

**A ARQUITETURA NEOCOLONIAL E A QUESTÃO DA  
IDENTIDADE NACIONAL: DO APOGEU NAS  
EXPOSIÇÕES DE 1922 À QUEDA PELOS  
MODERNISTAS FUNDADORES DO SPHAN EM 1937**

JULIANA SILVA PAVAN

## **A ARQUITETURA NEOCOLONIAL E A QUESTÃO DA IDENTIDADE NACIONAL: DO APOGEU NAS EXPOSIÇÕES DE 1922 À QUEDA PELOS MODERNISTAS FUNDADORES DO SPHAN EM 1937**

### **NEOCOLONIAL ARCHITECTURE AND THE QUESTION OF NATIONAL IDENTITY: FROM ITS HEYDAY IN THE 1922 EXHIBITIONS TO THE FALL OF THE MODERNIST FOUNDERS OF SPHAN IN 1937**

**JULIANA PAVAN<sup>1</sup>**

[juliana.pavan@fau.ufrj.br](mailto:juliana.pavan@fau.ufrj.br)

<https://orcid.org/0000-0002-7097-0796>

#### **Resumo**

O ano de 1922 pode ser considerado significativo pela comemoração do Centenário da Independência, mas também pelo debate sobre as influências culturais europeias na produção artística brasileira e sobre questionamentos relacionados à elite burguesa e política conservadora da República Velha. Os movimentos artísticos desse período, apesar de aparentemente antagônicos, trazem em comum o questionamento em relação às referências europeias e têm como referencial a tradição cultural ligada ao passado colonial, abordados, de um lado com a vontade de se rebelar contra o conservadorismo acadêmico e político, e, do outro, com idealização de apresentar ao mundo uma arquitetura brasileira. São diversas as questões e contradições do movimento moderno que vão se refletir na materialidade das cidades e na formação da “nova” identidade nacional de uma sociedade dita “civilizada”, um dos focos da política ditatorial de Getúlio Vargas no período do Estado Novo. O objetivo deste artigo é compreender e analisar nossa história e discutir as ideologias (e contradições) vinculadas às arquiteturas neocolonial e moderna, nas décadas de 1920 e 1930, e suas relações com a criação do SPHAN e a questão da identidade nacional, tema esse ainda atual, mas com a necessária ampliação e inclusão da diversidade cultural.

**Palavras-chave:** Exposições de 1922; Neocolonial; Moderno; Identidade.

---

<sup>1</sup> Professora do Departamento de História e Teoria da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Doutora pelo Programa de Pós-graduação em Arquitetura da UFRJ. É colíder do Grupo de Pesquisa Preservação e Restauração do Patrimônio Edificado.

## **Abstract**

*The year 1922 is considered significant due to the commemoration of the country's Independence Centenary, but also due to the debate on European cultural influences on artistic production in the country, and on questions related to the bourgeois elite and the conservative policy of the Old Republic. The artistic movements of this period – Modern and Neocolonial –, although apparently antagonistic, have in common the questioning of European references in artistic production in the country. They have as a reference the cultural tradition linked to the Brazilian colonial past, approached, however, in different forms: on the one hand, with the will to rebel against academic and political conservatism; and on the other, with the idea of presenting Brazilian architecture to the world, through the construction of buildings with national references. These issues will be reflected in the materiality of cities and in the formation of the 'new' national identity of a so-called 'civilized' society, one of the focuses of Getúlio Vargas' dictatorial policy during the Estado Novo period. The aim of this article is to understand and analyze our history and discuss the ideologies (and contradictions) linked to neocolonial and modern architecture in the 1920s and 1930s, and their relationships with the creation of SPHAN and the issue of national identity, a topic that is still current, but with the necessary expansion and inclusion of cultural diversity.*

**Keywords:** Exhibitions of 1922; Neocolonial; Modern; Identity.

## Introdução

Com a Proclamação da República brasileira, em 1889, o país deixou de ser governado pela família imperial de origem portuguesa, cortando o que restava de vínculo político/cultural com Portugal. A República trouxe o imperativo de se estabelecer a “ordem” na sociedade para o “progresso” do país, e para isso os governantes da época acreditavam que a capital dessa nova República não poderia apresentar características de uma cidade colonial portuguesa; deveria simbolizar a importância econômica do país no contexto internacional, como principal exportador de café do mundo, o que – para eles – não condizia com as características físicas coloniais (arquitetônicas e urbanísticas), junto com a insalubridade, epidemias e os problemas de infraestrutura e de circulação da cidade; era preciso construir uma nova capital de acordo com os moldes europeus de cidades ditas civilizadas.

A primeira década do século 20 representa o período das grandes transformações motivadas pela necessidade de adequar a forma urbana às demandas do novo país republicano. O presidente Rodrigues Alves (1902-1906) indicou para o cargo de prefeito do Distrito Federal o engenheiro Francisco Pereira Passos (1902-1906), que comandou a maior transformação ocorrida na cidade até então. Pereira Passos forneceu o apoio logístico necessário às obras que pretendia realizar, as quais foram discriminadas na mensagem encaminhada à Câmara em primeiro de setembro de 1903 sob o título “Embelezamento e Saneamento da Cidade”. Essa reforma ocorreu não somente por razões higiênicas e estéticas, usadas para justificar a demolição do tecido urbano e arquitetônico existente, mas principalmente pelo interesse de se alterar a “fachada” da cidade, com o intuito de “europeizar” a capital do país, demonstrando o “progresso”, a “ordem” e o “desenvolvimento”, muito defendidos na primeira República. Os planos de reurbanização apresentados, e executados, inspiravam-se na reforma de Paris, realizada pelo prefeito Georges Eugène Haussmann (1853 e 1870). A intenção era apagar o passado colonial da capital republicana brasileira; assim, a

reforma de Passos, segundo Abreu (2006), foi a primeira intervenção direta do Estado sobre a cidade do Rio de Janeiro, modificando o padrão de evolução urbana que se seguiu no decorrer do século 20, e marcou o início da Belle Époque carioca – período que se estendeu até a exposição de comemoração do centenário da Independência, em 1922.

Após a administração de Pereira Passos, o marechal Francisco Marcelino de Sousa Aguiar é nomeado prefeito da capital (1906-1909), e suas ações se concentram em finalizar as obras empreendidas na gestão anterior; ele também administra a preparação da cidade para a “Exposição Nacional do Centenário da Abertura dos Portos”, em 1908, cuja motivação principal era apresentar ao mundo a “nova” capital republicana, além de celebrar o comércio e desenvolvimento do país desde a abertura dos portos ao livre comércio, em 1808. A exposição ocorreu entre a praia da Saudade e a praia Vermelha, no atual bairro da Urca. O governo construiu todos os pavilhões e um imponente eixo com 30 metros de largura e 560 metros de extensão: a avenida dos Estados, atual avenida Pasteur. A influência europeia com a arquitetura eclética estava marcada nessa apresentação da capital brasileira para o mundo, como uma forma de ocultar o passado colonial.

A administração do engenheiro Carlos Sampaio (1920-1922) teve como meta prioritária preparar a cidade para as comemorações do primeiro centenário da Independência do Brasil, com a realização da Exposição Internacional de 1922. A principal ação do governo de Sampaio foi o desmonte do morro do Castelo, com a intenção de “arejar” a área central, e, também, em nome da “higiene” e da estética do Centro da cidade. Nessa realização vemos a destruição do núcleo inicial de formação da cidade do Rio de Janeiro e a perda material de uma tradição urbanística portuguesa de implantação urbana caracterizada pela Cidade Alta e Cidade Baixa. A perda das características físicas do “berço da cidade” não se restringe ao morro na paisagem, mas inclui suas edificações, que marcaram a formação da cidade e contribuíram para seu desenvolvimento, como a perda do edifício do antigo Colégio dos Jesuítas. Mesmo com toda a destruição do passado colonial em decorrência da

reforma anterior de Pereira Passos, acreditamos que a perda total do morro do Castelo, em 1922, foi ainda mais significativa pelo evidente desaparecimento da identidade visual da paisagem de uma cidade luso-brasileira (fortemente marcada pelas áreas "alta" e "baixa").

De forma geral, as ações públicas do período da Velha República brasileira eram intensamente baseadas no repúdio ao nosso passado colonial, incentivando, em consequência, a destruição das referências materiais da tradição colonial de construção das cidades brasileiras. A ideologia vinculada à arquitetura neocolonial e sua presença na exposição do centenário da independência e na Semana de Arte Moderna, em São Paulo, vão trazer novos olhares para a arquitetura colonial brasileira e influenciarão a futura proteção e preservação do patrimônio colonial pelo SPHAN, visando à formação de uma identidade nacional.

## **1. A Semana de Arte Moderna de São Paulo e a Exposição do Centenário da Independência do Rio de Janeiro: da arquitetura neocolonial nas exposições de 1922 ao nascimento da arquitetura moderna brasileira**

O ano de 1922 pode ser considerado significativo não apenas pela comemoração do Centenário da Independência do país – com a Exposição de 1922, no Rio de Janeiro, e a Semana de Arte Moderna de 1922, em São Paulo –, mas também pelo debate acerca das influências culturais europeias na produção artística no país e sobre questionamentos relacionados à elite burguesa e política conservadora da República Velha. Os movimentos artísticos desse período – neocolonial e moderno –, apesar de antagônicos em diversos pontos, trazem em comum o questionamento às referências europeias e têm como referencial a tradição cultural ligada ao passado colonial brasileiro, abordados, entretanto, de formas diversas: de um lado com a vontade de se rebelar contra o conservadorismo acadêmico e político, pelas mãos dos artistas e intelectuais da Semana de Arte Moderna de 1922, em São Paulo; e do outro

com a idealização de apresentar ao mundo uma arquitetura brasileira, por meio de edificações com referências nacionais, principalmente a partir dos pavilhões construídos pelo governo para a Exposição do Centenário da Independência de 1922.

*Assim, no mesmo ano [1922], a arquitetura neocolonial concretizava tanto as aspirações dos participantes da Semana de Arte Moderna, com os seus componentes de sintonia com as vanguardas e de rebeldia em relação ao oficialismo acadêmico, quanto os sonhos estatais de apresentação de uma arquitetura brasileira digna de ser mostrada aos estrangeiros que visitavam o Rio de Janeiro, preparado, como uma vitrine decorada, para o deleite dos visitantes (Kessel, 2002, p. 123, grifos nossos).*

O movimento neocolonial surge como mobilização estética no início do século 20, principalmente na América Latina e no sul dos Estados Unidos da América. Sua ideologia é a busca de uma arte “genuína nacional”, de uma arquitetura contemporânea que simbolize a nação, criticando o vocabulário eclético importado da Europa do século 19. O Brasil teve como marco de início do movimento neocolonial a conferência “A Arte Tradicional no Brasil: a casa e o templo”, proferida em 1914 pelo arquiteto e engenheiro português Ricardo Severo, que evidencia o valor da arte tradicional, da arte brasileira, e da necessidade de se promover o renascimento dessa arte pelo estudo e conhecimento da tradição de construção, desconsiderando, entretanto, a forma de construir nativa indígena, como não significativa para a edificação das cidades brasileiras:

Os fundamentos da arte tradicional brasileira não assentam, pois, nas artes elementares do primitivo indígena. Teremos que os procurar mais perto da nossa idade e da nossa índole, após o estabelecimento dos povos que pelo século XVI partiram do Occidente Europeu, para a descoberta do resto do mundo.

[...]

No decorrer desta exposição não vos tenho mostrado senão formas de uma singeleza verdadeiramente primitiva. Não deveis chamar barbara a essa arte, porque tem uma expressão de extrema modéstia; [...] E esse caracter não vale por ser portuguez de origem; hespanhol que fosse, italiano ou outro, mas latino, seria o único adaptável ás condições phisicas e moraes do meio brasileiro; e por isso aqui tomou uma feição local, para não dizer desde já nacional (Severo, 2016, p. 46 e 78).

Junto da importante participação de Ricardo Severo, na introdução – e com diversos projetos executados – do pensamento do movimento

neocolonial no país, o médico, historiador e crítico de arte José Marianno Filho foi outro importante contribuidor para a consolidação do movimento neocolonial.

José Marianno Filho foi diretor da Sociedade Brasileira de Belas Artes, diretor da Escola Nacional de Belas Artes em 1926 e 1927, patrocinou uma série de concursos<sup>2</sup> públicos pelo Instituto Brasileiro de Arquitetos<sup>3</sup> e, também, viagens de arquitetos recém-formados às cidades mineiras coloniais para fazer levantamentos da arquitetura colonial, como, por exemplo, Lúcio Costa a Diamantina (1922) – além de outras viagens (1926-1927) –, Nereu Sampaio a São João del-Rey e Congonhas do Campo (1924).

Em 1922 dois importantes eventos visam comemorar o centenário da Independência. No Rio de Janeiro, a “Exposição Internacional do Centenário da Independência”, inaugurada em 7 de setembro de 1922 e se estendendo até a primeira semana de julho de 1923, ocupa a área decorrente dos aterros realizados pelo desmonte do morro do Castelo. A área destinada à “avenida das Nações” se estendeu do Palácio Monroe até a ponta do Calabouço e, entre os principais pavilhões ali construídos, estava o edifício que hoje abriga o Museu Histórico Nacional: o Palácio das Indústrias. Diversos desses pavilhões se associavam ao pensamento neocolonial: “É nessa Exposição, inaugurada em setembro, que o neocolonial vai conquistar a chancela oficial e uma visibilidade que transcende os círculos de iniciados” (Kessel, 2002, p. 123).

Em São Paulo, entre 11 e 18 de fevereiro de 1922, foi realizada a Semana de Arte Moderna, que envolveu não apenas a arquitetura, mas abrangeu diversos intelectuais e artistas brasileiros abrangendo a pintura, a poesia, a escultura e a música, reunindo diversos intelectuais e artistas brasileiros, entre eles Mário de Andrade, Graça Aranha, Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Oswald de Andrade, Victor Brecheret, Heitor Villa-Lobos, Manuel Bandeira, que se apresentavam como um movimento

---

<sup>2</sup> Entre eles, em 1921, para o projeto de residência em estilo neocolonial (Prêmio Heitor de Mello: Casa Brasileira) e, em 1923, para um solar no Jardim Botânico.

<sup>3</sup> José Marianno Filho é um dos sócios fundadores do Instituto Brasileiro de Arquitetos.

antiburguês, que criticava os modelos políticos e culturais da Velha República e o Brasil europeizado, sendo a questão da identidade nacional amplamente manifestada na busca de traços primitivos de nossa cultura. Apesar de Paulo Santos (1981) afirmar que na Semana de Arte Moderna de 1922 “a arquitetura esteve praticamente ausente”, é interessante perceber que dois eram os nomes de arquitetos associados, inicialmente e na Semana de Arte Moderna de 1922, aos intelectuais modernistas de São Paulo: o espanhol Antonio Garcia Moya e o polonês Georg Przyrembel. De acordo com Kessel (2002, p. 121) diversos trabalhos de Moya foram expostos, bem como uma maquete da “taperinha da Praia Grande”, projeto de Przyrembel “de inspiração claramente neocolonial”. Não é de estranhar, então, que a afirmação de Paulo Santos (1981) – “a arquitetura esteve praticamente ausente” –, ou, no nosso entender, que ela ainda não tivesse assumido as características, posteriormente, relacionadas ao imaginário da Semana de Arte Moderna e sua crítica ao conservadorismo, elitismo e influências europeias, originando o movimento Moderno de Arquitetura Brasileira. Interessante notar declaração de Mário de Andrade, segundo Kessel (2002), de que o projeto de Przyrembel representa o fim da “hegemonia da corte”:

Projeto [de Przyrembel] de inspiração claramente neocolonial, estilo que, na opinião de *Mário de Andrade* expressa em artigo publicado em plena Semana, era um dos argumentos a serem utilizados para comprovar que “a hegemonia artística da corte não existe mais”. Mário afirmava que “no comércio como em futebol, na riqueza como nas artes São Paulo caminha na frente”. E provocava: “*Quem primeiro manifestou a ideia moderna e brasileira na arquitetura? São Paulo com o estilo colonial*”. [...] Todavia, nesse momento, o neocolonial não é somente nacional e moderno: *representa a vanguarda da arquitetura brasileira*” (Kessel, 2002, p. 121-122, grifos nossos).

No final da década de 1920 os intelectuais associados ao movimento moderno, como Mário de Andrade, passam a questionar a validade da arquitetura neocolonial por conta da existência de outras correntes que iniciavam em São Paulo, como o caso da construção da casa do ucraniano Gregori Warchavchik, na Vila Mariana, em 1928, e o manifesto por ele publicado, em 1925, pregando os cinco pontos da arquitetura de Le Corbusier. Warchavchik foi então “adotado” pelos

artistas modernistas de São Paulo, o que lhe rendeu notoriedade para se inserir no círculo intelectual paulista, promovendo a Exposição de uma Casa Modernista, na residência da rua Itápolis, por ele projetada, com interiores decorados por obras de artistas modernistas, como: Tarsila do Amaral, John Graz, Di Cavalcanti, Anita Malfatti, Victor Brecheret, e mobiliário desenhado pelo próprio arquiteto.

Em 1929, Le Corbusier visita a casa da Vila Mariana de Warchavchik e o convida para delegado da América do Sul na próxima dos Congressos Internacionais da Arquitetura Moderna (Ciam).

Outro momento norteador da modificação do entendimento da arquitetura brasileira moderna foi quando Lúcio Costa, em 1931, assumiu a direção da Escola Nacional de Belas Artes, uma rápida gestão de nove meses, mas que promoveu profundas mudanças na ideologia da arquitetura brasileira.

Apesar de Lúcio Costa ter-se associado ao movimento neocolonial – construindo diversas edificações neocoloniais – a reforma que ele instituiu no programa da faculdade acabou por consolidar o início da arquitetura moderna brasileira, mais precisamente da Escola Carioca Modernista, tendo incluído, além das alterações no currículo, a contratação e demissão de diversos docentes, como a contratação de Gregori Warchavchik para a cadeira de Composição de Arquitetura (Santos, 1981). Essa mudança ideológica de Lúcio Costa se deve à vinda ao Brasil, em 1929, do arquiteto francês Le Corbusier para quatro conferências que o convertem, como afirma Paulo Santos (1981), à corrente moderna, passando a criticar veementemente a produção arquitetônica de inspiração colonial, considerando suas produções “falsos coloniais”. Dentre os alunos da Escola desse período que se vincularam ao movimento moderno de arquitetura brasileira, destacamos: Affonso Eduardo Reidy, Atílio Corrêa Lima, Carlos Leão, Ernani Vasconcellos, Jorge Moreira, Luiz Nunes, Marcelo Roberto e Oscar Niemeyer.

O que se percebe claramente nesse momento (1920-1930) é a existência de forte questionamento sobre quem nós somos e que passado nos representa. A questão da identidade nacional brasileira se torna o foco

– não diretamente, mas pela valorização do passado colonial – de ambos os movimentos, neocolonial e moderno, o que irá contribuir para o reconhecimento do valor cultural das arquiteturas coloniais – bem como de sua importância para a identidade da nação –, que de forma imperiosa vinham sendo destruídas desde a proclamação da República, como foi o caso da lastimável perda do morro do Castelo e de suas edificações, dando irônica e incoerentemente lugar, com os aterros, à Exposição de 1922 em que foi exaltada como arquitetura brasileira aquela de inspiração colonial – o neocolonial.

Na década de 1930, serão esses artistas e intelectuais associados ao movimento moderno, anteriormente defensores da arquitetura neocolonial – como Mário de Andrade e Lúcio Costa –, que darão início à preservação e seleção do passado colonial junto com a criação do SPHAN, em 1937. São diversas as questões e contradições do movimento moderno que, ao mesmo tempo, seguem os princípios de Le Corbusier – autor da Carta de Atenas de 1933<sup>4</sup> do Ciam – e são precursoras da defesa e do reconhecimento do patrimônio histórico e artístico (luso-brasileiro) no país. Essas divergências vão se refletir na materialidade das cidades e na formação da “nova” identidade nacional de uma sociedade “civilizada”, um dos focos da política ditatorial de Getúlio Vargas no período do Estado Novo.

## **2. Os modernistas, o SPHAN e a busca de uma identidade “genuína” brasileira: o reconhecimento da arquitetura colonial e o desprezo em relação à arquitetura neocolonial e eclética.**

Em 1937, com a instauração do Estado Novo – que aboliu liberdades democráticas elementares com o fechamento do Congresso Nacional, o fim das eleições, a instituição da censura na imprensa, perseguições políticas etc. –, um novo panorama político foi consolidado para a

---

<sup>4</sup> O documento considera o patrimônio histórico obstáculo ao progresso e à funcionalidade das cidades (Ciam, 1933).

implantação de um projeto ‘modernizador’, com o objetivo de criar um novo país sob uma ideologia nacionalista. Para isso, propostas políticas de modificação nas áreas de cultura e educação foram postas em prática pelo novo ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema, que convidou Rodrigo Melo Franco de Andrade para dirigir o SPHAN, com o intuito de o auxiliar nessas modificações, segundo Gonçalves (2002, p. 40).

o ano de 1937 foi marcado por um golpe de Estado e pela radicalização daquele projeto modernizador com o estabelecimento do Estado Novo, um regime político autoritário em que as liberdades democráticas elementares foram abolidas. O Congresso Nacional assim como os partidos políticos foram fechados. As eleições foram suprimidas, a imprensa submetida à censura, líderes, partidos e organizações políticas perseguidos pela polícia. Foi nesse contexto político autoritário que veio a ser implementado o projeto de modernização do país. Na esfera cultural e educacional, grande número de intelectuais – muitos deles, de diferentes modos, identificados com o "movimento modernista" em arte e literatura – desempenharam um importante papel. Seu objetivo principal era criar um novo Brasil, um novo homem brasileiro, concebido em termos de uma ideologia nacionalista.

Desde a nossa independência política em relação a Portugal, continua Gonçalves (2002, p. 41), a “questão da identidade nacional brasileira impunha-se aos intelectuais brasileiros”. Inicialmente, a temática era centrada “na ideia de raça”, porém, no decorrer das décadas de 1920 e 1930, passou a ser discutida em termos culturais, “como uma busca da ‘brasilidade’, de uma ‘essência’, ‘alma’ ou simplesmente ‘identidade’ da nação brasileira”. O debate entre os intelectuais modernistas – como auxílio dos questionamentos advindos do movimento neocolonial – contribuiu para que fosse introduzido o tema patrimônio histórico e artístico no país, criticando os modelos políticos e culturais da Velha República e a forte influência da Europa no Brasil, afirmando a questão da identidade nacional manifestada na busca de traços primitivos de nossa cultura, que eram, na República Velha e até então, tidos como sinais de atraso. Ocorre, assim, uma valorização da arquitetura colonial que, segundo os modernistas, simbolizava verdadeiramente a nossa identidade nacional.

Com a instauração do Estado Novo, e com base no anteprojeto de Mário de Andrade de 1936, é assinado por Getúlio Vargas o decreto-lei n. 25 de 30 de novembro de 1937, criando o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN). Percebemos que o instrumento de criação do SPHAN sendo um decreto-lei, e não uma lei aprovada por um congresso nacional, evidencia o caráter de imposição autoritária, demonstrando a missão dos modernistas de “modernizar” e “civilizar” o Brasil de acordo com seus ideais identitários e culturais. Nesse período, vemos a preservação, quase exclusiva, de edificações que eram consideradas representativas da “identidade da nação brasileira”, ou seja, principalmente exemplares da arquitetura colonial, e em sua maior parte as igrejas, com raras exceções, sendo o valor histórico das edificações desconsiderado (Fonseca, 1997; Gonçalves, 2002). Assim, o conceito de patrimônio cultural brasileiro teve sua origem na busca de uma identidade nacional, e, dessa busca, a questão do patrimônio surge dirigindo-se a identificar, valorizar e proteger os monumentos e objetos do passado, os vestígios da nação, considerados possuidores de valores artísticos e históricos.

Segundo Fonseca (1997, p. 87) é importante analisar a criação do SPHAN em relação a dois fatos “que marcaram a vida cultural e Política do Brasil na primeira metade deste século [20]: o Movimento Modernista e a instauração do Estado Novo”. Ele afirma que o surgimento do movimento moderno contribuiu para que, pela primeira vez no país, fosse formulado, explicitamente, o tema patrimônio histórico e artístico nacional.

Gonçalves (2002, p. 41-42) considera que esse pensamento faz parte de uma “luta” para afirmar “uma identidade nacional brasileira”:

Em textos produzidos por intelectuais associados ao patrimônio lemos que o reconhecimento da necessidade de proteger o *patrimônio histórico e artístico nacional* havia sido apontado por intelectuais e políticos, ainda nos anos 20 [...]. *Obviamente, isto era parte de uma luta para definir e afirmar uma identidade nacional brasileira.* No entanto, não foi senão em 1937 que o Estado brasileiro veio a criar uma instituição de

alcance nacional para a preservação daquele *patrimônio*. (grifos nossos).

Rodrigo Melo Franco de Andrade, como diretor do SPHAN, tinha como objetivo principal afirmar e defender a existência de uma genuína cultura nacional brasileira. Dessa forma, o reconhecimento dos monumentos históricos e artísticos no Brasil se fez de forma diferente da que ocorria na Europa. Segundo Gonçalves (2002), Rodrigo lutava pela “causa” do patrimônio nacional, combatendo em suas narrativas os que não acreditavam no valor do patrimônio cultural brasileiro e que viam apenas os conceitos de patrimônio das “nações civilizadas” europeias. Para Rodrigo, afirma Gonçalves (p. 44, grifos nossos) “o *patrimônio* histórico e artístico é concebido como um *documento de identidade* da *nação brasileira* [...] *autêntica e afirma a existência do Brasil*”; o Brasil seria, então, “a obra de civilização” desenvolvida no território desde a colonização portuguesa.

Desse modo, o valor que se atribui ao patrimônio brasileiro na concepção de Rodrigo Melo Franco de Andrade é afetivo e memorial em relação ao passado colonial, mas, ao mesmo tempo, imposto como “documento de identidade” aos cidadãos brasileiros, pela seleção do que é considerado patrimônio pelos modernistas do SPHAN. É a busca pela identidade nacional brasileira por meio da arquitetura e dos sentimentos que esses patrimônios históricos – coloniais selecionados – nos trazem.

Nesse período, denominado por diversos autores como a fase heroica do Iphan, a seleção se faz de forma pontual e desconsidera outros valores que não estejam relacionados aos valores artísticos e históricos do período colonial.

Importantes ações a ser debatidas ocorreram na cidade de Ouro Preto, antiga Vila Rica (1711-1823), capital de Minas Gerais de 1720 até 1897, quando a capital foi transferida para a cidade de Belo Horizonte.

A colonial Ouro Preto passou por diversas modificações físicas em alguns de seus casarios, no decorrer do século 19, com a intenção de tornar

a então capital mineira mais “adequada” à “modernidade” desse século e perdendo um pouco de suas características arquitetônicas coloniais, se adaptando às novas técnicas, materiais e formas de construir ao gosto estilístico de então. Nesse período, novas construções neoclássicas e ecléticas vão fazendo parte do cenário da cidade de Ouro Preto, além de adaptação dos antigos sobrados coloniais com platibandas, sacadas em ferro, janelas de vidro, portas almofadadas, vãos em arco pleno etc.

Com a transferência da capital, a cidade de Ouro Preto perdeu grande parte de sua movimentação e importância e, de certa forma, ficou protegida dos processos de renovação urbana comuns do início do século 20. A mudança da capital mineira também é representativa do descaso com a arquitetura e o urbanismo colonial. Com a Proclamação da República brasileira (1889), o repúdio pelo passado de colônia estigmatizou a arquitetura e o urbanismo coloniais, ainda existentes na cidade de Ouro Preto, porém, como já abordamos, nas décadas de 1920 e 1930, o entendimento do valor do passado colonial sofre modificações, e Ouro Preto torna-se um marco nacional, símbolo de identidade “genuinamente” brasileira.

Em 1933, durante o governo provisório de Getúlio Vargas, o decreto-lei n. 22.928, erigiu em “monumento nacional a cidade de Ouro Preto”, antes mesmo da criação do SPHAN. O reconhecimento do patrimônio focalizava o patrimônio colonial, e, a ele era limitado. Nesse período, ocorreram as viagens de “redescoberta” da tradição e cultura brasileiras, realizadas por diversos modernistas, como Mário de Andrade e Tarsila do Amaral. Esse primeiro reconhecimento do valor desses sítios históricos mineiros foi significativo do ponto de vista nacional e, em 1938, logo após a criação do SPHAN, a cidade de Ouro Preto foi tombada.

A maioria dos imóveis pesquisados e tombados nessa “fase heroica” do SPHAN fora constituída até o século 18, sendo, principalmente, de arquitetura religiosa, seguindo parâmetros predominantemente estéticos; o valor histórico não era objeto de grande atenção para o tombamento de bens, até porque havia poucos técnicos do SPHAN

formados em história (Fonseca, 1997). A maior parte dos exemplares do século 19 não era reconhecida como representativa da identidade brasileira e, assim, as restaurações em edificações inseridas em Ouro Preto se baseavam na busca pela unidade de estilo e/ou de recomposição da estrutura dita “original”, ou seja, colonial. Esse sentimento de nostalgia dos modernistas, similar à “síndrome da era de ouro”<sup>5</sup>, tornou a cidade de Ouro Preto a idealização de um determinado período símbolo da nação, uma utopia, um ideal de cidade colonial a ser alcançado e mantido a todo e qualquer custo.

Em 1938 o prefeito de Ouro Preto, Washington Dias, tem a iniciativa de construir um hotel na cidade e foi apoiado pelo SPHAN, que abriu concurso para o projeto. Segundo Dangelo e Brasileiro (2008) duas propostas representavam as oposições da época entre a tradição e a inovação: a de Carlos Leão, neocolonial, e a de Oscar Niemeyer, modernista. Inicialmente, Rodrigo Melo Franco concedeu o projeto ao arquiteto Carlos Leão, porém, Lúcio Costa, em carta ao diretor do SPHAN, interferiu na decisão e, assim, o projeto de Niemeyer foi aprovado:<sup>6</sup>

Lucio Costa [na carta endereçada ao diretor do SPHAN] abordou a cidade da mesma forma que abordou o projeto de Oscar Niemeyer - como duas obras de arte. Despida de sua componente social, a cidade, obra de arte como monumento tombado, era preservada pelo IPHAN através de ações de conservação e restauração. *As supostamente poucas edificações novas no conjunto eram encaradas como um retoque, devendo ser executadas de forma a diluir-se no contexto antigo ou ser contemporâneas (leia-se modernistas), desde que de boa arquitetura, quando se tratasse de obras de caráter excepcional, como o próprio Grande Hotel (Dangelo, Brasileiro, 2008, p. 15, grifos nossos).*

---

<sup>5</sup> Sensação que podemos ter sobre uma determinada época do passado, que acreditamos ter sido a melhor.

<sup>6</sup> Ocorreram posteriormente algumas modificações do projeto inicial de Niemeyer, após debates no SPHAN; entre elas foi decidido que a cobertura não seria plana, mas de uma água.

A Carta de Atenas de restauro, de 1931 (Icom, 1931), documento internacional sobre patrimônio histórico válido no período do debate sobre a construção do hotel em Ouro Preto, recomenda que na construção de edifícios se respeitem o caráter e a fisionomia das cidades “sobretudo na vizinhança de monumentos antigos cuja envolvente deve ser objeto de cuidados particulares” (p. 1), além da preservação de perspectivas pitorescas. Ao analisar a implantação e a forma do novo hotel construído a partir de projeto de Niemeyer, percebemos que, apesar de haver uma tentativa de conciliação e respeito com a fisionomia e o caráter locais, o edifício em forma de “fita” trouxe um impacto negativo na perspectiva geral da cidade histórica tombada, destoando do restante de edificações em pequenos lotes, típicos do assentamento urbano luso-brasileiro. Além disso, segue o questionamento se o projeto neocolonial de Carlos Leão não se adequaria melhor à cidade, principalmente em relação às características estilísticas (uma edificação neocolonial em uma cidade colonial). Em carta de 1938 endereçada ao diretor do Iphan, Lúcio Costa (apud Dangelo, Brasileiro, 2008, p. 14-15) assim se manifesta:

Rodrigo, na qualidade de *arquiteto incumbido pelos CIAM* de organizar o grupo do Rio e na de *técnico especialista encarregado pelo SPHAN* de estudar a nossa arquitetura antiga [...] Admitindo-se que o caso especial dessa cidade justificasse, excepcionalmente, a adoção de tais processos [o projeto de Carlos Leão], teríamos, depois de concluída a obra, ou uma imitação perfeita, e o *turista desprevenido correria o risco de, à primeira vista, tomar por um dos principais monumentos da cidade uma contrafação, ou então, fracassada a tentativa, teríamos um arremedo neocolonial sem nada de comum com o verdadeiro espírito das velhas construções. Ora, o projeto do O.N.S. [Oscar Niemeyer Soares] tem pelo menos duas coisas de comum com elas: beleza e verdade [...]*

E não constituirá um precedente perigoso – possível de ser imitado depois com má arquitetura – porquanto *Ouro Preto é uma cidade já pronta e as construções novas que, uma ou outra vez, lá se fizerem, serão obrigatoriamente controladas pelo SPHAN, que terá mesmo de qualquer forma, mais cedo ou mais tarde, de proibir em Ouro Preto os fingimentos coloniais* (grifos nossos).

Importante notar a incoerência de Lúcio Costa, que condena um “arremedo neocolonial” – ou os “fingimentos ‘coloniais’” – na nova

construção proposta por Carlos Leão, e tinha pensamento e prática ‘imitativa’ ao tratar uma edificação já existente em um contexto histórico, como veremos a seguir. Podemos perceber que o entendimento de Lúcio Costa acerca de patrimônio histórico é o mesmo encontrado na Carta de Atenas de 1933 (do CIAM), que muito difere do que se debatia na época a respeito da preservação do patrimônio histórico utilizando como referência a Carta de Atenas de 1931 (sobre preservação dos monumentos). Esse “equivoco” ao tratar o patrimônio das cidades brasileiras com base nos princípios do CIAM é evidente ao analisar outras intervenções ocorridas nesse período em Ouro Preto.

Um exemplo é o caso da restauração estilística e “corretiva” do antigo Liceu de Artes e Ofícios (de 1889), ocorrida em 1956 e 1957, comandada por Lúcio Costa, adaptando a edificação para o uso de cinema – Cine Vila Rica. A intervenção modificou completamente a edificação, eliminando os elementos neoclássicos e imprimindo uma linguagem falsamente “colonial”, de acordo com as características do sítio histórico tombado. A edificação se tornou um falso histórico, um “pastiche”, um “fingimento colonial”. A intervenção visava à pureza estilística – uma homogeneidade – no contexto da cidade, ou seja, uma cidade colonial não poderia apresentar edificações que não se adequassem a esse passado de influência luso-brasileira, com exceção para as novas construções da elite modernista do Estado Novo. Assim, edificações de inspiração neoclássicas, como o antigo Liceu, ou neocoloniais, como a proposta de Carlos Leão, não eram aceitas pelos intelectuais e arquitetos modernistas à frente do SPHAN nesse período. Essa restauração estilística e corretiva de Lúcio Costa exemplifica o desprezo que os modernistas tinham a respeito das arquiteturas do século 19 e início do 20, e de sua dita influência europeia (como cópia da Europa), e desprovidas de qualidade arquitetural. Essas medidas tomadas nos edifícios dos séculos 19 e 20 visavam à unidade colonial de Ouro Preto, falsificando sua imagem e seu percurso histórico. Os casos de restauração eram baseados na busca pela unidade de estilo e/ou de recomposição da estrutura dita ‘original’, muito semelhante à

teoria do arquiteto francês Viollet-Le-Duc (2006), que na época da intervenção já era muito criticada pelos teóricos da Restauração. De certa forma, é uma tentativa de criar a ilusão de que a cidade parou no tempo, de que ela foi cristalizada no século 18, período áureo de Ouro Preto e do ciclo do ouro, e assim afirmar a identidade 'genuinamente' brasileira que os modernistas pretendiam defender. Como afirma Le Goff (2003), a nostalgia de um tempo não vivido contribui para a consagração dos lugares de memória, do "prestígio da noção de patrimônio". A nostalgia, porém, possui perigos, como o modismo de determinada época do passado, e a "síndrome da era de ouro", a idealização de um determinado período, uma utopia. É de interesse para esse período o fato de que a Carta de Atenas de Restauração de 1931 (Icom, 1931) afirmava em seus princípios gerais a necessidade de abandonar as reconstituições integrais, sendo recomendado, nos casos em que a restauração fosse indispensável, "o respeito pela obra histórica e artística do passado sem banir estilo de nenhuma época". Ao percorrer Ouro Preto, atualmente, a imagem colonial que ela nos transmite não é ao todo verdadeira, devido a essa "homogeneização" colonial ocorrida no decorrer da "fase heroica" do SPHAN.

### **3. Novos olhares sobre a preservação do patrimônio no Brasil: identidade, cultura e diversidade**

A proteção de imóveis artísticos e históricos, até o início da década de 1960, era atribuição exclusiva do Iphan, e por isso limitada a seu entendimento de patrimônio histórico e artístico. Em 1964, porém, pelo decreto-lei n. 346, é criada no Rio de Janeiro a Divisão do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado da Guanabara (DPHA), primeiro órgão de patrimônio cultural em nível estadual do país. Seu primeiro tombamento, de 1965, já demonstra a ampliação do entendimento de patrimônio

histórico e artístico, ao preservar o Parque Henrique Lage<sup>7</sup> sua edificação, um palacete eclético construído na década de 1920. Segundo Peixoto (1990, p. 1) “sua preservação seria quase impossível de acordo com os rigorosos critérios de seleção de bens para tombamento que vigoravam naquele momento [pelo Iphan]”. Os critérios de seleção do DPHA diferiam daqueles do Iphan, como se pode perceber por alguns dos primeiros tombamentos do órgão: Ladeira da Misericórdia (resquício do morro do Castelo), o Instituto de Educação (edificação neocolonial), a Reserva Biológica de Jacarepaguá, entre outros. Nessa diferente linha de tombamentos, a preocupação do Departamento abrangia edificações construídas no período pós-Império brasileiro, e, também, os bens naturais “tanto pelo valor ecológico-ambiental como pelo seu valor de referência cultural” (p. 1). O novo departamento de proteção do estado do Rio de Janeiro teve um olhar diverso do praticado pelo Iphan – principalmente em relação aos critérios de seleção –, procurando bens de importância cultural para o estado, e na conjuntura do momento, uma crise identitária repercutia na Escola Moderna de Arquitetura, e consequentemente no Iphan:

[No DPHA] Recusava-se de certo modo a exclusividade de interesse numa linhagem de construções especialmente valorizadas pela geração que produziu o modernismo arquitetônico brasileiro no momento mesmo em que Brasília, maior expressão de seus ideais estético-arquitetônicos, ficava pronta e precipitava a *crise de identidade* da própria escola de arquitetos que a criara (Peixoto, 1990, p. 1).

Após a fusão dos estados da Guanabara e do Rio de Janeiro, em 1975, estabeleceu-se denominação atual do órgão de preservação do estado de Rio de Janeiro: Instituto Estadual do Patrimônio Cultural (Inepac). Peixoto (1990, p. 2) evidencia a ampliação conceitual da instituição demonstrada no novo nome:

Já o antigo nome – Patrimônio Histórico e Artístico – foi substituído por um Nome-conceito mais amplo e abrangente: Patrimônio Cultural que corresponde também à rejeição do

<sup>7</sup> Importante informar que o conjunto paisagístico do Parque Lage foi tombado pelo Iphan em 1957, porém inscrito no livro histórico (e não no artístico) e como conjunto paisagístico devido, principalmente, aos jardins do paisagista inglês John Tyndale.

conceito excessivamente histórico e à substituição por uma noção maior que inclui a história como uma das possibilidades de interpretação do ente geral – *Cultura* (grifo nosso).

Percebemos que a seleção do Inepac visava à preservação da cultura do Rio de Janeiro, que, evidentemente, não é comum a todo o Brasil, principalmente pela dimensão territorial – quase continental – do país e pelas diferentes influências em suas regiões, o que torna as culturas e identidades coletivas dentro de um único país tão diversas e enriquecedoras. São justamente essas diferentes culturas e tradições, regionais, locais etc., que conformam a identidade coletiva brasileira. Utilizando apenas uma palavra para definir a identidade brasileira poderíamos escolher a palavra “diversidade”; assim, o papel que o Inepac se propôs a fazer, em nosso entender, não foi propriamente questionar o tipo de seleção do Iphan, mas selecionar o que é representativo para o estado do Rio de Janeiro e, também, para a cultura de cada uma das cidades que o compõem. Seu olhar não é voltado para o todo, ele é voltado para “dentro”: para uma das partes que compõem esse todo. Exemplo disso é a seleção e percepção da importância das edificações ecléticas e neocoloniais como representativas da identidade cultural do estado do Rio de Janeiro, principalmente devido à expressividade e ao simbolismo que o ecletismo teve na conformação ideológica da capital da nova República brasileira, a partir da reforma de Pereira Passos. Esse momento de criação de um órgão estadual foi essencial para a compreensão de que a identidade cultural coletiva brasileira não é formada apenas por determinadas representatividades de âmbito nacional, daí a importância da criação posterior de outros órgãos estaduais (e também municipais) com a missão de reconhecer os valores culturais representativos de cada região – contribuindo para a identidade cultural daquela coletividade – e, também, contribuidores para a identidade coletiva brasileira que deve ser inclusiva, e não mais exclusiva pela seleção apenas de um organismo nacional.

Segundo Sant’Anna (1995, p. 260) até a década de 1970 o Iphan permaneceu “fechado e dominado por arquitetos modernistas”. Porém,

em 1979, o Instituto passa por uma grande modificação do entendimento dos valores significativos para o patrimônio do país. Esse novo panorama político se inicia quando o recifense, *designer*, artista plástico e advogado, Aloísio Magalhães assume a direção.

Segundo Sant'Anna (1995), a ampliação do conceito bem cultural, dentro do Iphan, teve grande relação com o trabalho de Aloísio Magalhães na direção do órgão. De acordo com Gonçalves (2002), a nova política de Aloísio Magalhães enfatiza mais o presente do que o passado, valorizando a ideia de trajetória histórica, em que o passado é importante por ser garantia de continuidade de um processo cultural. Os “bens culturais” são concebidos como indicadores a utilizar no processo de identificação do caráter nacional brasileiro, definido não apenas pelo passado ou pela tradição, mas por uma trajetória histórica norteadá pelo futuro. Diferente de Rodrigo, seu objetivo não é civilizar o Brasil preservando uma tradição, mas revelar a diversidade da cultura brasileira e assegurar que ela seja levada em conta no processo de desenvolvimento. A cultura agora é pensada como um processo de transformação histórica e não em termos de uma clássica exemplaridade do passado. Assim, Aloísio amplia a noção de patrimônio cultural incluindo elementos que não se restrinjam à categoria de arte e arquitetura colonial brasileira. Importante informar que já existiam alguns poucos tombamentos de edifícios ecléticos pelo Iphan anteriores ao período de Aloísio, mas com base apenas em seu valor histórico, não incluindo o valor artístico. No período de Aloísio, percebemos a abertura política do Iphan a respeito da importância de diferentes estilos arquitetônicos, como o ecletismo e o neocolonial, reconhecendo-os como patrimônio cultural brasileiro e com valores histórico e artístico (Gonçalves, 2002). Aloísio Magalhães, entretanto, morre em 1982, e, segundo Lyra (2005, p. 17), sua morte interrompeu uma revisão da instituição que poderia modificar a linha de preservação até então adotada. “Sua mensagem [de Aloísio Magalhães] em prol de um patrimônio vivo, não chegou, na época, a ser absorvida a ponto de

redirecionar a instituição para uma preservação com mais participação da comunidade.”

Percebemos que foi fundamental a passagem, infelizmente rápida, de Aloísio Magalhães na direção do Iphan para a ampliação do entendimento de cultura, tradição e valores dos bens culturais brasileiros, que vão muito além daqueles exclusivamente artísticos e históricos da concepção dos modernistas fundadores do SPHAN.

### **Considerações finais**

Os debates e ações ocorridos a partir dos movimentos moderno e neocolonial, nas décadas de 1920 e 1930, e a discussão sobre identidade nacional geradas pela Semana de Arte Moderna e pela Exposição Internacional do Centenário da Independência, ambas em 1922, foram essenciais para o reconhecimento do patrimônio histórico do período colonial brasileiro. Devemos salientar, porém, que tanto a rejeição ao nosso passado colonial pela Velha República quanto a proteção somente de exemplares de um determinado período arquitetônico pelos modernistas filiados ao SPHAN permitiram a destruição de diversos elementos arquitetônicos que contribuíam para a compreensão de nosso percurso histórico e para o entendimento da diversidade que é a identidade cultural brasileira. A nostalgia excessiva de valorização de um determinado período do passado, como ocorreu em Ouro Preto pelo SPHAN, se demonstra ilógica quando compreendemos que não se pode parar o tempo, é necessário o reconhecimento do patrimônio em sua trajetória histórica, reconhecendo-a no presente e vislumbrando seu futuro. Devemos compreender a identidade da sociedade incluindo a diversidade cultural que está, e deve se manter, em constantes transformações.

## Referências bibliográficas

ABREU, Maurício de Almeida. *A evolução urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: IPP, 2006.

CIAM, Congresso internacional da arquitetura Moderna. Carta de Atenas, 1933. Trad. - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/226>. Acesso em março de 2012.

DANGELO, André Guilherme Dornelles; BRASILEIRO, Vanessa Borges Brasileiro. Reflexões sobre intervenções arquitetônicas em ambientes sob proteção cultural em Minas Gerais (1937-2007). *Cadernos de Arquitetura e Urbanismo*, v. 15, n. 17, p. 9-29, 2008. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/Arquiteturaeurbanismo/article/view/1000>. Acesso em junho 2016.

FONSECA, Maria Cecília Londres. *O patrimônio em processo: trajetória política federal de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/Iphan, 1997.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/Iphan, 2002.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Autenticidade, memória e ideologias nacionais: o problema dos patrimônios culturais. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, 1988, vol. 1, n. 2, p. 265-275. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2163/1302> Acesso em 09 set. 2011.

ICOM, International Council of Museums. Carta de Atenas, 1931. Trad. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/226>. Acesso em março de 2012.

KESSEL, Carlos. Vanguarda efêmera: arquitetura neocolonial na Semana de Arte Moderna de 1922. In: *Revista Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, 2002, n. 30, p. 110-128.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. 5 ed. Campinas: Ed. Unicamp, 2003.

LYRA, Cyro Corrêa. *Casa vazia, ruína anuncia: a questão do uso na preservação de monumento*. Tese (Doutorado História e Teoria da Arte), Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

PEIXOTO, Gustavo Rocha. INEPAC: Um perfil dos 25 anos de Preservação do Patrimônio Cultural no Estado do Rio de Janeiro. *Arquitetura Revista FAU/UFRJ*, Rio de Janeiro, m. 8, p. 8-23. 1990. Disponível em: <http://www.inepac.rj.gov.br/modules.php?name=Content&pa=showpage&pid=2>. Acesso em junho de 2013.

SANTOS, Paulo. *Quatro séculos de arquitetura*. Rio de Janeiro: Instituto dos Arquitetos Brasileiros, 1981.

SEVERO, Ricardo. A arte tradicional no Brasil: a casa e o templo. In: SOCIEDADE de Cultura Artística. *Conferências: 1914-1915*. São Paulo: Typographia Levi, 2016, p. 37-82. Disponível em: [https://digital.bbm.usp.br/bitstream/bbm/4045/1/017115\\_COMPLETO.pdf](https://digital.bbm.usp.br/bitstream/bbm/4045/1/017115_COMPLETO.pdf).

SANT'ANNA, Márcia. *Da cidade-Monumento à Cidade-Documento: a trajetória da norma de preservação de áreas Urbanas no Brasil (1937-1990)*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1995.

VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel. *Restauração*. Trad. Beatriz M. Kuhl. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

**Recebido em:** 06 de março de 2023

**Aceito em:** 10 de junho de 2023