



CONSTRUINDO PAISAGENS - O LUGAR DO MONUMENTO E DA CIDADE NA CULTURA MODERNA BRASILEIRA

■ MARIA ANGÉLICA DA SILVA

Este artigo trata de história e arquitetura, portanto de tempo e espaço. Há um lugar específico – a cidade. Há uma arquitetura privilegiada – o monumento. As palavras monumento, patrimônio e história nos remetem a um fundo longínquo e denso onde fantasia e verdade, sonho e vigília, perda e conquista se confrontam. A palavra patrimônio significa, no latim, “bem de herança que é passada, pela

lei, dos pais e mães a seus filhos”.¹ O termo vai sofrendo ampliações, abarcando, no século XVIII, os bens da Igreja, da Coroa, os bens de significação e valor nacional até alcançar o universo humano como um todo, chegando a designar a totalidade dos bens herdados do passado.

A palavra monumento também sofre alterações no decurso do tempo. A palavra deriva do latim *monere* que significa advertir, apelar (Dicionário Littré, *apud* Choay; Merlin, *op. cit.*: 429). Relacionava-se com todo artefato que uma comunidade lançava mão para rememorar ou comemorar eventos, comportamentos, pessoas. Neste caso, a arquitetura desempenhava papel importante, construindo edifícios que, além de servirem para eternizar certas lembranças, também embelezavam e tornavam magníficas as cidades. Algumas delas serão recordadas pelos séculos como autênticas maravilhas.

Estes conceitos, durante séculos, apontaram para práticas sociais comuns no mundo ocidental. Mais que isto, sempre refletiram a forma mesma de o homem colocar-se perante o problema da existência. Vida – percurso solitário do nascimento à morte – parece alongar-se quando os homens inscrevem marcas na cena de suas vidas diárias, capazes de ultrapassar estes dois limites irreversíveis. Patrimônio, monumento podem ser vistos como maneiras de lidar com os embaraços de tão curta viagem.

Para os que edificam como para os que recebem as advertências,

Os conceitos de monumento e patrimônio, essenciais na compreensão da experiência urbana, recebem novas leituras no contexto da modernidade. Neste aspecto, buscando construir laços entre passado e presente, memória e criação, os arquitetos modernos brasileiros sedimentaram a “cidade da arte” em Ouro Preto e Brasília. Contrapondo-se portanto à visão de Holston, a autora defende a construção da identidade nacional brasileira ancorada nos dois procedimentos: preservar e inaugurar.

■ Arquiteta, Doutora pela Architectural Association School. Professora e Coordenadora do Núcleo Arquitetura da Cidade junto ao Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Alagoas



Vista de Ouro Preto no século passado. Fonte: Biblioteca Nacional-RJ

o monumento é uma defesa contra o traumatismo da existência, um dispositivo de segurança. O monumento certifica, assegura, tranqüiliza, conjurando o ser dos tempos. Ele é garantia de origens e acalma a inquietude que gera a incerteza dos começos. Desafia a entropia, a ação dissolvente que o tempo exerce sobre todas as coisas naturais e artificiais, tenta acalmar a angústia da morte e da destruição. (Choay, 1992:15, tradução da autora)

Contudo, com o passar dos séculos, tornou-se possível que sujeitos construíssem edificações privadas ao estilo de verdadeiros monumentos públicos. A noção de monumento se altera progressivamente, deixando de ser representação privilegiada de um grupo social para significar o edifício que, por sua massa, dignidade e função, se destaca imperioso, no quadro da cidade.

Portanto patrimônio, bela e antiga palavra que remete a estruturas familiares, econômicas e jurídicas de uma sociedade estável, constituído pela acumulação contínua de uma grande diversidade de objetos, como mostra Françoise Choay (*op. cit.*),³ deixa de ter exclusividade no emprego do monumento como expressão material de sua herança acumulada.

Quanto ao tema da cidade, ele sempre envolveu inúmeras questões. O que vem a ser propriamente a cidade? O que a diferencia da mera aglomeração de pessoas e edificações? Qual é sua relação com a noção de monumento? Como dialogam arquitetura e cidade?

O tema arquitetura e cidade faz com que se indague sobre um período em que a própria cidade é o monumento. A cidade como obra de arte pressupõe uma experiência urbana na qual a produção estética não está desvinculada da produção de bens como um todo, em que há um mesmo circuito de experiências que alimentam as diversas faces da vida comum.

Apesar das diferenças econômicas e sociais e do jogo diverso de expectativas, nestas cidades da arte o monumento materializa uma vivência comunitária. A arquitetura dos monumentos não é simples recordação, mas parte da vida presente, a ponto de funcionar como uma grande lente de aumento, que expõe aos olhos da comunidade o que ela é ou deseja ser. Tal como se estivéssemos em um teatro, onde “*el escenario aumenta y magnifica los gestos de los actores*”, nas palavras de Giulio Carlo Argan (1984).

Certos autores vão localizar o ocaso desta cidade da arte, que denominam “pré-industrial”, no século XIX.

Camillo Sitte é um dos autores que traçam desta maneira o momento de inflexão da experiência urbana. Sob o impacto das transformações trazidas pelos tempos modernos, a cidade torna-se outra. Ou melhor, é no âmbito da cidade que as transformações estão ocorrendo. Atentando-se para o sentido plural que a palavra “cidade” exige, pode-se dizer que há uma tendência de que certas cidades deixem de ser o lugar de acumulação de experiências comuns, tornando-se estrangeiras para o próprio cidadão. Mudanças em ritmo acelerado alteram as noções de patrimônio e monumento, que justamente exigem a atuação lenta e constante do tempo.

Camillo Sitte inicia seu livro *A construção das cidades segundo seus princípios artísticos* recordando viagens por lugares distantes, mundos diferentes do que denomina “cidades insensíveis”, que se alastram inapeláveis por todo o mundo. Faz o elogio da cidade antiga e recrimina o que chama os “homens-réguas”, que forjam os novos traçados de cidades totalmente submissos ao ângulo reto. Desfazem todo o jogo de escalas sabiamente construído através do tempo, desmancham monumentos, praças e jardins, os arranjos fantásticos e teatrais da cidade antiga, em nome de uma ordem funcionalista. Fazem isto não apenas usando pás e picaretas, mas principalmente esquecendo as cidades onde provavelmente viveram a infância. Sensato, Sitte observa que este estado das coisas é inexorável.

No âmbito da construção urbana, os limites da atuação artística são hoje bastante restritos. Atualmente, é difícil pensar na execução de uma obra tão sublime quanto a Acrópole de Atenas. É algo inconcebível neste momento (...), falta-nos um ideal estético, carentes que somos de uma visão de mundo unânime e vívida na alma de um povo, e que pudesse encontrar na obra de arte a sua expressão sensível. (...)

Para reproduzir os efeitos dos mestres antigos seria preciso ter na palheta as mesmas cores de que eles dispunham. Seria necessário prever cada linha curva, cada esquina, cada irregularidade como artifícios naturais, intenções não intencionais. (...) A fruição de uma serenidade espontânea é negada a um estágio da cultura em que as construções não são erguidas no ritmo dos dias, mas cidades inteiras são construídas racionalmente sobre a prancheta. (Sitte, 1992:116-117)

A palheta de cores perdida remete à idéia de uma paisagem pintada pela força do olhar, criada pela vida mesma, com os elementos naturais, com a curva do rio, o tom de azul do céu, o percurso dos animais, o tipo de comércio do lugar, a crença nos ideais celestes e a necessidade de traduzi-los em monumentos. Perdido o “ritmo dos dias”,

sobrar, na visão de Camillo Sitte, o artifício descarnado.

Portanto o século XIX, dentro de uma postura historicista, lançaria um olhar saudoso a estas experiências passadas e buscaria, através de estratégias de preservação, “salvar” as cidades das mudanças trazidas pela Revolução Industrial.

Mas o início do século XX assistirá, dentro de uma postura completamente diversa da defendida por Sitte, à ação das vanguardas modernas, que trazem uma nova perspectiva para a situação aqui descrita. Ao contrário do tom de lástima, posicionam-se afinadas com a época moderna e, mais ainda, postam-se enquanto agentes fundamentais da própria transformação social e estética em curso.

Há uma idéia de adesão ao presente que impõe a ruptura com a melancolia passadista. Há um olhar constantemente preocupado com a invenção do novo. Busca-se a nova cidade da arte. Destaca-se nesta intenção o nome de Le Corbusier.

Todas as cidades do mundo estão doentes igualmente, abatidas pela enchente maquinista, desequilibradas pelo evento novo. As cidades do mundo estão dentro da angústia e da incerteza. Reconquistar o ar, a luz e a verdura em toda a parte. Dar à cidade um vasto plano, um vasto desenho, um vasto destino. As cidades são vistas do avião: amanhã o avião estará conosco: a auto-estrada, o aço, o cimento armado estão dentro das casas. Não, não e não, dizem os “amigos de Paris”, em nome da História. A História? Mas a História é vida, eles não estão experimentando o estremecimento! (Le Corbusier, 1963:101-102, tradução da autora)⁴

Há uma vontade expressa que busca a ruptura com o historicismo para que se possam criar lugares urbanos compatíveis com o desenvolvimento humano no que se julga ser seu ponto mais avançado. Por isto, Le Corbusier acentua a necessidade das demolições e da renovação das cidades: “em nome da História, segundo a lei da História, sua moral e sua lição, uma nova cidade deve substituir a antiga cidade, e isso dentro de uma organização biológica conforme as necessidades da época maquinista que nós vivemos!” (Le Corbusier, *op. cit.*:139, tradução da autora).⁵

Recusa a recorrer a um passado consolador, mas busca, sob a inspiração do patrimônio edificado ao longo do tempo pela humanidade, a criação da nova arte dentro dos recursos que a ciência e a técnica estão a oferecer. Acredita que o papel da história não é alimentar a lembrança. A história não é recordação, mas fato. O passado só tem o sentido que o presente lhe atribui e, portanto, depende exclusivamente da ação dos homens contemporâneos: “a história é a lição do movimento. O balanço da ação, o

panorama da aventura. A lição da história é uma ordem em marcha” (Le Corbusier, *op. cit.*:155, tradução da autora).⁶

Dentro de um quadro de tendências múltiplas, em que o papel do passado envolve tantas polêmicas, como fica a grande obra do tempo – a cidade da arte? Se o ritmo da mudança imposto pela técnica é tão rápido que os pés bailantes do tempo não conseguem mais fixar patrimônios, como fica a noção de monumento?

Olhares movidos por sensibilidade diferenciada, compreensivos e atentos à nova vivência urbana observam que, na pulsação ofegante da cidade moderna, em paisagens que se alteram sempre, gestam-se inúmeros monumentos. É preciso apenas apurar os instrumentos de apreciação para que se observe o patrimônio urbano moderno. Sob este prisma, Argan descreve o que se pode chamar o “coração” da cidade.

Por ciudad no debe entenderse sólo un trazado regular dentro de un recinto, una distribución ordenada de funciones públicas y privadas, un conjunto de edificios representativos y utilitários. (...) También son espacio urbano los ambientes de las casas privadas, el retablo del altar (...) o el comedor, y los vestidos o los adornos con que las personas se mueven e intepretan su papel en la dimension escenica de la ciudad.

*Son espacio urbano (...) también las extensiones de la influencia de la ciudad más allá de sus muros; los campos aldeños, desde donde llegan los productos al mercado de la plaza y donde el ciudadano tiene sus casas de campo y sus granjas, los bosques donde caza, el lago o los rios donde pesca. (...) El espacio figurativo, como demostró muy bien Francastel, no está composto sólo por lo que se ve sino por infinitas cosas que se saben y se recuerdan, por noticias. Hasta cuando um pintor pinta un paisaje natural pinta, en realidad, un espacio complementario de su paisaje urbano. (Argan, *op.cit.*: 44)*

Quando a cidade é mais que uma ordem classificatória de altura e porte de edifícios, o sentido de monumento torna-se outro. E, no estudo da paisagem urbana, surgem, além das duas questões colocadas – o papel dos antigos edifícios e a construção dos novos monumentos –, uma terceira que abordaria o trato com este sentido patrimonial quase líquido, que impregna determinados fatos urbanos. Ampliando, desta forma, os horizontes da prática do monumento, pode-se concluir que sua “manutenção” pode abarcar uma série de procedimentos que vão além da simples restauração arquitetônica, estendendo-se ao revigoramento das práticas que motivam a sociedade a criar as suas marcas existenciais.

No caso da arquitetura, manter não só o velho prédio, a pátina ou o estilo, mas o ímpeto que motiva os homens a qualificar de forma diferenciada determinada porção de geografia denominada cidade.

As vanguardas modernas também respondem a esta nova ordem ao enfrentar o problema da fragmentação e da perda da perenidade da obra de arte. Acumulam-se exemplos, desde os trabalhos pictóricos que revisam o estatuto da obra de arte, às criações arquitetônicas de Le Corbusier, dispostas, como os modelos de automóveis, a durar o tempo de sua eficácia.

Estas questões também serão discutidas no contexto do início do século entre os que se preocupam com uma proposta de modernização para o Brasil. Mas, antes de qualquer tentativa neste sentido, há sempre a necessidade de perguntar sobre a situação vigente que se quer atualizar. É preciso mapear o território das tradições e averiguar o que foi acumulado.

Se mudamos de margem do oceano, uma diferença logo se nota no processo da construção do patrimônio cultural. No curso da história do denominado “novo continente”, as cidades trazem, do momento de sua fundação, uma originalidade: surgem a partir da necessidade do cumprimento de uma regulamentação. Nascem sob o valor de uma vontade externa, do valor da palavra escrita, do desenho, como mostra Angel Rama. Este autor cria a denominação “cidade das letras” para qualificar esta experiência.

Antes de ser uma realidade de ruas, casas e praças, que só podem existir, e ainda assim gradualmente, no transcurso do tempo histórico, as cidades emergiam já completas por um parto da inteligência nas normas que as teorizavam, nos atos fundacionais que as estatuíam, nos planos que as desenhavam idealmente, com essa regularidade fatal que espreita os sonhos da razão... (Rama, 1985:32)

Nos desmesurados impérios da Espanha e Portugal além-mar, vão surgir estas cidades que não se moldam exatamente nas medievais mas já ensaiam as conquistas do Renascimento, mesmo que suas linhas não sejam exatamente ordenadas, como ocorre em diversas cidades fundadas por portugueses.

Portanto, quando no contexto do século XX, o Brasil e outros países latinos pensam sobre o lugar que desempenham na experiência moderna ocidental, discutem a respeito do futuro de suas cidades e a maneira de lidar com este patrimônio urbano instalado como fruto de uma estratégia colonizadora.

Muitas perguntas se colocam para os que vão se incumbir institucionalmente desta tarefa. Não seria em vão, nos territórios de um continente denominado “novo”, falar

de peso da memória, da tradição? Entre resguardar o patrimônio ao modo do discurso preservacionista europeu ou construir a cidade do ângulo reto, como pregavam os manifestos corbusianos, não ficaria a necessidade de criar um discurso outro, adequado às condições locais?

Ainda há perguntas anteriores. Olhando para as cidades brasileiras, pode-se falar da cidade como objeto de arte? Nas primeiras décadas do século XX estariam elas sujeitas ao destino das cidades da recordação de Sitte? Caberia somente rastrear o patrimônio constituído das pequenas marcas, ou a arquitetura local, fruto de tão variados implantes, constituiria já o “patrimônio brasileiro”? Ou não seria a nossa bagagem patrimonial exatamente a natureza, um corpo formado pela grande floresta, pelos morros e baías? Afinal, o continente surgiria aos olhos dos europeus como o próprio paraíso. Os indícios refulgiam na cena exuberante da natureza, na graça inspiradora dos povos nativos.

Conservar a memória deixava no horizonte o risco de dissipar a inaugural, o múltiplo, o desejo das transformações. Mas, por outro lado, a evidente falta de raízes, a origem em “cidades de letras”, poderia não ter impedido que se consolidasse a arquitetura dos monumentos. Poderia existir o almejado “espelho” onde o país e seus cidadãos reconheceriam a si mesmos.

Estas questões são enfrentadas no país pela denominada “geração moderna”, que, no campo da arquitetura, se incumbirá, inovadoramente, de construir novas cidades e edifícios, como também de dirigir a ação institucional de preservação do patrimônio histórico e arquitetônico do Brasil. Nomes como Lúcio Costa, Carlos Leão, Oscar Niemeyer trafegam nestes dois campos. Serão responsáveis pela articulação de uma resposta totalmente nova para pensar o lugar da cidade, da arte e da tradição no país. Imobilizarão certas cidades coloniais, antigas cidades das letras que, pela

ação de seus habitantes, lentamente consolidaram-se como cidades da arte. Pela estratégia do tombamento, corre-se o risco de estas cidades voltarem à situação inicial, duras como o desenho no papel. Mas, antes que isto ocorra, os próprios homens que as tornam imóveis já colhem delas essências para a construção do presente.

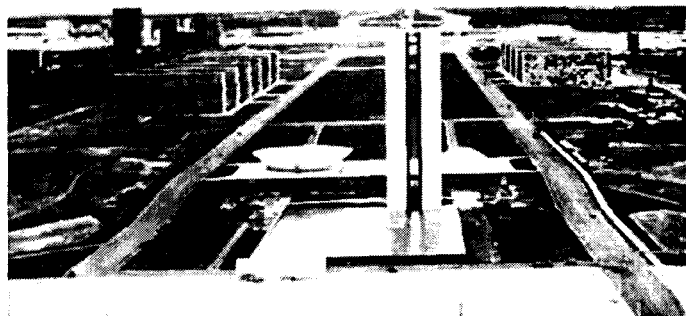
Por isto é possível arriscar uma ponte entre Ouro Preto e Brasília. Ambas são permeadas pela ação dos mesmos arquitetos, Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, por exemplo. Mas o principal argumento que permite que se comparem estas duas cidades, duas dimensões da tradição nacional, é que alimentam-se de um mesmo olhar, de um mesmo impulso de sujeitos modernos que, com o instrumentos de letrados, constroem paisagens. Constroem uma ponte vocabular muitas vezes mencionada pelos teóricos da arquitetura moderna brasileira. Esta ponte aproxima, por exemplo, os esteios das velhas construções coloniais que livram a taipa do contato com o solo, dos modernos pilotis. Outras conexões podem ser traçadas justificando o concreto armado, a estratégia dos cheios e vazios, a confundir treliças e *brises* e, no campo do urbanismo, a setorização funcional que desde as Missões jesuítas divide o lugar do monumento e da habitação.

Mas um elo mais forte ainda reúne cidades como Ouro Preto e Brasília, irmanadas na possibilidade de terem edificado lugares da arte pela potência e sensibilidade criadora dos homens da terra. Homens muito especiais que, para além dos códigos e normas vigentes para a construção da “boa” arte, realizaram plenamente uma arte brasileira. Nestas paisagens, independentemente do correr dos séculos, poderiam ser colhidas as mostras de uma “essência” nacional, de uma “verdade”, como dizia-se à época.

Preservar o antigo e inaugurar o novo fazem-se movimentos solidários no sentido de articular uma identidade



Ouro Preto - 1821. Fonte: Arquivo Iconográfico - Biblioteca Nacional-RJ



Brasília (em construção). Fonte: Arquivo Iconográfico - Biblioteca Nacional-RJ

para o país. Ao inverso do procedimento europeu, os arquitetos brasileiros dos anos 30 consolidam a entrada moderna com uma moldura onde o passado, ao invés de fragmentar-se sob a tempestade contemplada pelo anjo de Walter Benjamin e Paul Klee, petrifica-se a garantir referências para as novas experiências.

Generalizando, o trabalho desta geração moderna pode ser lido como uma construção de linhagens de tempo cristalizadas em espaço. Pela marca da arquitetura da cidade, distingue-se uma proposta visual e material de um passado, presente e futuro ideais. Esboço de um país novo, a ser mirado nas suas obras urbanas e arquitetônicas – Ouro Preto, Pampulha, Brasília. Como se fossem um grande espelho, provariam, enfim, que há um destino a seguir. Acenam para a sina do Éden, pois, quem sabe, finalmente, o paraíso estaria muito perto...

Notas

¹“Bien d’héritage qui descend. Suivant la loi, des pères et des mères à leurs enfants”. (Dicionário Littré apud Choay; Merlin, 1988:471)

²“Pour ceux qui l’édifient comme pour ceux qui en reçoivent les avertissements, le monument est une défense contre le traumatisme de l’existence, un dispositif de sécurité. Le monument assure, rassure, tranquillise en conjurant l’être du temps. Il est garant d’origines et calme l’inquiétude que génère l’incertitude des commencements. Défi à l’entropie, à l’action dissolvante qu’exerce le temps sur toutes choses naturelles et artificielles, il tent d’apaiser l’angoisse de la mort et de l’anéantissement.” (Choay, 1992:15)

³Ver capítulo “Monument et monument historique”.

⁴“Toutes les villes du monde son malades également, battues par la crue machiniste, détraquées para l’événement nouveau. Les villes du monde sont dans l’angoisse de l’incertitude. (...) Reconquérir l’air, la lumière et la verdure partout. Donner à la ville un vaste dessein, un vast dessin, un vast destin. Les villes sont vues d’avion: demain, l’avion est a nous; l’auto roule; l’acier, le ciment armé sont dans nos maisons. Non, non et non, disent

les “amis de Paris” au nom de l’Histoire. L’Histoire? Mais l’Histoire est vie, ils n’en ont pas ressenti le frisson!” (Le Corbuser, 1963:101-102)

⁵“au nom de l’Histoire, selon la loi de l’Histoire, sa morale et sa leçon, une ville nouvelle doit remplacer l’ancienne ville, et cela dans une organisation biologique conforme aux nécessités de l’époque machiniste que nous vivons!” (Le Corbusier, op. cit.:139)

⁶“l’histoire, c’est la leçon de mouvement, le bilan de l’action, le panorama de l’aventure. La leçon de l’histoire, c’est un ordre de marche”. (Le Corbusier, op. cit.:155)

Referências Bibliográficas

- ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. *Rodrigo e o SPHAN*. Rio de Janeiro: SPHAN/Pró Memória, 1987.
- ARGAN, Giulio Carlo. *História del arte como história de la ciudad*. Barcelona: Ed. Laia, 1984.
- . *L’Europe des capitales*. Genève: Skira, 1965.
- CHOAY, Françoise. *L’allégorie du Patrimoine*. Paris: Ed. du Seuil, 1992.
- CHOAY, Françoise; MERLIN, Pierre. *Dictionnaire de l’urbanisme et de l’aménagement*. Paris: Presses Universitaires de France, 1988.
- LE CORBUSIER. *La Ville Radieuse*. Paris: Ed. Vincent Freal, 1963.
- . *O Urbanismo*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas: Ed. UNICAMP, 1992.
- LOWENTHAL, David. *The past as a foreign country*. Nove York: Cambridge University Press, 1988.
- PEREIRA, Margareth Campos da Silva. *A Arquitetura Brasileira e o Mito. Gávea*, Rio de Janeiro, PUC, n. 8, dez. 1990.
- RAMA, Angel. *A Cidade das Letras*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- RIEGL, Alois. *Le culte moderne des monuments*. Paris: Ed. du Seuil, 1984.
- SITTE, Camillo. *A construção das cidades segundo seus princípios artísticos*. São Paulo: Ática, 1992.
- SILVA, Maria Angélica. *As formas e as palavras na obra de Lúcio Costa*. Dissertação. Programa de História Social da Cultura. Rio de Janeiro, PUC, 1991.
- TAFURI, Manfredo. *Teorias e História da Arquitetura*. Lisboa: Presença, 1979.
- TRAVERSESES. *Centro Cultural Georges Pompidou*, n. 40, abr. 1987.