habitantes locais até as eternas dificuldades financeiras que impediam o SPHAN de levar adiante seus projetos. Apenas em 1956 o acervo começou a ser recolhido e organizado. A tarefa avançou até 1963, sendo a visitação permitida a partir de 1958. Hoje, no acervo do museu, é possível encontrar toda a sorte de objetos ligados à vida da região no período, como liteiras, indumentária, objetos decorativos ou peças da imaginária religiosa. Percebe-se que apenas foi possível reunir artefatos antigos, de diferentes cidades mineiras e com diferentes características. Algo bem distinto da proposta inicial.



Figura 3.26: Acervo do Museu em 1999.
Fonte: Levantamentos do autor.

(além dos) Murais - uma encomenda de Lúcio Costa

Entre as diversas providências tomadas por Lúcio Costa estava a encomenda de dois “murais didáticos” para o museu. Executados pelo artista José Guimarães Vieira em 1957, medem 12 metros e meio de comprimento por 3 metros e 30 centímetros de altura, tendo sido pintados em têmpera de caseína e a óleo. Seus títulos aludem diretamente a seus temas: *Renovação Artística do século XIX*, numa face e *Planta urbana de São João del-Rei com principais monumentos*, na outra.

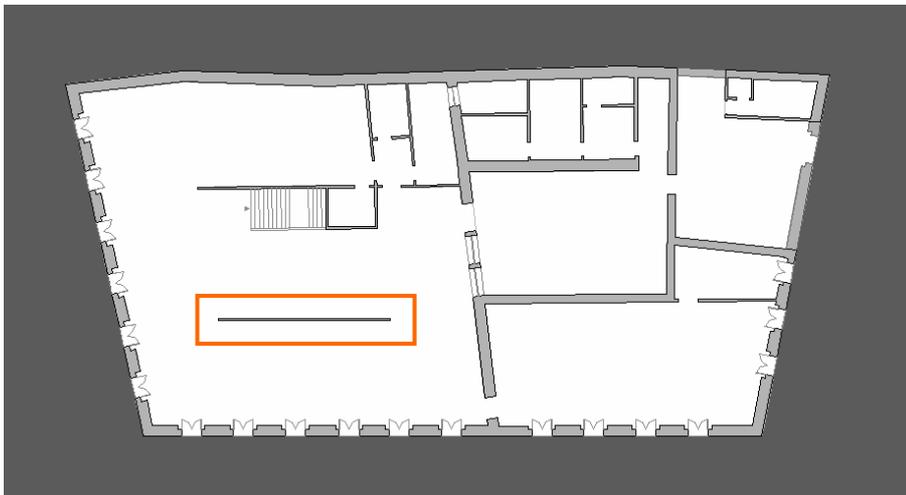


Figura 3.27: Planta do pavimento térreo do Museu. Em destaque a parede onde foram pintados os murais.

Fonte: Levantamentos do autor.

Logo ao entrar no salão principal do Museu, o visitante encontra os dois murais, pintados sobre as faces de uma mesma parede. Estes, longe de serem peças comemorativas ou de exaltação, jogavam um papel central na concepção de “museu”, ao servirem para a elucidação do significado das peças expostas. Forneciam aos visitantes a chave para a leitura correta, ao ordenar e dar sentido, não só do mobiliário exposto ali quanto do patrimônio urbanístico e arquitetônico presentes na cidade.

A linguagem moderna das pinturas apenas aparentemente contrasta com o ambiente exterior, a cidade histórica, ou com o interior recheado de fragmentos do passado. Na verdade,



dirigindo-se antes de qualquer outro elemento do acervo aos visitantes, os murais falam da tradição, entrelaçando-a ao presente e a um futuro em construção, ainda por fazer.

Os murais foram resultado de uma encomenda: em 28 de junho de 1957, Sylvio de Vasconcelos²³ encaminhou correspondência solicitando preços aos artistas Oldack de Freitas, João Guimarães Vieira e Carlos Nagano, sob a condição de executarem

[...] uma pintura mural, de finalidade documentária e educativa, destinada a constituir o elemento principal da exposição artística e histórica organizada no pavimento térreo do museu subordinado a esta Diretoria em São João del Rei (VASCONCELOS, 1957).

Esta pintura deveria atender a quatro requisitos. Os dois primeiros se relacionavam à sua localização no Museu, nas duas faces da parede no salão térreo, e á obrigatoriedade de ser executada em têmpera a caseína, além de mais alguns detalhes técnicos. O quarto determinava o prazo máximo para a entrega da pintura. Quanto ao terceiro item, determinava o seguinte:

3 - a composição da referida pintura deverá corresponder no esquema fornecido a V. Sa., representando numa das faces da parede a evolução das formas nas obras de arte maior e de artes menores durante o século XIX e, na outra face, a planta da área urbana da cidade de São João del Rei, com a elevação de seus principais monumentos arquitetônicos (VASCONCELOS, 1957);

Chama a atenção, no processo desta encomenda, o fato de que a “referida pintura deverá corresponder no *esquema* fornecido a V. Sa.”. Dois fatos merecedores de atenção emergem desta formulação da encomenda. Primeiro, o artista é rebaixado da condição de criador à de simples executor. Em segundo lugar: valeria a pena meditarmos sobre o termo “esquema” ali

²³ Sylvio de Vasconcelos (1916-1979), Arquiteto, filho do historiador Simão de Vasconcelos, foi professor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de Belo Horizonte, com dedicação à arquitetura colonial mineira. Foi o primeiro representante do SPHAN em Minas Gerais por indicação do próprio Rodrigo Melo Franco de Andrade. Produziu inúmeros trabalhos, entre os quais *Aruqitetuar no Brasil: sistemas construtivos e Aruqitetura mineira em Vila Rica*. Colaborador da *Revista do SPHAN*.

empregado - ele pode se referir tanto a um “esboço de pintura”, quanto a um outro tipo de esquema, um sistema teórico. Isso é o que veremos adiante, por enquanto, continuemos com a execução.

Sendo assim, em 29 de julho do mesmo ano, o Termo de Encerramento considerou adjudicatário o sr. Guimarães Vieira por satisfazer integralmente às especificações e apresentar *preço menor*. Os murais que lhe foram encomendados já estavam prontos no ano seguinte²⁴.



Figura 3.28: Estudo para o Mural “Renovação Artística”.
Fonte: Arquivo do Museu Regional de São João del-Rei.

²⁴ Em correspondência datada de 06 de maio de 1957, encaminhada a Sylvio de Vasconcelos, Chefe de Distrito do IPHAN, Rodrigo M. F. de Andrade cobra o pagamento ao artista Guimarães Vieira pelas pinturas murais que já executou no pavimento térreo do museu, de acordo com plano elaborado pelo arquiteto Lucio Costa.

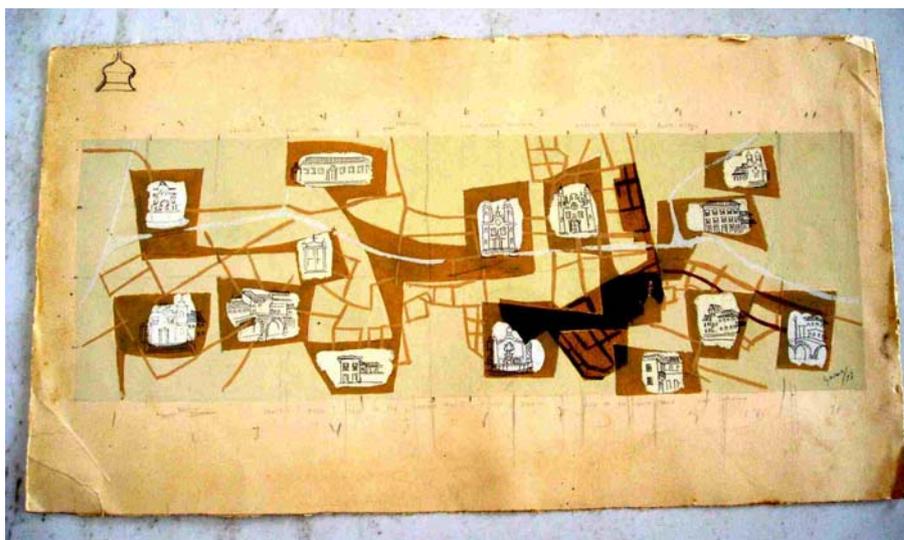


Figura 3.29: Estudo para o Mural “planta da área urbana da cidade de São João del Rei, com a elevação de seus principais monumentos arquitetônicos”.

Fonte: Arquivo do Museu Regional de São João del-Rei.

Os murais encontram-se em ambos lados de uma mesma parede isenta no salão de exposições, logo na entrada principal do Museu. O primeiro painel, que corresponde à “Renovação Artística do século XIX”, traz sobre sua superfície desenhos de peças exemplares de arquitetura, mobiliário e indumentária. O segundo painel é dedicado a São João del-Rei, onde aparecem desenhos de edificações exemplares sobre uma estilização da malha urbana.

Repetindo, os murais, “o elemento principal da exposição artística e histórica”, serviriam para informar os visitantes de forma sucinta sobre a parte do sistema teórico desenvolvido por Lúcio Costa que fazia referência ao acervo. Antes de passarmos a análise propriamente dita dos painéis seria interessante procurar recriar o estranhamento que estes deveriam causar: primeiramente, não constituíam um simples painel explicativo e tampouco uma obra de arte em si. Costa teve o cuidado de “enobrecer” os murais, exigindo que eles fossem executados em materiais tradicionais como têmpera a caseína.



Figura 3.30: Mural "Renovação Artística".
Fonte: Levantamentos do autor.



Figura 3.31: Mural com a planta da área urbana da cidade de São João del Rei, com a elevação de seus principais monumentos arquitetônicos.
Fonte: Levantamentos do autor.



Devemos perceber também como a proposta destes murais mesclava diferentes práticas, então correntes: servindo como uma espécie de guia turístico ilustrado da cidade ou um diagrama que sintetiza e organiza cronologicamente o material exposto no museu. E, ainda, eles se relacionam com uma peculiar prática na moderna arquitetura brasileira, a presença em prédios oficiais ou monumentais de painéis de "pinturas históricas", um gênero artístico com regras bem definidas e cuja origem remonta à Renascença (SANTOS, 2001).

Esta prática teve um momento crucial na edificação que é considerada por muitos como marco inaugural na moderna arquitetura brasileira, o MESP. Em 1936, Cândido Portinari foi chamado pelo ministro Gustavo Capanema para executar um conjunto de obras para a futura sede do Ministério da Educação e Saúde. A primeira pintura executada, os "Ciclos Econômicos", compreendia uma série que retratava atividades diversas na cronologia e na localização geográfica, mas cujo conjunto representava, sob o prisma do desenvolvimento econômico, a formação da nação brasileira através dos tempos, exaltando a contribuição do "trabalhador brasileiro". Anônimos e estereotipados eram retratados em uma linguagem visual onde predominam as linhas de contorno nítidas e os planos de cor pura e onde foram sintetizadas ao máximo as referências naturalistas nas figuras e na paisagem.

A própria forma da pintura privilegia a concepção de "formação da nação": indo além da simples produção de um conjunto de telas. Como contribuição neste gênero de "pintura histórica", surge a representação de um novo olhar histórico. A seriação das imagens materializa a concepção da história como processo, uma vez que cada tela, ao representar uma etapa de um ciclo, ultrapassa a simples descrição visual de um evento específico mostrando-o encadeado em uma seqüência cronológica. Este processo, por sua vez, aponta claramente um "telos" - o momento presente, quando o aspecto da "formação nacional" descrito alcança seu ápice.

Portinari deixou, além dos "Ciclos", outros painéis históricos neste mesmo prédio e, com estes trabalhos, Portinari inaugurava todo um conjunto de obras plásticas modernistas plasmadas no molde da "pintura histórica".

É interessante perceber como nestes painéis sanjoanenses, Lúcio Costa dialoga com esta "versão moderna" da pintura histórica: mudando radicalmente sua prática, ele manda fazer dois murais a partir de ilustrações suas e que acompanhavam seus textos sobre arquitetura. Concede-lhes um outro caráter, distinto das obras usualmente presentes em edifícios modernistas: fortemente didáticos, os painéis se propõem a passar para o visitante uma visão do acervo do museu (cuja escolha, por outro lado, também refletia a visão de Lúcio Costa).

Isto ajuda a explicar, por um lado, o reduzido papel que coube ao artista na produção destes painéis. A Guimarães Vieira - ao contrário de Portinari, que concebia seus murais - coube apenas a tarefa de materializar a imagem da concepção de Lúcio Costa. E por outro, pode esclarecer o inusitado aspecto formal dos murais, entre pintura e diagrama, entre desenho e colagem.

Como em uma igreja medieval, que se valia de imagens para ensinar às massas iletradas as sagradas escrituras, Lúcio Costa procurou no Museu Regional difundir sua interpretação sobre a produção arquitetônica brasileira por meios visuais. Na verdade, a adoção desta estratégia visual não constituía novidade em sua trajetória. Lúcio Costa aprendera a traduzir sua argumentação para a linguagem visual por meio do estudo da obra de, entre outros, de Le Corbusier, um propagandista tão hábil no manejo das imagens como de palavras, quando se tratava de avançar a causa da nova arquitetura.

Não seria o caso de aqui de se estender no comentário sobre os desenhos de Le Corbusier, o qual soube tomar partido das descobertas das vanguardas artísticas parisienses suas contemporâneas, especialmente no caso, em relação ao desenho linear de contorno de Matisse ou ainda do Picasso neoclássico.



Basta com apontar que seu domínio sobre o meio não se restringia aos desenhos das edificações propriamente ditas ou de seu contexto espacial, mas também incluía poderosos e sucintos diagramas explicativos de suas idéias, os quais fazia uso intenso em seus escritos e em suas conferências. Le Corbusier não renovou apenas a edificação, mas – e isto é fundamental para a questão em pauta – também sua representação gráfica.

Costa aprendera não apenas a utilizar o desenho linear do mestre suíço para representar projetos arquitetônicos, como também a lançar mão de diagramas. Como exemplo do primeiro, indicamos um “puro Le Corbusier”, ilustração que faz de uma residência com varanda do final do século XIX. Representada por meio de um desenho baseado em um traço e um ponto de vista associados à arquitetura purista, encanta o leitor, predispondo-o para a argumentação que tece em Documentação Necessária (COSTA, 2007).

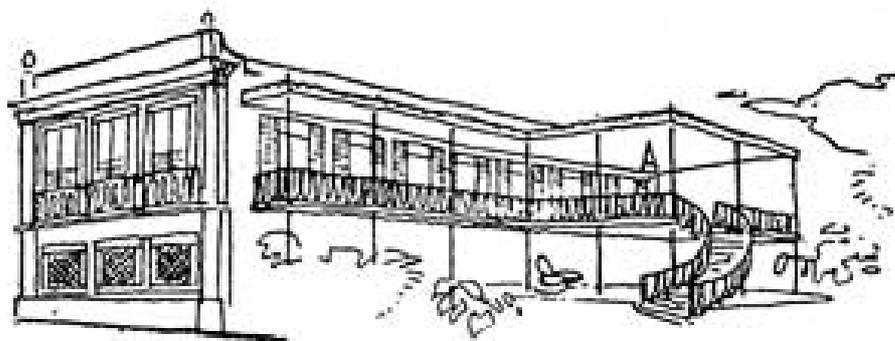


Figura 3.32: A fachada da rua – como nariz postiço – ainda mantém certa aparência carrancuda; mas, do lado do jardim, que liberdade de tratamento e como são acolhedoras; e tão *modernas* – puro Le Corbusier (COSTA, 1997, p. 462).

Fonte: LUCCAS (2007).

Porém, no momento interessa-nos mais lembrar a surpreendente seqüência de desenhos esquemáticos de fachadas, cobrindo residências do século XVI ao XX. A evolução na relação entre os cheios e vazios das fachadas aparece nesta seqüência de desenhos diagramáticos de um modo tão natural e convincente, que se torna difícil a resistência à argumentação despregada. A linguagem visual convence por sua aparência de evidência e cada imagem, ao representar um momento de um ciclo, ultrapassa a descrição um

evento específico ao mostrá-lo encadeado em um processo histórico.

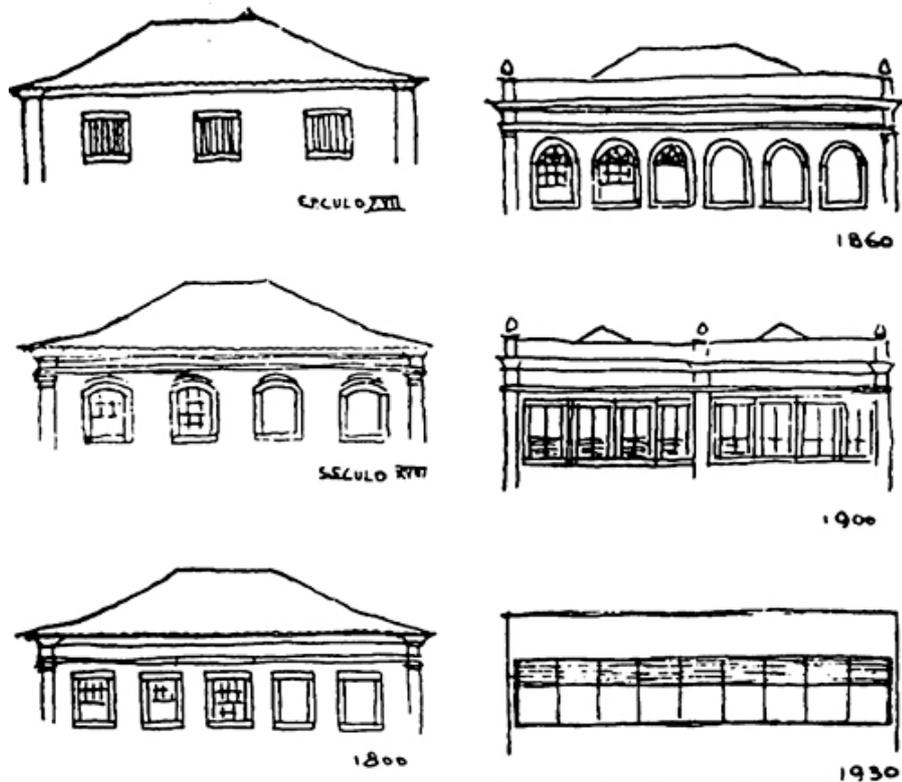


Figura 3.33: Desenhos de fachadas de Lúcio Costa.
Fonte: LUCCAS (2007).

Feita a digressão passemos à análise de cada uma dos painéis. Como já comentamos, estes acusam a vontade de Lúcio Costa de "enobrecer" sua interpretação, fixando-a em uma linguagem artística, a pintura. Por outro lado, a adoção de formas modernas era intencional e programática: deixava implícito o vínculo existente entre a produção do passado e o presente.

Os murais apresentam desenhos que seguem um padrão já discutido. Suas imagens são construídas apenas por uma linha de contorno, entre desenho purista e representação arquitetônica ou mesmo de moda. Porém, com um importante acréscimo: traçadas sobre um fundo pardo, as imagens são complementadas por uma mancha de cor clara - algo que lembra um efeito de iluminação lateral ou ainda a solução típica de, entre outros, Raul Dufy de defasar linha e plano de cor.



Assim, nestes desenhos mesclam-se a matriz erudita proveniente da Escola de Paris e um tipo de desenho corrente nas artes gráficas - como as capas das Seleções do Reader's Digest – que então constituía uma diluição destas soluções. Distribuídos de forma aparentemente aleatória, seu tratamento pictórico simula uma espécie de colagem.

Começamos pelo mural consagrado a São João del-Rei. O fundo do painel representa, estilizados, o traçado das principais ruas de São João del-Rei, o Córrego do Lenheiro e a linha férrea. Sobreposto a este traçado, uma mancha ocre destaca o centro histórico a ser preservado pela ação do SPHAN.

Este painel torna "sensível" em forma visual aquilo que o SPHAN considera relevante como patrimônio na cidade. Por outro lado, o mural aproxima-se enquanto solução visual do prosaico formato dos mapas simplificados dos guias de viagem, quase como que indicando, esquematicamente, o itinerário que os passos que o turista ilustrado deveria seguir.

Sobrepostas ao perfil recortado em cor parda destes quarteirões foram "coladas" ilustrações das edificações consideradas relevantes no patrimônio construído; colocados de forma aleatória - não correspondendo à sua real implantação no tecido urbano - destacam-se os desenhos de alguns dos monumentos tombados: as Igrejas de São Francisco de Assis, Nossa Senhora do Carmo, Nossa Senhora das Mercês, Nosso Senhor do Bonfim, Matriz de Nossa Senhora do Pilar, Nossa Senhora do Rosário.

Aparecem da mesma maneira o Chafariz da Legalidade; o Passo da Paixão; o Casarão do Barão de Itambé; as Pontes da Cadeia e do Rosário; o Cemitério de São Francisco de Assis e portão do Cemitério de Nossa Senhora do Carmo; por fim: uma casa situada à Rua Rezende Costa e outra na Rua Santa Teresa.

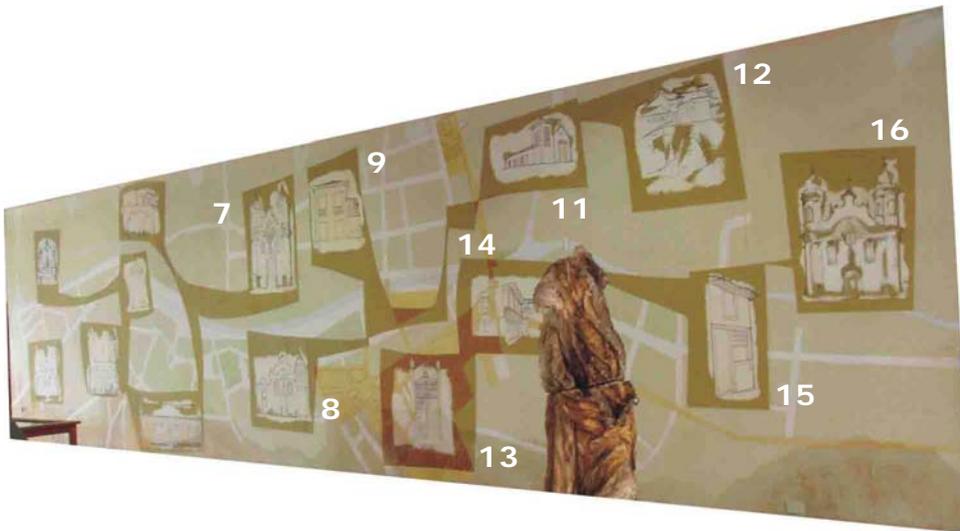
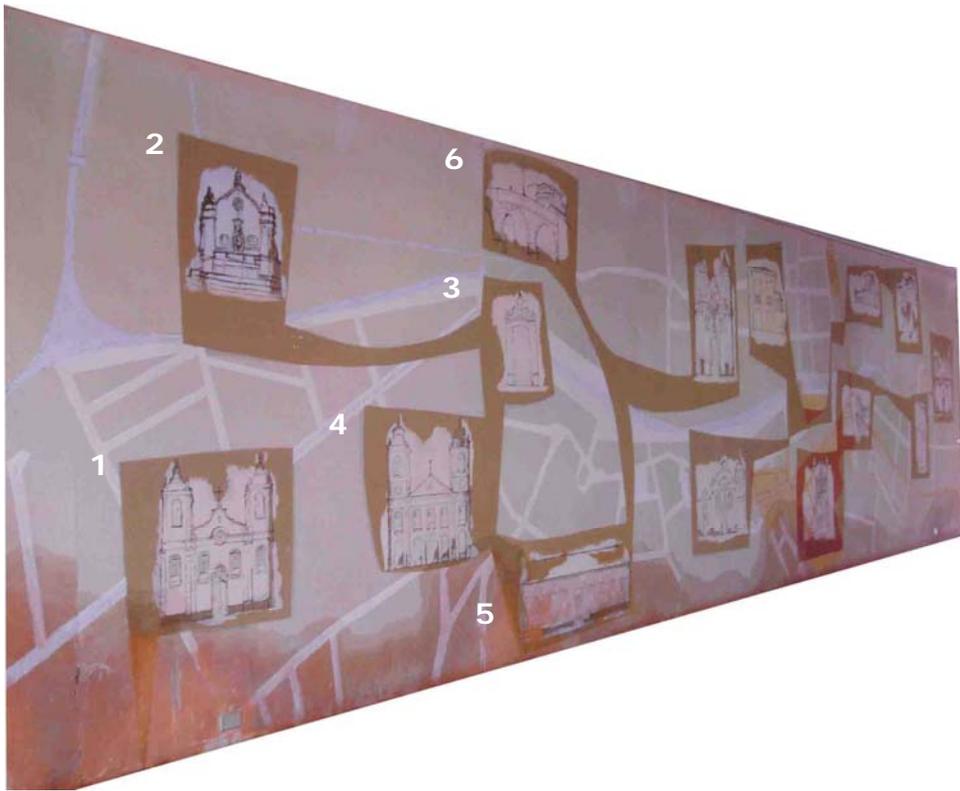


Figura 3.34: Mural São João del-Rei.
Fonte: Levantamentos do autor.

Legenda: 1. Igreja de Sra. Do Rosário. 2. Chafariz da Legalidade. 3. Passo da Paixão. 4. Matriz de N. Sra. Do Pilar. 5. Casa do Barão de Itambé. 6. Ponte da Cadeia. 7. Igreja de São Francisco de Assis. 8. Igreja de N. Sra. Das Mercês. 9. Casa de Bárbara Eliodora. 10. Cemitério de S. Francisco de Assis. 11. Igreja de N. Sr. Do Bonfim. 12. Ponte do Rosário. 13. Portão do Cemitério do Carmo. 14. Casa à R. Santa Teresa. 15. Casa à R. Resende Costa. 16. Igreja de N. Sra. Do Carmo.

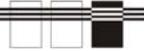


Figura 3.35: Detalhe do Mural São João del-Rei: Igreja do Carmo.
Fonte: Levantamentos do autor.



Figura 3.36: Detalhe do Mural São João del-Rei: Chafariz da Legalidade.
Fonte: Levantamentos do autor.

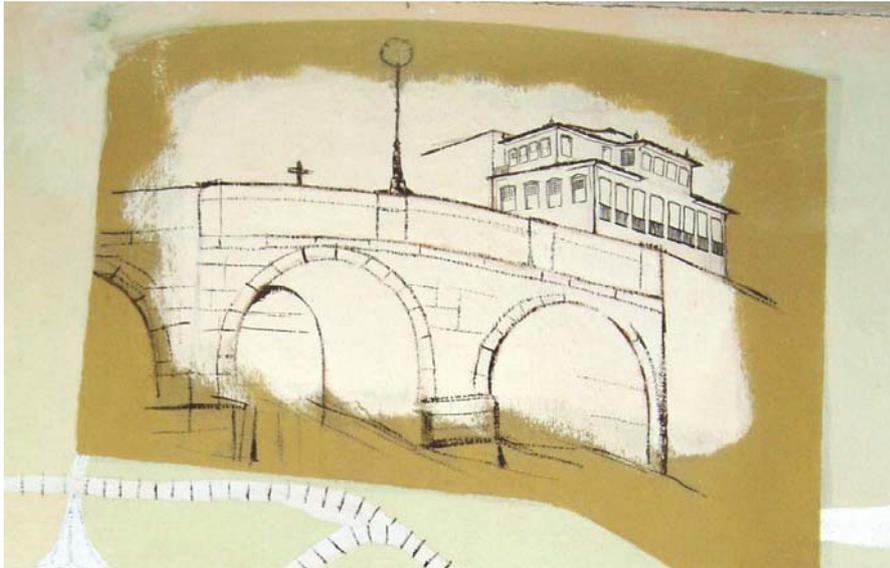


Figura 3.37: Detalhe do Mural São João del-Rei: Ponte do Rosário.
Fonte: Levantamentos do autor.



Figura 3.38: Detalhe do Mural São João del-Rei: Casa à Rua Santa Teresa.
Fonte: Levantamentos do autor.

Como croquis de um arquiteto, aumentados e transportados para a parede, a maioria das figuras de edificações, fora o grande fragmento de muro com um portão que ocupa o lado esquerdo do mural, um detalhe de portada e a perspectiva de um interior, focalizam suas fachadas. São desenhos que representam os edifícios como entidades isoladas do contexto urbano imediato, e acabam por direcionar sua leitura e compreensão. O mural, ao



recortá-los, conduz a atenção do visitante aos edifícios isolados, deixando de certa forma em segundo plano sua relação com seu entorno imediato.

Embora este tipo de representação que destaca o edifício fosse corrente, não deve passar sem nota a maneira como esta representação, que concede especial significado ao edifício em detrimento do contexto, corresponde à visão que o SPHAN tinha do patrimônio a ser preservado em São João del-Rei: entre as edificações que deveriam ser objeto de seus cuidados contavam-se apenas os exemplares paradigmáticos da evolução da arquitetura brasileira.

Já o segundo mural, "Renovação Artística do Século XIX", representa "a evolução das formas nas obras de arte maior e de artes menores durante o século XIX". O mural enfoca, portanto, um momento significativo de uma evolução. (Já adentrando no terreno das suposições, parece que a existência de um mural dedicado a um momento determinado, poderia indicar a possibilidade da criação de outros museus e outros murais, cada qual voltado a cada um destes momentos significativos).

O esquema compositivo é bastante próximo ao exemplo anterior, uma colagem construída pela justaposição de um conjunto de desenhos individuais, colocada sobre um fundo de tons azuis e esverdeados, cuja pequena variação tonal ajuda a "amarrar" a composição. No lado direito do mural, temos primeiramente um desenho referente aos muros laterais de um portão de entrada da Casa do Comércio do Rio de Janeiro (atual Casa França-Brasil), obra neoclássica encomendada em 1819 por D. João ao arquiteto francês Grandjean de Montigny.



Figura 3.39: Detalhe do Mural Renovação Artística.
Fonte: Levantamentos do autor.

É interessante notar como, fazendo par com o primeiro desenho, a última figura à esquerda do painel também mostra um aspecto da Casa do Comércio de Grandjean, neste caso, seu interior.



Figura 3.40: Detalhe do Mural Renovação Artística.
Fonte: Levantamentos do autor.



Temos, portanto, três conjuntos de produções exemplares: as edificações, o mobiliário e a indumentária. As edificações, totalizando sete exemplos, correspondem tanto a residências quanto àquelas que poderiam ter algum uso institucional. Trazem bem detalhados frontões, compoteiras, entradas laterais e outros detalhes como coordenadas da arquitetura do período.

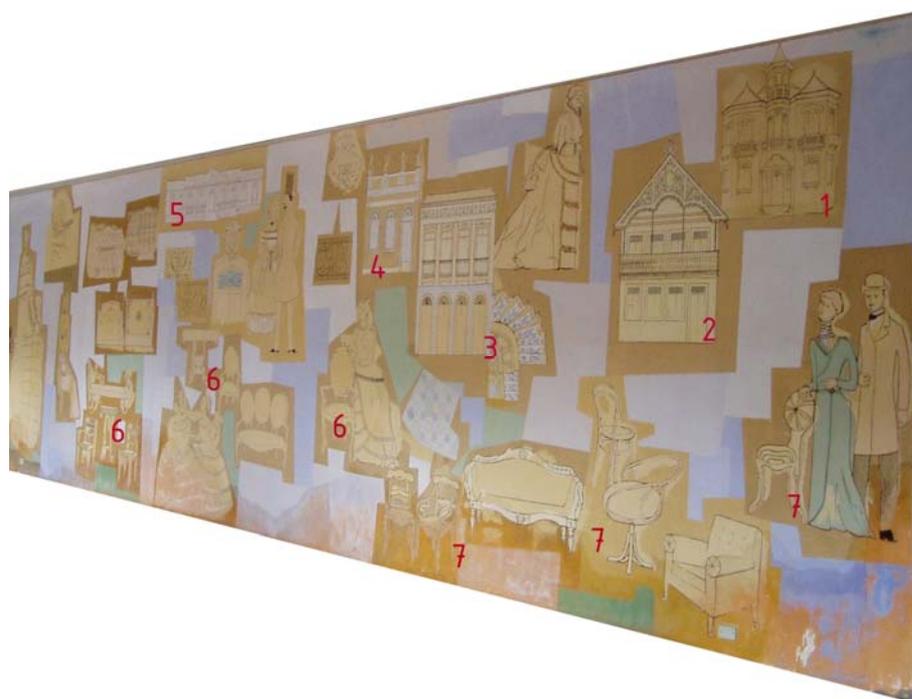


Figura 3.41: Detalhe do Mural Renovação Artística.

Fonte: Levantamentos do autor.

Legenda: 1,2,3,4,5. Conjunto de edificações. 6,7. Mobiliário e indumentária.

As peças de mobiliário estão limitadas a mesas, cadeiras e cabeceiras de camas, definidas por traços que mostram as diversas possibilidades nas composições trabalhadas, torneadas a partir de movimentos curvos e enriquecidas com medalhões encravados nas superfícies. Já a indumentária, masculina e feminina, retratada como em um mostruário de moda, aponta a

elegância dos trajes daqueles que fizeram uso das edificações e mobiliário retratados ²⁵.

Ou seja, temos, por meio do acúmulo de desenhos de exemplos paradigmáticos, uma visão panorâmica do conjunto das inovações acontecidas nas artes maiores e menores durante o século XIX, tema apropriado para figurar em uma edificação descrita por Costa como um dos últimos exemplares de nossa arquitetura de “estilo imperial que se manteve alheia às *influências neo-clássicas acadêmicas*. (grifo nosso)

O trecho grifado merece nossa atenção, uma vez que no mural estas influências, no que aparentemente seria uma contradição, são retratadas positivamente. Tanto que a Casa do Comércio do Rio de Janeiro, de Montigny, comparece neste mural consagrado á renovação levada a cabo no Brasil.

Ou seja, certa influencia da Missão Francesa, que resultou em determinadas posturas perante as artes dentro da EBA, recebia a aprovação de Costa, como o último momento do caminho evolutivo da autêntica arquitetura brasileira. O fato de esta construção ter sido uma das primeiras a ser tombada pelo SPHAN em 1938 (processo número 101-T-38), demonstra sua estima:

De Montigny a Lúcio Costa (passando por Le Corbusier): eis a (nobre) linhagem histórica da arquitetura moderna no Brasil (PUPPI, 1998).

A origem de muitos destes desenhos está em ilustrações que acompanharam textos seus, como os de “Notas sobre a evolução do mobiliário luso-brasileiro”. Não seria coincidência então que, ao nos aproximarmos do mural que retrata a renovação do XIX, vejamos a quase exata reprodução dos desenhos contidos neste texto citado, confirmando a existência prévia de um esquema ao qual o artista selecionado para a empreitada deveria se submeter.

²⁵ Note-se a ausência do que poderia ser caracterizado como manifestações populares, ou mesmo de qualquer alusão aos escravos, motores fundamentais para o bom funcionamento da sociedade.

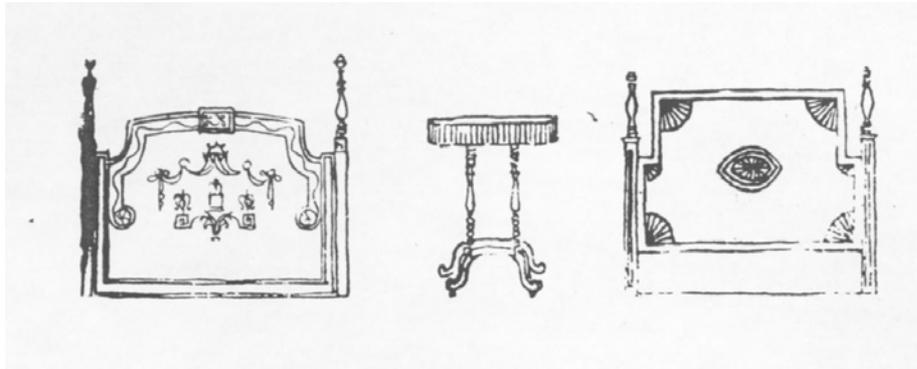


Figura 3.42: Croquis de Lúcio Costa.
Fonte: COSTA (1997).



Figura 3.43: Acervo do Museu.
Fonte: Levantamentos do autor.

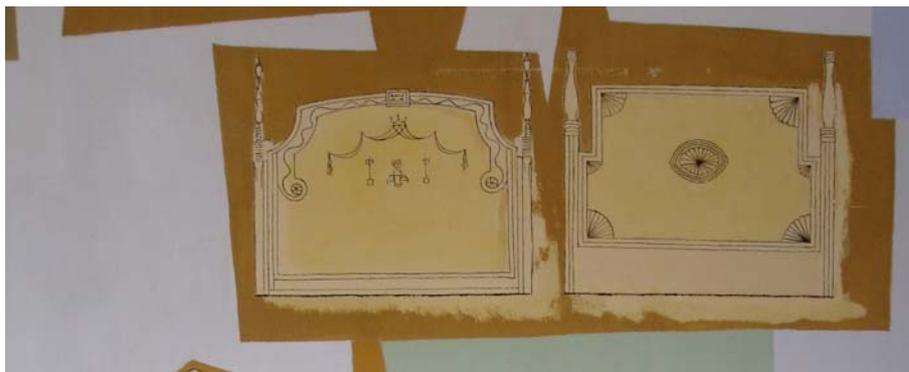


Figura 3.44: Detalhe do Mural Renovação Artística.
Fonte: Levantamentos do autor.

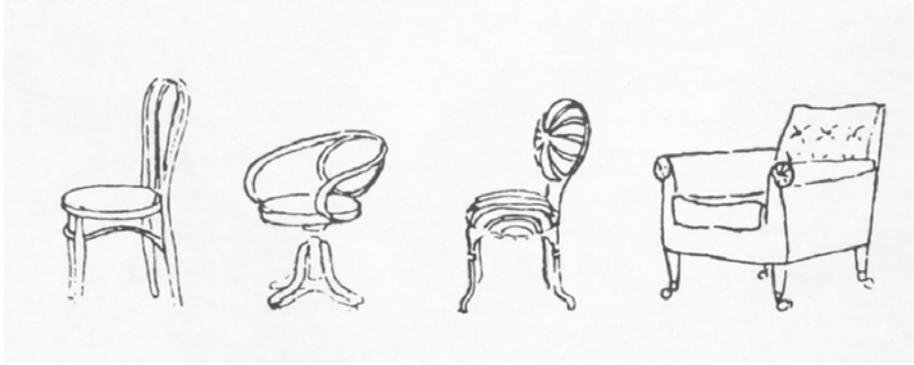


Figura 3.45: Croquis de Lúcio Costa.
Fonte: COSTA (1997).



Figura 3.46: Detalhe do Mural Renovação Artística.
Fonte: Levantamentos do autor.

E, assim como no texto, a imagem ali colocada do mobiliário faria sentido quando, ao voltar-se para o seu presente, o visitante percebesse a ligação com o passado naqueles objetos de seu cotidiano. Para concluir, apontemos como Costa mescla nestes painéis linguagens e conteúdos de duas poderosas formas de difusão do que deveria constituir uma cultura nacional homogênea: o guia turístico e o conteúdo do currículo padrão da educação pública.

Nos murais estariam gravadas as indicações sumárias daquilo que idealmente todo brasileiro deveria saber sobre a cidade de São João del-Rei, sobre a arquitetura colonial e imperial ou ainda sobre uma importante etapa na "evolução das formas nas obras de arte maior e de artes menores durante o século XIX".

considerações

finais



O casarão do Comendador, futuro Museu Regional, foi reconstruído e a luta pelo direito de mantê-lo, em detrimento do *progresso* local, justificava algo maior, um esquema do qual a cidade fazia parte: com seu acervo histórico eleito pelo SPHAN, São João del-Rei era peça fundamental para a construção da nação, enquanto detentora de símbolos tradicionais.

Situado com destaque na malha urbana, ele era um exemplar importante, uma prova material, remanescente do momento anterior à contaminação e desvirtuamento sofridos pelas artes no século XIX. E as pequenas alterações em sua reconstituição nada mais eram do que uma forma de fazer com que ele cumprisse melhor o seu novo papel, já que numa posição de grande visibilidade.

Antigo por fora, o casarão/museu passou a ter um interior renovado, apresentando de início, em seu salão principal, uma grande parede, estrutura fundamental da edificação, aquela que expõe os Murais. Estes vêm contar da tradição, por meio de uma ação ordenadora e educativa onde, através da linguagem Moderna, entrelaça o passado ao presente, familiarizando o visitante, ao mesmo tempo, com a proposta para o futuro em construção, por fazer.

O mural nasce, também, como um monumento apaziguador que se estende, num caminho inverso, ao museu e à cidade: após os conflitos, ele vem lembrar aos visitantes, moradores dali ou não, de sua nova responsabilidade em zelar pela tradição, após ter sido heroicamente resgatado de uma situação que o apagaria da história.

Ele é um marco da vitória e da certeza de que o caminho da modernização brasileira (em toda a abrangência que a expressão contém, quando associada ao período tratado) estava certo, neste caso expresso através das novas propostas para a arte e para a arquitetura, e sua presença no SPHAN, considerado, em algumas

análises, a mais bem sucedida política cultural brasileira (MICELI, 1987; BERNDT, 1996).

Com uma *intelligentsia* encabeçada por Lúcio Costa que, ao ligar-se à instituição fundiu “as perspectivas do arquiteto e do historiador, impondo-se o duplo compromisso de projetar nosso futuro e construir nosso passado” (NOBRE, 2004, p.127), vemos nos murais do Museu Regional de São João del-Rei a caracterização do *processo de montagem* do passado nacional, unindo o passado, no conteúdo, à forma de expressão através de uma linguagem que legitimaria o país em seu avanço.

Lembremos, pois, de Tarsila, Portinari... Ela já estivera ali em São João e produzira suas representações do Brasil. E, se num momento foi considerada alguém de “alta estirpe mental”, também foi lida, em conjunto com esta produção, sob outro ponto de vista:

O Modernismo não é e nem podia ser o jogralismo atrapalhado, estapafúrdio e ridículo de que se abarrotaram as revistas e que pasmou o indígena: (...) o infantilismo cretino de Portinari (...) o subjetivismo disforme, artificial e doentio das telas de Tarsila do Amaral (HOMEM, 1933).

O autor do artigo defendia o modernismo em sua essência e vontade de usar na literatura e pintura os recursos da época, mas sem destruir o passado... Mas Tarsila e seus companheiros não tinham ido ali para buscar exatamente isso? E não tinham eles não só reformulado o passado de acordo com o espírito de sua época, mas também contribuído para que o Brasil ficasse, pelo menos em matéria de arte, em paridade com as grandes nações?

Posteriormente, com estes anseios associados à organização e legitimação das ações empreendidas pelo Estado, a participação dos intelectuais fez-se necessária ao se dissimular, por trás da aparência de unidade, a diversidade da cultura popular¹. Esta imagem universal a ser construída foi uma articulação feita entre uma memória histórica residente no passado colonial e os paradigmas da arquitetura e arte modernas, símbolos concretos a

¹ Idéia discutida por Pierre Bourdieu (BOURDIEU, 1982).



serem usados no processo pedagógico de assimilação, pelo povo, da Identidade que lhes cabia.

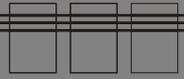
Ou seja, o SPHAN defendia um sentido de tradição bem diferente daquele venerado pelas “elites” locais. Mesmo contrariados e com prejuízos materiais, estes grupos locais deveriam se dobrar e se juntar ao projeto modernizador de integração nacional (afinal, havia lugar para eles neste projeto).

O conflito em torno do casarão levou a instituição a documentar a área central da cidade, para o tombamento individual de imóveis e ruas, realizando para tal um levantamento fotográfico, no final do ano de 1946. Em 1947, foi definida a área urbana a ser preservada, abarcando aproximadamente 710 imóveis (INVENTÁRIO..., 1998).

Assim sendo, fica difícil escapar da sensação de que todo este trajeto, que culminou com a implantação do Museu (e os tombamentos individuais), acabou paulatinamente levando-o a assumir um papel bem mais modesto do que este por nós percebido. Anos após o conflito, em 1969, apareceria esta nota em “O Correio”:

[...] talvez pouca gente saiba que nesta cidade existe o Museu Regional de São João del Rei, organizado e mantido pelo DPHAN. Sendo regional ele contém peças vindas de toda parte de Minas, umas doadas, outras compradas e outras emprestadas... o Museu Regional de São João del Rei, depois de vários anos de preparação chegou à sua organização final (MUSEU REGIONAL..., 1969, p.4).

referências





A CIDADE e a Imprensa. **O Correio**, São João del-Rei, 06 de jul de 1941.

A FESTA máxima da cidade. **Diário do Comércio**. São João del-Rei, 1 de abr., 1942.

A IMAGEM do Cristo inacabado. **O Correio**, São João del-Rei, 09 de set de 1941.

A PRINCEZA do Oeste. **O Correio**, São João del-Rei, 30 de jun de 1934.

A RESTAURAÇÃO da Fazenda do Pombal. **Diário do Comércio**, São João del-Rei, 10 de set de 1939.

A TRIBUNA, São João del-Rei, 13 de jan de 1924 (a).

_____. São João del-Rei, 16 de jan de 1924 (b).

_____. São João del-Rei, 06 de mar de 1924 (c).

_____. São João del-Rei, 09 de mar de 1924 (d).

ABÍLIO Barreto. **A Tribuna**, São João del-Rei, 24 de set de 1933.

ABREU, M. de A. Sobre a memória das cidades. **Território / LAGET**, UFRJ ano 3, n.4, jan-jun, 1998. Rio de Janeiro: Garamond, 1998. p5-26.

AINDA O SERVIÇO do patrimônio. **O Correio**. São João del-Rei, 26 de mai. 1946.

AINDA O SOBRADO e agora o Sr. Navarra. **O Correio**. São João del-Rei, nº 2.063, 28 de jul. 1946,.

AINDA O SPHAN. **O Correio**. São João del-Rei, nº 2.056, 09 de jun. 1946 (a).

_____. **O Correio**. São João del-Rei, 9 de jun., 1946 (b).

ALENCAR, G. Meus distintos colegas de "A Tribuna". **A Tribuna**. São João del-Rei, 16 de jan., 1938.

ALGUMAS notas sobre S. João-del-Rey. **A Tribuna**, São João del-Rei, 10 de abr de 1927.

ALMANACK de S. João del-Rey. **A Tribuna**. São João del-Rei, 10 de abr. 1924.

ALVARENGA, L. A opinião da cidade sobre o tombamento feito pelo S. P, H. A. N. **Diário do Comércio**. São João del-Rei, 30 de abr., 1946.

ALVES, C. A. A opinião da cidade sobre o tombamento feito pelo S. P, H. A. N. **Diário do Comércio**. São João del-Rei, 25 de abr., 1946.

AMARAL, A. A. **Artes Plásticas na Semana de 22** / 4ª ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1979.

_____. **Blaise Cendrars no Brasil e os Modernistas**. Edição revista e ampliada. São Paulo: Editora 34 / FAPESP, 1997.

_____. (org.) **Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral** São Paulo: EDUSP/IEB/USP, 2001.

_____. **Tarsila cronista** São Paulo: EDUSP, 2001.

_____. Tarsila: modernidade entre a nacionalidade e o onírico. **Revista de Cultura Vozes** n.4, julho-agosto, 1993. p. 53-59.

_____. **Tarsila – Sua obra e seu tempo** / São Paulo: Ed. 34; Edusp, 2003.

AMARAL, T. Cidades Brasileiras. **Diário de São Paulo**, 19 jan. 1938, p.6.

ANDERSON, B. **Nação e Consciência Nacional**. São Paulo: Ática, 1989.

ANDRADE, M. de. **A Enciclopédia Brasileira**. São Paulo: Edusp; Giordano; Loyola, 1993.

_____. **Aspectos das artes plásticas no Brasil**. São Paulo: Martins Fontes: MEC, 1965.

_____. **Macunaíma: o herói sem nenhum caráter**. 31 ed. Belo Horizonte: Garnier, 2000.

_____. In: **MÁRIO DE ANDRADE: cartas de trabalho: correspondência com Rodrigo Melo Franco de Andrade, 1936-1945** / Brasília: SPHAN/FUNDAÇÃO NACIONAL PRÓ-MEMÓRIA, 1981.

_____. **Mário de Andrade: fotógrafo e turista aprendiz** [seleção] Ana Maria Paulino [et al.]; [apresentação] José E. Mindlin São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros/USP, 1993.

_____. de. O Aleijadinho. In: **Aspectos das artes plásticas no Brasil**. São Paulo: Martins/MEC, 1965.

_____. **Taxi e crônicas no Diário Nacional** estabelecimento de texto. Introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: Livraria Duas Cidades: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.

_____. **Taxi e crônicas no Diário Nacional** estabelecimento de texto. Introdução e notas de Telê Porto Ancona. Lopez São Paulo:



Livraria Duas Cidades: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.

ANDRADE, O. de. **A Utopia Antropofágica**. 2^oed. São Paulo: Ed. Globo, 1995.

_____. **Estética e política**. São Paulo: Globo, 1992.

_____. Manifesto Pau Brasil, 1924. In: ANDRADE, O. de. **Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias** : manifestos, teses de concursos e ensaios. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

_____. **Pau Brasil**. Paris: Sans Pareil, 1925.

ANDRADE, R. M. F. **Ofício 610** – Do diretor do IPHAN ao chefe do 3^o Distrito, Sylvio de Vasconcelos, referente aos créditos destinados ao Museu, em 06 de mai. 1957.

_____. **Rodrigo e o SPHAN** – coletânea de textos sobre o patrimônio cultural. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura: FUNDAÇÃO NACIONAL PRÓ-MEMÓRIA ANDRADE, 1987.

_____. **Rodrigo e seus tempos**. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura: FUNDAÇÃO NACIONAL PRÓ-MEMÓRIA, 1986.

ANDRIOLO, A. **Ouro Preto, 1897-1973**: a construção social de uma cidade histórica turística Dissertação (Mestrado) FAU-USP. São Paulo, 1999.

ARANTES, A. A. (org.) **Produzindo o passado**: estratégias de construção do patrimônio cultural. São Paulo: Brasiliense, 1984.

ARANTES, O. B. F. **Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III**. Mário Pedrosa. São Paulo: EDUSP, 1998.

_____. **Forma de percepção estética: textos escolhidos II**. Mário Pedrosa. São Paulo: EDUSP, 1996.

_____. **Modernidade cá e lá: textos escolhidos IV**. Mário Pedrosa. São Paulo: EDUSP, 2000.

_____. **Política das artes**: textos escolhidos. Mário Pedrosa. São Paulo, SP: EDUSP, 1995.

_____. **Sentido da Formação**: três estudos sobre Antônio Candido, Gilda de Mello e Souza e Lúcio Costa. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

ARGAN, G. C. **História da arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

ARINOS, A. In: SPHAN. **Processo 361-T**, inscrição 310, Livro das Belas Artes, 1946.

ARRUDA, M. A. do N. **Mitologia da mineiridade**: o imaginário mineiro na vida política e cultural do Brasil. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

ARTE colonial. **O Correio**, São João del-Rei, 24 de set de 1939.

ATRAVÉS do Brasil. **A Tribuna**. São João del-Rei, 9 de fev., 1936.

AVENIDA Raul Soares. **A Tribuna**. São João del-Rei, 15 de mar., 1936.

AZEVEDO, A. A casa de Barbara Heliodora. **O Correio**, São João del-Rei, 20 de mai de 1933.

_____. A opinião da cidade sobre o tombamento feito pelo S. P, H. A. N. **Diário do Comércio**. São João del-Rei, 7 de mai., 1946.

_____. Senhores turistas. **Diário do Comércio**. São João del-Rei, 15 de abr., 1938.

BACZCO, B. **Imaginação Social**. Enciclopédia Einaudi. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.

BARBOSA, A. A. M. **Relembrando o professor Lúcio Costa**.

Disponível em:

<www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp147.asp> Acesso

em: 29 de set. de 2007.

BARBOSA, J. C. A opinião da cidade sobre o tombamento feito pelo S. P, H. A. N. **Diário do Comércio**. São João del-Rei, 25 de abr., 1946.

BELLO, A.; CAPRI, R. (org.) **São João del-Rey, Minas**. São Paulo: Pocaí & Comp., 1918.

BELLUZZO, A. M. de M. (org.) **Modernidade**: vanguardas artísticas na América Latina. São Paulo: Memorial: UNESP, 1990.

BERMAN, M. **Tudo Que É Sólido Desmancha no Ar, A Aventura da Modernidade**. São Paulo: Cia das Letras, 1987.

BERNDT, A. IPHAN e suas mudanças desde sua criação. In: ABRACOR – Associação Brasileira de Conservadores-Restauradores de Bens Culturais. VIII Congresso. **Anais...** Ouro Preto, 1996. p. 17-21.

BOMENY, H. **Guardiães da razão** – modernistas mineiros. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1994.

BOURDIEU, P. **A economia das trocas simbólicas**. Tradução Sérgio Miceli, Silvia de Almeida Prado, Sônia Miceli e Wilson Campos Vieira. São Paulo: Perspectiva, 1982.



_____. **O poder simbólico**. Tradução Fernando Tomaz. Lisboa: DIFEL; Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil SA, 1989.

_____; DARBEL, A. **O amor pela arte**: os museus de arte na Europa e seu público. Tradução Guilherme João de Freitas Teixeira São Paulo: EDUSP: ZOUK, 2003.

BRAGA, C. A opinião da cidade sobre o tombamento feito pelo S. P. H. A. N. **Diário do Comércio**. São João del-Rei, 27 de abr., 1946.

BRAGA, T. **Álbum de São João d'El-Rei, em comemoração à data de 8 de dezembro de 1913** [S.l.], [s.n.], 1913.

_____. Semana Santa. **A Tribuna**. São João del-Rei, 10 de abr., n. 537, ano X, 1924.

_____. Semana Santa. **A Tribuna**. São João del-Rei, 24 de abr., n. 537, ano X, 1924.

BRANDÃO, Â. **Desenhos de Tarsila do Amaral**: o barroco mineiro através do olhar modernista. Dissertação (Mestrado) IFCH, UNICAMP, Campinas: 1999.

BRESCIANI, M. S. M. (org.) **Imagens da Cidade: Séculos XIX e XX** / São Paulo: ANPUH/São Paulo – Marco Zero – FAPESP, 1993.

BRITO, M. da S. **História do Modernismo Brasileiro**: antecedentes da semana de arte moderna. 5ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

CALÇAMENTO da cidade. **A Tribuna**. São João del-Rei, 9 de out., 1924.

CALIL, C. A. Temporada no paraíso Rio de Janeiro: Casa Rui Barbosa, 1996, p.63-6. In: Desejo Quasi Enraivecido de Rio: Mario de Andrade e o Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: Casa Rui Barbosa, 1996.

_____. **Saudades da minha terra = Blaise Cendrars**. Exposição de documentos e obras (catálogo) São Paulo: IEB-USP, 1997.

_____. Sob o signo do Aleijadinho: Blaise Cendrars, precursor do patrimônio histórico. In: Faria, J. F.; Arêas, V.; Aguiar, F. (orgs.) **Décio de Almeida : um homem de teatro**. São Paulo : FAPESP/EDUSP, 1997, p. 319-33.

_____. **Traductores del Brasil** (catálogo de exposição). Valência: IVAM Centre Julio Gonzáles, 2000, p. 323-618.

CAMARGO, M. Na casa de Bárbara Alvarenga. **O Correio**, São João del-Rei, 05 de mai de 1934.

CANCLINI, N. G. **A produção Simbólica** – teoria e metodologia na sociologia da arte. Tradução Gloria Rodriguez. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1979.

_____. **Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade** Tradução Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

CANDIDO, A. **A Educação Pela Noite e Outros Ensaios**. São Paulo, Ática, 1987.

CARDOSO, C. F.; VAINFAS, R. (org.) **Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia**. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

CARDOSO, L. A.; OLIVEIRA, O. F. (org.) **(Re)Discutindo o Modernismo: universalidade e diversidade do movimento moderno em arquitetura e urbanismo no Brasil**. Salvador: Mestrado em Arquitetura e Urbanismo da UFBA, 1997.

CARMO, A. A crise de habitações e o SPHAN. **O Correio**. São João del-Rei, 16 de jun., 1946.

CARNAVAL. **A Tribuna**, São João del-Rei, 09 de mar. 1924.

CARVALHO, H. **Almanack de São João del-Rey** [S.l.], [s.n.], 1924. (obra digitalizada – acervo pessoal Prof. Dr. Afonso de Alencastro Graça Filho.

CARVALHO, V. C. de; LIMA, S. F. de **Fotografia e cidade: da razão urbana à lógica de consumo: álbuns de São Paulo (1887 – 1954)**. Campinas: Mercado das Letras; São Paulo: FAPES, 1997.

CASTORIADES, C. **A Instituição Imaginária da Sociedade**. Tradução Guy Reynaud, revisão técnica Luis Roberto Salinas Fortes. Rio de Janeiro: PAZ E TERRA, 1982.

CASTRO, S. S. João del-Rey, Cidade das Tradições e das Lendas. In: CARVALHO, H. **Almanack de São João del-Rey** / s.l., s.n., 1924.

CAVALCANTI, L. **As preocupações do belo**. Rio de Janeiro: TAURUS, 1995.

_____. (org.) **Modernistas na Repartição**. 2ª ed. rev. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Minc – IPHAN, 2000.

_____. **Moderno e brasileiro. A história de uma nova linguagem na arquitetura (1930-1960)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

CENDRARS, B. **ETC...,ETC... (UM LIVRO 100% BRASILEIRO)**. Tradução e seleção de textos Teresa Thiériot; Comentários Alexandre Eulálio. São Paulo: Perspectiva / Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.



_____. **MORRAVAGIN** – seguido de O fim do mundo filmado pelo Anjo Notre-Dame. Tradução e notas Dorothée de Bruchard; Coordenação editorial, notas e posfácio Carlos Augusto Calil. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CERTEAU, M.I de. **A Invenção do Cotidiano** - artes do fazer. Petrópolis: Vozes, 1994

CIDADE DO PASSADO e do presente. **O Correio**. São João del-Rei, 15 de ago., 1936.

CIDADE MORTA, não. **O Correio**. São João del-Rei, 4 de jul., 1936.

CIDADE Princesa. **O Correio**. São João del-Rei, 20 de jun., 1936.

CHARTIER, R. O mundo como representação. **Estudos Avançados** São Paulo: 11 (5), 1991, p.173-191.

CHAUÍ, M. Apontamentos para uma crítica da ação integralista brasileira In: CHAUÍ, M.; FRANCO, M. S. **Ideologia e mobilização popular**. 2ed. Rio de Janeiro, RJ: Paz e Terra, 1978, p.17-149.

_____. **Cultura e democracia**: o discurso competente e outras falas. 2ed. São Paulo, SP: Ed. Moderna, 1981.

_____. **Seminários**. 2ed. São Paulo, SP: Brasiliense, 1984.

_____. **Brasil, mito fundador e sociedade autoritária** São Paulo, SP: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2000.

CHOAY, F. **A alegoria do patrimônio**. Tradução Luciano Vieira Machado. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

CONTINUAM os desabamentos. **Diário do Comércio**. São João del-Rei, 31 de dez., 1938.

COSTA, A. M. SCHWARCZ, L. M. **1890-1914 – No tempo das certezas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

COSTA, J. A opinião da cidade sobre o tombamento feito pelo S. P, H. A. N. **Diário do Comércio**. São João del-Rei, 1 de mai., 1946.

COSTA, L. **Informações do Arquiteto Lúcio Costa ao diretor da DPHAN Rodrigo Melo Franco de Andrade**. Rio de Janeiro, nº 100 de 02 de ago. 1947. Arquivo Central Rio - SPHAN/Pró-Memória, Pasta de Inventário M MG.

_____. **Documentação Necessária**. Disponível em: <www.dau.uem.br/professores/rlrego/costa.pdf>. Acesso em: 29 de set. de 2007.

_____. **Lúcio Costa: Documentos de Trabalho.** José Pessoa (org.). Rio de Janeiro: IPHAN, 1999.

_____. **Lucio Costa.** São Paulo: Empresa das Artes, 1997.

COULANGES, F. de. **A cidade antiga.** Tradução Jean Melville. São Paulo: Martin Claret, 2002.

DANTAS, V. A poesia de Oswald de Andrade. **Novos Estudos**, nº 30, CEBRAP, São Paulo, 1991.

DEBRUN, M. A identidade Nacional Brasileira. **Estudos Avançados.** São Paulo: 4 (8) p.39-49.

DEFENDAMOS as nossas igrejas. **A Tribuna**, São João del-Rei, 12 de mai de 1927.

DESAPROPRIAÇÃO. **Diário do Comércio**, São João del-Rei, 15 de jul de 1939.

DUARTE, P. **Mário de Andrade por ele mesmo.** 2 ed. cor. e amp. São Paulo: HUCITEC / Prefeitura do Município de São Paulo. Secretaria Municipal de Cultura, 1985.

DURAND, J. C. **Arte, Privilégio e Distinção.** São Paulo: Ed. Perspectiva/Edusp, 1989.

EM VIA de solução o caso do SPHAN. **Diário do Comércio.** São João del-Rei, 28 de mai., 1946.

ENTREVISTA Andrade Reis. **O Correio**, São João del-Rei, 09 de fev de 1930.

ERNESTO JÚNIOR, B. Santa Casa de Misericórdia de São João d'El-Rey. In: CAPRI, R.; BELLO, A. (org.). **Álbum de São João D'El-Rey.** São Paulo: Pocaí & Comp., 1918.

ESCOBAR, D. P. **Relatório do Coronel Décio Palmeiro Escobar.** Secretaria da Presidência da República, nº 27.081 de 21 de out. de 1948. Arquivo Central Rio - SPHAN/Pró-Memória, Pasta de Inventário - M MG (Relatório).

ESTUDOS de tombamento (IPHAN) Rio de Janeiro: IPHAN, 1995.

EULÁLIO, A. **A AVENTURA BRASILEIRA DE BLAISE CENDRARS:** ensaio, cronologia, filme, depoimentos, antologia, desenhos, conferências, correspondência, traduções. 2ª ed. revista e ampliada por Carlos Augusto Calil. São Paulo: Imprensa Oficial / Edusp / FAPESP, 2001.

FABRIS, A. Mário de Andrade e o Patrimônio Artístico Nacional. In: Desejo Quasi Enraivecido de Rio: Mario de Andrade e o Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: Casa Rui Barbosa, 1996, p.81-86.



_____. (org.). **Modernidade e Modernismo no Brasil**. Campinas: Mercado de Letras, 1994.

FALCON, F. J. C. História e Representação. In: CARDOS, Ciro F.; MALERBA, Jurandir (org.) **Representações**: contribuição a um debate transdisciplinar. Campinas: Papirus, 2000. p. 41-79.

FARIAS, A. A. C. Tarsila do Amaral: Abaporu, In: **Museo de arte latinoamericano de Buenos Aires**. México: Landucci Editores, 2001.

FEITIÇARIAS. **A Tribuna**. São João del-Rei, 29 de mai., 1924.

FERRAZ, E. Mário de Andrade vê o Aleijadinho. In: Desejo Quasi Enraivecido de Rio: Mario de Andrade e o Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: Casa Rui Barbosa, 1996. p. 33-38.

FERREIRA, A. C. **A epopéia bandeirante**: letrados, instituições, invenção histórica (1870-1940). São Paulo: UNESP, 2002.

FLÔRES, R. J.C.; MOREIRA, D. C. **A Rua Padre José Maria Xavier em São João del Rei** – um estudo de caso do processo de modernização das cidades históricas mineiras durante o século XIX. Relatório final (Iniciação Científica). Viçosa, 2002.

FONSECA, M. C. L. **O Patrimônio em processo**: trajetória da política federal de preservação no Brasil. Rio de Janeiro: UFRJ: IPHAN, 1997.

FREITAS, M. T. Culturas em guerra: Moravagine X Macunaíma. **REVISTA USP** São Paulo, n. 18, junho/julho/agosto 1993. p.199-207

FREYRE, G. Regionalismo Brasileiro. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 06 set.1978.
n: <prossiga.bvgf.fgf.org.br/portugues/obra/artigos/imprensa/regionalismo_brasileiro> Acesso: 10/09/2004

GAIO SOBRINHO, A. **História do Comércio em São João del-Rei**. São João del-Rei: Sindicato do Comércio Varejista de São João del-Rei, 1997.

GELLNER, E. **Nações e Nacionalismo**. Lisboa: Gradiva, 1993.

GONÇALVES, D.; LUSTOZA, R. E.; RIBEIRO, G. M. F. Cidade e representação: as imagens urbanas do fotógrafo André Bello como estruturadoras de um novo imaginário para a São João Del Rei do início do século XX. In: CONDURU, R.; PEREIRA, S. G. (org.). XXIII Colóquio de História da Arte Rio de Janeiro. **Anais...** RJ: CBHA:UERJ:UFRJ, 2004.

GRAÇA FILHO, A. de A. **A Princesa do Oeste e o mito da decadência de Minas Gerais**: São João del Rei (1831 – 1888). São Paulo: Annablume, 2002.

_____; LIBBY, Douglas. C. **A economia do império brasileiro**. São Paulo: Atual, 2004.

GRAMSCI, A. **Os intelectuais e a organização da cultura**. Tradução Carlos Nelson Coutinho. 6^a ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1988.

GUARESCHI, P; A.; JOVCHELOVITCH, S. (org.) **Textos em representações sociais**. 2ed. Petrópolis: Vozes, 1995.

GUEDES, L. G. Motim em S. João del-Rey, a história se repete. **Diário do Comércio**. São João del-Rei, 21 de mai., 1946.

GUEDES, M. T. F. Um estudo de caso: o SPHAN e o Grande Hotel de Ouro Preto **LOCUS**. Juiz de Fora, Vol.1, n.1, p. 117-124, 1995.

GUIMARÃES, F. N. **O município de São João del Rei aos 250 anos de sua criação 1713-1963** – notas históricas, geográficas, estatísticas e religiosas. São João del Rei: Tipografia Progresso Limitada, 1963.

GUIMARÃES, J. A. Cidade do Passado. **O Correio**. São João del-Rei, 28 de jul., 1938.

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. Tradução Laurent Leon Schaffter. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais LTDA, 1990.

HOBSBAWM, E. J. **Nações e Nacionalismo desde 1780**. São Paulo: Paz e Terra, 1991.

_____; RANGER, T. (org.) **A Invenção das Tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

HOMEM, R. O modernismo. **O Correio**. São João del-Rei, 03 de jun. de 1933.

IDIOTICE – Ofensas, mentiras e SPHAN. **Diário do Comércio**. São João del-Rei, 2 de jun., 1946.

LE GOFF, J. As mentalidades – uma história ambígua. In: LE GOFF, J.; NORA, P. (org.) **História: novos objetos**. Tradução Terezinha Marinho. 3ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988, p.68-83.

_____. **História e Memória**. Tradução Bernardo Leitão [et al.]. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1992.

LOPES, J. B. A opinião da cidade sobre o tombamento feito pelo S. P, H. A. N. **Diário do Comércio**. São João del-Rei, 30 de abr., 1946.

IMPRESSÕES maravilhosas de Tiradentes. **A Tribuna**, São João del-Rei, 29 de set. 1927.



INVENTÁRIO Nacional de Bens Imóveis – Sítios urbanos Tombados. CD-ROM, versão 25/11/98, Volume 2, IPHAN/Ministério da Cultura.

JARDIM, Alfredo. Notas de viagem. **A Tribuna**, São João del-Rei, 13 de mar de 1924.

KERN, M. L. B. Arte e Ideologia: o Modernismo nos anos 20. **Estudos Ibero-Americanos**. Porta Alegre: v. 9, 1990, pp.1-9.

KÜHL, B. M. **Arquitetura do Ferro e Arquitetura Ferroviária em São Paulo**: reflexões sobre a sua preservação. São Paulo: Ateliê Editorial: FAPESP: Secretaria de Cultura, 1998.

LAFETÁ, J. L. **1930: A crítica e o Modernismo**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000, 288p.

LEITE, D. M. **O caráter nacional brasileiro**: história de uma ideologia. 3ed. São Paulo: Pioneira, 1976.

LEMOS, C. A. C. **Arquitetura Brasileira**. São Paulo: Melhoramentos/EDUSP, 1979.

LEPETIT, B. **Por uma nova história urbana**. Seleção de textos, revisão crítica e apresentação Heliana Angotti Salgueiro. Tradução Cely Arena. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

LEVI, G. Sobre a Micro-história. In: BURKE, P. **A Escrita da História**. São Paulo: UNESP, 1992.

LIMA, A. A opinião da cidade sobre o tombamento feito pelo S. P, H. A. N. **Diário do Comércio**. São João del-Rei, 27 de abr., 1946.

LIRA, J. T. C. de. Localismo e atualidade: Mário de Andrade e o Brasil arquitetônico nos anos 20. In: **Jornadas do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da EESC/USP**: Questão Brasileira e Movimento Moderno. São Carlos: SAP/EESC/USP, 2002.

LOPEZ, T. P. A. **Mariodeandradiando**. São Paulo: Hucitec, 1996.

LOURENÇO, M. C. F. **Museus Acolhem o Moderno**. São Paulo: EDUSP, 1999.

_____. **Operários da Modernidade**. São Paulo: HUCITEC / EDUSP, 1995.

LUCAS, L.H.H. **Estâncias e fazendas: uma contribuição ao estudo da arquitetura tradicional riograndense**. Disponível em: < www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp363.asp>. Acesso em: 29 de set. de 2007.

MALDOS, R. **A Formação Urbana da Cidade de São João del Rei**. (arquivo digital – WORD) São João del-Rei, MG, 2000.

MALHANO, C. E. S. M. de B. **Da materialização à legitimação do passado**: a monumentalidade como metáfora do estado: 1920 – 1945. Rio de Janeiro: Lucerna / FAPERJ, 2002.

MARQUES NETO, J. C. (org.). **Mario Pedrosa e o Brasil**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001.

MARTINS, C. A. F. **Arquitetura e Estado no Brasil**: elementos para uma investigação sobre a constituição do Discurso Moderno no Brasil, a obra de Lúcio Costa 1924/1952. Dissertação (mestrado) Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1987.

_____. Identidade Nacional e Estado no Projeto Modernista. **Oculum 2**. Campinas, FAU-Puccamp, 1992.

_____. Construir uma arquitetura, construir um país. In: **Da Antropofagia a Brasília: Brasil 1920-1950**. São Paulo: Cosac & Naify; FAAP, 2003, pp. 373-435.

MARTINS, W. **História da inteligência brasileira 1933-1960**. São Paulo: Cultrix; Edusp, 1979.

MATTOSO, J. **A escrita da História**: teorias e métodos. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1986, vol.8, pp.161-189.

MELHORAMENTOS locais. **Diário do Comércio**. São João del-Rei, 13 de dez., 1938.

MENESES, U. T. B. de. A crise da memória , história e documento: reflexões para um tempo de transformações In: SILVA, Z. L. (org.), **Arquivos, Patrimônio e Memória**; trajetórias e perspectivas. São Paulo: Ed. UNESP, 1999.

MELHORAMENTOS locais. **O Correio**. São João del-Rei, 09 de jul., 1932.

MELHORIAS locais. **O Correio**, São João del-Rei, 17 de jun de 1933.

MICELI, S. (org.) **Estado e Cultura no Brasil**. São Paulo: DIFEL, 1984.

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

_____. **Nacional estrangeiro**: História social e cultural do modernismo artístico em São Paulo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.



MONTEIRO, A. V. N. A opinião da cidade sobre o tombamento feito pelo S. P. H. A. N. **Diário do Comércio**. São João del-Rei, 7 de mai., 1946.

MOTA, C. G. Cultura brasileira ou cultura republicana? **Estudos Avançados**. São Paulo: 4 (8) p.19-38.

_____. **Ideologia da cultura brasileira (1933-1974)**. 58 ed. São Paulo: Atica, 1985.

MOTTA, L.; SILVA, M. B. R. (org.) **Inventários de identificação**. Rio de Janeiro: IPHAN, 1998.

MOURÃO, R. Tradição e modernidade. In: Desejo Quasi Enraivecido de Rio: Mario de Andrade e o Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: Casa Rui Barbosa, 1996, p.69-80.

MOVIMETO turístico. **A Tribuna**, São João del-Rei, 28 de ago. 1932.

MUMFORD, L. **A cidade na história**: suas origens, transformações e perspectivas. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

MUSEU histórico para São João del-Rei. **Diário do Comércio**. São João del-Rei, 2 de jun., 1946.

MUSEU REGIONAL de São João del-Rei. **O Correio**. São João del-Rei, 05 de jun. 1969, n.2, p.4.

NÃO se justifica. **Diário do Comércio**, São João del-Rei, 07 de jul de 1939.

NOBRE, A. L. [et al.] (org.) **Um modo de ser moderno**: Lúcio Costa e a crítica contemporânea. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p.121-131.

NORA, P. Entre memória e história A problemática dos lugares. **Projeto História**. São Paulo: CEDUC, n. 10, dezembro/1993, p. 7-46.

NOVAS construções. **O Correio**. São João del-Rei, 23 de jan., 1937.

NOVAES, M. Ainda o Serviço do Patrimônio. **O Correio**. São João del-Rei, 26 de mai., 1946.

O CASO de São João del Rei. **Diário do Comércio**. São João del-Rei, nº 2.503, 25 de jul. 1946.

O DESENVOLVIMENTO da cidade. **A Tribuna**. São João del-Rei, 8 de mar., 1936.

O JARDIM: ÍNDICE DE CIVILIZAÇÃO. **O Correio**, São João del-Rei, 28 de mar de 1940.

O TURISMO em S. João D'El-Rey. **A Tribuna**. São João del-Rei, 19 de abr., 1936.

OBRAS Municipaes. **A Tribuna**. São João del-Rei, 11 de set., 1924.

OBRAS. **O Correio**, São João del-Rei, 28 de mar de 1940.

OLIVEIRA, M. s. Continuar sem mutilar a cidade. **Diário do Comércio**. São João del-Rei, 16 de jun., 1946.

ORLANDI, E. P. (org.) **Discurso Fundador** (a formação do país e a construção da identidade nacional). Campinas: Pontes, 1993.

ORTIZ, R. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

PADILHA, N. (org.). **Cidade e Urbanismo**: História, teorias e práticas. Salvador: Mestrado em Arquitetura e Urbanismo da UFBA, 1998.

PAN, 1936. In: ATRAVÉS do Brasil. **A Tribuna**. São João del-Rei, 9 de fev., 1936.

PATRIMÔNIO. **Diário do Comércio**. São João del-Rei, 19 de jul., 1941.

PATRIÓTICO empreendimento. **O Correio**, São João del-Rei, 29 de jun de 1941.

PESTANA, T. C. **A casa do Comendador João Antônio Da Silva Mourão, atual prédio do Museu Regional de São João del-Rei**. Monografia (Especialização) – Centro de Ciências Sociais, Pontifícia universidade Católica, Rio de Janeiro, 1990.

POLLAK, M. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol.2, n.3, 1989. P.3-15.
POR São João del-Rey. **O Correio**. São João del-Rei, 10 de abr., 1937.

PRADO, P. Prefácio à Poesia Pau Brasil. In: ANDRADE, O. de. **Pau Brasil**. Paris: Sans Pareil, 1925.

PREFEITURA Municipal de São João del-Rei. **O Correio**, São João del-Rei, 27 de out de 1940.

PROGRESSO, tradição e casa velha. **Diário do Comércio**. São João del-Rei, 19 de mai., 1946.

PRÓ-S. João del-Rei. **O Correio**. São João del-Rei, 29 de mar., 1937.

PUPPI, M. **Por uma história não moderna da arquitetura brasileira** – questões de historiografia. Campinas: Pontes –



Associação dos Amigos da História da Arte: CPHA; IFCH/UNICAMP, 1998.

RACIOPPI, V. A. O ilustre diretor do Instituto Histórico de Ouro Preto solidariza-se com o povo de São João del-Rei. **O Correio**. São João del-Rei, 12 de mai., 1946.

REIS FILHO, N. G. **Quadro da Arquitetura no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 1970.

RELÍQUIAS de arte antiga. **A Tribuna**, São João del-Rei, 08 de mai. 1924.

REPRODUÇÃO do Jornal do Brasil de 30 de dezembro de 1934. **O Correio**, São João del-Rei, 12 de jan de 1935.

RIBEIRO, J. L. São João d'El-Rey. **O Correio**. São João del-Rei, 28 de jul., 1938.

RIBEIRO, M. A. Modernismo e Vanguardas – os olhares artísticos de Minas. **LOCUS**. Fortaleza, v. 2, nº 1, 1996, pp.87-97.

ROCHA, A. A importante obra de modelagem que está sendo feita no pórtico da Igreja de São Francisco. **Diário do Comércio**, São João del-Rei, 05 de nov de 1939.

ROIG, A. **Blaise Cendrars, o Aleijadinho e o modernismo brasileiro**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.

RUBINO, S. **As fachadas da história**: os antecedentes, a criação e os trabalhos do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1937-1968. Dissertação (Mestrado). Departamento de Antropologia, IFCH-UNICAMP.

S.J.D.R. **A Tribuna**, São João del-Rei, 18 de fev. de 1934.

S.J.D.R. **O Correio**, São João del-Rei, 16 de nov. de 1935.

S. JOÃO DEL-REI. **O Correio**. São João del-Rei, 13 de nov., 1937.

S. JOÃO DEL-REI de hoje. **O Correio**, São João del-Rei, 04 de abr. de 1940.

S. JOÃO DEL-REY. O passado de tradições e o presente de commercio e atividade. **A Tribuna**, São João del-Rei, 02 de out. de 1927, n. 848, p1.

S. JOÃO D'EL REY. **O Correio**, São João del-Rei, 29 de jun. de 1935.

SALGUEIRO, H. A. (org.) **Cidades capitais do século XIX**: racionalidade, cosmopolitismo e transferência de modelos. São Paulo: EDUSP, 2001.

SANTOS, F. L. S. A representação pictórica do trabalhador brasileiro em obras da arquitetura moderna brasileira, o edifício do Ministério da Educação e da Saúde e a sede do O Estado de São Paulo. In: IV Seminário Nacional Docomomo, 2001, Viçosa, Minas Gerais. **Caderno de Resumos**. Viçosa, MG. : Universidade federal de Viçosa, 2001. v. 1. p. 7-8.

_____. Painéis de ciclos históricos e a identidade paulista. In: XXII Seminário Nacional de História (ANPUH), 2003, João Pessoa, Paraíba. **Livro de resumos** do XXII Simpósio nacional de História - História, acontecimento e narrativa. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2003. v. 1. p. 115-115.

SANTOS, J. B. dos. **São João d'El Rey** – A cidade que não olhou para trás. São João del-Rei: Gráfica Diário do Comércio, 1949.

_____. São João Del-Rei não quer fixar-se no passado. **Diário do Comércio**. São João del-Rei, 24 de abr., 1946 (a).

_____. São João Del-Rei não quer fixar-se no passado. **Diário do Comércio**. São João del-Rei, 26 de abr., 1946 (b).

_____. São João Del-Rei não quer fixar-se no passado. **Diário do Comércio**. São João del-Rei, 27 de abr., 1946 (c).

_____. São João Del-Rei não quer fixar-se no passado. **Diário do Comércio**. São João del-Rei, 30 de abr., 1946 (d).

_____. São João Del-Rei não quer fixar-se no passado. **Diário do Comércio**. São João del-Rei, 1 de mai., 1946 (e).

_____. São João Del-Rei não quer fixar-se no passado. **Diário do Comércio**. São João del-Rei, 4 de mai., 1946 (f).

_____. São João Del-Rei não quer fixar-se no passado. **Diário do Comércio**. São João del-Rei, 10 de mai., 1946 (g).

_____. São João Del-Rei não quer fixar-se no passado. **Diário do Comércio**. São João del-Rei, 16 de mai., 1946 (h).

_____. São João Del-Rei não quer fixar-se no passado. **Diário do Comércio**. São João del-Rei, 22 de mai., 1946 (i).

_____. São João Del-Rei não quer fixar-se no passado. **Diário do Comércio**. São João del-Rei, 9 de jun., 1946 (j).

SÃO JOÃO DEL REI cidade de Turismo. **O Correio**, São João del-Rei, 26 de jun de 1941.

SÃO JOÃO D'EL-REY. **O Correio**, São João del-Rei, 29 de nov de 1930.

SCHWARZ, R. **Ao vencedor as batatas**: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. 5 ed. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.



_____. (et. al.). **Cultura Brasileira: tradição – contradição**
Rio de Janeiro: Jorge Zahar: FUNARTE, 1987.

_____. **Cultura e política** São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. **O pai de família e outros estudos** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. Série Coleção Literatura e teoria literária: v. 27.

_____. **Que horas são?: ensaios** São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

_____. **Seqüências brasileiras:** São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SCHWARTZ, J. **Vanguarda e cosmopolitismo na década de 20:**
Oliverio Girondo e Oswald de Andrade. São Paulo: Editora Perspectiva, 1983.

SCHWARTZMAN, S. (et. al.) **Tempos de Capanema.** Rio de Janeiro: Paz e Terra; São Paulo: EDUSP, 1984.

SEGAWA, H. **Arquiteturas no Brasil 1900-1990.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

SERAPIÃO, F. **Casa-grande & Sobrados.**
Disponível em: < www.arcoweb.com.br/debate/debate82.asp>
Acesso em: 28 de set. de 2007.

SEVCENKO, N. **Literatura como missão:** tensões sociais e criação cultural na Primeira República. 3ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

_____. **ORFEU EXTÁTICO NA METRÓPOLE.** São Paulo – sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. Transformações da linguagem e advento da cultura modernista no Brasil. **Estudos Históricos.** Rio de Janeiro, vol. 6, n. 11, 1998, p. 78-88.

SILVA, A. R. C. da **Identities particularistas e a emergência do novo Estado nacional: o caso mineiro** (texto preliminar). Seminário Internacional Independência do Brasil: história e historiografia, Instituto de Estudos Brasileiros, USP, São Paulo, 2003.

SILVA, R. A. S. João D'El-Rey. In: BRAGA, T. **Álbum de São João d'El-Rei.** s.l., s.n., 1913.

SILVA, Z. L. A cultura popular nas artes plásticas: estudo da obra de Tarsila do Amaral de 1923 a 1928. **HISTÓRIA.** São Paulo, v. 11, 1992, pp.121-135.

SOARES, Z. B. R. A questão ideológica no modernismo brasileiro. **REVISTA TEMA.** São Paulo, n. 41, jul/dez, 2002, pp.34-47.

SÓCRATES, E. Que é S. João. In: CARVALHO, H. **Almanack de São João del-Rey** / s.l., s.n., 1924.

TAGÉ, T. Blaise Cendrars, um poeta profeta. **A Tribuna**. Galeria Santos, p. E-3, 09 set. 2001.

TARSILA DO AMARAL. Website oficial sobre a artista. Disponível em: <<http://www.tarsiladoamaral.com.br/>>. Acesso em: 30 set. 2007.

TATE GALLERY, United Kingdon. Disponível em: <http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/rousseau/images/works/themechanic_lg.jpg>. Acesso em: 30 de set. 2007.

TEIXEIRA, A. C. A opinião da cidade sobre o tombamento feito pelo S. P, H. A. N. **Diário do Comércio**. São João del-Rei, 1 de mai., 1946.

TELES, G. M. **Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro**. 9 ed. Petrópolis: Vozes, 1986.

TEMPLOS de São João D'El-Rey. **A Tribuna**. São João del-Rei, 27 de set., 1936.

THE GRANGER COLLECTION, New York. In: Enciclopédia Britânica. Disponível em: <<http://www.britannica.com/eb/art/print?id=15553&articleTypeId=0>>. Acesso em 30 set. 2007.

THIOLLIER, R. Blaise Cendrars no Brasil. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 19 de ago. 1962. In: EULÁLIO, A. **A AVENTURA BRASILEIRA DE BLAISE CENDRARS**: ensaio, cronologia, filme, depoimentos, antologia, desenhos, conferências, correspondência, traduções. 2ª ed. revista e ampliada por Carlos Augusto Calil. São Paulo: Imprensa Oficial / Edusp / FAPESP, 2001.

TIRADENTES. **O Correio**, São João del-Rei, 02 de jan de 1932.

UMA CIDADE briga com o bolor. **Diário do Comércio**. São João del-Rei, 25 de jun., 1946.

UMA ENTREVISTA infeliz. **O Correio**. São João del-Rei, 19 de mai., 1946.

VARIA. **O Correio**. São João del-Rei, 1 de fev., 1936.

VASCONCELOS, S. **Ofício 60** - Apresentação de proposta para execução de pintura mural no Museu Regional de São João del-Rei, de Sylvio de Vasconcelos aos artistas, em 28 de jun. de 1957, Chefia do 3o Distrito da DPHAN.

VV. AA. **O DIREITO À MEMÓRIA – Patrimônio Histórico e Cidadania**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento do Patrimônio Histórico, 1992.



VV. AA. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.**

Rio de Janeiro: SPHAN, 1987, n.22, p.44-47.

WEBER, R. Da Europa dos séculos XVI-XVIII para o Brasil dos séculos XIX-XX. A fecundidade da história cultural dos "modernistas". **HUMANAS**. Porto Alegre, v. 22, n.1/2, 1999, pp.25-41.

WISNIK, G. T. **Formalismo e tradição:** a arquitetura moderna brasileira e sua recepção crítica Dissertação (Mestrado) São Paulo, SP: FFLCH – USP, 2003.

XAVIER, A. (org.) **Arquitetura moderna brasileira:** depoimento de uma geração. São Paulo: Pini: Associação Brasileira de Ensino de Arquitetura: Fundação Vilanova Artigas, 1987.

ZANINI, W. (org.) **História Geral da Arte no Brasil.** São Paulo: Instituto Walter Moreira Sales, 1984.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)