



PARECER

Ref.: PROCESSO DE TOMBAMENTO N. 1659-T-12 - “CASA DA FLOR SITA À ESTRADA DOS PASSAGEIROS, 232, NO MUNICÍPIO DE SÃO PEDRO DA ALDEIA, ESTADO DO RIO DE JANEIRO”

Preâmbulo

Inicialmente, cabe-me agradecer a indicação da Presidenta Katia Bogêa para relatar este pedido de tombamento, indicação que me permitiu debruçar sobre esse importante bem cultural, obra singular de arte e arquitetura, da mais alta relevância para a sociedade brasileira. Ao mesmo tempo, quero registrar que esta oportunidade me levou a refletir também sobre questões de fundo, que, a meu ver, estão necessariamente subjacentes à proteção de um bem dessa natureza – que escapa não só dos cânones artísticos consagrados, mas que se subsume com dificuldade às classificações artísticas correntes. Para esta missão – executada em regime de urgência, tendo em vista a desistência de relator anterior – examinei cuidadosamente o Processo de Tombamento N. 1659-T-12, bem como consultei diversas obras, trazendo para este complexo debate outros autores e experiências, além de ter tido a felicidade de visitar a Casa da Flor na última sexta-feira, na companhia da pesquisadora Amélia Zaluar, que me abriu as portas da casa de Seu Gabriel.

Histórico do processo

Em 02 de setembro de 2010, o Senhor Geraldo Luiz Ferreira, Presidente do Instituto Cultural Casa da Flor solicita ao IPHAN “as providências cabíveis para o tombamento federal da Casa da Flor, cuja pertinência e merecimento acreditamos ser respaldada pelos valores que o bem detém” (Fl. 1). Este bem já tinha sido tombado pelo INEPAC / RJ em 1986, tendo sido formada, no ano seguinte, uma associação de amigos, “A Sociedade de Amigos da Casa da Flor”, que foi transformada, em 2001, na organização não governamental Instituto Cultural Casa da Flor, com o objetivo de divulgar e preservar o monumento. Ao pedido, se juntava uma extensa documentação sobre o Instituto Cultural Casa da Flor, incluindo fotografias, recortes de jornais, croquis, e um currículo, que abrange o período de 1986 a 2010, que descreve com detalhes o cuidadoso trabalho de preservação e divulgação realizado pela Associação. No início do processo, consta ainda um ofício do Prefeito de São Pedro da Aldeia, Sr. Carlindo Filho, de 08 de setembro de 2010, manifestando seu total apoio à proposta de instrução de pedido de tombamento da Casa da Flor em nível federal”, chamando a atenção que a mesma, já tombada em nível estadual, constitui “importante atração turística municipal”, e que “precisa ser amplamente divulgado como exemplo de prática de reciclagem a serem imitadas como também estímulo ao desenvolvimento da criatividade e da manifestação do talento artístico”. (Fl. 27) Digno de

L

nota é também, à folha 31, um bilhete manuscrito de Amélia (Zaluar), datado de 09 de setembro de 2010, em que ela encaminha material acerca da Casa da Flor e manifesta sua satisfação de que “a roda está mesmo girando”. Em 22 de setembro de 2010, Ivo Matos Barreto Junior, chefe do escritório técnico da Região dos Lagos, encaminha dossiê sobre a Casa da Flor, em São Pedro da Aldeia, e solicita prosseguimento do estudo para fins de tombamento, afirmando que “o presente pedido de tombamento, além de estar respaldado no planejamento conjunto entre Governo Federal/Estado/Município, ocorrido durante o ano de 2009 por ocasião da construção de uma agenda pactuada de atuação que veio a resultar no PACH, trás consigo indícios contundentes de valores tais que apontam para a Casa Flor como um bem de extrema relevância à cultura do país, especialmente pela maneira artística excepcional pela qual se manifesta retratando de maneira única e impregnada de significados o percurso histórico da cultura negra no Brasil”. (Fl. 46) Em 24 do mesmo mês, encaminham-se ainda complementação da documentação.

Já em 2011, o Prefeito de São Pedro da Aldeia, Sr. Carlindo Filho, envia, em 14 de junho, um ofício ao então Superintendente do IPHAN do Rio de Janeiro, Arquiteto Carlos Fernando Andrade, em que, nos mesmos termos do ofício anterior, solicita as providências cabíveis para o tombamento federal do bem (Fl. 58). Em 19 de outubro, o CEAP – Centro de Articulação de Populações Marginalizadas, envia ao IPHAN correspondência em que manifesta seu apoio ao tombamento da Casa da Flor, “patrimônio cultural do estado do Rio de Janeiro, belíssima obra poética criada por um artista negro, pobre, semi-analfabeto, filho de um escravo e de uma índia, que sempre viveu numa região do município de São Pedro da Aldeia, onde moravam os descendentes negros de habitantes da região” (Fl. 60)

No ano seguinte, em 21 de maio de 2012, a arquiteta Joyce Pena, da Superintendência do Rio de Janeiro, encaminha à Coordenadora Técnica, Márica Framquera, o pedido de tombamento do bem, acompanhado de parecer, de levantamento fotográfico realizado em 30 de abril de 2012, de Laudo de Vistoria e de proposta preliminar de área de entorno, para que ela examinasse o processo e o encaminhasse ao DEPAM (Fl. 62). Em seu parecer, a arquiteta descreve minuciosamente a Casa da Flor, procurando enquadrá-la através de uma leitura cuidadosa do objeto e de diversas leituras que dele se fizeram, bem como analisa a situação do bem naquele momento, destacando que “apesar de sua delicada compleição física, a Casa da Flor tem, a duas penas, resistido ao tempo e às intempéries”. A sua conclusão é amplamente positiva, anotando se tratar de um “patrimônio de excepcional valor cultural, não só para São Pedro da Aldeia, não só para o Estado do Rio de Janeiro, como também para a Nação brasileira” e indicando-a para tombamento, com inscrição “no Livro de Tombo das Belas Artes, classificando-a como obra de arte popular de excepcional valor artístico” (Fl. 81). Como complementação, a arquiteta responsável encaminha também uma proposta preliminar de delimitação da área de entorno, a ser aplicada caso do imóvel ser tombado pelo IPHAN, que visaria “sobretudo a



proteção da ambiência natural em que o imóvel se acha inserido”, área que já começava a seu ver, apresentar “sinais de adensamento” (Fl. 82). Já no Laudo de Vistoria, datado de 30 de março de 2012, Ivo Matos Barreto Junior registra, quanto ao estado de conservação do bem, haver perda de alguns elementos escultóricos, bens integrados de destaque na casa tais como baluartes térreos, pináculos, nichos, esculturais florais, que se encontrariam bastante deteriorados, “em função de serem executados em argamassas com característica orgânica”, perda de elementos ornamentais compostos, elementos não estruturais de exclusiva função ornamental, “instabilidade de elementos de dupla função”, notadamente o muro nordeste que necessitaria de ação urgentíssima, pois estava em vias de desabar. A seu ver, no entanto, embora o tema dos elementos decorativos fosse grave, mais sério ainda seria a “manifestação de trincas tais que nos levam a crer que haja no terreno ou na amarração das paredes uma mazela estrutural grave e em avanço.” (Fl. 91). Em vista de tais considerações, o chefe do Escritório Técnico da Região dos Lagos acreditava “ser de extrema necessidade e urgência uma ação imediata de contenção dos danos, tendo em vista que seus sintomas podem indicar mazelas estruturais graves que, se confirmadas, colocam em risco claro a estabilidade do monumento como um todo, especialmente no período de chuvas que se inicia”. (Fl. 96) Segue-se um levantamento fotográfico da Casa da Flor e de seu entorno, que se estende até a folha 139 do Processo, contendo aproximadamente 120 fotografias com respectivas descrições, num trabalho minucioso de registro.

Em 08 de junho daquele mesmo ano, a Coordenadora Técnica do IPHAN, Márcia Franqueira, encaminha à Superintendente, Sra. Cristina Lodi, o pedido de tombamento, que é enviado ao Arquiteto Andrey Rosenthal Schlee, Diretor do DEPAM, em 29 de março. Recebendo o processo, o Diretor o encaminha em 09 de julho para a Coordenação de Bens Imóveis, “para análise e manifestação” (Fl. 141). Dando prosseguimento aos trâmites, o Sr. António Sousa, Coordenador de Proteção e Conservação solicita à Arquiteta Lia Motta, Coordenadora do COPEDOC, a abertura do processo de tombamento na série histórica “Processos”, que é aberto sob o número N. 1659-T-12. Em 31 de julho, o Coordenador de Proteção e Conservação, Sr. António Sousa, encaminha à Sra. Érica Diogo, Coordenadora Geral de Bens Imóveis, memorando em que subscreve “a proposta de indicação de tombamento expressa pela arquiteta Joyce Pena” (Fl. 148), acrescentando que o tombamento “deverá compreender, para além da edificação e dos elementos integrados, a área de terreno correspondente ao lote em que se situa a casa, englobando os elementos que integram os jardins (vasos, arranjos florais e outros elementos dispersos), bem como a escadaria de acesso à Casa da Flor, no sentido de compor a ambiência da produção do bem e a vivência do seu criador”, sugerindo-se ainda a adoção da poligonal de entorno proposta na Informação n. 251/12/COTEC/IPHAN-RJ de 21/05/2012, recomendando-se ainda “que a Superintendência do IPHAN no Rio de Janeiro inicie a respectiva normatização da preservação, dado que a dimensão da área requer ações articuladas com o Município de São Pedro da Aldeia, no sentido de controlar o processo de urbanização da envolvente próxima ao bem”. (Fl. 149)

L

Em sua argumentação, o Memorando considera “reductor” procurar vincular a Casa da Flor a modelos ou movimento, como da “arquitetura fantástica”, “arquitetura espontânea”, “visionária ou “extraordinária”, “como se fosse imprescindível encontrar uma classificação confortável, amplamente teorizada e reconhecida” (Fl. 149). A seu ver: “Não sendo, certamente, objeto único da criação humana, a Casa da Flor não requer, contudo, esse procedimento metodológico de taxonomia ou de recolocação no processo histórico cronológico ou temático da produção cultural, pois agrega valores consolidados que lhe permite reconhecimento desvinculado e autônomo”. Continuando, o Memorando considera o Laudo de Vistoria elaborado pelo Chefe do Escritório Técnico da Região dos Lagos, Ivo Matos Barreto Junior (fls. 85-96), que descrevia a ocorrência de diversas situações de instabilidade do solo envolvente e da fundação da Casa da Flor que estavam causando diversos danos nos componentes construtivos e decorativos, e recomenda o **Tombamento Emergencial** do bem “no sentido de viabilizar o conjunto de ações programadas pelo Instituto Cultural Casa da Flor – como entidade gestora do espaço -, estando o respectivo projeto aprovado na Lei do ICMS no valor de R\$109.900,00 (aguardando financiador), e devidamente considerado no planejamento conjunto entre Governo Federal/Estado/Município ocorrido em 2009 no âmbito do PACH – Plano de Ação das Cidades Históricas de São Pedro Aldeia”. Entretanto, considerando que o processo encontrava-se “completamente instruído”, sugere que o mesmo poderia, “sendo esse o entendimento da Presidência, prosseguir tramitação inerente ao seu tombamento definitivo” (Fl. 149).

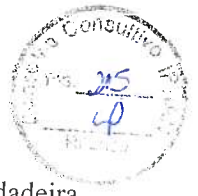
Em agosto de 2012, o processo começa a ser apreciado pela Procuradoria Federal, que se dedica a garantir a legalidade do processo e enquadrá-lo nos respectivos instrumentos legais, preparando ainda um parecer jurídico sobre o tombamento emergencial da Casa da Flor. Naquele Parecer, destaca-se especialmente o item 28, que analisa aos motivos ensejadores do tombamento – aspectos artísticos: “Dessa forma, uma vez que se trata de obra de arte popular de excepcional valor artístico, resta evidenciada a motivação artística a ensejar o tombamento da Casa da Flor, situada à Estrada dos Passageiros, n. 232, Distrito de Vinhateiro, Município de São Pedro da Aldeia, Estado do Rio de Janeiro, no Livro do Tombo de Belas Artes” (Fl. 166). No que se refere ao seu estado de conservação, o Parecer recomendava “sua recuperação imediata, sob risco de perda de importante bem cultural” (Fl. 168). Em relação ao bem objeto de tombamento, anotava-se ainda: “O bem do objeto de tombamento, nos termos do Memorando nº 236/12/CGBI/DEPAM, às fls.146, compreende a edificação, os elementos integrados, a área do terreno correspondente ao lote em que se situa a casa, englobando os elementos que integram os jardins (vasos, arranjos florais e outros elementos dispersos), e a escadaria de acesso à Casa da Flor, no sentido de compor a ambiência de produção do bem a vivência do seu criador, conforme planta de situação às fls 84 do processo administrativo nº 01500.002792/2012-21” (Fl. 169). Completava: “De outra banda, a arquiteta urbanista Joyce C. M. Kurrels Pena, às fls. 81, sustenta que a proposta de tombamento não deverá incluir os bens móveis, atualmente, participantes



do contexto museográfico conferido à casa, tendo em vista que os referidos objetos servem apenas para compor a ambiência próxima àquela vivida por seu primeiro e único morador.” (Fl. 169) Já que a propriedade do bem era do Município de São Pedro da Aldeia, Estado do Rio de Janeiro, Procuradoria Federal recomendava ainda que se deveria proceder ao tombamento de ofício do bem, conforme o art 5º do Dec.-Lei n. 25 / 1937. (p. 171) Assim, em 04 de agosto de 2012, foram notificados o Governador do Estado, a Superintendente do SPU no Estado do Rio de Janeiro, o Prefeito de São Pedro da Aldeia (Fl.188-190). Em 27 de agosto, foi publicada a súmula do processo no Diário Oficial da União (Seção 3, p. 12) (Fl 191), bem como no jornal “O dia, de grande circulação (Fl. 195-196). Com isso encerra-se o primeiro volume do PROCESSO DE TOMBAMENTO N. 1659-T-12, referente à Casa da Flor. O segundo volume, por sua vez, consta apenas de alguns encmainhamentos administrativos mais recentes.

Cabe anotar que o referido processo ainda traz volumosos anexos, entre os quais podem se destacar o Anexo I, que contém cópias de fotografias pertencentes a Amélia Zaluar, datadas de fins da década de 1970, o “Relatório de Vistoria” realizada pelo INEPAC em março de 2001 (Fl 11) e um detalhado “Relatório de Restauração Estrutural e Paisagística da Casa da Flor” de 2000-20001 (p. 14-87), onde se mostra o trabalho minucioso da equipe, que abordou tanto os problemas estruturais da obra, quanto os seus elementos decorativos e paisagísticos. Ali consta também o registro de proposta de intervenção apresentada para a Lei estadual de Incentivo à Cultura, em 2011, para obras emergenciais no bem, que se faziam necessárias. (p. 88-107). O Anexo II, por sua vez, contém publicações sobre a Casa da Flor, entre os quais se destacam “Um diário secreto. Os depoimentos de um semi-alfabetizado”, de Amélia Zaluar, artigo publicado na Revista Palavra 10, 2003; o capítulo “‘Construtores do Imaginário’: os arquitetos sem diplomas”, de Amélia Zaluar, artigo publicado “Textos escolhidos de cultura e arte populares / UERJ”, de 2007; bem como vários catálogos de exposição sobre a Casa da Flor, em sua maioria também organizadas pela pesquisadora. O Anexo III traz outros artigos, também dedicados ao bem cultural, entre os quais podemos destacar: “A Missão de Seu Gabriel e o Arquétipo do Chamado”, de Carlos Amadeu B. Byington, publicado no número 12 da revista Junguiana, Revista da Sociedade Brasileira de Psicologia Analítica, “A Casa da Flor – Uma Arquitetura Poética”, de Amélia Zaluar, publicada no n. 25 da Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, de 1997; “Casa da Flor”, de Amélia Zaluar, publicada no n. 6 da Arquitetura Revista / UFRJ, em 1988; alguns capítulos de livros, tais como “Gabriel, mestre da arquitetura fantástica e sua casa-escultura”, de Amélia Zaluar, publicada no livro organizado por Emanuel Araújo, *A mão afro-brasileira. Significado da contribuição artístico e histórica*, de 1988 , “A autobiografia de Gabriel Joaquim dos Santos: uma presença no mundo, de Amélia Zaluar, publicada no livro organizado por Vagner Gonçalves da Silva, *Memória Afro-brasileira. Imaginário, cotidiano e poder*; bem como o vídeo “Casa da Flor: do lixo à beleza”, também de Amélia Zaluar, apresentado num CD.

L



Análise

Ao lidarmos com um bem cultural como a Casa da Flor, não há como evitar a questão da verdadeira explosão por que passam, nas últimas décadas, idéias como as de “patrimônio arquitetônico” e “patrimônio cultural”, e a série de questões novas que essa ampliação traz para o campo do patrimônio. Se antes, quando se lidava com o conceito tradicional de patrimônio, não parecia haver muita dúvida quanto aos critérios para a classificação de um bem como patrimônio cultural – sua excepcionalidade estética ou sua ligação a um fato memorável da história, hoje, com essa ampliação, toda a atribuição de valor tem que ser explicitada, já que lidamos com uma matriz muito mais complexa de valores. Subjacente a essa ampliação, encontra-se, provavelmente, o próprio relativismo epistemológico (e sua variante mais atenuada, o relativismo cultural) característico de nossa era, na qual se torna cada vez mais evidente a competição entre valores divergentes – artísticos e estéticos, históricos, econômicos, etc. – em toda operação de patrimonialização. As certezas que pareciam existir em nosso campo, enquanto ainda estávamos sob a égide do projeto moderno, que tanto marcou o projeto preservacionista brasileiro e a ação do IPHAN, parecem se desvanecer no final do século XX e início de nosso século.

A questão da atribuição de valor – que hoje nos aparece em toda sua complexidade – não parecia ser, no entanto, até há algumas décadas, uma questão controversa, nem digna de maior investigação: como já mostraram vários autores, a conservação constituiu durante muito tempo um campo relativamente fechado, sendo a atribuição de valor feita, via de regra, por *experts*, que decidiam o que era (ou não era) patrimônio. A maior parte dos conceitos que norteavam então as escolhas e opções na constituição do *corpus* patrimonial derivava do campo das artes, usando-se noções como as de “obra-prima”, “valor intrínseco” e “autenticidade”, que eram incorporadas sem maiores discussões ou aprofundamento. Nesse caso, mesmo que pudessem ser detectadas variações significativas nas diversas trajetórias nacionais das políticas do patrimônio, o conceito dominante vai ser sempre o da “excepcionalidade”, que termina por diluir num conceito genérico a complexa matriz de valores envolvida em cada caso. (Isso se aplica, por exemplo, à noção de “*cultural significance*”, na tradição norte-americana, e à classificação de bem de “excepcional valor” em nossa própria tradição). Naquele momento, a questão do patrimônio parecia, de fato, adstrita a um pequeno grupo técnico, que compartilhava, a grosso modo, um mesmo universo conceitual e os mesmos valores, o que tornava supérflua qualquer discussão mais aprofundada nesta direção.

A esse respeito, comenta, ironicamente, Carlos Nelson Ferreira dos Santos, referindo-se ao caso brasileiro:

Quando se pensa em preservar, alguém logo aparece falando em patrimônios e tombamentos. Também se consagrou a crença de que cabia ao governo resguardar o que valia a pena. Como? Através de especialistas que teriam o



direito (o *poder-saber*) de analisar edifícios e de pronunciar veredictos.

Esses técnicos praticariam uma espécie de ação sacerdotal. Atribuíam caráter distintivo a um determinado edifício e logo tratavam de sacralizá-lo frente aos respectivos contextos profanos. (SANTOS, 1986)

Esse quadro vai mudar substancialmente no final do século XX, com importantes deslocamentos sofridos pela área: a ampliação do conceito e a introdução de novos agentes no campo do patrimônio, a crescente ênfase que se dá aos aspectos intangíveis dos bens culturais e, principalmente, a compreensão crescente do caráter intersubjetivo do patrimônio. Para abordarmos esses deslocamentos, no que se refere ao nosso objeto, a proteção da Casa da Flor, é interessante perceber, em primeiro lugar, como acontecem deslocamentos já dentro dos próprios campos tradicionais da avaliação do patrimônio, quais sejam, o da excepcionalidade do valor artístico e o da “memorabilidade” do fato histórico. No caso do valor artístico, embora já se soubesse, pelo menos desde a “Crítica do Juízo” de Kant, do caráter irredutivelmente subjetivo do juízo estético, o pensamento pós-moderno e os estudos culturais do século XX vão recolocar com força o caráter historicamente circunscrito deste tipo de valor. Analisando essa nova situação, Steven Connor da London University, em seu livro seminal *Teoria e Valor Cultural* (1992), nos mostra os desafios – e os paradoxos – colocados para o pensamento contemporâneo – no seu caso, para a teoria da literatura e os estudos culturais – quando a noção tradicional de “valor artístico”, ainda muito marcada por uma hierarquia de valorizações, é deslocada e/ou substituída pela noção mais ampla, de base antropológica, do “valor cultural”. (No caso brasileiro, essa questão é muito discutida, por exemplo, por críticos literários como Leyla Perrone-Moisés, Wander Miranda e Eneida Maria de Souza.) Por se tratar de ponto central para nosso parecer, vamos voltar à questão do juízo estético mais adiante, explicitando a sua posição e circunscrevendo-o no que se refere à preservação. No campo da história, por sua vez, vemos aparecer também uma nova maneira de se interpretar os fatos históricos, estabelecendo-se um diálogo rico com outros campos das demais Ciências Humanas tais como a antropologia, a psicologia, a lingüística, a geografia, a economia e, sobretudo, a sociologia. Nesse campo, o foco afasta-se da história política e emergem novas perspectivas, que vão desde um interesse pela cultura material (alimentação, vestimenta, habitação, entre outros), até um especial interesse pela cultura e pelas mentalidades. Assim, vamos ter em ambos os campos – o da estética e o da história, deslocamentos tão fundamentais, que recolocam em novas bases, de forma também radical, a avaliação do que seria estética ou historicamente significativo, o que se rebate, naturalmente, no campo do patrimônio, no qual se passa de uma noção restrita e bastante delimitada de “patrimônio histórico e artístico” para uma noção muito ampliada – e, às vezes, proteiforme – de “patrimônio cultural”.

Não podemos desconhecer que muitos dos bens hoje protegidos – e listados como patrimônio cultural – sequer seriam considerados passíveis de qualquer tipo de proteção algumas décadas atrás. Várias

L

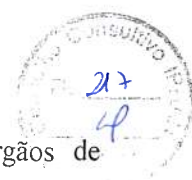
comprovações desse deslocamento podem ser facilmente encontradas nas ações dos órgãos de preservação nas últimas décadas ao redor do mundo todo. Para examinarmos o caso da possível proteção à Casa da Flor, parece-nos útil se recorrer a outros exemplos em que se protegeram exemplares igualmente “excêntricos” da arquitetura vernacular, como, para citar um mais conhecido, a obra de Sabato Rodia, imigrante italiano que, de 1921 a 1954, construiu as Watts Towers, no distrito de Watts em Los Angeles, hoje listadas como patrimônio da cidade, do Estado da Califórnia e dos Estados Unidos, pelo National Park Service, desde 1990. Soberbos exemplares de arquitetura não-tradicional, essas torres, também conhecidas como *Nuestro Pueblo*, são uma coleção de 17 estruturas interconectadas, duas das quais atingem a altura de mais de 30 metros, construídas em cimento e materiais diversos, como vidro, cacos cerâmicos e ferro. Trabalhando sem equipamento apropriado e também sem um projeto predeterminado, Rodia construiu aquela estrutura de sonho (“*I had in mind to do something big, and I did it.*” – “Eu tinha em mente fazer algo grande, e consegui.”), com suas próprias mãos, utilizando principalmente restos danificados de cerâmica de Malibu, onde trabalhou por muito tempo. Na estrutura se percebe o caráter de colagem, podendo se ver, inclusive, restos de vidro verde, com marcas das garrafas de bebidas – 7Up, Squirt, Bubble Up e Canada Dry. Alguns aspectos de conexão com o caso da Casa da Flor já saltam aos olhos aqui numa primeira visada: a autoria de um não-arquiteto, de um homem do povo, que trabalha isolado, a utilização de resíduos industriais e de materiais os mais diversos, o caráter de colagem da obra.

Explicando o processo de atribuição de valor a tal estrutura, o documento oficial que lista as torres no *National Register of Historic Places* (Registro Nacional de Lugares Históricos) preocupa-se em explicar em detalhes a “significância” das Watts Towers de Simon Rodia:

As Watts Towers podem ser descritas tanto como esculturas como arquitetura. Primariamente, elas estão entre os melhores exemplares da arte naïve americana, e ganharam o reconhecimento amplo de conhecidos historiadores da arte, estudiosos da arte popular e da maior parte dos críticos internacionais sofisticados. O autodidata Simon Rodia acercou-se à arte de uma maneira totalmente espontânea e executou essa complexa escultura por um período de 33 anos.

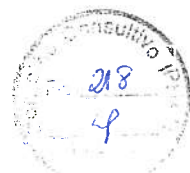
Como uma evidência única permanente da tradição popular italiana nos Estados Unidos, um fato não reconhecido por muito tempo, as Watts Towers são uma encarnação extraordinária das memórias de sua terra natal de um imigrante e um testemunho de sua afeição por sua nação adotiva.

Finalmente, as Watts Towers são de interesse como curiosidades de engenharia, pois as duas torres mais altas, muito provavelmente contêm as mais longas colunas de concreto armado construídas sem parafuso ou



L

rebites no mundo.



É interessante percebermos os motivos relacionados para a proteção: inicialmente se referenciam as torres ao campo da arte, enquadrando-as como “arte naïve”, citando-se inclusive o reconhecimento que elas teriam de “historiadores da arte” e “críticos internacionais sofisticados”. Ao lado disso, aduzem-se também razões relacionadas mais de perto à questão da memória pessoal e afetiva do imigrante Simon Ródia, e até o “testemunho de sua afeição por sua Nação adotiva”. É curioso que se recorra, de maneira bastante estadunidense, até a argumentos do campo da técnica, identificando as Watts Towers como “as mais longas colunas de concreto armado construídas sem parafuso ou rebites no mundo”.

No que se refere ao processo de reconhecimento de valor e preservação dessa estrutura, aparece outro ponto em comum com a Casa da Flor: se sua construção foi o trabalho solitário de um único homem durante décadas, a sua preservação vai ser um trabalho coletivo, que envolveu muitos indivíduos que abraçaram essa causa, e que se empenharam para que ela fosse percebida como um patrimônio cultural pelos especialistas e pelo público em geral. No caso das Watts Towers, depois de abandonadas e bastante danificadas, elas vão ser “redescobertas” em 1959 por dois jovens ligados à indústria do cinema, William Cartwright e Nicholas King, que compram a estrutura para salvá-la, iniciando uma das histórias mais bem sucedidas de preservação nos Estados Unidos. Para isso, formam o “Comitê para as Torres de Simon Rodia em Watts”, formado por moradores locais e amantes da arte, que levantaram recursos e envolveram muitos profissionais nessa cruzada, que inicialmente se voltou para impedir a demolição programada das Torres, acusadas de serem inseguras numa cidade propensa a terremotos. Conseguindo provar a solidez das construções e mobilizando a imprensa local e nacional, o Comitê começou o trabalho de mobilização, organizando, por exemplo, cursos de arte no local para crianças da comunidade, além de empreender os necessários trabalhos de reparos no bem. Muito importante neste trabalho, foi a reaparição em 1961 de Simon Rodia, que vivia próximo a São Francisco, e que foi homenageado numa cerimônia pública, bem como várias exposições sobre as torres, entre as quais se destaca a exposição de fotografias de Seymour Rosen no Los Angeles County Museum, que foi apresentada depois no San Francisco Museum of Art, no La Jolla (California) Museum of Contemporary Art e no Museu da Universidade de British Columbia. Finalmente, em março de 1965, as torres foram oficialmente designadas “Monumento do Patrimônio Cultural de Los Angeles”, escapando da demolição anunciada. Nos anos 1970, elas vão ser objeto de uma extensa restauração levada a cabo por muitas instituições locais e regionais, depois de terem sido declaradas um “parque histórico” pelo Estado da Califórnia. Essa restauração, que teve o auxílio do Getty Conservation Institute, foi feita de maneira tão cuidadosa, se adequando tão perfeitamente às diretrizes federais, que ao fim do processo, em 1990, elas receberam o status de “*National Landmark*” da

L



Secretaria do Interior americano (GOLDSTONE, 1997).¹

Edificada num período mais longo que as Watts Towers, também por um único indivíduo, a Casa da Flor, em São Pedro da Aldeia, no Estado do Rio de Janeiro, foi construída entre 1923 e 1985, com o acúmulo de restos, como búzios, conchas e outros depósitos da lagoa, detritos industriais, pedaços de azulejos e faróis de automóveis por Gabriel Joaquim dos Santos, artista negro e pobre, trabalhador das salinas da região, e também autodidata. Nada do que ali se vê lembra os exemplares tradicionalmente protegidos pelos órgãos do patrimônio: cercando a habitação, um estranho muro levantado com pedaços de telhas, tijolos e potes de barro, todo pontado por flores e esculturas, enquanto no seu interior, acessado por um corredor, vêem-se as paredes, todas preenchidas de enfeites, milhares de cacos coloridos aplicados, numa decoração luxuriante. Numa demonstração cabal da ampliação do conceito do patrimônio, este produto da imaginação popular foi tombado, em 1986, pelo Instituto Estadual do Patrimônio Artístico e Cultural (INEPAC), da Secretaria Estadual de Cultura do Rio de Janeiro, sendo sua proteção assim justificada por Ítalo Campofiorito, que também chama a atenção para a sua “beleza” e “caráter genuinamente popular”, aproximando-a mesmo do trabalho de Gaudí:

Montada durante décadas, pelo acúmulo de restos, no dizer do autor, “coisinhas de nada” – búzios, conchas e outros depósitos da lagoa, detritos industriais, pedaços de azulejo e faróis de automóveis – a construção ainda nas palavras de Gabriel, é uma “casa feita de cacos transformados em flor”. Aparentemente insólita e bizarra, essa fabricação onírica, “eu sonho e faço”, tem efeitos visuais tão lindos e inesperados quanto os muros do Park Guel, de Antonio Gaudí, em Barcelona com que é freqüentemente comparada.

¹ Antes mesmo do caso das Watts Towers, tivemos o difícil processo de reconhecimento do *Palais Idéal*, outra arquitetura “excêntrica”, executada na França pelo Carteiro Cheval, que foi classificada como “monumento histórico” em 1969 pelo empenho pessoal de André Malraux, então Ministro dos Assuntos Culturais. Cabe anotar aqui que o ministro lutou pelo reconhecimento e proteção do Palácio contra a opinião da maioria dos funcionários do Departamento de Cultura, por julgá-lo um exemplar único de *art naïve*, dando razão para Breton, Tinguely e Picasso que adoravam Ferdinand Cheval. Hoje em dia ele é uma referência mundial de Arte Naïf. Malraux diz a respeito do Palais Idéal: “Qu’est-ce que le palais Idéal ? C’est le seul exemple en architecture d’art naïf. L’art naïf est un phénomène banal, connu de tous, mais qui n’a pas d’architecture ... En un temps où l’art naïf est devenu une réalité considérable, il serait enfantin de ne pas classer, quand c’est nous, Français, qui avons cette chance de la posséder, la seule architecture naïve du monde, et attendre qu’elle se détruise. (André Malraux, in: <http://www.facteurcheval.com/histoire/monument-historique.html>) “O que é o Palácio Ideal? Este é o único exemplo de arquitetura da arte naïve. A arte naïve é um fenômeno comum, conhecido de todos, mas não tem arquitetura ... Em um momento no qual a arte naïf tornou-se uma realidade significativa, seria pueril não classificá-lo, quando somos nós, franceses, é que temos a oportunidade de possuir a única arquitetura art naïf no mundo, e esperar que ela seja destruída.”.

Trata-se, sem dúvida, de um traço vital da vertente popular e traumatizada de nossa arte, um bem cultural de valor, curiosamente tão celebrado, mas ainda não incorporado ao patrimônio oficial.

Não cabe aqui me estender sobre a trajetória de Gabriel Joaquim dos Santos, tão longamente narrada e discutida nos diversos textos que compõem o processo de tombamento. No entanto, para entendimento do Conselho, julgo necessário transcrever três trechos da pesquisadora Amélia Zaluar, que situam, ainda que brevemente, essa trajetória.

Desde pequeno, Gabriel intuiu que teria que viver sozinho, fora da família, para fazer, com tranquilidade, os trabalhos de que tanto gostava, para ter seu espaço e liberdade para criar. Aos 20 anos, uma revelação: um sonho lhe mostrou que devia construir uma casa só para si. Como definiu Fernando Pessoa, “Deus quer, o homem sonha, a obra nasce”. Gabriel usou, a partir daí, as visões que lhe chegavam à noite, por meio de sonhos, concretizando-as durante o dia. (ZALUAR, 2012, p.22)

Nessa procura, não havia materiais nobres para Gabriel. Ele não procurava, em suas andanças pelas estradinhas desertas, objetos inteiros. Queria mesmo os cacos. Nem procurava os formalmente aceitos como adequados para determinadas funções. Via, nesses restos, nos materiais mais humildes, possibilidades que os outros não viam. Tudo servia para compor sua casa/escultura, para dar vazão a uma prodigiosa criatividade. O estragado, o imprestável, o lixo, o inútil, transformavam-se, através de seus olhos visionários, em matéria preciosa para a produção de beleza, num estranho e singular processo de assimilação, em que os elementos, os cacos, eram selecionados por sua beleza e energia intrínsecas, não percebidas pelas pessoas comuns.

Tudo nele era espantoso, os significados do que eu via pareciam-me, algumas vezes, paradoxais: um pobre trabalhador de salinas que amava a beleza e que resolveu cercar-se dela para viver feliz, que fez seu sonho realizar-se e literalmente viveu dentro dele. Um artista despossuído que optou pela solidão para poder se entregar apaixonadamente ao seu trabalho paciente e obstinado, ignorado e mal visto pela sociedade, mas determinado em um projeto de vida poético e artístico. Um semialfabetizado que usava poeticamente as palavras, capaz de manter presa a atenção das pessoas, que o escutavam, interessadas, sempre em silêncio. Um homem que nunca sentou num banco escolar, que não teve mestres, e que se comportava como um historiador, anotando, em

seus cadernos, os acontecimentos que o impressionavam e, ainda, discorrendo com bom senso sobre fatos importantes da nossa história. Um artista que não teve acesso a museus, nem galerias, nem livros de arte e que criou obra tão original e marcante. Um artista plástico e arquiteto notável, sem diplomas. (ZALUAR, 2012, p.12)

Sobre a Casa da Flor, transcrevo uma breve – e precisa – descrição, contida no Processo de Tombamento, de autoria da arquiteta Joyce Pena:

Se pelas infinitas possibilidades de interpretação, a Casa da Flor pode ser considerada um objeto plural, por sua forma concreta ela se revela um “artefato” singular e único. A ela se chega por uma escadaria “mansa”, guarnecida de pedras e ladeada por vasos de flores confeccionadas por cacos de louças e telhas. Nenhum arranjo é igual ao outro. Um corredor externo delimitado por um muro igualmente feito de “coisas quebradas” determina primeiro um espaço de convivência, ao ar livre, onde um banco todo arranjado com motivos abstratos e figurativos (flores, folhas, cachos de uva, carrancas...), também feitos de refugos de ladrilhos e louças, convida o visitante a fazer uma reflexão antes de adentrar o espaço interno da morada, quase nada, que é a Casa da Flor.

Como vimos, a conclusão do Parecer técnico é amplamente positiva em relação ao bem cultural, que é considerado como um “patrimônio de excepcional valor cultural, não só para São Pedro da Aldeia, não só para o Estado do Rio de Janeiro, como também para a Nação brasileira”, indicando-o para tombamento, com inscrição “no Livro de Tombo das Belas Artes”, classificando-o “como obra de arte popular de excepcional valor artístico” (Fl. 81). Aqui nos deparamos com uma dificuldade, que me parece necessário abordar ao se propor o tombamento de um bem a partir do seu “valor artístico: como estabelecer esse valor? Quais os critérios devemos adotar para o estabelecimento deste valor, necessariamente subjetivo, de forma que o mesmo possa justificar o tombamento de um bem? Tomarei para a discussão, ainda que sumária, dessa questão o caminho proposto por Aloïs Riegl, em *O Culto Moderno dos Monumentos*, de 1903, onde, ao abordar a questão do “valor artístico” dos monumentos, perguntava-se se esse seria “um valor dado objetivamente no passado”, como o valor histórico, ou “um valor subjetivo, invenção do sujeito-espectador moderno, que o cria e o muda de acordo com a sua vontade”. Na resposta a essa questão – que, no fundo, remete à discussão do cânone na arte, do belo absoluto –, identifica duas opiniões: uma “antiga”, “ainda não completamente superada”, e outra “nova, que avança triunfante”. A antiga, a visão tradicional, que teria vigência desde o Renascimento até o século XIX, defenderia que existiria um “cânone artístico inviolável”, um



“ideal artístico objetivo e absolutamente válido”, “objetivo final, ao qual aspiram todos os artistas, mas que não pode ser alcançado plenamente por quase nenhum”. (RIEGL, *CM*, p. 4) Se inicialmente identificava-se esse cânone exclusivamente na Antiguidade clássica, o século XIX teria ampliado essa visão, reconhecendo “em seu significado autônomo quase todos os outros períodos conhecidos da arte”, sem, no entanto, “abandonar a crença num ideal artístico objetivo”. Apenas no início do século XX pôde-se começar a defender outro ponto de vista, segundo o qual “toda a criação artística do passado” seria “irremediavelmente *irrecuperável* e, portanto, inteiramente desprovida de autoridade canônica”, reconhecendo-se a subjetividade do belo. (RIEGL, *CM*, p. 5) Neste trecho, Riegl descreve, em outros termos, aquele processo já bastante discutido de dessacralização da tradição, que faz com que esta se dispa de sua força normativa, alterando-se também a própria concepção do clássico.

Como entender, então, o fato de que algumas obras, separadas de nós por séculos, falem à nossa sensibilidade de uma maneira ainda intensa e, em alguns casos, mais intensamente que as atuais? Para Riegl, isso se poderia explicar

pelo fato de que certas obras de artes antigas correspondem ao ‘querer artístico’ (*Kunstwollen*) moderno, se bem que nunca totalmente, pelo menos em parte, e que justamente por destacarem esses aspectos coincidentes sobre os divergentes, agem com tal força sobre nós, modernos, como nunca poderia agir uma obra de arte moderna, que carece necessariamente desse contraste. Assim, pois, segundo as concepções atuais, não existe um valor artístico absoluto, mas unicamente um valor relativo, moderno. (RIEGL, *CM*, p. 5)

Desta forma, não deveríamos tentar explicar a valorização de obras do passado “pela norma de um fictício valor artístico absoluto”, uma vez que os cânones fixos estariam superados, mas pela relação instigante e provocativamente criativa dessas obras com a *Kunstwollen* atual. É neste sentido que podemos dizer, com Gabi Dolff-Bonekämpfer, que, no seu conceito de “valor artístico relativo”, Riegl consegue fazer confluir duas perspectivas: a permanência do passado (*Vergangenheitshaltigkeit*) e a adequação ao presente (*Gegenwartstauglichkeit*). Para ele, os monumentos teriam, de fato, sempre uma dupla ligação temporal: um enraizamento no momento de sua gênese, no passado, e uma “socialização” no momento de sua recepção, no presente.² No “valor artístico” relativo se basearia, então, “a possibilidade de que obras de gerações anteriores possam ser apreciadas não só como testemunhas da superação da natureza pela força criadora do homem, mas também com respeito à sua

² DOLFF-BONEKÄMPFER, Gabi. “Gegenwartswerte, Für eine Erneuerung Von Alois Riegls Denkmalwertsheorie. In: MEIER; SCHEURMANN (org.), 2010. p. 28-29.

L

própria concepção, sua forma e sua cor”. (RIEGL, CM, P. 44) A tarefa do espectador seria, então, *tornar presentes* a partir do passado os valores estéticos do monumento, sem desconsiderar suas especificidades, que se manifestariam justamente na historicização da *Kunstwollen*, da *vontade artística* do presente. O que o preservador-conservador encontraria no monumento seriam, pois, não puras *qualidades imanes* a esse, mas sim “*correspondências*”, traços individuais na manifestação estética do monumento que vêm ao encontro da moderna *Kunstwollen*, num encontro entre passado e presente, objetividade e subjetividade.

A pesquisa contemporânea sobre a memória estabeleceu que esta, embora trate do passado, constrói esse passado *de novo* a cada ato de recordar; daí existir sempre uma relação do presente em todo ato de se recordar. Poderíamos encontrar uma relação semelhante no ato de avaliação do monumento: não importa quão velho ele possa ser em sua substância, a sua apreensão e a sua avaliação (*Bewertung*) só podem acontecer *no presente* e para a verificação do juízo, devem se repetir *em um novo presente*. Riegl estava plenamente consciente disso, a começar pela sua classificação do “valor artístico” entre os valores de contemporaneidade. Como nos mostra Michael Gubser, na sua introdução à reflexão de Riegl sobre o tempo e a temporalidade, este vai se mostrar sempre consciente da historicidade (*Zeitgebundheit*) do seu próprio empreendimento enquanto pesquisador e historiador da arte.

Em *O Culto Moderno...*, Riegl se põe a examinar a constituição temporal e cultural da percepção histórica. Já que não havia nenhum ponto de observação absoluto a partir do qual se formular juízos estéticos, o historiador da arte tinha que refletir sobre a dinâmica temporal inerente ao próprio ato de julgamento; ele tinha que investigar a relação histórica entre a forma artística e a percepção cultural. (GUBSER, 2006, p. 143.)

Assim, na medida em que vai ser sempre historicamente determinado, o “valor artístico” vai ser também sempre relativo, e altamente mutável: não só mudam as circunstâncias exteriores, mas também a própria percepção humana e, conseqüentemente, as condições da recepção das obras³. Se não existe mais um cânone de validade atemporal, mas somente um valor relativo, percebe-se que a avaliação do monumento vai se dar sempre no presente, a partir de critérios que não são formulados *a priori*, sendo o valor artístico, portanto, sempre um valor de contemporaneidade. A conservação deve

3 Sandro Scarrocchia resume: “O valor artístico é sempre e apenas dado como relativo, de acordo com o lema de Ludwig Hevesi, reportado por Joseph Maria Olbrich sobre o frontão do Palácio da Sezession: ‘A cada tempo, sua arte; à arte, a sua liberdade’”. Contido já no valor histórico (como o exemplo no caso do registro), o valor artístico permeia toda a produção humana (mesmo a também a caligrafia e o papel em que é redigido um antigo contrato, de acordo com Riegl) e corresponde à necessidade estética do indivíduo e de cada estrutura social, de acordo com o princípio da *Kunstwollen*, um termo que expressa o impulso à expressão artística e à manifestação estética como satisfação de uma necessidade básica do homem não acessível por outros meios.” (SCARROCCIA, Sandro. La teoria dei valori confliggenti dei monumenti di Alois Riegl. In: RIEGL, 2011. p. 81)

ter isso sempre em vista: como anota Gabi Dolff-Bonekämpfer, com tal postura percebe-se que não se pode mais amparar na autoridade da obra – que, bem conhecida e investigada a partir da perspectiva da História da Arte, da pesquisa da recepção e da mediação artística, não vai ter nunca um conteúdo objetivo (*Sachverhalt*), sendo também histórica e culturalmente determinada, ela mesma constituindo uma “colocação” social.

Assim uma avaliação do patrimônio que acontece num determinado tempo, em determinadas circunstâncias, vai ser sempre relativizada, embora não arbitrária ou não vinculativa: a sua vinculação vai ser dada, como mostra Riegl, por uma *determinada sociedade* num *determinado tempo*. A esse respeito, Dolff-Bonekämpfer esclarece:

O processo de avaliação se dá entre sujeitos portadores de interesses e funções específicas, mesmo que os experts desempenhem um papel fundamental nesse processo. Essa avaliação pode ser colocada à prova por atores que venham depois. Isso mostra que nunca se apreende o monumento como algo desprovido de significado e valorativamente neutro, mas como um objeto que já vem com interpretações anteriores, que podemos absorver ou nos rebelar contra elas. 4.

Nesse ponto, fica clara, mais uma vez, a postura ponderada e relativista de Riegl: na medida em que a própria percepção artística era cultural e temporalmente condicionada, o “valor artístico” nunca poderia ser considerado um parâmetro absoluto, a justificar por si só as decisões de conservação⁵. Se não há mais um canône artístico universalmente válido – já que somos nós que atribuímos valor artístico às obras de arte, não vai haver mais também, como anota Michael Gubser, um ponto de observação absoluto, a partir do qual se formular juízos estéticos. Assim, o historiador da arte – e o militante engajado na preservação dos monumentos – tem, necessariamente, que refletir sempre “sobre a dinâmica temporal inerente ao próprio ato de julgamento”; ele tem, em outras palavras, “que investigar a relação histórica entre a forma artística e a percepção cultural”. (GUBSER, 2006, p. 143.)⁶

4 DOLFF-BONEKÄMPFER, Gabi. “Gegenwartswerte, Für eine Erneuerung Von Alois Riegls Denkmalwerttheorie. In: MEIER; SCHEURMANN (org.), 2010. p. 30.

5 É como reconhece Roberto Bonassi, em outro contexto: “(...), eu acredito que é fundamental que possamos reconhecer que é o nosso julgamento e gosto presentes, e não critérios objetivos, que orientam nossas escolhas na conservação (...). Riegl pensava que um valor absoluto de arte completamente independente da *Kunstwollen* atual seria impossível de definir. Para ele, a obra de arte é 'artística' não por natureza, mas porque a valor de arte é atribuído a ela. Isto se tornou uma questão central nas discussões teóricas posteriores sobre conservação – por exemplo, na noção de Benjamin de 'aura' e na idéia de Brandi da natureza inata artística da obra de arte e subseqüente crença em 'imperativo de conservação'.” (BONASSI, 2007)

6 Gabi Dolff-Bonekämpfer comenta: “(..) os próprios valores constatados do monumento não são propriedades do monumento, nem estão anexadas ao monumento. Em vez disso, eles são em cada novo presente

225
4

Aqui, finalmente, não podemos deixar de destacar a proximidade das posições – e preocupações teóricas – de Riegl com as perspectivas que vão ser abertas mais de cinquenta anos depois por Hans Robert Jauss, que com sua estética também coloca em relevo a historicidade da recepção, mostrando as oscilações do cânone na instituição literária, que é forjado nas vicissitudes do gosto, da crítica e dos modelos conceituais disponíveis em um determinado momento. Também para a estética da recepção no ato de valoração artística, o que determinaria o valor não seria o texto fechado em sua imanência, mas os padrões vigentes de interpretação, que atuariam como condicionantes da compreensão e da avaliação estética⁷. Para Riegl – como mais tarde para Jauss – o historiador da arte – e o militante engajado na preservação dos monumentos, poderíamos acrescentar – teria, necessariamente, que “refletir sobre a dinâmica temporal inerente ao próprio ato de julgamento”; tendo que investigar, em outras palavras, “a relação histórica entre a forma artística e a percepção cultural”. (GUBSER, 2006, p. 143.)⁸

Uma perspectiva semelhante – em outro contexto, e visando outro objeto – foi expressa pelo Parecer relativo ao Tombamento da Casa de Chico Mendes, apresentado ao Conselho Consultivo do Iphan em maio de 2008 pelo Professor Ulpiano Bezerra Meneses. Naquele primoroso texto, o autor nos chama a atenção para a importante ideia de *referência cultural* contida na própria Constituição brasileira, que poderia nos fornecer uma perspectiva contemporânea de leitura do instrumento do tombamento.

o tombamento provê de proteção o que em princípio já pertencia ao patrimônio cultural. Por certo o tombamento tem também uma função constitutiva, mas apenas quanto ao regime jurídico, em que ele intervém – mas não é matriz de valores e significados sociais: é nas práticas sociais que se encontra tal matriz. b. O valor cultural não é intrínseco aos bens, nem pode ser aferido tão somente por técnicos que disponham de um rol objetivo de atributos cuja presença identificaria o caráter cultural, mas depende do reconhecimento de que grupos formadores da sociedade brasileira se apropriaram culturalmente de certos bens, mobilizando-os como portadores

sempre de novo atribuídos a ele. A avaliação se dá sempre no campo de forças entre a formação de forma e significado no passado e as suas mudanças posteriores e a vontade de presente. Deve-se, portanto, reconhecer que o valor e também, logicamente, a propriedade definida por lei do monumento ao final não é intrínseco ao monumento, mas é algo que também lhe é atribuído socialmente. (DOLFF-BONEKÄMPFER, 2010, p. 30)

⁷ A esse respeito, confira a obra fundamental de Jauss, em JAUSS, 1994. Para uma análise detalhada da relação entre o pensamento de Riegl e a estética da recepção, confira SCARROCCHIA, 2006, p. 205-209.

⁸ Gabi Dolff-Bonekämpfer comenta: “(..) os próprios valores constatados do monumento não são propriedades do monumento, nem estão anexadas ao monumento. Em vez disso, eles são em cada novo presente sempre de novo atribuídos a ele. A avaliação se dá sempre no campo de forças entre a formação de forma e significado no passado e as suas mudanças posteriores e a vontade de presente. Deve-se, portanto, reconhecer que o valor e também, logicamente, a propriedade definida por lei do monumento ao final não é intrínseco ao monumento, mas é algo que também lhe é atribuído socialmente. (DOLFF-BONEKÄMPFER, 2010, p. 30)

L

de um potencial capaz de alimentar a memória social, a ação e a identidade.

Em suma, abriu-se caminho para conceituar e operar (estado e sociedade conjugados) o campo do patrimônio como fato social. Cumpre assim examinar se os bens aqui propostos ao tombamento – uma casa com seu entorno e seus pertences -- têm sido mediadores sociais de memória, identidade e ação (IPHAN, ATA, 2008:40. grifos nossos).

No caso da Casa da Flor, acreditamos que se possa aplicar essa mesma perspectiva: o seu valor não seria apenas intrínseco a ela, não estaria apenas em sua materialidade enquanto obra de arte. Assim, ao propormos sua proteção, estamos protegendo também, ao lado do suporte material do bem, a *referência cultural* nele contida, que foi construída com olhares acumulados, ao longo do tempo, sobre ele. Parafraseando o Professor Ulpiano, poderíamos dizer que nos interessa, também neste caso, saber como os grupos formadores da sociedade brasileira se apropriaram dele. No caso do “valor artístico”, estaríamos, sim, ao patrimonializar esse bem, refletindo sobre a “dinâmica temporal inerente ao próprio ato do julgamento”. O inovador na ideia de *referência* é que, com ela, supera-se a dicotomia intransponível entre objetividade e subjetividade: a referência é, sim, construção e subjetividade, que, no entanto, só pôde ser construída por diversos indivíduos, artistas e intérpretes, porque esses encontravam no objeto em questão, um *índice*, um *sinale*. Assim, parece-me absolutamente necessário incorporar na avaliação acerca do valor estético do bem essa dupla perspectiva: ao lado da dimensão do próprio objeto, em sua materialidade e forma, em sua existência fenomênica, cabe se examinar sempre a perspectiva dos olhares – que ao longo da história construíram leituras possíveis do objeto, ensejando o seu reconhecimento social como obra de arte.

Se no caso das Watts Towers, tivemos um longo e dedicado trabalho do “Comitê para as Torres de Simon Rodia em Watts”, o mesmo pode ser dito em relação à Casa da Flor, para a qual o trabalho incansável de Amélia Zaluar e do Instituto Cultural Casa da Flor, construiu, ao longo de décadas, toda uma *narrativa social* sobre essa obra, ao ponto dela hoje ser, inquestionavelmente, reconhecida, como o faz o Parecer, como um “patrimônio de excepcional valor cultural, não só para São Pedro da Aldeia, não só para o Estado do Rio de Janeiro, como também para a Nação brasileira”. De fato, desde o início dos anos 1980, a Casa da Flor entrou no radar de artistas e especialistas como Ariano Suassuna, Alcides da Rocha Miranda, Ítalo Campofiorito, Carlos Scliar, Zanine, Nise da Silveira, Lélia Coelho Frota, Paulo Coelho, Ferreira Gullar, Carlos Byington, Eduardo Galeano, Fernando Fuão, Carlos Nelson Ferreira dos Santos, Affonso Romano de Sant’Anna e muitos outros, que a visitaram e construíram uma poderosa narrativa coletiva sobre ela, que passou a ser vista como um exemplar único e valioso de arquitetura popular – e excêntrica - na cena brasileira, arquitetura em que um indivíduo deu vazão à sua fantasia.

Muitas foram as tentativas de compreender essa obra única, que, ao longo do tempo, foram se

agregando num discurso coletivamente compartilhado, que reconhece o valor estético daquele bem. Uma delas, digna de nota é a de Fernando Fuão, que constroi sua leitura da Casa da Flor a partir da ideia de “arquitetura fantástica”, chamando a atenção para o fato de que as chamadas “fantasias arquitetônicas” “ao longo da história têm se manifestado de várias formas e em diversas superfícies de representação, dificultando a compreensão do fenômeno”. Para ele, essas seriam arquiteturas que, em primeiro lugar, “se afastam do habitual e andam fora do lugar, se apresentam como algo totalmente “desencaixado” do sistema de compreensão da arquitetura tradicional”. Além disso, e mais importante, cabe lembrar que essas seriam arquiteturas diretamente relacionadas “com a imaginação, com a criatividade e com a fantasia”, não deixando, no entanto, de responder a um certo tipo de lógica, que ultrapassa a pura racionalidade.

O fantástico não deixa de ter sua razão, ele não é um discurso sem pé nem cabeça, um corpo desprovido de razão. Ele possui uma lógica própria, mas situada em outro âmbito do pensamento humano. O processo poético da geração dessas arquiteturas tem sido ainda pouco estudado, sua gênese, articulações e retóricas compositivas são quase que completamente desconhecidas. (FUÃO, 1999, p. 14)

Para Fuão, mais que um estilo ou um gênero de arquitetura, o fantástico, quer na literatura, na pintura ou na arquitetura seria, em sua essência, “um discurso de revelação que coloca em cheque os critérios de criação através da diferença e que se baseia no princípio da hesitação entre realidade e sonho.” A perspectiva proposta por Fuão parece-nos uma boa chave para se ler a Casa da Flor: uma arquitetura, que além de popular, apresenta essa oscilação entre “sonho” e “realidade”, transcendendo em muito a simples função de morar e transformando-se num lugar onírico, fruto do sonho e do engenho de seu autor. A nosso ver, a Casa da Flor constitui um dispositivo estético integral, cuja intencionalidade é a da provocação dos sentidos, do devaneio. A imagem de Gabriel no escuro da noite fluindo a luminosidade do lampião que espalhava estrelas pela Casa mostra-nos esse dispositivo em pleno funcionamento.

“De noite, acendo o lampião nessa cadeira, ó que vista, ó que alegria para mim. Quando eu acendo a luz, e vejo tudo prateado de noite; fico tão satisfeito. Me conforta [...] Tudo caquinho transformado em beleza!” (Citado em FUÃO, 1999, p. 52)

Neste sentido, a Casa da Flor pôde ser considerada por Fernando Fuão como “um dos poucos exemplares nacionais” em condições de ser alinhada com criações semelhantes no restante do mundo, como o Palácio Ideal de Ferdinand Cheval e as Watts Towers de Simon Rodia⁹. São produtos do gênio

9 “A Casa da Flor, construída por Gabriel dos Santos, trabalhador das salinas, é um dos poucos exemplares nacionais que se equiparam – ainda que suas dimensões sejam reduzidas – às grandes arquiteturas fantásticas

de indivíduos que edificaram seus sonhos, dando-lhes formas que desafiavam não só as regras canônicas, mas as próprias regras sociais. Assim, não nos parece ser fortuito que, em muitos casos, os criadores da arquitetura fantástica sejam indivíduos com algum tipo de “desvio social”, que, excêntricos, fogem do convívio com o grupo e se isolam. No que se refere a Gabriel Joaquim dos Santos, anota Amélia Zaluar:

Gabriel, como outros construtores de uma arquitetura não-oficial, de uma arquitetura espontânea, criou formas ditadas por sua fantasia livre de modelos e de regras. Para isso, teve que se isolar, teve a coragem - ... - de construir para si a casa ideal, nascidas somente de suas ideias, fruto da elaboração do consciente e da manifestação do inconsciente. Dizia ele, “uma casa feita de pensamento e sonho”. Para ele, não havia distinção entre vida e arte, pois seu lar era ao mesmo tempo um abrigo e uma obra de muita sofisticação plástica... Para o nosso artista intuitivo, a arte fazia parte do fluxo da vida, era mais um respirar natural do que uma atitude de exceção. Ele próprio se referia à habitação como sendo 'uma obra da natureza, uma casa franca, sem mistérios: o segredo ali é o ar livre'. (ZALUAR, 1999, p.46)

Neste trecho aparece um outro elemento importante desse discurso: a ideia de que a Casa da Flor representa o poder criativo da cultura popular, com a

capacidade de improvisação do homem do povo, o saber tirar partido dos materiais que estão à mão, fornecidos pela natureza ou advindos do lixo industrial, o inteligente aproveitamento desse material gratuito para criar toda espécie de objetos necessários, artísticos e/ou artesanais, em sua casa, em seu trabalho, na caça e na pesca, nos enfeites e vestimentas para suas festas, nas manifestações da sua religiosidade. (ZALUAR, 2014, p.13-14)

Este caráter popular fez com que um grande pensador da cultura popular brasileira, Ariano Suassuna, se declarasse “devoto” da Casa da Flor, que considerava uma das obras mais importantes da arquitetura brasileira. Crítico contumaz da frieza, brancura e cartesianismo da arquitetura contemporânea brasileira, que via como muito distante das raízes populares, Ariano declarou, em entrevista concedida à Revista aU em fevereiro de 2001:

“Muitos vão se surpreender mas, para mim, uma das obras mais importantes da arquitetura brasileira é a Casa da Flor. A casa foi construída, no começo do século XX, por Gabriel Joaquim dos Santos, em São Pedro da Aldeia, no

mundiais, tais como o Palácio Ideal de Ferdinand Cheval, as arquiteturas de Gaudi e Jujol, a casa de Clarence Schmidt, Raimond Isidora, as torres Watts de Simon Rhodia, etc.” (FUÃO, 1999, P.)

L

Estado do Rio. Para mim, é um exemplo raro de arquitetura espontânea, poética, sem qualquer imposição. A fachada você jura que é do Gaudí.”

Esse ideia forte – que identifica Gabriel dos Santos com a cultura popular – leva Ivo Matos Barreto Junior, chefe do escritório do IPHAN na Região dos Lagos, por exemplo, a afirmar, em seu depoimento no vídeo “Quem foi Gabriel Joaquim dos Santos da Casa da Flor?”: “E no momento em que se reconhece a Casa da Flor como representante da memória brasileira, significa, sim, reconhecer que parte dessa memória está composto por toda uma população que por muito tempo não teve voz.” O próprio Gabriel percebia esse papel simbólico de sua obra:

“Eu fico mais satisfeito trabalhando com os cacos porque as coisas modernas, coisas novas, ninguém vai ver. A gente entra nas cidades grandes, aquilo lá está tudo moderno, tudo bem organizado, tudo custa muito dinheiro. As pessoas vêem a força da riqueza... Mas aqui elas gostam de ver porque é a força da pobreza.” (Seu Gabriel).

Retomando, assim, o Parecer, já citado, de Ulpiano Meneses podemos notar a emergência na Constituição Federal Brasileira de 1988 de outro aspecto não contemplados explicitamente pelo Decreto-Lei nº 25, de 1937, “os diferentes grupos formadores da sociedade brasileira” e suas diferentes formas de expressão, trazendo ao patrimônio a soma das diversidades culturais, materiais e imateriais, presentes na nação brasileira.¹⁰

Inúmeras foram as leituras que, ao longo dessas últimas décadas, descobriram/acrescentaram camadas de significado à Casa da Flor, transformando-a numa referência inescapável da cultura brasileira, na qual se combinam diversos atributos que a distinguem no panorama nacional. Não poderia, no entanto, fechar essas considerações, sem me referir a uma leitura particular, empreendida em 1988 pelo excepcional Carlos Nelson Ferreira dos Santos, “Uma Flor para a Paixão”, que, de uma maneira também artística, articula os diversos temas fortes dessa narrativa – o popular, a estética, o onírico, a linguagem, a loucura – articulando-os pelo tema da *paixão*, que talvez explique a fascinação que continua nos causando a criação de Gabriel dos Santos: “O que faz com que as pessoas se fascinem pela Casa da Flor? É porque ela transpira paixão. O cheiro deste suor é muito sensível. Arquitetura e paixão combinam bem. A loucura sublimada vira forma de arte”. (SANTOS, 1988, p. 4).

Numa homenagem a esse pensador original do patrimônio brasileiro, tão esquecido, incorporo, ao meu Parecer, esse texto sublime, que também, à sua maneira, constroi a Casa da Flor.

10 CASTRO, Stélia Braga. *Casa de Chico Mendes e o entorno: formas de consagração e preservação do patrimônio cultural*. IPHAN: Mestrado Profissional em Preservação do Patrimônio Cultural, 2014.

L



Conclusão e recomendações

Com base no exposto e corroborando as recomendações e os pareceres subscritos pelo Departamento de Patrimônio Material e pela Procuradoria Federal que integram os autos deste processo, declaro-me favorável ao tombamento e à consequente inscrição da Casa da Flor, situada à Estrada dos Passageiros, 232, no município de São Pedro da Aldeia, Estado do Rio de Janeiro, no Livro de Tombo das Belas Artes e estou de acordo com a proposta apresentada à Fl. 81 do Processo.

No entanto, apresento as seguintes recomendações:

1. Seguindo o proposto pelo Processo, também entendemos que o tombamento deverá compreender toda a área correspondente ao terreno em que se situa a casa, “haja visto a necessidade de se proteger os elementos que integram jardins (sobretudo vasos e arranjos florais), bem como a escadaria de pedra que conduz à Casa da Flor” (Fl. 81), conforme planta de situação anexada ao Processo. Este terreno, a meu ver, deveria ser ampliado, para incluir pelo menos o “dente” que parece lhe ter sido subtraído, que deveria ser desapropriado e ter sua vegetação refeita.
2. No que se refere à área de entorno proposta pelo Processo, que se encontra à Fl. 84, essa parece-nos adequada e suficiente para se garantir o controle da ambiência do bem protegido. No entanto, deve-se observar, em primeiro lugar, que a poligonal que une os pontos P5 e P6 deve ser refeita cuidadosamente com base em coordenadas geográficas, não disponíveis quando se fez a proposta original, uma vez que essa parte da poligonal corresponde ao alto do morro, área sensível para a ambiência do bem. A partir dessa poligonal de proteção devem-se também estabelecer com precisão os parâmetros para utilização da área, evitando-se uma ocupação mais densificada e garantindo-se o seu caráter rural e bucólico. A princípio, o gabarito de um pavimento, sugerido pelo Processo, parece-nos adequado, devendo ainda ser garantida a não ocupação das áreas mais elevadas, especialmente nos fundos da Casa da Flor. Além disso, cabe observar que a área que envolve o bem cultural em questão, decorrente em parte do desmembramento da antiga chácara dos pais de Gabriel Joaquim dos Santos, apresenta várias das características comuns às nossas periferias, com suas ruas não calçadas, espaço público mal cuidado e presença de lixo, que demandaria um projeto de tratamento urbanístico e paisagístico, condizente com a condição de área de entorno de um patrimônio nacional.
3. Já no que se refere aos “bens móveis atualmente participantes do contexto museográfico que se deu a casa”, não concordamos com o Parecer, que sugere excluir do tombamento esses bens, que “servem, apenas, para compor uma ambiência próxima àquela vivida por seu primeiro e único morador”. A partir da observação das fotos mais antigas constantes no processo e de depoimento da pesquisadora Amélia Zaluar, pode-se afirmar que, ao contrário, os objetos que estão na casa são os mesmos deixados por seu Gabriel, tendo-se perdido apenas os livros (a Bíblia, os almanaques) do “altar dos livros”, que foram levados pela família. Neste sentido, sugere-se que esses bens sejam inventariados e incluídos no tombamento.

L



4. Paralelamente, e considerando o caráter singular do bem cultural protegido, parece-nos igualmente importante que seja desenvolvido um trabalho cuidadoso de interpretação do patrimônio para se garantir uma recepção adequada aos visitantes deste importante bem cultural, estudando-se a possibilidade de instalação de um centro receptivo ao lado ou no terreno em frente ao bem.

5. Finalmente e nesta mesma linha, sugerimos ainda que o IPHAN incorpore entre suas publicações, o livro *A Casa da Flor: tudo caquinho transformado em beleza*, publicado pela pesquisadora Amelia Zaluar em forma de e-book, como edição da autora, em 2012, dando ampla possibilidade de divulgação a este patrimônio nacional.

Este é o parecer que submeto ao Pleno deste Egrégio Conselho.

Brasília, em 15 de Setembro de 2016.

Leonardo Barci Castriota.

Presidente do ICOMOS-BRASIL e Conselheiro do Conselho Consultivo do IPHAN.

Para: Jorge Augusto Oliveira Venhas
Primer de. Presidência - Lplan
Sepz 913/913 Lot 0,42 andar
Cep: 70.390.135. Brasília / DF



Julio

Lilam

IPHAN/PRESIDENCIA
Lac. Barros.
Dir. 68 112 116
Hor. 16:15
Ass. 10/12/16

Remetente: Acute Books de Oliveira
Rua Almi Paracaba 442
Lagoa Nova
BH - MG
Cep: 31210-120