



DESCOBRINDO PATRIMÔNIOS Wolney Unes¹

A decisão sobre que memória preservar é uma escolha ativa. Os bens, os fatos ou as pessoas escolhidas viverão, salvos da escuridão do esquecimento. É a busca da vida eterna.

A cada dia é necessário decidir sobre o que preservar, sobre qual patrimônio queremos como símbolo de nossa existência. O conjunto desses patrimônios forma nosso cânone cultural. E na definição desse cânone, conceitos como autoria, fidelidade, originalidade, entre outros, indicam caminhos. Em tempos de ênfase no receptor, visões e leituras se modificam, e os bens do passado se mostram em nova dimensão. Se muda a forma de perceber os bens, obrigatoriamente mudam também o conjunto de bens prescritos e recomendados.

Em vista disso, pretendemos neste breve texto discutir o significado da incorporação do patrimônio art déco ao cânone artístico e arquitetônico nacional. Antes disso, porém cabe uma rápida lembrança sobre a memória.

A invenção do passado

Le passé: ce qu'une nation a de plus sacré, après l'avenir.
Victor Hugo, 1825

Qual é a forma do tempo? Ele pode ser uma linha contínua, com começo e fim. Ou seria uma espiral que volta sempre ao mesmo lugar? Por certo haverá ainda outras possibilidades. É uma daquelas questões abertas, cuja resposta importa

¹ Professor na Universidade Federal de Goiás.

menos que sua formulação. E a formulação desta questão interessa sempre que falamos de patrimônio.

Se para os povos andinos, para a cultura celta ou do Extremo Oriente, a forma do tempo é circular, com um eterno renascer, a cultura judaico-cristã consolidou uma maneira linear de ver o tempo: uma longa linha com um claro início, marcos distintos, eventos que se sucedem e – como se anuncia em diversas escrituras – com um fim definido.

Essa maneira de ver o tempo marca toda nossa conceitualização de passado e memória. Sobre essa longa linha contínua, devemos inscrever marcas que nos permitam situar-nos. A partir das marcas de início e fim, vamos marcando outros eventos que nos familiarizam com a longa linha. À medida que avançamos no percurso dessa linha do tempo, aumentam suas marcas. E com isso nossa lembrança do passado não para de crescer, fatos, pessoas, datas e bens. O processo de seleção desses bens, inclusive da natureza desses bens, definirá nossa memória cultural. Assim, traçar a história do que hoje reconhecemos como *patrimônio histórico e artístico*, é traçar a história do processo de seleção e identificação desses bens.

Já uma linha circular, ao contrário, não permite a acumulação de marcos, uma vez que uma nova linha sempre se sobreporá à anterior. Não custa lembrar a antiga prática xintoísta de erigir templos e capelas temporárias, já que o processo de construir, mais que o de preservar, é o que materializa a simbologia do renascer.

De volta ao Ocidente, a proteção e preservação do patrimônio cultural da maneira como a conhecemos hoje parece ter se iniciado por volta do ano 1400, como lembra Françoise Choay. Mas essa preocupação tem certamente origens mais remotas. Um antecessor importante pode ser encontrado, por exemplo, na motivação dos organizadores ptolomaicos da Biblioteca de Alexandria: reunir num só lugar toda a memória escrita do mundo. E preservá-la.

Num momento seguinte, o Cristianismo, na esteira do Judaísmo, surge como religião baseada na palavra escrita, que cumpre preservar. A nova religião trata logo de definir seus cânones: além de seus próprios escritos, sua música, sua arquitetura. Definidos em concílio, esses preceitos canônicos vão marcar todos os procedimentos seguintes e, durante toda a Idade Média, o Cristianismo cristaliza essa política de conservação e preservação. A data sugerida por Choay marca portanto o início de uma espécie de secularização desse conceito: surgem fora da Igreja as primeiras tentativas de identificação de um patrimônio cultural – histórico e artístico? – que cumpriria preservar. Seria esse patrimônio a definir nosso um cânone artístico secular.

E já que o modelo era a religião judaico-cristã, uma cultura da palavra e da escrita, não parece ser simples coincidência que essa preocupação tenha surgido a partir da literatura:

Por meio dos textos clássicos, que sua [de Petrarca] leitura filológica e crítica quer restaurar em sua pureza original, Petrarca revela uma Antiguidade desconhecida, a que ele apõe os qualificativos de santa e sagrada [...] A leitura purificadora do poeta, que queria ler os versos de Virgílio sem barbarismos nem glosas, descobriu e instituiu a distância histórica. Caberá a seus sucessores aprofundá-la cada vez mais. (Choay, 1992, p. 36-37)

Assim, a partir de um interesse crescente pela literatura secular da Antiguidade, a partir do desejo de conhecer o ambiente onde aquelas obras haviam sido concebidas, é que se chegou ao interesse pela cidade daqueles autores: Roma. Com isso, a cidade eterna viu-se alvo de uma peregrinação inédita em sua história. A partir do interesse pelo ambiente, surgiu o que Choay chama de “efeito Petrarca” (“*effet Pétrarque*”):

Contudo, esses visitantes, salvo exceção, não estão interessados nos monumentos em si. Para eles, o testemunho do texto sobre o passado é mais importante que todos os outros. É principalmente Cícero, Tito Lívio, Sêneca, que os humanistas vêm evocar e invocar em seu ambiente. (idem, p. 38)

O efeito Petrarca, se partiu da literatura, teve rápidos efeitos sobre a prática das artes plásticas e da arquitetura, iniciando um “diálogo sem precedentes entre artistas e humanistas” (idem). E, mais que ter seu interesse avivado por uma relação histórica, por um instinto de preservação de marcos do passado, o interesse dos artistas era antes pelo caráter modelar das obras: “São modelos, servem para suscitar uma arte de viver e um refinamento que só os gregos tinham” (idem, p. 27).

Assim, o que fascinava os humanistas era o refinamento e a maestria das obras, a riqueza dos materiais. Estudar essas obras, analisá-las, era caminho para atingir a perfeição estética em seu próprio tempo. Estudar essas obras tinha como objetivo elaborar um conjunto de modelos que sirvam de ponto de partida para a criação presente.

E não foi até o início do século XX que houve um despertar por outros aspectos da herança cultural (agora claramente artística) do passado. Um dos primeiros estudiosos a sistematizar essa herança, a elaborar o novo conhecimento foi o vienense Alois Riegl, responsável pela própria estruturação da história da arte como disciplina.

Riegl consagrou a noção de “monumento desejado” (*gewolltes Denkmal*), segundo a qual a construção da simbologia de um monumento se dá no presente (Riegl, 1903, p. 20). O passado se constrói hoje, é o que dele fazemos no presente. O valor simbólico atribuído ao objeto artístico, cultural, é um valor do presente, criado no presente – não necessariamente coincidente com o valor original.

Definindo patrimônios

Neste preciso momento estamos no Brasil num processo de treinamento da aceitação do art déco como patrimônio. Neste exato momento, estamos num processo de buscar definir se essas obras devem ser preservadas, se devem ser elevadas à categoria de monumentos, de objetos imutáveis, de peças históricas. Esse momento faz parte da preparação para a aceitação histórica do passado. Ou nas palavras de Bacher:

Reconhecemos e aceitamos apenas aqueles monumentos do passado para os quais estamos programados no presente, para os quais por meio do presente – fundamentalmente por meio da arte do presente – estamos preparados para reconhecer. (Bacher, 1986, p. 20)

E neste contexto, o papel do patrimônio goianiense assume importância fundamental, já que foi a primeira iniciativa nesse sentido. Em dezembro de 2002, foi aprovado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) o tombamento do acervo arquitetônico art déco de Goiânia. A importância desse tombamento extrapolou em muito o simples reconhecimento de supostas qualidades estéticas do acervo goianiense, sabidamente singelo e simples. O que mais importa aqui é que se tratou do primeiro conjunto arquitetônico art déco reconhecido no País, ato oficial de reconhecimento do estilo, iniciativa que abre espaço para a discussão acerca de seu valor na produção arquitetônica nacional.

A partir disso, ações surgem em outros pontos do País, encorajadas pelo exemplo goianiense, como é o caso de Cipó, na Bahia ou dos recentes estudos em Aracaju. Inicia-se mesmo o reconhecimento da qualidade estética de monumentos já consolidados, como o Cristo Redentor do Rio de Janeiro ou do Elevador Lacerda de Salvador. Todo brasileiro os tem na memória; poucos brasileiros os têm como monumentos do art déco.

Ao lado dessas iniciativas, há ainda outra questão que apenas se começa a formular: chama a atenção a presença, em cidades brasileiras de todas as regiões, de arquitetura art déco em profusão. Esse fato torna ainda mais absurda a absoluta falta de atenção dedicada ao estilo no Brasil: inexistem levantamentos sobre esse patrimônio. E isso nos leva a uma questão imediata: qual é afinal a importância do art déco brasileiro?

Mesmo sem o tom feérico da produção art déco norte-americana, o art déco nacional exhibe certas qualidades estéticas. Mais que isso, em vista de sua disseminação geográfica e quantitativa, esse patrimônio marca o País, uma vez que pode ser encontrado em todas as regiões, em quantidade, inclusive com conjuntos de grande unidade.

Como já discutimos em outros textos (2002, 2008), isso pode ser atribuído ao fato de que a arquitetura art déco foi adotada no Brasil em uma época em que o País experimentou grande crescimento econômico, com industrialização e urbanização. No início do século XX, o Brasil era um país com populações esparsas, pequenas cidades e praticamente nenhuma atividade industrial. Grandes porções do País restavam desconhecidas e inexploradas, e a população se concentrava ao longo da costa.

A partir dos anos 20, o País iniciou um processo de industrialização e ocupação dos vazios do sertão. Os anos Getúlio Vargas dotaram o País de uma política industrial, o que levou a uma explosão na urbanização. Diversas cidades surgiram no interior e a demanda por habitação cresceu como nunca.

É certo que foi a partir dos anos 60 que o País experimentou seu maior crescimento populacional e econômico. De uma população de cerca de 50 milhões de habitantes, em sua maioria agrária, no início dos anos 60, o Brasil terminou o século com quase 150 milhões de habitantes, dois terços dos quais em áreas urbanas. O crescimento de cerca de 200% na população nacional e as grandes pressões por habitações urbanas situam nesse período o maior incremento quantitativo da produção arquitetônica e urbanística da história nacional.

Entretanto, foi no período entre as duas guerras mundiais que ocorreram as grandes mudanças em termos qualitativos na vida nacional, que possibilitariam os posteriores incrementos numérico e urbanização. Assim, apesar da relativamente pequena produção arquitetônica no período 1920-50, ela assume importância fundamental na construção do Brasil contemporâneo. E esse grande aumento de construções a partir dos anos 20 encontrou no estilo art déco um parceiro ideal, já que o edifício déco prima por características que não o fazem exatamente o mais custoso. Um construtor de Goiânia, atento para este fato, escreveu em 1938 que “não são necessários grandes gastos para dar a um edifício uma impressão verdadeiramente moderna” (IBGE, 1942).



Art déco brasileiro

Outro atrativo da arquitetura art déco é o fato de que, com suas pretensões cosmopolitas, ela oferecia ao País uma oportunidade inigualável de modificar sua imagem de isolamento, inserindo-se no contexto mundial. Ao construir edifícios modernos e cosmopolitas – o que incluía valorizar seus próprios elementos autóctones, como os motivos marajoaras, elementos da fauna e da flora nacionais, os nomes indígenas –, o País tinha a oportunidade de estar lado a lado com as nações mais desenvolvidas do globo, pelo menos no que tange à produção arquitetônica.

A conjunção desses fatores é responsável pelo fato de que a arquitetura déco seja hoje individualmente um dos estilos arquitetônicos mais disseminados no Brasil. O art déco está presente em toda parte, em todas as regiões do País, não apenas em casas e edifícios, mas ainda em bancos de praças, postes, relógios, estações ferroviárias, luminárias, etc.

De fato, nenhum outro estilo parece ser tão profuso no Brasil quanto o art déco, como bem o comprova nosso acervo de imagens. Há mais de dez anos buscando edifícios e monumentos art déco em viagens por todos os Estados brasileiros, nosso banco de imagens já ultrapassa o terceiro milhar. Trata-se de pesquisa cujo fim não se pode ainda vislumbrar, tarefa obrigatoriamente coletiva.

Tão difundido quanto desconhecido, o art déco segue invisível ao olhar dos brasileiros. Mesmo arquitetos e historiadores da arte calam-se ainda acerca deste patrimônio, que guarda um importante momento da história não só arquitetônica do Brasil, mas também do ímpeto migratório e construtor de cidades, da vontade de ocupação dos imensos vazios pelo interior do país-continente.

A pouca visibilidade que o estilo art déco na arquitetura experimenta no Brasil é responsável pela falta de interesse por este patrimônio (e vice-versa). Testemunhos do início do processo de industrialização no Brasil, de ocupação do interior e de urbanização, a perda destes edifícios leva a um vazio na memória nacional.

A redescoberta do patrimônio arquitetônico art déco no Brasil cumpre ainda uma função importante na reescrita da história das artes do País. Vivemos ainda hoje à sombra do mito de que a memória arquitetônica (e em muitos casos mesmo artística) do País estaria apenas no período do Brasil-Colônia e a principal produção arquitetônica é aquela que se convencionou chamar de Barroca (ou Colonial). Esse mito leva à crença generalizada de que não haveria nenhum na produção artístico-arquitetônica no País fora desse período, com pouquíssimas exceções do Modernismo, que mais confirmam a regra.

Nesse cenário, Goiânia desponta como a capital *art déco*. Nesse processo, não se pretendeu querer fazer rivalizar o acervo goiano com a enorme quantidade de edifícios *art déco* em Copacabana, no Centro de São Paulo ou de Belo Horizonte. Tampouco se pretendeu querer avaliar como mais importante os pequenos edifícios goianos ante os grandes monumentos nacionais *art déco*: individualmente, não há em Goiânia edifícios esteticamente importantes como os há em Manaus, Uruguaiana (RS), Caruaru (PE), Iraí (RS), Cipó (BA), entre tantas outras.

Ao propor o tombamento do acervo *art déco* goianiense, pretendeu-se, isso sim, chamar a atenção para a única cidade criada no país durante o ápice do movimento. Pretendeu-se, aqui sim, ressaltar a importância de ter-se apropriado o poder público desse estilo como forma de criar uma imagem de renovação numa região esquecida pelo resto do País.

Mais importante, pretendeu-se com o tombamento nacional despertar o País para o enorme patrimônio artístico *art déco* que possui. Goiânia foi apenas o ícone do estilo no País. E é nesse espírito que acreditamos possa Goiânia retomar o espírito de pioneirismo que já orientara sua construção 70 anos atrás.

Referências

BACHER, E. “Vergangenheit und Gegenwart am Denkmal”. In: Bogner, D.; Müller, W. (Ed.). *Alte Bauten, neue Kunst*. Viena: Bundesverlag, 1986.

CHOAY, F. *L’Allégorie du patrimoine*. Paris: Seuil, 1992.

MARIANO FILHO, J. *À margem do problema arquitetônico nacional*. Rio de Janeiro: C. Mendes, 1943.

RIEGL, A. (1903) *Der moderne Denkmalkultus*. In: *Gesammelte Aufsätze*. Berlim: Gebrueder Mann, 1995.

VARGAS, G. “O verdadeiro sentido de brasilidade é a marcha para o Oeste”. In: IBGE. *Goiânia*. Rio de Janeiro: IBGE, 1942.

UNES, W. “Da arquitetura de Goiás a Goiânia”. *Revista Goiás Cultura. Revista do Conselho Estadual de Cultura (Goiânia)*, n. 6, p. 72-88, 2002

_____. “Escolhendo o patrimônio para o qual educar”. In: Barreto, E. et al. *Patrimônio cultural e educação patrimonial*. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2008. p. 43-48