dezembro
2018

#02

do_co.mo.mo_

brasil

REVISTA

ISSN 2594-8601

Os direitos de publicação desta revista são do **DOCOMOMO Brasil**
Os textos publicados na revista são de inteira responsabilidade de seus autores.

Projeto gráfico, diagramação e capa: **NONE Design Gráfico Ltda.** | **Romero Pereira**

Imagem da capa: **Reprodução da capa do livro "Brasília" de Moisés Gicovate.**

Docomomo Brasil | **Diretoria executiva gestão 2018/2019**

Coordenador | **Renato da Gama-Rosa Costa**

Secretária executiva | **Andrea Lacerda de Pessoa Borde**

Tesoureira | **Maria Helena Rohe Salomon**

Conselho Fiscal
Hélio Herbst | Inês El-Jaick Andrade

Conselho Consultivo
**Anna Beatriz Galvão | Carlos Eduardo Comas | Claudia Cabral | Danilo Matoso
Fernando Diniz Moreira | Luiz Amorim | Hugo Segawa | Maria Marta Camisassa | Salvador Gnoato**

Revista Docomomo Brasil, revista semestral online do Docomomo Brasil, é um periódico científico que tem por objetivo a divulgação dos trabalhos de pesquisa, análises teóricas, documentos, projetos e resenhas bibliográficas na área da documentação e preservação das diversas manifestações do movimento moderno. Seu conteúdo é acessado online através do endereço eletrônico [revista.docomomo.org.br].

O endereço eletrônico para contato é [revista.docomomo.br@gmail.com]

Copyright - 2017 DOCOMOMO Brasil

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Revista DOCOMOMO Brasil / vol.2, n.1 (2018) – São Paulo: Associação de Colaboradores do Docomomo Brasil, 2018.
v.

Semestral

ISSN 2594-8601

1. Arquitetura. 2. Urbanismo. 3. Pesquisa. I. Docomomo Brasil.

CDD 720

Corpo editorial

Comissão editorial

A comissão editorial da revista **Docomomo Brasil** é composta pelos docentes e pesquisadores.

Luiz Amorim | MDU-UFPE
Marcio Cotrim | PPGAU-UFPB
Cristiano Nascimento | FUNDAJ

Editores convidados

Maria Beatriz Camargo Cappello | PPGAU/UFU
Maria Marta dos Santos Camisassa | UFV

Equipe Editorial

Cinthya Sobreira

Conselho editorial

Ana Carolina Bierrenbach | Universidade Federal da Bahia
Ana Elísia Costa | Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Ana Tostões | Instituto Superior Técnico
Anna Beatriz Ayrosa Galvão | Universidade Federal da Bahia | Escola da Cidade
André Carinha Tavares | ETH Zürich
Beatriz Mugayar Kühl | Universidade de São Paulo
Carlos Eduardo Dias Comas | Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Ceça Guimaraens | Universidade Federal do Rio de Janeiro
Edson da Cunha Mahfuz | Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Fernando Diniz Moreira | Universidade Federal de Pernambuco
Flávio Carsalade | Universidade Federal de Minas Gerais
Frederico Rosa Borges de Holanda | Universidade de Brasília
Horacio Torrent | Pontificia Universidad Catolica de Chile
Hugo Segawa | Universidade de São Paulo
Juan Calatrava | Universidad de Granada
Leonardo Barci Castriota | Universidade Federal de Minas Gerais
Maria Luíza Macedo Xavier de Freitas | Universidade Federal de Pernambuco
Maria Marta dos Santos Camisassa | Universidade Federal de Viçosa
Natalia Miranda Vieira de Araújo | Universidade Federal de Pernambuco
Nelci Tinem | Universidade Federal da Paraíba
Nivaldo Andrade | Universidade Federal da Bahia
Renato Anelli | Universidade de São Paulo
Renato Gama-Rosa | Fundação Oswaldo Cruz
Ruth Verde Zein | Universidade Presbiteriana Mackenzie
Sônia Marques | Universidade Federal da Paraíba

SU.MÁ_RIO

Editorial

05 **Arquitetura e urbanismo do Movimento Moderno no Brasil: difusão, preservação e sociedade**
Beatriz Cappello e Marta Camisassa

Projeto

09 **Resiliência e Transformação: um compromisso social com o legado do Movimento Moderno**
Ana Tostões

22 **Preservando o moderno da Fundação Oswaldo Cruz: estudos para o plano de conservação do Pavilhão Arthur Neiva**
Bárbara Cortizo de Aguiar, Rosana Soares Zouain e Renato da Gama-Rosa Costa

Artigo

34 **Brasília inscrita na pedra: a narrativa do Museu da Cidade**
Eduardo O. Soares

43 **Oscar Niemeyer e a cor**
Luís Eduardo dos Santos Borda e Susanne Bauer

50 **Interpretando a historiografía da arquitetura moderna brasileira: Brasília e monografías entre 1959 e 1973**
Luiz Gustavo Sobral Fernandes e Carlos Alberto Ferreira Martins

59 **Discussões italianas sobre o restauro da arquitetura moderna: o caso de Weissenhof de Stuttgart**
Ana Carolina de Souza Bierrenbach

70 **Esplendor, cinzas e ressurgimento: a trajetória do Cine Teatro Ouro Verde**
Juliana Harumi Suzuki

78 **Estilo Internacional americano ao norte, arquitetura moderna brasileira ao sul: Edgar do Valle – formação e produção**
Sérgio Moacir Marques e Jânerson Figueira Coelho

88 **Patrimônio e ensino: desafios cruzados**
Ana Lúcia Cerávolo e Carlos Alberto Ferreira Martins

Arquitetura e urbanismo do Movimento Moderno no Brasil: difusão, preservação e sociedade

Atendendo ao convite da Comissão Editorial, este 2º número da **revista docomomo_brasil** tem como objetivo divulgar algumas das contribuições apresentadas no **12º Seminário DOCOMOMO Brasil**, realizado entre 21 e 24 de novembro de 2017, através do Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e Design da Universidade Federal de Uberlândia, campus Santa Mônica. A proposta da Comissão editorial da Revista é publicar os trabalhos apresentados durante os Seminários nacionais a cada vez que eles forem realizados, mantendo assim uma periodicidade temática para a Revista.

Como editoras convidadas, agradecemos aqui publicamente ao convite e confessamos que a tarefa de realizar uma seleção bem restrita, respeitando os padrões da Revista, dentre todos os trabalhos propostos, selecionados e apresentados durante o 12º Seminário não foi fácil. Muitas questões vieram à tona nesta difícil tarefa. Quais trabalhos deveriam ser selecionados? Quais os critérios? Qual tipo de relação deveria ser destacada entre a seleção a ser feita e os objetivos da **Revista**? Qual a linha de corte?

Foi diante desses desafios que resolvemos manter as indicações dos membros do Comitê Científico que se debruçaram em conjunto sobre todos os trabalhos, reconhecendo avanços potenciais, polêmicas necessárias, questões imprescindíveis para o debate não só durante o evento em si e ao público presente, mas também relativo à sociedade como um todo.

A programação do evento foi rica e aberta. Houve palestras especiais, mesas redondas, sessões de comunicações e uma variedade de atividades que incluiu lançamento de livros, exposições, visitas a obras especiais em Uberlândia e em seus arredores e ainda um festa de confraternização em uma das obras mais importantes do circuito de obras de interesse do Movimento Moderno naquela cidade — o Uberlândia Clube Sociedade Recreativa. A partir, dessa mesma organização, interessa a esta publicação o compromisso com a produção de conhecimento que se realizou antes, durante e depois do encontro. Certamente, e como era de se esperar, o evento reuniu uma produção plural, mesmo que com a restrição no recorte histórico do Movimento Moderno, fosse aqui no Brasil ou onde quer que possa ter contribuído em suas facetas, regionais ou sociais, econômicas ou financeiras, políticas ou independentes de vetor estético ou ideológico.

Em função também dos objetivos e parâmetros da publicação desta Revista, foi preciso adequar a seleção das contribuições feita pelos avaliadores ao espaço disponível neste número. A pergunta "como fazer a seleção?" exigiu desta editoria o estabelecimento de uma estratégia que reforçasse a qualidade pretendida e que atendesse ao mesmo tempo os vários interesses individuais.

Neste número especial, as seções da Revista — **Projeto** e **Artigo** — foram substituídas pelos eixos temáticos do Seminário. Isto resultou na inclusão de dois textos especiais originários da palestra de encerramento do evento – **"Resiliência e Transformação: um compromisso social com o legado do Movimento Moderno"** e de uma das contribuições das mesas-redondas – **"Preservando o Moderno da Fundação Oswaldo Cruz: Estudos para o Plano de Conservação do Pavilhão Arthur Neiva"**.

O primeiro, de âmbito internacional, de autoria da atual Presidente do DOCOMOMO Internacional, Ana Tostões (Instituto Superior Técnico, Portugal), é o texto de abertura da revista e trata da recuperação e restauração de importantes obras na área da cultura e da habitação (unifamiliar e coletiva). O artigo expõe o trabalho de restauração de quatro obras sob o mesmo viés de abordagem tecnológica. São elas: a Casa Tugendhat, com projeto de Mies van der Rohe, transformada em museu, em Brno, República Tcheca; o Museu Nacional de Arte Ocidental, com projeto de Le Corbusier, em Tóquio, Japão; o Auditório Principal da Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa, Portugal, com projeto de uma equipe de arquitetos portugueses e o caso de dois conjuntos residenciais, um em Paris, na França e outro em Genebra, na Suíça.

O segundo artigo, de âmbito nacional, assinado por uma equipe de pesquisadores e arquitetos da FIOCRUZ (Rio de Janeiro), fez parte da mesa redonda que apresentou os projetos no Brasil contemplados pelo programa "Keeping It Modern" da Getty Foundation (Califórnia-EUA) se encaixa na seção Projeto e trata de um exemplar do acervo arquitetônico brasileiro na área da saúde, representativo de um período em que grandes investimentos políticos foram feitos na melhoria da qualidade de vida da população mas que com o passar do tempo foram sendo modificados ou abandonados pela exclusiva razão das constantes dificuldades de manutenção

de obras públicas neste país. O Pavilhão Arthur Neiva, de autoria do arquiteto Jorge Ferreira, com jardins e painel de azulejos de Burle Marx, foi objeto do primeiro Plano de Conservação realizado no Brasil com o financiamento da Fundação Getty.

A seção Artigo é composta por uma seleção de sete trabalhos apresentados no seminário que, segundo avaliação do Comitê Científico, melhor representaram os eixos temáticos do evento.

O **12º Seminário DOCOMOMO Brasil** teve como tema "**Arquitetura e Urbanismo do Movimento Moderno - Patrimônio cultural brasileiro: difusão, preservação e sociedade**" e foi estruturado em quatro Eixos Temáticos: **Eixo 1- A recepção e a difusão da arquitetura e urbanismo modernos brasileiros na plena amplitude de sua abordagem; Eixo 2- Práticas de preservação da arquitetura e do urbanismo modernos; Eixo 3- Práticas (ações e projetos) de Educação Patrimonial; Eixo 4- A formação dos futuros profissionais e a preservação do Movimento Moderno**. Dos 151 trabalhos recebidos foram aprovados 92 dos quais somente 75 foram confirmados para a apresentação oral.

A grande maioria dos trabalhos enviados recaiu sobre o **Eixo 1**, que acolheu trabalhos que vêm contribuindo para a historiografia da arquitetura e urbanismo modernos brasileiros, estudos e reflexões que ampliaram a abordagem para além da geografia dos grandes centros e de uma seleção de padrões exclusivistas. Acolheu também trabalhos que discutiram os diferentes valores e significados que a linguagem produziu no desenvolvimento das cidades e suas diferentes apropriações. Conforme destacado no editorial da revista nº 01, este quadro manteve a dedicação dos participantes em nossos seminários em documentar, registrar, analisar, historicizar obras do MoMo brasileiro em detrimento de uma dedicação à conservação, preservação e restauração dessas mesmas obras. Deste eixo foram incluídos três trabalhos que coincidentemente estão relacionados ao projeto da nova capital Brasília. O primeiro deles, de autoria de **Eduardo Oliveira Soares**, intitulado "Brasília inscrita na pedra: a narrativa do Museu da Cidade", analisa o projeto, a construção e a forma com que foi composto o acervo do Museu da Cidade. O segundo artigo traz uma análise sobre o uso de cores em obras da arquitetura de Niemeyer em Brasília, intitulado "Oscar Niemeyer e a Cor", escrito por **Luís Eduardo dos Santos Borda** e **Susanne Bauer**. O terceiro artigo deste eixo é resultado de um trabalho de mestrado desenvolvido por **Luiz Gustavo Sobral Fernandes** sob a orientação de **Carlos Alberto Ferreira Martins**, intitulado "Interpretando a historiografia da arquitetura moderna brasileira: Brasília e monografias entre 1959 e 1973", no qual alguns títulos, uns mais, outros pouco conhecidos, sobre a construção da nova capital são inventariados e cotejados. É interessante observar que neste momento em que se comemora os 60 anos do concurso, do projeto e da construção da cidade, tenham sido levados ao 12 o Seminário, realizado em Uberlândia-MG, tantos trabalhos sobre a nova capital brasileira.

Em segundo lugar vem o **Eixo 2** – que acolheu pouco mais de 20% dos trabalhos – no qual foram contempladas as diversas ações voltadas à preservação do legado arquitetônico, paisagístico e urbanístico moderno no Brasil, de forma ampla. Deste eixo foram incluídos dois trabalhos: de autoria de **Ana Carolina Bierrenbach** – Discussões italianas sobre o restauro da arquitetura moderna: o caso de Weissenhof de Stuttgart – traz uma reflexão sobre os critérios de restauração a partir do exemplo das obras paradigmáticas da exposição de Stuttgart (Alemanha) realizada em 1927; o outro de **Juliana Harumi Suzuki** – Esplendor, cinzas e ressurgimento: a trajetória do Cine Teatro Ouro Verde – construído em Londrina-PR com projeto de Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi, entre 1948 e 1952, coloca em discussão as expectativas da população, a atualização dos espaços para atividades mais contemporâneas e questões técnicas. Nesse sentido, os dois artigos trazem à luz questões recorrentes no processo de preservação e restauração que merecem ser mantidos em debate, pois há sempre novos enfoques necessários para enriquecer o debate.

Os eixos 3 e 4 abriram espaço para discussão sobre questões relacionadas à área educacional. O primeiro teve como temática a educação patrimonial e o segundo sobre ações na área do ensino em favor da defesa dos conceitos e premissas sendo que em ambos os casos, o enfoque deveria se ater às suas relações com o MoMo. Como resultado, houve pouquíssimas contribuições, muito provavelmente pelas mesmas razões citadas anteriormente. Mantendo a metodologia de seleção relativa aos comentários dos avaliadores, somente dois trabalhos foram incluídos nesta publicação.

Foram selecionados então dois trabalhos distintos em abordagem. Um desses trabalhos, de autoria de **Sérgio Marques** e **Jânerson Coelh**o - Estilo Internacional americano ao norte, arquitetura moderna brasileira ao sul: Edgar do Valle – formação e produção - busca entender a formação de arquitetos brasileiros que tiveram orientação diretamente de alguns dos arquitetos-chave do período áureo da produção do MoMo, no caso, o arquiteto gaúcho Edgar do Valle. Formado pela UFRGS, obteve bolsa de estudos para fazer mestrado no IIT, em Chicago-EUA, diretamente com Mies van der Rohe, nos anos 1960. As influências recebidas nessa ocasião foram decisivas para sua atuação profissional no Brasil. O outro trabalho – Patrimônio e ensino: desafios cruzados – de autoria de **Ana Lúcia Cerávolo** e **Carlos Alberto Ferreira Martins** aborda a atual forma-

ção dos arquitetos e urbanistas e sua preparação para a prática profissional diante do acervo moderno arquitetônico, cultural e histórico constituído.

Com esse quadro de abordagens, este número da revista procura assim divulgar os resultados das comunicações e das apresentações de vários profissionais preocupados com o acervo, com o ensino e com a preservação de obras do Movimento Moderno. Espera-se assim que essas contribuições sirvam de reflexão acerca da ampla temática e propósitos do DOCOMOMO Brasil.

Para um maior conhecimento da produção do 12º Seminário Docomomo Brasil convidamos os interessados a visitarem o site do evento: https://www.12docomomobrasil.com

Gostaríamos mais uma vez de agradecer ao Comitê Científico, à Comissão Organizadora, à Comissão de Apoio e aos realizadores da Programação Visual do 12º Seminário DOCOMOMO Brasil, assim como às agências de fomento e instituições (nominalmente, CAPES, CNPq, FAPEMIG, ANPARQ) e ainda ao CAU- MG nosso grande parceiro nesta realização.

Maria Beatriz Camargo Cappello (FAUeD/PPGAU/UFU)
Maria Marta dos Santos Camisassa (UFV)

Organização Geral do 12º Seminário Docomomo Brasil 2017

PRO_JE.TO

Resiliência e Transformação: um compromisso social com o legado do Movimento Moderno

TOSTÕES, Ana. Resiliência e Transformação: um compromisso social com o legado do Movimento Moderno. Revista Docomomo Brasil, Rio de Janeiro, n. 2, p. 9-21, dez. 2018

data de submissão: 24/11/2017
data de aceite: 12/07/2018

Resilience and Transformation. Social commitment to the Modern Movement legacy

Resiliencia y Transformación: un compromiso social con el legado del Movimiento Moderno

Ana TOSTÕES
Coordenadora do Docomomo International; Professora Catedrática do Instituto Superior Técnico – Universidade de Lisboa; ana.tostoes@tecnico.ulisboa.pt

Resilience and Transformation. Social commitment to the Modern Movement legacy

Resiliencia y Transformación: un compromiso social con el legado del Movimiento Moderno

Resumo
O Movimento Moderno demonstrou a sua legitimidade enquanto conceito resiliente, dotado de longevidade. Ao relacionar tecnologia, forma espacial e compromisso social, através de uma crença optimista no progresso, os arquitectos modernos procuraram atingir novos níveis de funcionalidade e flexibilidade no uso habitacional. Actualmente, é um desafio identificar formas de lidar com a conservação desse legado recente, no contexto dos tempos correntes, de mudança permanente, incluindo a alteração dos dados físicos, económicos e funcionais, bem como das aceleradas transformações socioculturais e políticas. Para responder a estas questões, "Resiliência e Transformação. Compromisso Social com o legado do Movimento Moderno" explora os processos de restauro e renovação levados a cabo em alguns casos de estudo paradigmáticos: a Casa Tugendhat, em Brno, o Museu Nacional de Arte Ocidental, em Tóquio, a Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa, os conjuntos habitacionais Le Lignon, em Genebra, e Bois le Prêtre, em Paris.
Palavras-chaves: Movimento Moderno; arquitetura; renovação; reuso

Abstract
The Modern Movement has demonstrated its long-term legitimacy as a lasting concept endowed with longevity. Relating technology, spatial form and social commitment to one another, through an optimistic faith in progress, modern architects sought to attain new heights of functionality and flexibility in use. The current challenge is to find ways to deal with the conservation of this recent legacy in the continuously changing context of current times, including physical, economic, functional, and fast-moving socio-cultural and political values. To address these questions, "Resilience and Transformation. Social commitment to the Modern Movement legacy" explores the restoration and renovation processes undertaken in some paradigmatic case studies: the Tugendhat House, in Brno, the National Museum of Western Art, in Tokyo, the Gulbenkian Foundation, in Lisbon, the Cité du Lignon, in Genève, and the Tour Bois le Prêtre, in Paris.
Keywords: *guidelines, submission, paper, model.*

Resumen
El Movimiento Moderno demostró su legitimidad como concepto resiliente, dotado de longevidad. Al relacionar la tecnología, la forma espacial y el compromiso social, a través de una creencia optimista en el progreso, los arquitectos modernos buscaban alcanzar nuevos niveles de funcionalidad y flexibilidad en el uso habitacional. En la actualidad, es un desafío identificar formas de tratar la conservación de este legado reciente, en el contexto de los tiempos actuales, de cambio permanente, incluyendo la alteración de los datos físicos, económicos y funcionales, así como de las aceleradas transformaciones socioculturales y políticas. Para responder a estas cuestiones, "Resiliencia y Transformación: un compromiso social con el legado del Movimiento Moderno" explora los procesos de restauración y renovación llevados a cabo en algunos estudios de caso paradigmáticos: la Casa Tugendhat, en Brno, el Museo Nacional de Arte Ocio en Tokio, la Fundación Calouste Gulben-Kian, en Lisboa, la carcasa no Le Lignon en Ginebra y Bois le Prêtre en París.
Palabras-clave: *movimiento moderno; arquitectura, renovación, reuso*

Moderno e Sustentável

A arquitectura do Movimento Moderno mudou a prática e a teoria de forma coerente com a era industrial. Produto da indústria e da engenharia, seguiu o desenvolvimento da organização científica, reconhecida historicamente como a abordagem mais controversa e influente para a organização do trabalho. A arquitectura do Movimento Moderno significa tecnologia, forma e expressão contemporâneas e, acima de tudo, a crença na missão social do arquitecto em criar um mundo novo e melhor. A arquitectura como um condensador social ("arquitectura ou revolução?" de Le Corbusier) concilia-se com a democratização da vida. Ainda que a adopção da reutilização dos materiais e tecnologias, transformações espaciais e funcionais, a par com a reforma regulamentar, pareçam só agora fazer parte da agenda contemporânea, o Movimento Moderno sempre se empenhou pela eficiência e economia, isto é, pelo uso eficiente de materiais, numa abordagem de design que incorpora a poupança inteligente dos recursos. Este conceito é actualmente sinteti-

zado no termo "sustentabilidade", cujo uso indevido por vezes origina uma trivialização da palavra.

A criação de dispositivos eficientes de acordo com o lugar e o clima, o pensamento sobre a construção física, a relação entre património, energia e economia, são temas sob discussão no âmbito do Movimento Moderno, quer seja ao nível da documentação, como ao da intervenção actual, com uma perspectiva de conservação[1]. O objectivo desta discussão é relacionar património, economia e energia, no seio de uma estratégia global para o futuro. Como Carl Stein afirma em *Green Modernism*[2], embora a "Grelha CIAM" fosse incrivelmente ambiciosa nas suas várias tentativas de agregar todos os problemas que afectavam o planeamento e o design numa simples matriz, o que talvez tenha sido mais relevante foi o uso do que é agora referido como anotação multimédia, em cada uma das células da matriz. Ao alojar texto, desenhos, mapas, fotografias e outras anotações, a Grelha suportou a inclusão de factores para avaliação que iam muito além da simples medição quantitativa. Reconheceu especificamente a importância das questões relacionadas com a vida, o espírito e a felicidade intelectual.

A concretização da sustentabilidade coloca um dilema fundamental, entre materialidade e permanência[3]. A permanência, no sentido da durabilidade dos edifícios e da construção, nem sempre é encontrada nas estruturas modernas, onde a especificidade funcional e a experimentação de materiais são inerentes aos seus princípios. Essa condição promoveu o argumento de que essas estruturas são fundamentalmente temporais e que não permanecem no tempo. Em muitas circunstâncias, uma simplificação bruta e o facto de ainda permanecerem parece indicar a sua durabilidade relativa.

Outro problema frequentemente levantado na discussão sobre preservação da arquitectura moderna relaciona-se com a ideia de obsolescência funcional. Ou seja, edifícios que são concebidos para funções específicas, tornam-se fácil e rapidamente redundantes, em termos operacionais, técnicos e económicos, quando essas funções se alteram. É o caso, por exemplo, dos primeiros cinemas construídos para responder a um novo e moderno programa social, que actualmente perderam a sua função ou o seu reconhecimento enquanto "monumento da vida moderna" como construção essencial da vida urbana contemporânea. Por sua vez, estão vinculados ao retorno do investimento, permanência e durabilidade, não são necessariamente suportados para além dos seus períodos de investimento, a não ser que o edifício possa ser reciclado, o que requer reinvestimento[4]. Neste ponto, comparando a estrutura existente com a nova construção, frequentemente se argumenta que um novo edifício seria mais eficiente e sustentável. De forma idêntica, enfatizando as eficiências operacionais e de desempenho para o interior e o exterior, os valores intrínsecos da estrutura original são frequentemente ignorados.

Carl Stein argumenta que os pioneiros do Movimento Moderno forneceram-nos todas as ferramentas e processos de projecto para resolver problemas de sustentabilidade: "Enquanto o Modernismo não oferece, por si próprio, novas ferramentas de projecto para a reutilização e preservação histórica, mas fornece uma estrutura muito clara para a aplicação apropriada dessas ferramentas"[5]. De muitas formas, os arquitectos do Movimento Moderno anteciparam e procuraram abordar cientificamente os problemas de desempenho dos edifícios, que são proeminentemente discutidos na literatura actual[6]. Como muitos destes autores trabalharam no Norte da Europa, foi dado enfâse ao aquecimento e ao isolamento térmico. Por exemplo, o documento da política Federal Suíça, intitulado *Recomendações para melhoria do consumo de energia em monumentos históricos* afirma que: "património e energia são ambos questões legítimas; partilham essencialmente as mesmas preocupações e buscam os mesmos resultados: apoiar o desenvolvimento sustentável através da preservação dos recursos naturais e culturais insubstituíveis"[7].

Autenticidade e *Gesamkunsterk*: o renascimento da Casa Tugendhat

Através da combinação de um desenho pormenorizado, boa construção, tecnologia avançada e materiais de excelência, Mies van der Rohe e Lilly Reich, satisfizeram o desejo da família Tugendhat por inovação, originalidade e verdade[8], através da criação de um quadro excepcional para responder a um modo de vida moderna. Baseado no conceito de planta livre, a casa em Brno (1928-1029) consiste numa peça de arte total – Gesamtkunstwerk – em termos de implantação no ambiente natural, de organização espacial, construção, equipamento técnico e mobiliário interior[9]. Em 2001, a Casa Tugendhat foi reconhecida como Património Mundial pela UNESCO como "um marcante exemplo do estilo internacional da arquitectura do Movimento Moderno, desenvolvido na Europa dos anos vinte"[10], sob a condição de ser alvo de um vasto restauro[11].

O objectivo do projecto de restauro, de acordo com os requisitos da conservação de monumentos, era o de prolongar a existência do monumento no seu estado original e reconstruir as partes originais em falta. Nesse sentido, foi desenvolvido um longo e cuidado estudo sobre ciências da conservação[12]: "uma pré-condição importante para preservar os valores culturais de um objecto histórico são a investigação e a documentação dos materiais e superfícies pelos conservadores-restauradores. (...) Todo o processo de estudo da conservação e a associação interdisciplinar das investigações histórica, técnica e científica são hoje conhecidas como investigação em ciências da conservação"[13].

O critério decisivo no restauro do edifício foi o seu lugar na história da arquitectura, entendido como uma obra de arte de importância universal, para o qual foi fundamental a cooperação interdisciplinar entre arquitectos, engenheiros de estruturas, de materiais, químicos e de desempenho climático, físicos, historiadores de arte e conservadores-restauradores[14]. O edifício foi exaustivamente estudado através de um processo interdisciplinar, que incluiu abordagens históricas, científicas, tecnológicas e empíricas. Foram documentadas e investigadas todas as camadas de materiais e de revestimento (rebocos, pedra, madeira, paredes, metal), técnicas e cores correspondentes às fases históricas, assim como foram analisados os elementos danificados e/ou bem preservados e identificados os factores prejudiciais. Foram ainda desenvolvidos métodos de conservação e restauro, bem como as ferramentas necessárias para restauro e a manutenção. Entendeu-se que o património construído também era importante como fonte de conhecimento de soluções técnicas[15].

O Projecto de reabilitação e restauro ocorreu entre 2010 e 2012[16]. Para assessorar a Câmara Municipal de Brno na implementação do restauro da Casa Tugendhat, de acordo com os princípios de preservação do monumento, foi criada uma *Comissão Internacional de Consultadoria de Peritos* (THICOM)[17] que acompanhou activamente o restauro. O processo baseou-se na crença de que "a conservação do património como uma prática social apenas faz sentido (…) se a autenticidade material é preservada"[17]. Neste contexto conceptual e dada a importância de assegurar a materialidade original, o restauro tentou aproximar-se o mais possível do original, reintegrando, quando necessário, os materiais de origem, com o intuito de preservar a autenticidade dos sistemas estruturais originais. Além dos aspectos físicos do restauro e do cuidado dado à qualidade dos espaços e da iluminação, foram também resolvidos alguns problemas estruturais. A casa foi discretamente adaptada para servir como um museu, acolhendo vários visitantes, o que exigiu a instalação de sistemas de controlo de temperatura e de segurança e detenção de incêndio. As instalações sanitárias foram instaladas no piso inferior, onde se localiza também uma sala de exposição de fotografias inéditas e uma livraria. A legislação foi aplicada com prudência sem prejudicar os valores espaciais e construtivos do edifício, em particular no cumprimento dos regulamentos de segurança e de conforto. Antes do processo de renovação e restauro, a Casa Tugendhat enfrentava questões estruturais fundamentais que envolviam o sistema de drenagem, a deformação do terraço ajardinado, a impermeabilização das coberturas e a corrosão das estruturas de aço.

As paredes exteriores do terraço foram reconstruídas no seu lugar original, em tijolo, tendo sido mantido pelo conservador-restaurador o reboco original em gesso. O pavimento do piso e das escadas, em travertino eslovaco introduzido no restauro realizado na década de 1980, foi substituído pelo original travertino italiano Tivoli. Tanto o terraço ajardinado como o terraço superior receberam um novo sistema de impermeabilização. O parapeito da cobertura estava revestido por um reboco adesivo colocado na parte inferior e as caleiras e tubos de queda estavam revestidos com chapas de zinco de titânio desgastadas. Após a remoção das camadas de isolamento introduzidas na década de 1980 e a descida do parapeito para a cota original, foi criada uma nova cobertura com o uso de materiais e tecnologias contemporâneas.

O restauro de todos os componentes da estrutura de aço e acessórios de metal teve uma importância crucial. Tal como na construção original, foi aplicada a tecnologia de tintas à base de óleo em todos os revestimentos metálicos. Grande parte dos componentes técnicos e dos sistemas de engenharia foram restaurados para funcionarem: o sistema de ventilação, incluindo o humidificador, o refrigerador, o ventilador e o filtro [aparas de madeira e óleo de sândalo] com controlo mecânico, foram preservados no seu estado original e encontram-se em pleno funcionamento; a unidade de aquecimento foi reconstruída como um monumento técnico; as salas das máquinas com janelas pivotantes e a da caldeira foram restauradas dando grande atenção aos pormenores, bem como aos elementos de aquecimento tubular, ao tanque de armazenamento da água da chuva e ao equipamento de ventilação.
Os rebocos exteriores originais, tradicionalmente alisados com uma tábua de madeira e terminados com uma textura arenosa, foram preservados na sua totalidade após a remoção dos revestimentos secundários das superfícies. A fina camada original de aguada de cal pigmentada com finos grãos de areia de Bratčice, que produzem um efeito policromático um pouco impressionista devido ao seu tom exterior amarelado original, mal cobria a textura da superfície. Os conservadores trataram a superfície das paredes de forma a restaurar o reboco de cal degradado pela poluição. O revestimento actual da fachada segue a técnica tradicional usada no revestimento original: a aguada de cal pigmentada com areia. As camadas mais frágeis foram injectadas e reforçadas. Devido ao mau estado de conservação, o *stucco lustro* original da parede interior foi novamente revestido com uma fina camada utilizando materiais idênticos: pó de calcário e mármore e óleo de linhaça e éter de celulose como ligante. Tal como no revestimento da fachada, foi pigmentada com sedimentos finos de grãos de areia de Bratčice posteriormente lixado, criando a ilusão de uma superfície de mármore polido.

A vontade de localizar peças originais aliada a alguma "boa sorte", desempenhou também o seu papel no processo de restauro: a banheira original, perdida

desde a década de 1940, foi encontrada numa casa vizinha, e uma parte dos painéis de Ébano de Macassar foram encontrados numa antiga sede da Gestapo, na Universidade de Direito de Brno, em 2011. Através da análise de antigas fotografias, foi possível aos restauradores recolocar o material original na posição correcta e restaurar a superfície interna. As partes parcialmente em falta foram cobertas com nova madeira de Macassar. Os pavimentos originais, pretos e brancos de cerâmica RAKO da Checoslováquia, foram descobertos durante as obras, sob revestimentos adicionados posteriormente. Ao remover o

Figura 1 | Mies van der Rohe e Lilly Reich, Casa Tugendhat, Brno, República Checa, 1929-30. Após o restauro.
Fonte: Ana Tostões, 2012

Figura 2 | Mies van der Rohe e Lilly Reich, Casa Tugendhat, Brno, República Checa, 1929-30. Sala principal e espaço de jantar: a parede interior curva realizada em Ébano de Macassar, após o restauro.
Fonte: Ana Tostões, 2012.

piso de PVC que substituiu o linóleo original DLW (Deutsche Linoleum Werke) durante a renovação dos anos 80, foi descoberto o piso original feito de uma betonilha com cimento Sorel, um material realizado com uma mistura de óxido de magnésio (magnésio queimado) e cloreto de magnésio e enchimento de madeira. Após a descoberta, os especialistas decidiram reproduzir este material e usá-lo como base do linóleo, de acordo com o processo original. Paralelamente, o fabricante de DLW que forneceu o linóleo original para a casa, em 1930, produziu o linóleo para o restauro.

Dentro dos novos requisitos funcionais do edifício, inaugurado como monumento de arquitectura moderna, a segurança da casa foi um componente importante do projecto de restauro: a protecção contra incêndios e a segurança foram alcançados através da instalação de equipamentos técnicos modernos com o mínimo de alterações visíveis. A procura por manter o carácter e a materialidade foi decisiva para alcançar os resultados excepcionais. Como explicou Mies aos seus clientes " é importante, especialmente num edifício moderno que é quase livre de decoração e ornamentos, usar materiais preciosos"[19] é por isso que os "materiais não são meramente portadores de significado, eles também produzem significado. (...) Materialidade incorpora características históricas, artísticas e culturais atribuídas ao monumento (arquitectónico)"[20]. Este restauro singular confirmou a necessidade deste tipo de estudos das "ciências da conservação" serem acompanhados por um conselho executivo internacional activo.

Renovação do Museu Nacional de Arte Ocidental em Tóquio

No Japão, desde a década de 1920 que foram implementadas medidas preventivas contra terramotos, destacando-se a aplicação dos "padrões sísmicos nacionais"[21]. Face aos avanços regulares em sismologia e engenharia sísmica, os regulamentos de projectos sísmicos para edifícios estão continuamente a ser revistos; em particular, o nível de resistência a terramotos requerido aos edifícios que aumentou significativamente em 1981. Como consequência destas mudanças, o desempenho sísmico dos edifícios construídos depois de 1981 melhorou consideravelmente, mas continua a haver preocupações com a existência de algumas estruturas sismicamente inseguras construídas antes daquela época.[22]

Em 1995, as medidas de controlo sísmico para todas as estruturas construídas antes de 1981 foram rapidamente adoptadas, incluindo a promulgação de políticas relacionadas, tal como a *Lei de Promoção Reabilitação Sísmica dos Edifícios*. Em alguns casos, foi conduzida uma avaliação da capacidade sísmica no *National Museum of Western* Art (NMWA), que foi construído em 1959 [23] no Parque Ueno, em Tóquio. Apesar de cumprir os códigos de execução sísmica da época, foi considerado susceptível de sofrer danos graves no caso de um forte terramoto. Para além da necessidade de garantir a segurança dos visitantes e da valiosa coleção do museu, o edifício é reconhecido como uma obra de valor arquitectónico excepcional, da autoria do arquitecto Le Corbusier [24].

O edifício principal do NMWA é valorizado por ser o único exemplo sobrevivente da obra de Le Corbusier no Japão e, como reconhecimento do seu valor histórico e arquitectónico, foi considerado Propriedade Cultural Importante, a 21 de Dezembro de 2007.

O jardim do pátio de entrada e as áreas adjacentes refletem as teorias de desenho de Le Corbusier e a ligação paisagística do jardim com o Parque Ueno mantém a beleza cénica da sua concepção original. O museu e o jardim foram oficialmente registados como Monumento/Lugar de Beleza Cénica, em 23 de Julho de 2009. O edifício principal do NMWA é a materialização de alguns elementos dos *Cinco Pontos para uma Nova Arquitectura*, de Le Corbusier, como o uso de *pilotis*, a cobertura ajardinada e a planta livre. Empregando o *Modulor* nas proporções do desenho, como assinatura de Le Corbusier, o edifico é também um dos três protótipos existentes para a concepção de um Museu do Crescimento Ilimitado[25], recebendo muita atenção e aclamação internacional.

O objectivo do NMWA foi o de preservar de uma forma fidedigna o conceito espacial de Le Corbusier para o Museu do Crescimento Ilimitado, destacando a beleza arquitectónica do edifico principal do museu[26], tendo sido absolutamente indispensável responder à questão da segurança sísmica. Neste âmbito, foi estabelecido o comité de renovação do NMWA, em Julho de 1995, através do qual foi examinado e determinado o valor arquitectónico do museu e, sendo representativo da arquitectura de museu de Le Corbusier, e a única obra do mestre moderno no Japão, foi decidido que deveriam ser investigados métodos para o reforço sísmico como forma de preservar a arquitectura original, tanto no exterior como no interior.

Os métodos convencionais para o reforço estrutural envolviam o aumento da resistência das paredes de contenção, assim como o aumento da secção das colunas e das armações, de modo a melhorar o desempenho sísmico. No entanto, embora essas propostas "convencionais" assegurassem a sua resistência aos terramotos; teriam tido um efeito lamentável na estrutura original, com modificações ou acréscimos visuais e espacialmente prejudiciais, comprometendo o carácter do edifício.

Por fim, considerou-se a hipótese de utilização de um novo método de isolamento sísmico da base, desenvolvido para estruturas novas, e que se encontrava em fase de teste. Este método absorve a vibração do solo através da instalação de um sistema de dispositivos composto por cilindros de borracha que proporcionam o isolamento sísmico da base e controlam o comportamento sísmico do edifício. Segundo os cálculos, seria possível garantir a segurança sísmica do edifício com poucas alterações na estrutura original.

Porém, continuava a ser necessário superar dois problemas. O primeiro dizia respeito ao orçamento da construção. Em comparação com os métodos tradicionais, o novo método envolvia custos consideráveis, provavelmente equivalentes ao custo de um novo edifício. Este custo foi justificado, sob vários pontos de vista, pela necessidade de preservar o edifício original, e apoiado por um relatório preparado pelo governo para uma avaliação orçamental consensual, o que permitiu à comissão obter os recursos para trabalhar no método de *retro-fitting* do isolamento sísmico da estrutura. A segunda questão relacionava-se com a exequibilidade da obra. Embora a aplicação do método a novas estruturas fosse simples, a sua aplicação a um edifício existente seria um desafio, realizado pela primeira vez no Japão. Foi criado um complexo procedimento que consistiu em elevar o edifício para criar um espaço entre a superfície e a estrutura da fundação para a instalação da nova fundação. Após a instalação de dispositivos de isolamento sísmico de borracha, o edifício existente foi rebaixado para o seu nível anterior.

Figura 3 | Le Corbusier, Museu Nacional de Arte Ocidental, Parque Ueno, Tóquio, Japão, 1959.
Fonte: Ana Tostões, 2012

Figura 4 | Le Corbusier, Museu Nacional de Arte Ocidental, Parque Ueno, Tóquio, Japão, 1959. Reforço Sísmico, 2008.
Fonte: Ana Tostões, 2012

Apesar de sua complexidade, o trabalho de adaptação foi concluído em Março de 1998, e o sistema de isolamento sísmico da base pode ser visto através de uma janela de observação localizada no subsolo. O orgulho japonês neste magnífico trabalho fortaleceu a candidatura do Museu Nacional de Arte Ociden-

tal para a lista do Património Mundial da UNESCO, tendo sido adicionado à lista mundial das obras-primas de Le Corbusier.

Como manter um monumento vivo: o Auditório da Fundação Gulbenkian

A sede e o complexo de museus da Fundação Calouste Gulbenkian (1959-1969) tiveram um papel fundamental na construção científica em Portugal[27] e alcançaram um elevado nível de excelência técnica e de conforto, ligando o edifício e o jardim[28]. Localizado no centro de Lisboa, num parque de 7,5ha e ocupando uma área de 25.000m^2, foi projectado pelos arquitectos Alberto Pessoa (1919-1985), Pedro Cid (1925-1983) e Ruy Jevis d'Athouguia (1917-2006), com a colaboração dos paisagistas Ribeiro Barreto (1924-2013) e Gonçalo Ribeiro Telles (1922-). A construção reuniu uma equipa internacional interdisciplinar de especialistas e foram adoptadas as técnicas mais recentes de construção, incluindo o betão armado e pré-esforçado. Alguns números ilustram o volume destes edifícios: 150.000m^3 de escavações, 45.000m^3 de betão, 3.200Ton de aço, 100Km de cabos eléctricos, 50.000m de tubos de ar condicionado e 3.500kW de capacidade eléctrica instalada. O impacto que o complexo edificado teve, e a maneira como manifestou a eficácia das suas qualidades, assim como a sobriedade e a moderação formais, confirmaram a estreita relação entre o processo de desenho e a sua implantação.

No final da década de 1990, a Fundação iniciou um programa de renovação e reabilitação dos seus edifícios e jardins. A última fase diz respeito à área do Centro de Congressos, alvo de uma intervenção parcial entre 2005 e 2006. A intervenção no Grande Auditório foi a última etapa deste programa. Após 45 anos aberto ao público, o Auditório Principal revelava sinais de deterioração, tanto em relação ao desgaste dos materiais de revestimento e das instalações, como do cumprimento das normas europeias vigentes. Em particular, tornou-se inadequado em termos de instalações técnicas e do cumprimento das normas de segurança vigentes e dos parâmetros de conforto e tecnologia actuais, nomeadamente iluminação e ventilação adequadas. Por fim, através do uso de tecnologias do século XXI, a intervenção proporcionou uma oportunidade para responder aos objetivos ambiciosos do programa inicial, que não tinham contemplado satisfatoriamente a articulação da versatilidade das funções planeadas com o desempenho acústicos de excelência.

O Auditório Principal é uma obra de valor arquitectónico inigualável, marcado ao mesmo tempo por uma beleza de carácter e uma atmosfera íntima. A lógica estrutural, o rigor construtivo e a síntese programática contribuem para uma leitura clara do espaço e para a harmonia do ambiente. Foi importante manter a atmosfera única do Grande Auditório com uma combinação de conforto e solenidade que lhe conferem o prestígio de ser considerada uma das mais belas salas de concertos do mundo. Para preservar a essência dessa magnífica estrutura arquitectónica, todos os elementos da sala, desde as madeira às paredes, à alcatifa e ao estofo das cadeiras, foram restaurados para respeitar o carácter do espaço, mantendo as regras da linguagem arquitetónica e da lógica dos materiais do projeto original.

A coordenação entre materiais e conceitos básicos de desenho, especificamente o respeito pelo carácter contínuo do espaço, determinou que qualquer intervenção devesse respeitar a matriz do projeto original do auditório. A sua classificação como Monumento Nacional, em 2010, teve um impacto decisivo no programa de restauro e permitiu que fossem evitadas algumas imposições do quadro legislativo e regulamentar actual, o que poderia ter sido desastroso se aplicado indiscriminadamente. A questão das restrições que regem as intervenções sobre o património construído e a tolerância para a mudança desses espaços é um tema actual. Acredita-se que o restauro e a renovação do Auditório Principal constituem um modelo de intervenção neste contexto.[29]

O principal objetivo do restauro do Auditório Principal consistiu na adaptação das condições de segurança e aspectos técnicos, bem como na melhoria das condições performativas, para ampliar a experiência do público e incluir requisitos actuais de entretenimento, como multimédia ou ópera. Juntamente com essas melhorias, os espaços foram reabilitados e as condições para receber o público melhoradas. Assim, o trabalho realizado teve essencialmente um carácter técnico e tecnológico, resultando na substituição completa de equipamentos de palco e audiovisuais e das redes de infra-estruturas, incluindo o sistema de ar condicionado. Foram também introduzidas melhorias para realçar a acústica da sala, actualizadas as condições de segurança contra-incêndios e melhorados os parâmetros de acessibilidade e conforto para o público, utilizadores e artistas.

A obra abrangeu 7.800m^2 e incluiu, além do próprio Grande Auditório, o palco, o auditório e o balcão, a caixa de palco e a teia, as áreas de apoio técnico e administrativo, as salas de ensaios da orquestra e do coro, bem como as áreas de suporte técnico, que agora possuem infraestruturas adaptadas aos actuais regulamentos de segurança, qualidade e operacionalidade. Considerada uma intervenção de grande complexidade, tanto pelos requisitos técnicos como pelas exigências dos padrões actuais de segurança, o processo envolveu um investimento financeiro significativo e exigiu um rigoroso planeamento para que fosse executado num período reduzido de tempo, com a inconveniência de interrupções nas obras para minimizar alterações ao calendário de actividades.

A excelência do Auditório Principal, o desenho preciso da planta e dos alçados, a distribuição assimétrica harmoniosa dos volumes laterais, a forma resultante de uma estruturação escrupulosa, acompanhada de uma criteriosa selecção de materiais, levaram a que o trabalho fosse fundamentalmente de restauro, principalmente focado em melhorias técnicas e das infra-estruturas. Como afirmou Teresa Nunes da Ponte: "A intervenção está a ser feita com o absoluto respeito pelas regras do projeto original e pelos princípios da construção existente. Esta é uma intervenção de restauro, e muito conservadora do ponto de vista formal, abordando apenas mudanças essenciais. No entanto, quando as mudanças no desenho são imperativas, optamos sempre por soluções contemporâneas que reconhecem a intervenção, embora inspiradas e regidas pelas regras do projeto inicial."[30]

A componente técnica representou uma parte substancial do investimento. Como já foi referido, a evolução tecnológica e os regulamentos que foram produzidos em relação à segurança, eficiência energética e qualidade do ar interior, entre outros, levaram à substituição total dos equipamentos técnicos e das infraestruturas. Respeitando a arquitectura do espaço, foi possível desenhar os componentes tecnológicos das diversas especialidades, tendo em consideração as necessidades específicas do Auditório, bem como outros factores, como versatilidade, fiabilidade e simplicidade da operação[31]. Além da consciencialização ambiental na selecção de soluções, decisiva na escolha de equipamentos mais eficientes, a tecnologia foi utilizada para proporcionar condições de conforto para todo o público, independentemente das limitações de mobilidade, audição ou visual. Paralelamente, o Auditório restaurado e renovado, embora tenha beneficiado de intervenções mais recentes, permaneceu totalmente compatível com os sistemas anteriormente instalados nos outros Auditórios e Salas de Congressos, para que possam ser integrados em eventos maiores.

A classificação como Monumento Nacional permitiu uma intervenção de conservação exemplar, realizada em conformidade com as regras da UE sobre eficiência energética, segurança, sistemas de alarme, detecção de incêndio e prevenção anti-sísmica. Por um lado, foi necessário preservar a memória deste edifício representativo e arquitectonicamente único e, por outro lado, foi necessário considerar os padrões de conforto e de uso contemporâneo. O sucesso da intervenção confirma a capacidade do edifício para resistir ao tempo e ao uso, e defende a excelência das características originais patentes nos sistemas estruturais, construtivos e de materiais.

O projeto de intervenção foi realizado em diálogo constante com o existente, baseado na memória e documentação da sua história, e na selecção dos seus valores, métodos e critérios essenciais para a

Figuras 5 e 6 | Alberto Pessoa, Pedro Cid, Rui Athouguia. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, Portugal, 1969. Renovação do Auditório, 2013.
Fonte: Marcia Lessa

acção[32]. As características estruturais, os materiais e as qualidades construtivas do edifício, aliadas à flexibilidade de projecto, possibilitaram a manutenção e a adaptação exigidas pelo seu uso e pela passagem do tempo, sem prejudicar a inegável qualidade arquitectónica. Neste sentido, é possível realizar intervenções de restauro, mantendo os valores do projecto inicial e atendendo aos requisitos regulamentares e aos padrões de habitabilidade deste tipo de equipamentos. Embora a maioria das intervenções realizadas respeitem os requisitos técnicos para cumprir as normas europeias, outras intervenções consideraram as exigências actuais de conforto, como a relação entre espaço e iluminação, os novos materiais, a saúde e o meio ambiente, honrando a nobreza do projecto original.

Casas "revitalizadas": Conjuntos habitacionais do pós-Segunda Guerra Mundial

Entre discursos de amor-ódio, o debate sobre os conjuntos habitacionais do pós-Segunda Guerra ainda se encontra entre a demolição e a renovação [33]. No final do século XX, após a demolição do conjunto habitacional de Pruitt-Igoe (Minoru Yamasaki, 1954), em St. Louis, em 1972, Charles Jencks denominou como a morte do Movimento Moderno e o nascimento do Pós-Modernismo[34]. "Devem os

grands ensembles ser demolidos?" foi uma importante questão para os arquitectos. "Por mais incidental que pareça hoje, a questão não é completamente antiga" [35]; a verdade é que um longo caminho tem que ser percorrido para que as qualidades dos bairros residenciais pós- Segunda Guerra sejam reconhecidas e salvaguardadas: os Jardins Robin Hood (Alison e Peter Smithson, 1969-72), apesar de todas as campanhas internacionais de proteção, foram demolidos em Agosto passado (2017).

No entanto, em toda a Europa, os conjuntos habitacionais do pós-guerra têm hoje começado a ser apreciados pelos utilizadores e autoridades, como parte integrante da cidade actual, para além dos limites do campo académico e patrimonial. Seja através da discussão sobre a demolição ou do crescente fenómeno de patrimonialização, o debate tem-se centrado principalmente na questão de como manter essas estruturas vivas, respondendo aos padrões contemporâneos de conforto. Ainda que seja difícil encontrar exemplos de trabalhos de reabilitação realizados que abordem os principais níveis de obsolescência (social, funcional e técnica), começamos a encontrar esforços muito relevantes na abordagem a alguns deles[36].

Em relação à actualização técnica, a pesquisa realizada no *Techniques et Sauvegarde de L'architecture Moderne Laboratory* (TSAM), na *École Polytechnique Fédérale de Lausanne* (EPFL), destaca-se pelo excepcional plano de reabilitação desenvolvido para a cidade de Le Lignon, em Genebra, Suíça, entre 2008 e 2011, contribuindo para a sua reabilitação. A cidade de Le Lignon era uma "cidade-satélite", encomendada ao escritório de Georges Addor, construída entre 1963 e 1971, para receber 10.000 pessoas, como resposta ao *boom* populacional na década de 1960. É um dos maiores conjuntos habitacionais do mundo, implantado numa área de 28ha, composto por 2700 apartamentos distribuídos por um bloco denteado/ ziguezagueado com 1km de comprimento, de 11 a 15 andares, e duas torres de 26 e 30 andares e instalações comunitárias: uma escola, duas igrejas, um centro comercial (que oferece uma ampla gama de serviços para os residentes), um centro hospitalar, um centro desportivo e um centro juvenil.

Para além de funcionar como um bom bairro socialmente sustentável, o projecto apresenta características técnicas e construtivas notáveis, em linha com os princípios dos sistemas estruturais industriais e racionalizados, desde a estrutura de betão armado até aos 125.000 m^2 de fachada pré-fabricada, composta por grandes painéis (2,80 x 2,40 e 2,80 x 1,80 m) com armações internas em madeira de pinho e painéis externos de alumínio. A cidade de Le Lignon, estudada ampla e internacionalmente, é muito apreciada pelos seus residentes. O seu valor patrimonial foi reconhecido legalmente através de um plano de conservação aprovado em 2009 com o objectivo de preservar a unidade arquitectónica dos edifícios, o projecto de planeamento e a qualidade paisagística dos espaços exteriores.

Rumo à sua conservação, e com o objetivo de modernizar o conjunto habitacional com um alto desempenho energético de acordo com o regulamento suíço dos requisitos de redução do consumo de energia, o Cantão de Genebra e o consórcio representante dos proprietários encomendaram um "Estudo de Arquitectura e Energia do envelope ao Laboratório da TSAM (2008-2011), com vista a encontrar um equilíbrio entre a protecção do património e uma maior eficiência energética. Foram realizados levantamentos exaustivos do envelope do edifício e foi diagnosticado o seu desempenho térmico, conduzindo a 4 diferentes opções de intervenção para transformar as fachadas de Le Lignon:

1 - manutenção simples;
2 - substituição por uma réplica com soluções intermédias incluindo o restauro;
3 - remodelação;
4 - substituição total da parede cortina por uma réplica.

Através da metodologia de análise multi-critério de três variáveis principais - património, economia e energia - as quatro opções foram comparadas em relação ao impacto da conservação no carácter material, visual e físico-químico; aos trabalhos a serem realizados, às estimativas do ciclo de vida, custos e às necessidades energéticas.

De forma a apoiar o processo decisivo, foram desenvolvidas ferramentas para auxiliar os proprietários dos edifícios nas tomadas de decisão e, embora a 4ª opção não fosse economicamente sustentável, as restantes opções ofereciam possíveis soluções, através de uma gama de opções a serem escolhidas pelos proprietários de acordo com o seu orçamento financeiro. A partir de ensaios de protótipos de cada solução realizados nos apartamentos de Le Lignon, a TSAM desenvolveu um conjunto de diretrizes básicas de trabalho para cada uma das soluções, com a descrição dos métodos, especificações, desenho de pormenores e de montagem e da selecção de materiais, igualmente testados em simulação e no local. De acordo com o orçamento dos proprietários dos apartamentos, a renovação foi realizada em todas as fachadas, dando origem a um projeto de conservação consistente que manteve a unidade arquitectónica do local. Após alguns anos de uso, ficou comprovado que o consumo total de energia melhorou 70%, o que passou a estar em conformidade com os padrões actuais.

O sucesso da experiência levada a cabo pelo Laboratório da TSAM e a sua relação com a investigação académica aplicada à cidade de Le Lignon, tornou-se num projeto-piloto de excelência, distin-

guido com os prémios *Europa Nostra* e *SIA* e que tem sido estendido a outros conjuntos habitacionais do pós-guerra, em Genebra. O projecto revela a possibilidade de melhorar a qualidade dos conjuntos habitacionais do pós-guerra com a adaptação aos padrões de conforto contemporâneos, e reforça a importância da realização de estudos exaustivos para o desenvolvimento de soluções mais adequadas para a redução do consumo de energia, respeitando a identidade arquitectónica e os recursos económicos disponíveis dos seus utilizadores.

Relativamente à actualização funcional, a estratégia de reabilitação conduzida por Frédéric Druot, Anne Lacaton e Jean-Philippe Vassal para os conjuntos habitacionais do pós-guerra construídos na França, em resposta às políticas de demolição, é uma referência mundial. Esta estratégia, apresentada pela primeira vez em 2004 no âmbito da publicação *PLUS - Les Grands Ensembles de logements. Territoires d'exception. Addition, Extension, Transformation*[37], é um estudo-manifesto que desafia as iniciativas lideradas pelo governo francês para reduzir uma parte significativa da zona habitacional do pós-guerra e substituí-la por habitações novas, de menores dimensões e mais dispendiosas. O *PLUS* revela, através da apresentação de sete projectos, como os esquemas habitacionais podem ser adaptados aos estilos de vida actuais, com base no princípio "nunca demolir, subtrair ou substituir, mas sempre adicionar, transformar e utilizar".

Com o projecto pioneiro para *Tour Bois le Prêtre*, Druot, Lacaton e Vassal tiveram a oportunidade de testar, no decorrer dos últimos anos, o conceito de "extensão" à escala real, ao transformar vários edifícios habitacionais do pós-guerra em França. O conjunto habitacional *Bois le Prêtre* é uma torre de betão pré-fabricado de 16 andares, que alberga 96 apartamentos, projectada por Raymond Lopez. Foi construída entre 1959 e 1961, na periferia norte de Paris, após uma pesquisa imobiliária realizada em 1954 com o objectivo de descobrir as áreas desocupadas para onde seria desejável prolongar a cidade. Em 2005, a demolição prevista foi evitada e substituída pelo lançamento de um concurso para a sua renovação, ganho por Druot, Lacaton e Vassal, em 2011. Com base no princípio de valorização pelo espaço, a proposta consiste em acrescentar jardins de inverno e varandas, construídos como uma estrutura autoportante em toda a periferia do edifício, substituindo as antigas fachadas por grandes aberturas. Desta forma, os apartamentos foram ampliados de 8.900 para 12.500m^2, e a iluminação, a vista e o conforto dos apartamentos foram optimizados. Sem modificar a organização estrutural existente, as estruturas externas permitem um ajuste bioclimático das temperaturas, reduzindo o consumo de energia em aproximadamente 60%.

Ao aumentar a flexibilidade do espaço habitacional, promovendo a renovação das tipologias e das condições de vida, conforto e prazer, Lacaton e Vassal acreditam que os habitantes de cada apartamento devem perguntar: "Para que devo exactamente usar este espaço?" As fotografias de Philippe Ruault revelam uma pluralidade de respostas: comer, viver, brincar, etc. As cozinhas e as instalações sanitárias foram renovadas, assim como as circulações verticais e os vestíbulos de entrada foram melhorados; as salas para actividades colectivas foram instaladas nas laterais das salas, completamente renovadas. Os novos jardins de inverno e as varan-

Figura 7 | Georges Addor, Dominique Juliard, Louis Payot, Jacques Bollinger, Cidade de Le Lignon, Genéve, Suiça, 1963-1971.
Fonte: Zara Ferreira, 2016

Figura 8 | Frédéric Druot, Anne Lacaton, Jean-Philippe Vassal, *PLUS – Les Grands Ensembles de Logements - Territoires d'Exception*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2007.

das foram adicionadas à fachada usando módulos pré-fabricados, demorando um dia por apartamento. As obras realizadas no exterior permitem aos moradores ficar nos apartamentos durante o processo de construção. Em vez dos 20M€ estimados para destruição/reconstrução, o custo total do projeto de alteração foi de 12M€, comprovando a teoria em prol da renovação como uma solução mais acessível face à demolição.

Reutilização adaptada como uma estratégia de intervenção e educação

A combinação entre direitos e protecção requer uma reflexão sobre os padrões que são aplicados à prática de reutilização e restauro. Os diferentes casos analisados deixam claro que quando um edifício é formalmente classificado, é possível trabalhar com o carácter excepcional e adaptar o normativo; se o edifício está simplesmente catalogado, todos os padrões se aplicam na maioria dos casos como se fosse uma nova construção, colocando em risco a direcção da obra e a qualidade do projeto de reutilização.

Actualmente, para além do caso específico de edifícios modernos reconhecidos como monumentos sujeitos a um restauro substancial, onde existe um compromisso em assegurar cuidadosamente o seu valor e o carácter original, é possível argumentar que a experiência de exclusividade, incomparabilidade e singularidade dos restauros tornaram-se uma prática mais difundida e levaram inclusive à reutilização de património recente e começaram a incluir mais edifícios do pós-segunda guerra. Ao considerar a reutilização adaptada como prática arquitectónica regular, a questão da sustentabilidade parece ser cada vez mais importante, pois representa um desafio particular para o património moderno construído. Curiosamente, devido à crise económica que atingiu o mercado imobiliário e criou uma grande disponibilidade de edifícios, novas oportunidades estão a surgir para a recuperação e reutilização do património moderno. Em muitos casos, construir novos edifícios já não é economicamente viável. Actualmente, algumas empresas começam a ser criticadas quando decidem erguer novos edifícios que obrigam a abandonar os antigos, o que começa a ser visto como socialmente inaceitável.

Para além dos argumentos puramente económicos, os benefícios da reutilização adaptada dos edifícios do Movimento Moderno estão a começar a ser reconhecidos por melhorar a identidade dos bairros e a sustentabilidade do ciclo de vida dos edifícios. Os governos locais e as políticas nacionais estão a despertar para esta tendência e já começam a desenvolver medidas e a aliviar os regulamentos que limitam o uso alternativo de prédios abandonados, e a fornecer legislação para usos temporários, como moradias acessíveis para jovens, que é uma necessidade urgente.

Como é espectável, os edifícios reconhecidos pelo DOCOMOMO como património promovem melhores investimentos, o que pode oferecer novas oportunidades para arquitectos. Chegou o momento de refletir sobre este tema no ensino da arquitectura e de modificar o currículo escolar de forma a incentivar o envolvimento dos alunos no desenvolvimento de conhecimentos e experiências direccionados à reutilização adaptada. A história da edificação tem a necessidade crescente de programas que reúnam académicos, capazes de orientar processos de investigação e de interpretar as descobertas, juntamente com outros profissionais da área da construção, e de investigar respostas, orçamentos e prazos efectivos para a construção quotidiana. Para todos aqueles que trabalham com edifícios existentes, a ligação é simples, porque a compreensão do valor da construção existente implica um grau de conhecimento e cultura em que a qualidade, durabilidade e economia dos edifícios desempenham um papel fundamental.

O DOCOMOMO está comprometido com esta questão, defendendo a necessidade de um consenso para reunir conhecimentos no contexto internacional e está certo da importância da troca de experiências que leva todos os responsáveis a encarar dignamente o desafio que se apresenta à arquitetura, à economia e à qualidade de vida, para um futuro melhor. É preciso encontrar uma agenda excepcional para que essas experiências conduzam, caso a caso, a uma normativa internacional séria e substancial.

Em 2014, na *13ª Conferência Internacional Docomomo*, realizada em Seul, na Coreia do Sul, o DOCOMOMO actualizou a sua declaração. A *Declaração de Eindhoven-Seul* introduziu um novo objectivo – "Promover a conservação e a (re)utilização de edifícios e locais do Movimento Moderno" – e a palavra "reutilização" foi introduzida na maioria dos desafios lançados e nos trabalhos a desenvolver. O DOCOMOMO valoriza o carácter inovador do Movimento Moderno de acordo com suas dimensões sociais, técnicas e estéticas, considerando ser um processo de longo *durée* e afirmando que a missão não se reduz apenas à troca de conhecimentos e ideias sobre os edifícios, locais e bairros do Movimento Moderno. O grande objectivo é formular novas ideias para o futuro dos espaços construídos com base em experiências passadas do Movimento Moderno.

NOTAS

[1] Ana Tostões (ed.), Docomomo Journal, n. 44 – Modern and Sustainable, Barcelona, Docomomo International, 2011.

[2] Carl Stein, Greening Modernism: Preservation, Sustainability, and the Modern Movement, New York, W.W. Norton & Co, 2010, p. 81.

[3] Ana Tostões, "Modern Built Heritage conservation policies. How to keep authenticity and emotion in the age of Digital Culture", Built Heritage, vol. 2, n. 2 – 20th century Heritage: Exploring the New Futures of the Recent Past, Shanghai, Tongji University Press, 2018.

[4] Theodore Prudon, Preservation of Modern Architecture, New York, John Wiley & Sons, 2008, p. 30-34; "The 'Modern' Challenge to Preservation", Forum Journal (The National Trust for Historic Preservation), Vol. 24, No. 4, 2010, p. 9-14.

[5] Carl Stein, op. cit.

[6] Jos Tomlow, Ola Wedebrunn (ed.), Docomomo Preservation Technology Dossier 9: Climate and Building Physics in the Modern Movement, Paris, Docomomo International, 2006.

[7] Franz Graf, Giulia Marino, "Modern and Green: Heritage, Energy, Economy", Docomomo Journal, n. 45 – Bridges and Infrastructures, Barcelona, Docomomo International, 2011.

[8] Fritz Tugendhat, Die Form, 6. Jahr, Heft 11, 15. Nov. 1931, p. 438. "…whenever I let these rooms and all they contain take their effect, I am overcome by the feeling that this is beauty, this is truth". Ver Daniela Hammer- Tugendhat, Ivo Hammer and Wolf Tegethoff, Tugendhat House. Ludwig Mies van der Rohle, Basel, Birkhäuser Verlag, 2015, p. 161.

[9] Durante décadas, a casa foi mal conservada e sofreu um destino dramático: pouco depois da família Tugendhat ter saído da Checoslováquia, a casa foi confiscada pela Gestapo durante a invasão, em 1939, tendo-se tornado uma propriedade ilegal do Reich alemão em 1942. Durante a Segunda Guerra Mundial a casa sofreu mudanças radicais na construção e foi usada para fins militares durante a libertação da Checoslováquia, em 1945. Entre 1945 e 1950, funcionou como uma escola particular de dança, e entre 1950 e 1979 como centro de reabilitação para crianças com deficiências ortopédicas. Entre 1986 e 1994, com o objectivo de promover a cidade, o Departamento de Assuntos Internos do Comité Nacional da Cidade de Brno apresentou um projecto encomendado pelo Instituto Nacional de Reconstrução de Cidades Históricas e Edifícios, em Brno, e desenvolvido pela equipa composta por Eng. Arq. Jarmila Kutjová, Eng. Josef Janeček, Eng. Arq. Adéla Jeábková e dirigida pelo Eng. Arch. Kamil Fuchs. Ver Ivo Hammer, "Surface is Interface. History of the Tugendhat House 1938–1997. Criteria for the Preservation", in Daniela Hammer-Tugendhat et al., op. cit., p. 149-154.

[10] http://whc.unesco.org/en/list/1052.

[11] Ana Tostões, Ivo Hammer, Zara Ferreira, "The Re-birth of the Tugendhat House", Docomomo Journal, n. 56 – The Heritage of Mies, Lisboa, Docomomo International, 2017, p. 45-53.

[12] Levado a cabo por HAWK (University of Applied Sciences and Arts, Hildesheim, Germany), sob a orientação do conservador-restaurador Ivo Hammer, entre 2003 e 2010.

[13] Ivo Hammer, "Materiality. History of the Tugendhat House 1997-2012. Conservation-science Study and Restoration", in Daniela Hammer-Tugendhat, op. cit., p. 164.

[14] O termo "conservação-restauração" é utilizado de acordo com a decisão tomada na conferência ICOM CC em Copenhaga, em 1984, para clarificar a especificidade profissional dos "conservadores-restauradores", diferenciando do termo "conservação", de uso mais geral, i. e. "conservação arquitectónica", que abrange o trabalho de arquitectos. Ver Ivo Hammer, "Materiality. History of the Tugendhat House 1997-2012. Conservation-science Study and Restoration", in Daniela Hammer-Tugendhat, op. cit., p. 248.

[15] Idem, p. 165.

[16] Foi criada uma associação com três escritórios de arquitectura de Brno: Omnia projekt, Archteam e RAW. No entanto, o projecto não integrou todas as indicações resultantes do estudo científico de conservação, uma vez que os arquitectos não poderiam assumir a responsabilidade pela aplicação dos métodos de conservação, ou que não interferia com a licença de construção. Ver Ivo Hammer, op. cit., p. 178.

[17] THICOM – Acrónimo de Tugendhat House International Expert Com¬mission cujos membros são: Daniela Hammer-Tugendhat (Vienna), honorário chairman, Ivo Hammer (Vienna), chairman, Wessel de Jonge (Rotterdam), deputado chairman, Iveta Černá (Brno), secretária; Alex Dill (Karlsruhe), Ana Tostões (Lisbon), Arthur Rüegg (Zurich), Helmut Reichwald (Stuttgart), Ruggero Tropeano (Zurich), Thomas Danzl (Dresden), Vladimír Šlapeta (Brno). Karel Ksandr (Prague), Petr Kroupa (Brno), Milos Sola (Prague), Josef Štulc (Prague), Martin Zednícek (Brno).

[18] Ivo Hammer, op. cit., p. 165.

[19] Grete Tugendhat, palestra realizada em Brno House of Arts, em 17 de Janeiro de 1969. Ver Daniela Hammer-Tugendhat et al., op. cit., p. 20.

[20] Ivo Hammer, op. cit., p. 164-165.

[21] Tsuneo Okada, "Seismic Retrofiting for the main building of the National Museum of Wetern Art", in Le Corbusier & the National Museum of Wetern Art, Tokyo, Open Museum/The Western Art Foundation, 2009.

[22] Yoshiyuki Yamana, Kyo Fukuda, "National Museum of Western Art as Important Cultural Property of Japan: its Evolution and Historical Value", Docomomo Journal, n. 53 – LC 50 Years After, Lisboa, Docomomo International, 2016.

[23] O Museu foi construído para receber e exibir a Coleção Matsukata, após regressar ao Japão como um presente do governo Francês.

[24] A gestão do projecto e os planos de pormenor e de construção foram realizados pelos arquitetos japoneses

que trabalharam no escritório de Le Corbusier, na Rue de Sèvres, 35, em Paris: Kunio Mayekawa, Junzo Sakakura e Takamasa Yoshizak.

25 Entre os vários protótipos que Le Corbusier concebeu para museus está o modelo do Museum of Unlimited Expansion (MUE), tendo começado com a concepção do World Museum, como parte do projecto Mundaneum, de 1929, e depois continuado a desenvolver o conceito.

26 Akiko Mabuchi, Introdução para "Preservation and Utilization Plan for the Main Building of the National Museum of Western Art (Important Cultural Property/Building) and the Grounds of the National Museum of Western Art" (Monumento Classificado /Local de Beleza Cênica), Setembro de 2013.

27 Ana Tostões, Restauro e Renovação do Grande Auditório, Lisboa, FCG, 2015.

28 Ana Tostões, "Towards a New Monumentality: The Creation of an Urban Cultural Landscape/Knovej Monumentalite: Tvorba Urbánnej Kultúrnej Krajiny", Architektúra & urbanizmus Časopis pre teóriu architektúrya urbanizmu / Journal of architectural and town-planning theory, vol. XLIX, n. 3-4, Bratislava, ÚSTARCH SAV, 2015, p. 240-257; Ana Tostões, "Learning from an outstanding process. The Gulbenkian Foundation Buildings (1959-1969)", in Bowen, B., Friedman, D., Leslie, T., Oschendorf, J. (ed.), Proceedings of the Fifth International Congress on Construction History, Chicago, Construction History Society of America, 2015; Ana Tostões, Aurora Carapinha, "The Creation of an Urban Landscape", in Ana Tostões, Zara Ferreira (ed.), Adaptive Reuse. The Modern Movement towards the Future, Lisboa, Docomomo International/Casa da Arquitectura, 2016.

29 Roberta Grignolo (ed.), Law and Conservation of 20th Century Architecture, Mendrisio, Mendrisio Academy Press, Silvana Editoriale, 2014.

30 Memória Descritiva do projecto por Teresa Nunes da Ponte, Maio de 2013, in Ana Tostões, Restauro e Renovação do Grande Auditório, op. cit.

31 Osório Tomás, "Relatório", 28 February 2012, in Ana Tostões, Restauro e Renovação do Grande Auditório, op. cit.

32 Ana Tostões, The Buildings, Calouste Gulbenkian Foundation, Lisboa, FCG, 2012 [2006].

33 Ana Tostões, Zara Ferreira (ed.), Docomomo Journal, n. 56 – Housing Reloaded, Lisboa, Docomomo International, 2016.

34 Charles Jencks, The Language of Post-Modern Architecture, New York, Rizzoli, 1984.

34 Franz Graf and Giulia Marino, "Housing Reloaded Collective. Housing in Europe, 1945–2015", Docomomo Journal, n. 56 – Housing Reloaded, Lisboa, Docomomo International, 2016, p. 5-9.

35 Ana Tostões, Zara Ferreira, "Post-WWII housing estates in Europe: obsolescence or resilience?" in Melenhorst, M., Pottgiesser, U., Naumann, C., Kellner, T. (ed.), Detmold Conference Week 2017 – RMB Conference 2017, Detmold, Hochschule OWL, 2017.

36 Frédéric Druot, Anne Lacaton, Jean-Philippe Vassal, PLUS – Les Grands Ensembles de Logements - Territoires d'Exception, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2007.

37 Frédéric Druot, Anne Lacaton, Jean-Philippe Vassal, *PLUS – Les Grands Ensembles de Logements - Territoires d'Exception*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2007

Referências

DRUOT, F., LACATON, A., VASSAL, J.P. *PLUS – Les Grands Ensembles de Logements - Territoires d'Exception*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007.
GRAF, F., MARINO, G. "Housing Reloaded Collective. Housing in Europe, 1945–2015", *Docomomo Journal*, n. 56 – Housing Reloaded. Lisboa: Docomomo International, 2016, 5-9.

GRAF, F., MARINO, G. "Modern and Green: Heritage, Energy, Economy". *Docomomo Journal*, n. 45 – Bridges and Infrastructures. Barcelona: Docomomo International, 2011.

GRIGNOLO, R. (ed.). *Law and Conservation of 20th Century Architecture*. Mendrisio: Mendrisio Academy Press, Silvana Editoriale, 2014.

JENCKS, C. *The Language of Post-Modern Architecture*. New York: Rizzoli, 1984.

MABUCHI, A. Introduction for "Preservation and Utilization Plan for the Main Building of the National Museum of Western Art (Important Cultural Property/Building) and the Grounds of the National Museum of Western Art" (Registered Monument/Place of Scenic Beauty), September 2013.
OKADA, T., "*Seismic Retrofiting for the main building of the National Museum of Wetern Art*", in Le Corbusier & the National Museum of Wetern Art. Tokyo: Open Museum/The Western Art Foundation, 2009.

PRUDON, T. *Preservation of Modern Architecture*. New York: John Wiley & Sons, 2008, p. 30-34.

STEIN, C. *Greening Modernism: Preservation, Sustainability, and the Modern Movement*. New York: W.W. Norton & Co, 2010, p. 81.

TOMLOW, J., WEDEBRUNN, O. (ed.). *Docomomo Preservation Technology Dossier 9: Climate and Building Physics in the Modern Movement*. Paris: Docomomo International, 2006.

TOSTÕES, A. "Modern Built Heritage conservation policies. How to keep authenticity and emotion in the age of Digital Culture". *Built Heritage*, vol. 2, n. 2 - 20th-century Heritage: Exploring the New Futures of the Recent Past. Shanghai: Tongji University Press, 2018.

TOSTÕES, A. HAMMER, I., FERREIRA, Z. "The Re-birth of the Tugendhat House", *Docomomo Journal,* n. 56 – The Heritage of Mies. Lisboa: Docomomo International, p. 45-53, 2017.

TOSTÕES, A. FERREIRA, Z. "Post-WWII housing estates in Europe: obsolescence or resilience?" in MELENHORST, M., POTTGIESSER, U., NAUMANN, C., KELLNER, T. (ed.), *Detmold Conference Week 2017 – RMB Conference 2017*. Detmold: Hochschule OWL, 2017.

TOSTÕES, A. CARAPINHA, A. "The Creation of an Urban Landscape". In TOSTÕES, A., FERREIRA, Z. (ed.). *Adaptive Reuse. The Modern Movement towards the Future*. Lisboa: Docomomo International/Casa da Arquitectura, 2016.

TOSTÕES, A., FERREIRA, Z. (ed.). *Docomomo Journal*, n. 56 – Housing Reloaded. Lisboa: Docomomo International, 2016.

TOSTÕES, A. *Restauro e Renovação do Grande Auditório*. Lisboa: FCG, 2015.

TOSTÕES, A. "Learning from an outstanding process. The Gulbenkian Foundation Buildings (1959-1969)" in Bowen, B., Friedman, D., Leslie, T., Oschendorf, J. (ed.), *Proceedings of the Fifth International Congress on Construction History*. Chicago: Construction History Society of America, 2015.

TOSTÕES, A. "Towards a New Monumentality: The Creation of an Urban Cultural Landscape / Knovej Monumentalite: Tvorba Urbánnej Kultúrnej Krajiny". Architektúra & urbanizmus Časopis pre teóriu architektúrya urbanizmu/Journal of architectural and town-planning theory, vol. XLIX, n. 3-4. Bratislava: ÚSTARCH SAV, 2015, p. 240-257.
TOSTÕES, A. *The Buildings, Calouste Gulbenkian Foundation*, Lisboa, FCG, 2012 [2006].

TOSTÕES, A. (ed.). *Docomomo Journal*, n. 44 – Modern and Sustainable. Barcelona: Docomomo International, 2011.

TUGEND¬HAT, D. H., HAMMER, I., TEGETHOFF, W. *Tugendhat House. Ludwig Mies van der Rohle*. Basel: Birkhäuser Verlag, 2015, p. 161.

YAMANA, Y., FUKUDA, K. "National Museum of Western Art as Important Cultural Property of Japan: its Evolution and Historical Value". *Docomomo Journal*, n. 53 – LC 50 Years After. Lisboa: Docomomo International, 2016.

Preservando o moderno da Fundação Oswaldo Cruz: Estudos para o Plano de Conservação do Pavilhão Arthur Neiva

AGUIAR, Barbara; ZOUAIN, Rosana; COSTA, Renato. Preservando o moderno da Fundação Oswaldo Cruz: Estudos para o Plano de Conservação do Pavilhão Arthur Neiva. Revista Docomomo Brasil, Rio de Janeiro, n. 2, p. 22-32, dez. 2018

data de submissão: 24/11/2017
data de aceite: 02/07/2018

Preserving the Oswaldo Cruz Foundation's Modern: Studies for the Arthur Neiva Pavilion Conservation Management Plan

Preservando el Moderno de la Fundación Oswaldo Cruz: Estudios para el Plan de Conservación del Pabellón Arthur Neiva

Barbara Cortizo de AGUIAR
Doutoranda em história da arquitetura, The University of Texas at Austin; arquiteta e urbanista, ; Casa de Oswaldo Cruz, Fundação Oswaldo Cruz.

Rosana Soares ZOUAIN
Mestranda em Preservação e Gestão do Patrimônio Cultural das Ciências e da Saúde, Fundação Oswaldo Cruz; arquiteta e urbanista, Casa de Oswaldo Cruz, Fundação Oswaldo Cruz.

Renato da Gama-Rosa COSTA
Doutor em urbanismo; pesquisador e professor da Casa de Oswaldo Cruz, Fundação Oswaldo Cruz; Coordenador do DOCOMOMO Brazil.

Resumo
Este artigo tem como objetivo apresentar a metodologia para a elaboração de planos de conservação preventiva para o acervo científico e cultural da Fundação Oswaldo Cruz (Fiocruz), e os estudos realizados para a preparação do plano de conservação para o Pavilhão Arthur Neiva. Projetado pelo arquiteto Jorge Ferreira entre 1942 e 1948, o pavilhão é uma pequena joia moderna no Campus Fiocruz Manguinhos, no Rio de Janeiro. O edifício sintetiza todos os elementos que tornaram célebre a arquitetura moderna brasileira, tendo seu valor artístico acrescido da presença de um painel de azulejos e jardins projetados pelo paisagista Roberto Burle Marx.
Palavras-chave: plano de conservação, conservação preventiva, patrimônio da saúde, Rio de Janeiro

Abstract
This article presents the methodology for the preparation of preventive conservation management plans for the scientific and cultural heritage of the Oswaldo Cruz Foundation (Fiocruz). It also presents the studies carried out to subsidize the conservation management plan for the Arthur Neiva Pavilion. Designed by the architect Jorge Ferreira between 1942 and 1948, the pavilion is a small modern jewel in the Fiocruz Manguinhos Campus, in Rio de Janeiro. The building synthesizes all the elements that have made modern Brazilian architecture famous, having its artistic value enhanced by the mural and gardens designed by the landscape architect Roberto Burle Marx.
Keywords: conservation management plan, preventive conservation, health heritage, Rio de Janeiro.

Resumen
Este artículo tiene como objetivo presentar la metodología para la elaboración de planes de conservación preventiva para el acervo científico y cultural de la Fundación Oswaldo Cruz (Fiocruz), y los estudios realizados para la preparación del plan de conservación para el Pabellón Arthur Neiva. Diseñado por el arquitecto Jorge Ferreira entre 1942 y 1948, el pabellón es una pequeña joya moderna en el Campus Fiocruz Manguinhos, en Río de Janeiro. El edificio sintetiza todos los elementos que hicieron célebre la arquitectura moderna brasileña, teniendo su valor artístico aumentado por la presencia de un panel de azulejos y jardines proyectados por el paisajista Roberto Burle Marx.
Palabras-clave: plan de conservación, conservación preventiva, patrimonio de la salud, Rio de Janeiro.

As mudanças ocorridas ao longo do século XX alteraram significativamente os tecidos das cidades, sobretudo pela introdução de novas estruturas viárias e novas tipologias de edifícios, modificando consideravelmente a paisagem urbana. Embora o reconhecimento desse legado arquitetônico venha crescendo em alguns países desde o final da década de 1980, ainda são poucos os sítios e edifícios representativos deste período listados como patrimônio cultural, se comparados aos exemplares de outros períodos históricos. Desta forma, o patrimônio moderno permanece em risco, ameaçado pela falta de reconhecimento e, mais frequentemente, por intervenções que comprometem irreversivelmente o valor patrimonial desses bens.

No caso do Brasil, apesar do reconhecimento precoce de alguns exemplares da arquitetura moderna, ainda se percebe a valorização de apenas uma determinada geração de arquitetos, reunidos em torno do projeto para a sede do Ministério da Educação e Saúde Pública (1937-1945): Oscar Niemeyer (1907-2012), Carlos Leão (1906-1983), Ernani Vasconcellos (1912-1988), Jorge Machado Moreira (1904-1992), Affonso E. Reidy (1909-1964), Roberto Burle Marx (1909-1994). Gradativamente, começam a ser celebrados projetos de outros arquitetos pertencentes ao círculo de amizades de Lucio Costa, como Jayme da Silva Telles (1895-1966), Luiz Nunes (1909-1937), Attílio Corrêa Lima (1901-1943), Álvaro Vital Brazil (1909-1947), Alcides da Rocha Mi-

randa (1909-2001), Marcelo Roberto (1908-1964) e Milton Roberto (1914-1953), citados por Roberto Segre em livro de 2013[1], e que têm sido objetos de estudos mais recentes.

Os arquitetos mencionados acima fazem parte do que se conhece como a Escola Carioca de Arquitetura Moderna, mesmo atuando em outros municípios e estados, como é o caso de Luiz Nunes e seus projetos pioneiros de meados da década de 1930 no Recife e em Olinda. Em São Paulo, a arquitetura moderna tem início com a exposição de alguns projetos durante a Semana de Arte Moderna de 1922, e da atuação pioneira de Gregori Warchavchik (1896-1972). Entretanto, a Escola Paulista de Arquitetura Moderna somente se estabelece com a atuação de Vilanova Artigas (1915-1985) e alguns anos mais tarde, de Lina Bo Bardi (1914-1992), em torno do projeto do Museu de Arte de São Paulo (1958-1968).

Paralelamente ao reconhecimento do legado criativo deixado por estas e outras escolas modernas brasileiras, percebe-se o crescente interesse pela preservação do patrimônio relativo à produção arquitetônica do século XX, como demonstram os encontros promovidos pelo DOCOMOMO Brasil e pelo Icomos Brasil, onde cada vez mais se reconhece os sítios e edifícios modernos como um importante legado para as futuras gerações.

Neste artigo, serão apresentados os estudos e pesquisas realizados sobre o Pavilhão Arthur Neiva projetado por Jorge Ferreira (1913-2008), contemporâneo da geração pioneira da Escola Carioca, e cuja produção profissional estimula maiores reconhecimentos por parte da historiografia brasileira. Será apresentada, igualmente, a metodologia definida para a elaboração do plano de conservação preventiva para o edifício, importante patrimônio, reconhecido nos anos 2000 pela instituição que o abriga, a Fundação Oswaldo Cruz (Fiocruz).

Parte das pesquisas realizadas, descritas neste artigo, recebeu apoio da Fundação Getty,[2] por meio de sua iniciativa Keeping It Modern, que tem como objetivo financiar ações de planejamento e conservação da arquitetura do século XX em todo o mundo. Iniciativas como esta contribuem para se consolidar as ações de conservação e valorização da arquitetura moderna, cuja particularidade brasileira carece ainda de maiores investimentos.

Por meio da divulgação deste trabalho, pretende-se compartilhar as ações voltadas à conservação do patrimônio moderno que vem sendo empreendidas na Fiocruz, buscando contribuir para os debates sobre os riscos, vulnerabilidades e desafios que envolvem a preservação do patrimônio moderno no Brasil.

Apresentação

A Fundação Oswaldo Cruz, instituição vinculada ao Ministério da Saúde, é uma das mais importantes instituições de saúde pública na América Latina. Foi fundada em 1900 com a denominação de Instituto Soroterápico Federal, com a missão de produzir soros e vacinas para combater as epidemias que assolavam o país na virada do século passado.
O Instituto Soroterápico Federal foi instalado no terreno da antiga Fazenda de Manguinhos, situado na zona norte da cidade do Rio de Janeiro. Este local foi escolhido por ser afastado do centro da cidade e cujo único acesso terrestre se dava pela estrada de Manguinhos, que ligava o antigo Instituto à estação de trem do Amorim. Em 1904, o Instituto passa a construir suas instalações próprias, para abrigar os laboratórios e demais atividades do Instituto que, até então, funcionavam nas antigas instalações da Fazenda de Manguinhos, sendo o primeiro conjunto de edificações construído em estilo eclético.

Ao longo de sua trajetória de mais de 100 anos, a Fiocruz acumulou um importante patrimônio científico e cultural, incorporando estruturas e processos para viabilizar a preservação destes acervos e sua disponibilização para a sociedade. Neste sentido, em meados da década de 1980, foi criada a Casa de Oswaldo Cruz, com a missão de preservar e valorizar a memória da instituição e dos seus acervos.

Atualmente, o patrimônio arquitetônico do Campus Fiocruz Manguinhos é constituído das edificações em estilo eclético, projetadas pelo arquiteto português Luiz Moraes Jr. (1868-1955), entre 1904 e 1922, e pelo conjunto moderno construído nas décadas de 1940 e 1950. Desde 1986, as ações de preservação deste patrimônio arquitetônico estão a cargo do Departamento de Patrimônio Histórico, vinculado à Casa de Oswaldo Cruz. Entre as atividades realizadas pelo Departamento estão a elaboração dos projetos e fiscalização de obras de restauração e conservação dos edifícios, ensino e pesquisa nos campos da história da arquitetura da saúde e conservação de bens culturais, educação patrimonial e valorização do patrimônio. Além dessas atividades, o Departamento de Patrimônio Histórico da Casa de Oswaldo Cruz (DPH/COC) orienta as intervenções urbanas e paisagísticas nas áreas de entorno dos bens tombados e em edifícios de interesse para preservação, geridos por outras unidades da instituição.

Desde 2008, a Casa de Oswaldo Cruz, em consonância com a consolidação dos conceitos de conservação preventiva no campo da preservação do patrimônio cultural, vem incentivando a adoção de práticas de conservação preventiva para

garantir a preservação dos diferentes acervos da instituição. Neste sentido, foi desenvolvida uma metodologia para elaboração de planos de conservação preventiva, inspirada em experiências internacionais, com destaque para a metodologia de diagnóstico de conservação desenvolvida pelo Getty Conservation Institute. Vale ressaltar que a atuação pioneira, no caso do Rio de Janeiro, da Fundação Casa de Rui Barbosa, foi fundamental para o desenvolvimento desta metodologia.

Conservação Preventiva na Fundação Oswaldo Cruz

A conservação preventiva, reconhecida atualmente como uma importante abordagem para a preservação do patrimônio cultural, pressupõe um conjunto de medidas e ações que tem como objetivo evitar ou mitigar a deterioração de materiais e estruturas, ou de perdas futuras de bens culturais. Para que se possa estabelecer esse conjunto de ações, é necessário um conhecimento não só do objeto a ser preservado, mas, também, do ambiente onde ele está inserido. Essa abordagem exige conhecimentos diversos, integrando diferentes tipos de profissionais em todas as etapas do trabalho, de forma a garantir um maior conhecimento sobre o contexto onde o objeto está inserido para que possam ser propostas medidas mais eficazes para minimizar os impactos do ambiente sobre ele[3].

Outra iniciativa relevante promovida pela Casa de Oswaldo Cruz foi a elaboração da Política de Preservação e Gestão de Acervos Culturais das Ciências e da Saúde, publicada em 2013, que estabeleceu orientações para o investimento em ações preventivas e pesquisas para subsidiar a definição e aprimoramento das estratégias de conservação desses acervos. Seguindo estas premissas, o Departamento de Patrimônio Histórico tem se dedicado à elaboração dos planos de conservação preventiva para os edifícios que estão sob a sua responsabilidade, entre eles o do Pavilhão Arthur Neiva, cujos estudos já desenvolvidos serão apresentados a seguir.

Com o intuito de aprofundar o conhecimento sobre o edifício, em 2014 foi submetido um projeto à Fundação Getty no âmbito de seu programa Keeping It Modern, para financiamento de investigações e estudos técnicos para subsidiar o diagnóstico sobre o edifício.

O projeto elaborado pelo DPH/COC foi aprovado, e envolvia as seguintes ações, desenvolvidas entre 2015 e 2016: atualização de dados cadastrais e mapeamento de danos do edifício; avaliação do painel de azulejos e seu estado de conservação; prospecção estratigráfica das camadas pictóricas nas paredes, tetos e esquadrias do edifício; avaliação estrutural do Pavilhão Arthur Neiva; pesquisa documental sobre o projeto paisagístico original do edifício.

Ao longo do processo foram realizadas ainda diversas ações de educação patrimonial que buscaram recolher e disseminar informações sobre a edificação e acerca do trabalho de investigação que estava sendo realizado. Este financiamento possibilitou ao DPH/COC desenvolver estudos e análises acerca das condições físicas do edifício para subsidiar a elaboração do seu plano de conservação. Os estudos realizados foram divulgados em uma publicação[4] que reúne textos sobre a edificação e sua história, as atividades do Departamento de Patrimônio Histórico, e relata as atividades desenvolvidas.

O Pavilhão Arthur Neiva

Originalmente conhecido como Pavilhão de Cursos, o edifício faz parte do conjunto de edifícios modernos construídos no Campus Fiocruz Manguinhos, na gestão de Henrique Aragão (1879-1956), entre os anos de 1942 e 1949. Diante das sucessivas modificações urbanas que ocorriam naquela região da cidade, especialmente por conta da abertura da Avenida Brasil (Figura 1), Henrique Aragão escolheu construir os novos pavilhões longe do núcleo arquitetônico original, com a preocupação em definir os limites do terreno e consolidar a área do *campus*. A maior parte destes projetos foi elaborada pelos arquitetos da Divisão de Obras do antigo Ministério da Educação e Saúde, sob a responsabilidade do ministro Gustavo Capanema, ele próprio um defensor da moderna arquitetura brasileira e diretamente envolvido na escolha do projeto de Lucio Costa e sua equipe, para o então Ministério da Educação e Saúde.

Além do antigo Pavilhão de Cursos (Figura 2), foram construídos na década de 1940, o Pavilhão de Patologia (atual Pavilhão Carlos Chagas) e o Pavilhão do Restaurante Central (atual Pavilhão Carlos Augusto da Silva). Na década seguinte, foram ainda construídos neste estilo a Portaria da Avenida Brasil e o antigo Pavilhão da Febre Amarela, atualmente conhecido como Pavilhão Henrique Aragão.

O Pavilhão Arthur Neiva foi projetado em 1942 por Jorge Ferreira enquanto arquiteto da Divisão de Obras do Ministério de Educação e Saúde, para abrigar as atividades de ensino do então Instituto Oswaldo Cruz (atual Fundação Oswaldo Cruz). O Pavilhão foi tombado pelo Instituto Estadual de Patrimônio Cultural do Estado do Rio de Janeiro (Inepac) em 2001, juntamente com o Pavilhão Carlos Augusto da Silva, por meio de pedido encaminhado pela presidência da Fiocruz em 1998, a partir das orientações dos arquitetos do DPH/COC.

Jorge Ferreira foi uma figura importante na moderna arquitetura brasileira, sendo autor e coautor de obras de referência, como a Estação de Hidroaviões (1937-1938), ainda como estudante de arquitetura. Ferreira ainda projetou o Internato do Colégio Pe-

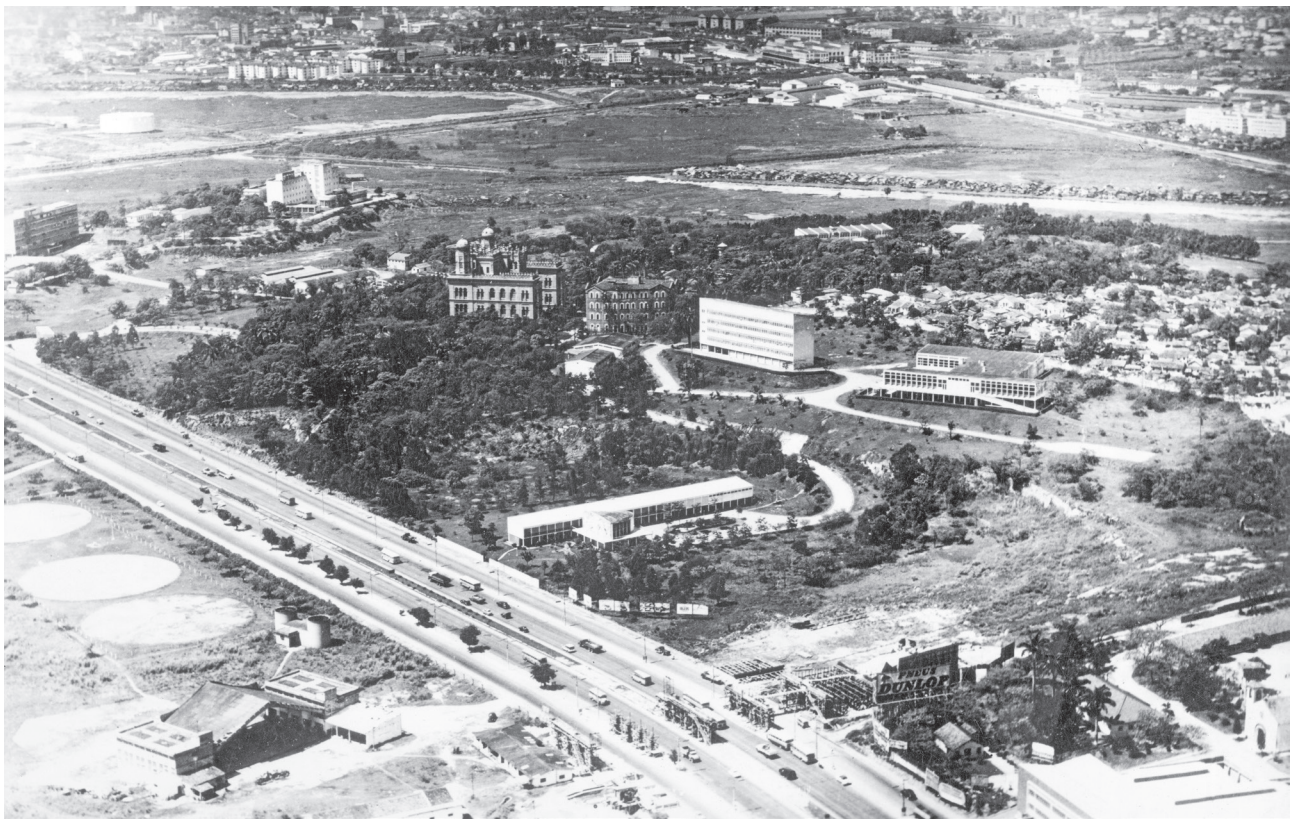


Figura 1 | Vista aérea do campus, onde se percebe a proximidade do Pavilhão Arthur Neiva com a Avenida Brasil. Mais acima, vê-se o Refeitório Central, também de Ferreira e o Pavilhão Carlos Chagas, de Olenka Freire Greve.
Fonte: DAD/COC/Fiocruz (s.d.)

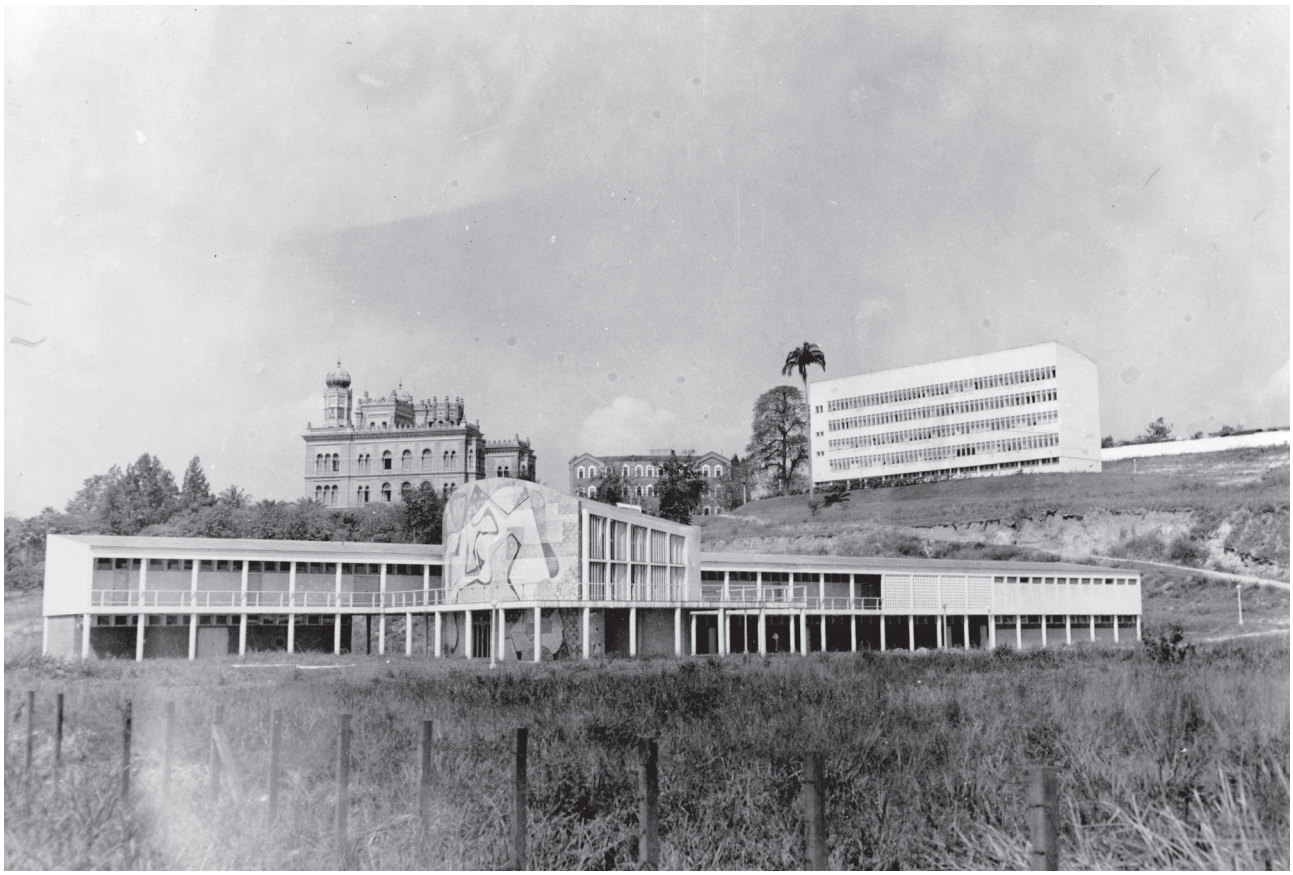


Figura 2 | Em primeiro plano, o Pavilhão Arthur Neiva.
Fonte: DAD/COC/Fiocruz (s.d.)

dro II, de São Cristóvão (1952); as escolas técnicas de Manaus, Teresina e Fortaleza; a residência Stanislav Kozlowski, situada no bairro do Leblon, Rio de Janeiro (1954), e o edifício-sede do Instituto do Câncer, localizada na Praça da Cruz Vermelha, área central da cidade do Rio de janeiro (1955). Estas obras foram mencionadas na exposição (e posterior catálogo) Brazil Builds: Architecture New and Old 1652-1942/Construção Brasileira – Arquitetura Moderna e Antiga 1652-1942[5] realizada no Museu de Arte Moderna de Nova York em 1943, e no livro Arquitetura Moderna no Brasil, de Henrique Mindlin, também lançado em Nova York, em 1956.[6]

Para o *campus* da Fiocruz, Ferreira projetou também o Refeitório Central, premiado pela Primeira Bienal de Arquitetura de São Paulo em 1951, e objeto de análise de encontros realizados pelo DOCOMOMO Brasil, entre os anos de 2001 e 2005.[7]

O Pavilhão Arthur Neiva, cujo nome faz referência a um importante pesquisador e professor da instituição e estudioso da Doença de Chagas, foi construído para abrigar atividades de ensino, reunindo salas de aula, laboratórios práticos, e auditório. A edificação é composta por dois blocos distintos que se cruzam ortogonalmente, interligados por uma laje suspensa por pilotis, sobreposto por uma varanda: um prisma retangular destinado a salas de aulas e laboratórios, e outro em forma de cunha, que abriga o auditório. A fachada anterior do bloco do auditório é revestida por um painel artístico de azulejos, pintados em azul cobalto e acabamento vitrificado sobre peças brancas de 15x15cm, de autoria de Roberto Burle Marx, que retrata o *Trypanosoma Cruzi*, vetor da Doença de Chagas, estudada pelos pesquisadores da instituição (Figura 3).

Além do painel de azulejos, Burle Marx assinou o projeto dos jardins que circundam o pavilhão. Baseados em estudos em documentação fotográfica, estima-se que o projeto paisagístico para o entorno do Pavilhão Arthur Neiva tenha sido desenvolvido no início da década de 1950. Assim como a edificação e o painel de azulejos, a composição paisagística foi elaborada em dois elementos. O primeiro cenário projetado contempla a integração edificação-painel artístico-Avenida Brasil, e o segundo, um pátio de aproximação ao edifício e espaço de permanência.[8]

O conjunto paisagístico tem composição modesta, a título de complementar o partido arquitetônico. O jardim frontal era caracterizado por um canteiro de vegetação clara de forma ameboide, e o jardim do pátio posterior foi elaborado como uma rotunda para organizar o agenciamento e acesso de veículos ao

Figura 3 | Bloco do auditório com painel de azulejos.
Fonte: DPH/COC/Fiocruz (2013).

edifício. Para este, foi planejada uma série de canteiros com espécies arbustivas, em forma abstrata, e o plantio de árvores com disposição simétrica, marcando o eixo de acesso ao *foyer* original do auditório.

O Pavilhão Arthur Neiva é uma pequena joia moderna no *campus* da Fiocruz no Rio de Janeiro. Ele sintetiza e abriga todos os elementos que tornaram a arquitetura moderna brasileira célebre em todo o mundo: elementos estruturais marcantes e bem dimensionados, telhados planos de uma água, composição de espaços abertos e fechados balanceada, utilização de elementos de controle climático como *brises-soleil*, cobogós e varandas, elementos artísticos integrados à edificação, valorização de jardins, e projeto paisagístico integrado ao conjunto.

Intervenções Físicas

Embora ainda mantenha seu uso e muitas características originais, o edifício sofreu adaptações para se adequar a regulamentos de biossegurança em edificações onde são desenvolvidos estudos e procedimentos na área de saúde e ciências biomédicas, e para atender a demandas de conforto térmico solicitadas pelos usuários do edifício. Estas intervenções de caráter extremamente técnico nem sempre foram guiadas por critérios que visassem a manutenção das características originais do edifício.

A configuração original do projeto de paisagismo se manteve intacta até a década de 1970, quando se abriu uma via para veículos através do jardim frontal, dando acesso a uma nova área de estacionamento na lateral sul do edifício. No jardim do pátio posterior foram instalados bancos e lixeiras. Mesmo descaracterizados, os jardins ainda são um forte elemento integrado à edificação, tal como o painel artístico de azulejos.
Na década de 1990, a Fiocruz promoveu uma série de alterações no aspecto físico do Pavilhão Arthur Neiva. Parte do pilotis no primeiro pavimento foi fechado para ampliação da área das atividades administrativas e de secretaria acadêmica, o foyer do auditório foi alterado de modo a criar um ambiente fechado, rompendo sua relação com o jardim no pátio posterior, e as fachadas foram revestidas por pastilhas cerâmicas semelhantes às dos pilares.

Neste momento, o arquiteto Jorge Ferreira foi consultado sobre as alterações no bloco do auditório. Ferreira solicitou que se removessem os brise-soleil de sua fachada, já que não teriam mais a função de atuar como elemento de controle climático, uma vez fechadas as grandes esquadrias de madeira e vidro do segundo pavimento e substituídas por paredes de alvenaria, junto com a instalação de ar-condicionado em seu interior (Figura 4).

Figura 4 | Bloco do auditório onde podem ser observadas as marcações dos antigos vãos protegidos pelos brises.
Fonte: DPH/COC/Fiocruz (2016).

Ao longo dos anos, também foram feitas alterações no interior do edifício de modo a acomodar o crescente número de pesquisadores e a alta demanda por laboratórios. Estas alterações foram funcionais e resultaram na subdivisão de algumas salas, tornando-as menores e mais compartimentalizadas. Estas intervenções acabaram se refletindo nas fachadas do pavilhão, alterando a compreensão estética do conjunto; além de afetar as esquadrias, prejudicando o funcionamento das janelas, por exemplo.

Estas intervenções contribuíram para a atual aparência de desgaste do edifício, que ainda não atende a todas as demandas solicitadas por seus usuários e regulamentações mais restritas de biossegurança. Muitas das alterações feitas no interior do pavilhão são reversíveis e não ameaçam o estado geral de conservação do edifício. Porém, as intervenções que envolvem elementos de fachada ameaçam drasticamente a significância do conjunto. A alteração na modulação do *pilotis* na parte anterior do edifício, o fechamento e a interferência nos mecanismos de controle das esquadrias, além da instalação de aparelhos de ar-condicionado e tubos exaustão nas mesmas, são alguns dos exemplos de intervenção que preocupa a equipe do Departamento de Patrimônio Histórico da Casa de Oswaldo Cruz.

Desde o tombamento do edifício, o DPH/COC foi responsável por duas obras de intervenção no Pavilhão Arthur Neiva: a restauração do painel de azulejos em 2004, e a recuperação do telhado, com substituição das telhas em fibrocimento com amianto, e impermeabilização das lajes de piso do segundo pavimento em 2012.

A obra de 2004 teve como objetivo restaurar os painéis de azulejos do Pavilhão Arthur Neiva e do Pavilhão Carlos Augusto da Silva, conhecido inicialmente como Refeitório Central. O painel deste é de autoria do artista Paulo Rossi Osir (1890-1959), proprietário da empresa Osirarte. A empresa foi criada para fazer os azulejos desenhados por Candido Portinari (1903-1962) para o edifício do Ministério da Educação e Saúde no Rio de Janeiro. Os azulejos produzidos pela Osirarte são encontrados em diversas edificações modernas das décadas de 1940 e 1950 no Brasil.

Preservando o Moderno

Apesar de todas as alterações negativas à materialidade da construção, a aparência geral do conjunto edificado está preservada. O edifício mantém sua lógica espacial e parte da disposição original das salas. Além disso, ainda são visíveis e reconhecíveis os elementos e características que tornam o Pavilhão Arthur Neiva um exemplar significativo da arquitetura moderna.

Os valores históricos e artísticos do pavilhão são percebidos pela singularidade das suas formas e composição, pela qualidade arquitetônica, paisagística e inserção no traçado urbano do *campus* da Fiocruz, e pelo caráter evidentemente autoral dos projetos. Os azulejos na fachada anterior, que se destacam por seu formato peculiar em cunha e autoria, agregam valor à composição, bem como os jardins que rodeiam a edificação. Por fim, o valor cultural do conjunto edificado é conferido pela qualidade da composição arquitetônica e artística, e reforçado pela manutenção do uso original do edifício ao longo destes sessenta anos.

Mesmo com o trabalho de parceria entre a Casa de Oswaldo Cruz e o Instituto Oswaldo Cruz e o olhar constante sobre o edifício, alguns danos que, aparentemente, haviam sido sanados com as últimas intervenções no edifício persistiram ou reapareceram. As atividades do DPH/COC no Pavilhão Arthur Neiva, durante os últimos cinco anos, têm sido de monitoramento e mitigação de danos, e a elaboração do plano de conservação preventiva.

Atualmente, a Fiocruz é responsável pela guarda e gestão de um conjunto significativo de bens culturais, sendo eles coleções biológicas, documentais e bibliográficas, acervos museológicos, arquitetônicos, paisagísticos e urbanísticos. Esta variedade de bens levou a Casa de Oswaldo Cruz a desenvolver diretrizes e metodologias para processos de conservação de seu patrimônio cultural. Os padrões normativos de preservação do patrimônio científico e cultural da Casa de Oswaldo Cruz e da Fundação Oswaldo Cruz ficaram conhecidos como Preservo – Complexo de Acervos da Fiocruz.[9]

Do programa Preservo surgiu a Política de Preservação e Gestão de Acervos da Fiocruz,[10] que estabelece as diretrizes gerais de preservação do acervo científico e cultural da Fiocruz, e orienta o desenvolvimento de planos de conservação preventiva para os mesmos. A metodologia da Política de Preservação e Gestão de Acervos da Fiocruz foi desenvolvida por representantes dos diversos setores da Casa de Oswaldo Cruz, e embasada na literatura de conservação preventiva, gerenciamento de riscos, conservação integrada, e preservação sustentável. A Política estimula a pesquisa e estudos constantes acerca do acervo da Fiocruz, e o desenvolvimento de ações de educação patrimonial.[11]

A metodologia para elaboração dos planos de conservação preventiva para os bens culturais e acervos sob responsabilidade da Casa de Oswaldo Cruz é reflexo de pesquisas e aprimoramento do grupo de trabalho do Preservo e Política de Preservação e Gestão de Acervos da Fiocruz. A estrutura dos planos segue quatro etapas: caracterização, diagnóstico, gerenciamento de riscos, e determinação de procedimentos e estratégias. As atividades desenvolvidas com o auxílio financeiro da Fundação Getty permitiram a equipe do Departamento de Patrimô-

nio Histórico a finalizar a segunda etapa do plano — diagnóstico — e a discutir e determinar estratégias iniciais de conservação preventiva e tratamento dos danos.

O conjunto documental e base de dados do DPH/COC sobre o Pavilhão Arthur Neiva é extenso; contém documentos históricos, plantas arquitetônicas (Figura 5) e fotografias, relatórios sobre obras e intervenções, e informações sobre as alterações feitas no edifício ao longo dos anos. Baseado nessas informações, foi desenvolvido um diagnóstico preliminar sobre os danos e patologias encontrados no edifício e um relatório preliminar sobre seu estado de conservação. Entretanto, ainda existem informações desconhecidas sobre o edifício (principalmente sobre seus aspectos estruturais). Os maiores desafios para a conservação do Pavilhão, confirmado por esta primeira análise eram:

- o desgaste da estrutura em concreto armado;
- a deterioração das esquadrias em madeira (portas e janelas) e do revestimento externo (principalmente do painel de azulejos) – expostos a um ambiente úmido e poluído;
- presença de rachaduras nas paredes do auditório;
- problemas recorrentes de infiltração de águas pluviais, decorrente de um sistema de impermeabilização mal dimensionado; e
- baixa qualidade de intervenções anteriores feitas no edifício, voltadas para a atualização dos sistemas elétricos e hidráulicos.

Estes fatores se tornaram o ponto de partida para o desenvolvimento de novas estratégias para a preservação do Pavilhão Arthur Neiva, correspondendo a uma parte do seu Plano de Conservação. As atividades e estudos realizados durante 2015 e 2016 tinham como objetivo aprofundar o conhecimento sobre o edifício e, assim, delinear e indicar ações de conservação, manutenção e, caso necessário, de restauro, com o objetivo de garantir a preservação do edifício.

Dentro do escopo do projeto vinculado à iniciativa Keeping It Modern da Fundação Getty, para desenvolvimento de estudos e análises para subsidiar o Plano de Conservação para o Pavilhão Arthur Neiva, foram realizadas, dentre outras atividades, a revisão da ficha de inventário do edifício e seu histórico, caracterização arquitetônica e descrição física do Pavilhão Arthur Neiva, descrição do paisagismo e vegetação dos jardins, mapeamento de danos e patologias da edificação (cortes e fachadas) e painel de azulejos, testes e análises químicas em laboratório de amostras de argamassa e de azulejo.
Também foi contratada uma empresa para avaliar as condições dos elementos estruturais do edifício, sua alvenaria e o grau de comprometimento dos revestimentos existentes no bloco do auditório, tendo em vista a presença de fissuras nas ligações de elementos estruturais e/ou alvenarias. Foram realizadas inspeções técnicas, investigações e ensaios químicos de carbonatação, com vistas a indicar causas prováveis dos danos, recomendações e metodologias de recuperação.

Ao final da avaliação, verificou-se que, de modo geral, as patologias presentes no edifício estão relacionadas à degradação das armaduras do concreto armado em alguns elementos da estrutura, à deterioração das esquadrias em madeira e revestimentos externos expostos a condições ambientais desfavoráveis, à presença de uma fissura na parede de suporte do painel de azulejos, à umidade ascen-

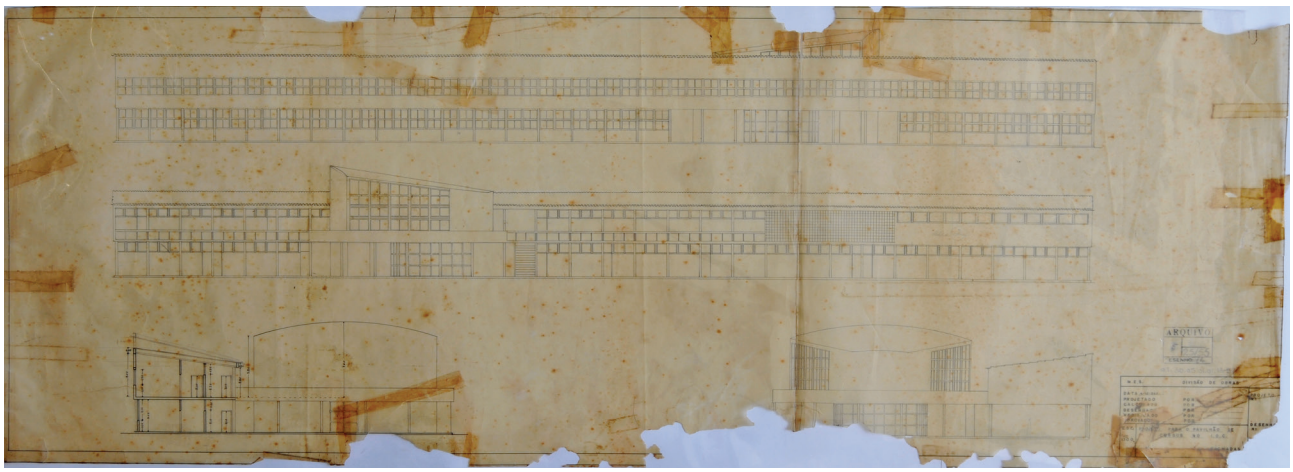


Figura 5 | Desenho com fachadas e cortes, de autoria de Jorge Ferreira.
Fonte: DAD/Fiocruz (1947).

dente nas paredes do pavimento inferior e infiltrações sob a laje no entorno do auditório.

A estas patologias, soma-se a baixa qualidade das intervenções ocorridas no passado para resolver questões relacionadas à obsolescência das instalações prediais, destacando-se a inserção de aparelhos de ar-condicionado e equipamentos de uso dos laboratórios nas fachadas do edifício, interferindo também no funcionamento das esquadrias.

Considerações Finais

Mesmo tendo mantido o uso original, verifica-se que a maior parte das modificações realizadas no edifício estão relacionadas às adaptações decorrentes de demandas por espaços de apoio às atividades de ensino, além das adequações de infraestrutura diante das novas tecnologias e normas de biossegurança ou para resolver questões relativas ao conforto dos usuários. Nota-se que foram procedimentos empregados para resolver questões práticas e, na maior parte das vezes, de forma pontual, sem que o edifício fosse considerado como um todo. A falta de um planejamento integrado das intervenções gerou a inserção de elementos dissonantes nas áreas externas, que interferem na leitura da composição das fachadas.

A manutenção do programa original de uma edificação é percebida, pela teoria contemporânea da conservação, como característica essencial para que se conserve o patrimônio edificado, e garanta a sustentabilidade de seus valores culturais. Desta forma, recomenda-se que o uso da edificação não seja alterado, de modo que o Pavilhão Arthur Neiva permaneça abrigando funções de pesquisa biomédica e de ensino. É importante notar que a manutenção do uso original deve ter em mente, também, a preservação das características arquitetônicas que conferem ao conjunto seus valores históricos e artísticos.

Deve-se buscar a compatibilização entre as intervenções necessárias para garantir que as atividades ali desenvolvidas possam ser realizadas com conforto e segurança para os usuários sem que estas modificações interfiram nos elementos que conferem ao edifício o seu significado como patrimônio cultural. Esta questão não é exclusiva dos edifícios modernos mas a funcionalidade de alguns arranjos espaciais modernos, como no caso do Pavilhão Arthur Neiva, pode tornar mais difícil a inserção de novos usos. Algumas limitações como a altura do pé direito dos ambientes internos assim como a ausência de pavimentos técnicos, representam um desafio a mais para a modernização das instalações.

Observam-se, também, vulnerabilidades relacionadas à escolha dos materiais e elementos construtivos do edifício. O abandono das formas tradicionais de detalhamento do projeto, a inexperiência da mão-de-obra no emprego das novas técnicas e materiais construtivos e a falta de conhecimento adequado sobre o desempenho dos novos materiais trouxe também novos desafios para a conservação da arquitetura moderna.

No caso do Pavilhão Arthur Neiva, a ausência de manta de impermeabilização na laje do piso que contorna o volume do auditório faz com que os pontos de infiltração abaixo desta laje sejam um problema recorrente e de difícil solução. Outra fragilidade do edifício está nos guarda-corpos instalados ao longo da fachada norte, construídos em concreto moldado no local. Estes elementos, localizados no segundo pavimento da edificação, possuem fissuras generalizadas e trechos com reparos mal executados na argamassa. As investigações realizadas indicaram que as fissuras estão relacionadas ao processo de corrosão das armaduras do concreto, devido ao baixo cobrimento das mesmas em virtude do tamanho reduzido dos montantes e peitoris.

Nas lajes que circundam o volume do auditório, observam-se manchas de umidade de dimensões variadas, localizadas próximas à junta de união entre os dois blocos, nas bordas inferiores e regiões centrais da laje de piso do terraço. As causas destes danos estão relacionadas à deficiência do sistema de vedação das juntas de dilatação, da ausência de impermeabilização da laje do piso da área externa do segundo pavimento e de problemas no funcionamento das pingadeiras existentes no contorno da laje, instaladas na face inferior.

A partir das investigações realizadas no escopo desse projeto e de dados referentes à obra de restauração do painel de azulejos realizada em 2004 pelo Departamento de Patrimônio Histórico[12], a consultoria contratada indicou que as fissuras são resultantes de movimentação térmica e que não representam riscos à estrutura do Pavilhão Arthur Neiva. A excessiva carga térmica sobre a edificação também contribuiu para expandir a fissura dentro da parede de concreto, que surgiu como uma falha no material devido à sua retração durante o processo de cura e que hoje funcionaria como uma junta de dilatação nesta superfície.

Diante de todos estes desafios, o investimento em ações de conservação visando prevenir ou minimizar os problemas diagnosticados, mostra-se como uma ferramenta importante para a preservação do patrimônio moderno. A elaboração de planos de conservação preventiva, além de oferecer uma oportunidade para aprofundar o conhecimento sobre o edifício, suas patologias e possíveis causas, contribui para a gestão destes patrimônios na medida em que oferecem subsídios para o planejamento das ações, desde procedimentos rotineiros de limpeza até obras maiores visando a conservação do edifício. Os planos preveem ainda o desenvolvimento de ações de educação patrimonial visando envolver

os diversos atores sociais na valorização e apropriação desse patrimônio, condição fundamental para sua preservação.

> Para que a preservação não seja uma luta inglória ou apenas um ato administrativo sem efeitos práticos, uma comunidade relativamente ampla de pessoas precisará também identificar aquela obra como merecedora de proteção especial, por seu alto valor artístico, histórico, cultural, etc. Um aliado nessa luta pela necessidade de preservação de alguma arquitetura moderna (ou não), será, então, um bom projeto – que possa revitalizar sua construção, eventualmente adaptá-la a novos usos sem perda de suas qualidades intrínsecas, ou mesmo revalorizando-as. Um projeto de qualidade, tão excepcional ou mais do que a obra a ser preservada, é um instrumento indispensável ao processo de preservação, e como tal, deve ser enfatizado e divulgado (ZEIN; DI MARCO, 2008).

Os estudos foram concluídos e a etapa de diagnóstico das condições do Pavilhão Arthur Neiva, finalizada. Seguem-se as discussões sobre gerenciamento de riscos no conjunto edificado para que se conclua o plano de conservação preventiva. As visitas técnicas para monitoramento e manutenção de rotina ainda mostram alguns desafios para a conservação do edifício—situações comuns a um edifício em uso, e que se espera que continue assim. A equipe do Departamento de Patrimônio Histórico atenta aos constantes desafios, segue se especializando e investigando a melhor forma de conservar o patrimônio arquitetônico da Fundação Oswaldo Cruz.

NOTAS

[1] SEGRE, 2013.

[2] Com sede em Los Angeles (Estados Unidos), no Getty Center, a Getty Foundation é o braço filantrópico do J. Paul Getty Trust, que desenvolve ações de preservação de artes visuais e capacitação e promoção profissional nessa área.

[3] COELHO, 2011.

[4] AGUIAR, CARCERERI, 2017.

[5] GOODWIN, 1943.

[6] MINDLIN, 1999. Sua versão original foi publicada em inglês em 1956, com o título de Modern Architecture in Brazil.

[7] COSTA, et al, 2003, p. 61. COSTA, 2001, p. 50. COSTA, PESSOA, RIBEIRO, 2005.

[8] ANDRADE, 2015.

[9] PINHEIRO, ELIAN, COELHO, 2011, p.1-12.

[10] FUNDAÇÃO OSWALDO CRUZ. CASA DE OSWALDO CRUZ. 2013.

[11] COELHO, 2017.

[12] FUNDAÇÃO OSWALDO CRUZ. CASA DE OSWALDO CRUZ. DEPARTAMENTO DE PATRIMÔNIO HISTÓRICO, 2005.

Referências bibliográficas

AGUIAR, Barbara Cortizo de; CARCERERI, Maria Luisa G. (org.). *Arquitetura moderna e sua preservação: estudos para o plano de conservação preventiva do Pavilhão Arthur Neiva*. Rio de Janeiro: In-Fólio, 2017.

ANDRADE, Inês El-Jaick. *Temporalidade dos jardins históricos do campus Fiocruz Manguinhos*. Relatório Final. Rio de Janeiro: Departamento de Patrimônio Histórico/COC/Fiocruz, 2015.

COELHO, Carla M. Teixeira. Conservação Preventiva do Acervo Histórico da Fiocruz: o caso do Pavilhão Mourisco. In: *Anais do I Simpósio Fluminense de Patrimônio Cultural-Científico: Planos integrados de preservação*. Rio de Janeiro: FIOCRUZ; FCRB; FAPERJ, 2011.

COELHO, Carla M. Teixeira. Plano de Conservação Preventiva. In: AGUIAR, Barbara Cortizo de; CARCERERI, Maria Luisa G. (org.). *Arquitetura moderna e sua preservação: estudos para o plano de conservação preventiva do Pavilhão Arthur Neiva*. Rio de Janeiro: In-Fólio, 2017.

COSTA, Renato Gama-Rosa. Pavilhão Arthur Neiva. Modernidade e tradição. In: AGUIAR, Barbara Cortizo de; CARCERERI, Maria Luisa G. (org.). *Arquitetura moderna e sua preservação: estudos para o plano de conservação preventiva do Pavilhão Arthur Neiva*. Rio de Janeiro: In-Fólio, 2017.

COSTA, Renato Gama-Rosa, et al. A restauração do refeitório central da Fundação Oswaldo Cruz. In: *5º Seminário DOCOMOMO Brasil*, 2003, São Paulo. DOCOMOMO Caderno de resumos. São Paulo: Serviço Gráfico - EESC - USP, 2003.

COSTA, Renato Gama-Rosa. Arquitetura Moderna em Manguinhos: memória e preservação. In: *4º Seminário DOCOMOMO Brasil*, 2001, Viçosa/Cataguases- MG. IV Seminário DOCOMOMO Brasil. Viçosa: Departamento de Arquitetura e Urbanismo - UFB, 2001.

COSTA, Renato Gama-Rosa; PESSOA, Alexandre; RIBEIRO, Cristina. A Restauração do Refeitório Central. In: *6º Seminário DOCOMOMO Brasil*, 2005, Niterói. Anais do VI Seminário DOCOMOMO Brasil. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2005.

FUNDAÇÃO OSWALDO CRUZ. CASA DE OSWALDO CRUZ. Política de preservação e gestão de acer-

vos culturais das ciências e da saúde da Casa de Oswaldo Cruz – Fiocruz. Rio de Janeiro: Fiocruz -COC, 2013. Disponível em www.coc.fiocruz.br.

FUNDAÇÃO OSWALDO CRUZ. CASA DE OSWALDO CRUZ. DEPARTAMENTO DE PATRIMÔNIO HISTÓRICO. *Relatório final da obra de restauração dos painéis modernistas - fase 1*. Fundação Oswaldo Cruz. Casa de Oswaldo Cruz. Departamento de Patrimônio Histórico. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2005.

GOODWIN, Philip L. *Brazil Builds: Architecture New and Old 1652-1942. Construção Brasileira: Arquitetura Moderna e Antiga 1652-1942*. New York: The Museum of Modern Art, 1943.

MINDLIN, Henrique E. *Arquitetura Moderna no Brasil*. Rio de janeiro: Aeroplano, 1999.

OLIVEIRA, Benedito Tadeu de (coord.); COSTA, Renato da Gama-Rosa; PESSOA, Alexandre José de Souza. *Um lugar para a ciência: a formação do campus de Manguinhos*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2003.

PINHEIRO, Marcos José de A., ELIAN, Paulo R., COELHO, Carla M. T. Complexo de Preservação e Difusão de Acervos Científicos da Saúde. In: *Conference on Technology, Culture and Memory - CTCM. Strategies for preservation and information access, 2011*, Recife. Anais... Recife: LIBER/UFPE, 2011, p.1-12.

SEGRE, Roberto. Ministério da Educação e Saúde. Ícone da Modernidade Brasileira (1935-1945). Romano Guerra Editora. São Paulo, 2013.

ZEIN, Ruth Verde; DI MARCO, Anita Regina. Paradoxos do valor artístico e a definição de critérios de preservação na arquitetura, inclusive moderna. In: *Arquitextos*, São Paulo, no 09, n. 098.00, Vitruvius, jul. 2008. Disponível em http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/09.098/123, acessado em 25/06/2018.

ART_I.GOS

Brasília inscrita na pedra: a narrativa do Museu da Cidade

SOARES, Eduardo. Brasília inscrita na pedra: a narrativa do Museu da Cidade. Revista Docomomo Brasil, Rio de Janeiro, n. 2, p. 34-42, dez. 2018

data de submissão: 10/10/2017
data de aceite: 02/07/2018

Brasília inscribed in the stone: the narrative of the Museum of the City

Brasilia inscrita en la piedra: la narrativa del Museo de la Ciudad

Eduardo O. SOARES[1]
Doutorando em Arquitetura e Urbanismo na UnB/FAU/PPG; e-soares@hotmail.com

Resumo
A Praça dos Três Poderes em Brasília abriga o Museu da Cidade, edificação tombada local e nacionalmente projetada por Oscar Niemeyer em 1958 e inaugurada em 1960. O acervo do museu-monumento é composto de escrita cuneiforme que, por meio de 19 textos nas paredes internas e externas, apresentam uma narrativa sobre o processo que originou a cidade e as personagens que a viabilizaram. Objetivando a avaliação do seu acervo – que é indissociável da sua arquitetura – o artigo está estruturado em três partes: o resgate do percurso de projetação do edifício, a reflexão sobre conceitos de narrativas e, por fim, a leitura e análise dos textos gravados nas paredes. Os textos do Museu privilegiam a identificação do Presidente Juscelino Kubitschek como o principal nome responsável pela mudança da capital e a inserção de Brasília em uma longa cronologia que apresenta a sua construção como fruto de um anseio da nação.
Palavras-chave: Brasília, narrativa, patrimônio.

Abstract
The Three Powers Square in Brasilia houses the City Museum, a building, designed by Oscar Niemeyer in 1958 and inaugurated in 1960, that is locally and nationally acknowledged as a cultural heritage site. The museum-monument´s collection is composed of cuneiform writing that, through 19 texts on the inner and external walls, present a narrative about the process that originated the city and the persons that made it viable. With the objective of evaluating its collection - which is inseparable from its architecture - this article is structured in three parts: the revisiting of the building´s design, the reflection on concepts of narratives and, finally, the reading and analysis of the texts recorded in the walls. The texts of the Museum focus on the identification of President Juscelino Kubitschek as the main name responsible for the change of the capital and the insertion of Brasília in a long chronology that presents its own construction as the fruit of the nation´s aspiration.
Keywords: *Brasilia, narrative, patrimony*

Resumen
La Plaza de los Tres Poderes en Brasilia alberga el Museo de la Ciudad, edificación tumbada local y nacionalmente proyectada por Oscar Niemeyer en 1958 e inaugurada en 1960. El acervo del museo-monumento está compuesto de escritura cuneiforme que, por medio de 19 textos en las paredes internas y externas, presentan una narrativa sobre el proceso que originó la ciudad y los personajes que la viabilizaron. El objetivo de la evaluación de su acervo -que es indisociable de su arquitectura- el artículo está estructurado en tres partes: el rescate del recorrido de proyección del edificio, la reflexión sobre conceptos de narrativas y, por fin, la lectura y análisis de los textos grabados en las obras paredes. Los textos del Museo privilegian la identificación del Presidente Juscelino Kubitschek como el principal nombre responsable por el cambio de la capital y la inserción de Brasilia en una larga cronología que presenta su construcción como fruto de un anhelo de la nación.
Palabras clave: *Brasilia, narrativa, patrimonio.*

Introdução

A inauguração de uma cidade planejada marca o fim de um ciclo de idealização, planejamento, projeto e construção. Em Brasília, nova capital inaugurada em 1960, houve extenso registro documental da sua concepção, por meio de reportagens, livros, fotografias, filmagens. Alguns discursos destacam o desenvolvimento e empreendedorismo daquele momento, outros as condições precárias de trabalho e moradia dos trabalhadores pioneiros ou os impactos do custo de construção para o país. Esses relatos contextualizam, sob diferentes abordagens, a criação dessa cidade que conseguiu materializar o pensamento da arquitetura e urbanismo daquela época.

O *Relatório do Plano Piloto* elaborado por Lucio Costa (1957, p:18) inicia com reticências, para em seguida sintetizar elegantemente os antecedentes da cidade: "...José Bonifácio, em 1823, propõe a transferência da Capital para Goiás e sugere o nome de BRASÍLIA". Já a publicação *Por que construí Brasília*, de Juscelino Kubitschek (2000), registra os antecedentes, a construção, a inauguração e os desdobramentos do processo de implantação da cidade em volumosa obra de quase 500 páginas. São visões singulares, pois um foi o autor do plano urbanístico da cidade e o outro o Presidente da República em cujo mandato a cidade foi construída. Porém, todos os registros – institucionais ou anônimos – os são pois, as maneiras de perceber, vivenciar e relatar fazem-se únicas, dando origens às diversas narrativas.

Figura 1 | Museu da Cidade.
Fonte: Eduardo Oliveira Soares, 2017.

Em se tratando da narrativa de um evento ou fato histórico, o conteúdo nunca será óbvio ou único. Para cada versão apresentada existem outras infinitas possibilidades, inclusive a de se omitir ou ocultar determinadas passagens. Análoga à pequena frase de Lucio Costa que introduz o *Relatório do Plano Piloto* há em Brasília um pequeno museu-monumento (Figura 1) – inaugurado no mesmo dia que a Nova Capital – que realiza síntese narrativa dos antecedentes da cidade por meio de inscrições em suas paredes de mármore (Figura 2).

Localizado na Praça dos Três Poderes, o Museu da Cidade projetado por Oscar Niemeyer serve de relicário dessa narrativa dos responsáveis pela materialização da cidade que em 1987 teve o seu Conjunto Urbanístico inscrito na Lista do Patrimônio Mundial da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO). Nas suas paredes externas e internas estão esculpidos 19 textos relacionados com a criação de Brasília.

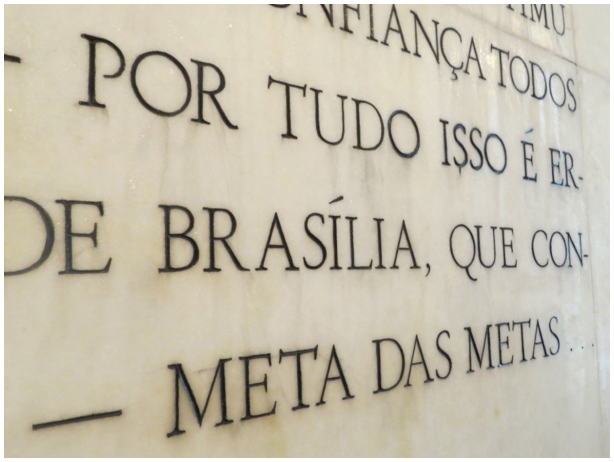


Figura 2 | Museu da Cidade, detalhe da inscrição do texto na área interna.
Fonte: Eduardo Oliveira Soares, 2017.

O Museu tem arquitetura singular: um pequeno monumento que contém um ambiente penetrável em cujos planos de vedação há textos gravados. O edifício, tombado pelo Governo do Distrito Federal (GDF) em 1982 e pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) em 2007, serve de suporte de uma narrativa que intercala dados históricos, culturais e urbanísticos. O mote desta pesquisa foi a avaliação do seu acervo museológico: os textos inscritos em suas paredes, que são indissociáveis da arquitetura do museu-monumento. Registrar e avaliar essa narrativa propiciou a ampliação do conjunto de reflexões sobre o período de construção desta cidade que incorpora as diretrizes da arquitetura e do urbanismo modernos. Identificar novas fontes, refletir sobre elas e divulgar resultados subsidia o processo de educação patrimonial e da preservação dos bens culturais.

A metodologia utilizada para análise das narrativas foi a procura de mensagens e de nomes de personagens recorrentes nos diversos textos com o objetivo de identificar a lógica da narrativa existente nos painéis. A pesquisa está subdividida em tópicos que abordam (1) a arquitetura do Museu, (2) o conceito de narrativas e (3) as narrativas presentes no Museu da Cidade.

Algumas palavras sobre o Museu da Cidade

Monumentos arquitetônicos têm a intenção de perpetuar uma narrativa acerca de feitos considerados relevantes por seus construtores. Por meio da materialização – ou da criação – de um Lugar da Memória as conquistas, vitórias ou sacrifícios são inscritos na cidade e, por consequência, na memória social. José Guilherme Abreu entende que um Lugar da Memória pode se cristalizar em objetos, instrumentos ou instituições, sendo que ele começa "onde o mero registro acaba. Um lugar de memória é então o registro, mais aquilo que o transcende: o sentido simbólico ou emblemático inscrito no próprio registro" (ABREU, 2005, p:219). Desde a antiguidade, obeliscos, esculturas, arcos do triunfo e monumentos cumprem esse papel.

Um dos equipamentos culturais que assume esse papel de guardião do Lugar da Memória é o museu. A Lei nº 11.904, de 14/01/1998, que institui o Estatuto de Museus, em seu Art. 1º considera museus como

> as instituições sem fins lucrativos que conservam, investigam, comunicam, interpretam e expõem, para fins de preservação, estudo, pesquisa, educação, contemplação e turismo, conjuntos e coleções de valor histórico, artístico, científico, técnico ou de qualquer outra natureza cultural, abertas ao público, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento. (BRASIL, 1998)

Para registrar a construção de Brasília, Oscar Niemeyer criou um museu-monumento localizado na principal praça da cidade. O projeto do Museu da Cidade data de 1958, mesmo ano dos projetos do Palácio do Planalto, Congresso Nacional, Supremo Tribunal Federal, Ministérios (projeto padrão), Capela Nossa Senhora de Fátima, Casas Geminadas, Catedral e Teatro Nacional. O projeto de um Museu já nesse momento inicial de propostas para a Nova Capital indica a relevância que foi dada à existência de um local que abrigaria acervo sobre a construção da cidade. Na grande velocidade de criação de novos edifícios em Brasília, nem todos os prédios originaram projetos executivos completos. Segundo publicação do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional:

> (...) muitos projetos de edifícios construídos na época da inauguração de Brasília não existem mais, foram perdidos; muitos edifícios não foram construídos exatamente como projetados, visto o curto tempo em que foram edificados; alguns edifícios, os menores, nem possuem projetos, mas apenas desenhos (como o Museu da Cidade). Porém, em relação à iconografia, principalmente durante as obras de construção de Brasília, tudo foi muito documentado, havendo muitas fotografias que contam a história do início da cidade. (IPHAN, 2009, p:14)

É por textos em periódicos e por fotografias da época da construção que é possível resgatar o processo de construção do Museu. Em artigo na revista Módulo nº 12, são apresentados texto, croquis e imagem da maquete do então denominado *Museu de Brasília*. É relatado que a construção se destinava a preservar trabalhos referentes à transferência da Nova Capital. Niemeyer afirma que "a forma plástica desse monumento, exprimindo por seu arrojo as possibilidades do concreto armado, atende, também, às características procuradas de sobriedade e beleza" (NIEMEYER, 1959, p:36).

O edifício é constituído por um par de vigas que forma um bloco longitudinal de concreto armado com 5,00 m x 35,00 m de dimensões apoiado em um cubo que abriga a escada. Internamente o vão, situado entre as duas vigas apoiadas em colunas-parede, receberia iluminação adequada devido à

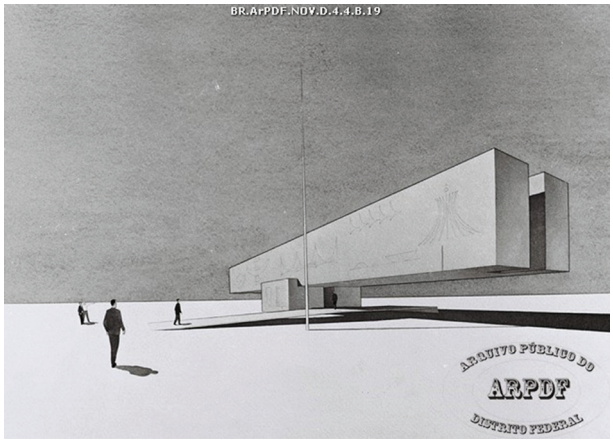


Figura 3 | Perspectiva Externa.
Fonte: ArPDF (publicação autorizada), 1958.

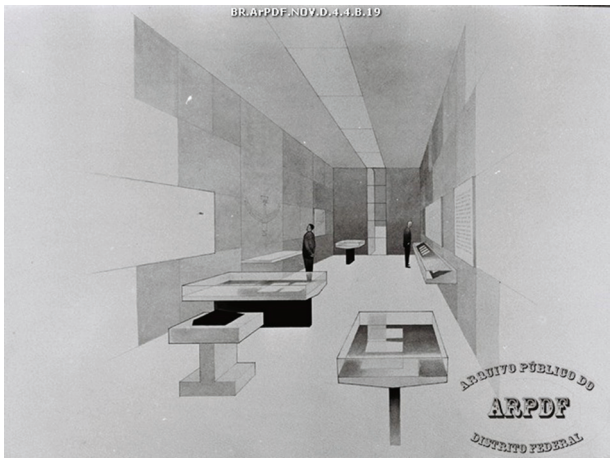


Figura 4 | Perspectiva Interna.
Fonte: ArPDF (publicação autorizada), 1957-1960.

abertura no teto. Na revista Brasília nº 17 (1958) são apresentadas fotografias da maquete, com a fachada do museu coberta por croquis inspirados na arquitetura da cidade. Essas imagens (Figura 3 e Figura 4) também se encontram no acervo do Arquivo Público do Distrito Federal (ArPDF).

As obras do Museu da Cidade de Brasília (Figura 5 e Figura 6), sob a responsabilidade da Construtora

Rabello S.A., foram realizadas de agosto de 1959 a abril de 1960. Sobre a inauguração do edifício, ocorrida no mesmo dia que a Nova Capital, em 21 de abril de 1960, Kubitschek relata:

> À uma hora da tarde, encerrei o programa das solenidades daquela histórica manhã, inaugurando o marco que assinalava o nascimento de Brasília como capital da República. Tratava-se de um bloco de concreto, vestido de mármore, tendo em seu interior um modelo, da cidade, assim como um repositório de opiniões, emitidas pelas mais diversas personalidades, sobre Brasília. Ao monumento se incorporou, por iniciativa da generosidade de meus amigos, uma escultura, em granito, da minha cabeça e, ao lado, foi gravada uma inscrição. Discursou na ocasião o poeta Guilherme de Almeida. Fê-lo, porém, em versos, lendo a sua Prece Natalícia a Brasília, composta especialmente para o ato. (KUBITSCHEK, 2000, p:383)

Naquele momento, além do Museu, integravam o conjunto da Praça dos Três Poderes o Palácio do Planalto; o Supremo Tribunal Federal e o Congresso Nacional – edifícios estruturantes na configuração do espaço –; e a escultura Guerreiros, de Bruno Giorgi. Posteriormente recebeu o Pombal (1961); a escultura Justiça, de Alfredo Ceschiatti (1961), a Casa de Chá (meados da década de 1960); o Panteão da Liberdade e Democracia Tancredo Neves (1985); o Espaço Lucio Costa (1988/89); o marco Brasília Patrimônio da Humanidade (1987); e o Monumento a Israel Pinheiro (1991). O Museu da Cidade foi objeto de reforma nos anos de 1986, quando, conforme nota do periódico Correio Braziliense (07/09/86:09), "foi totalmente reformado, principalmente no tocante às infiltrações". Nos anos de 1991 e 1997 também foram realizadas reformas no edifício.

O Museu abriga em sua base pequeno depósito e sanitário de acesso restrito aos funcionários. Estreita escada leva à sala no pavimento superior onde está o acervo. Diferente da proposta original, a sala de exposições não conta mais com iluminação zenital. Por meio do decreto nº 6.718 de 28 de abril de 1982 do Governo do Distrito Federal (1982) foi realizado o tombamento local. Em 2007, por ocasião do centenário de Niemeyer, ocorreu o início do processo de tombamento pelo IPHAN do conjunto da obra do arquiteto. O Processo 1550-T-07 foi concluído em 2017 e inclui o Museu da Cidade.

O elegante museu-monumento tem estrutura de concreto armado e revestimento em mármore branco de Cachoeiro do Itapemerim. Seu principal acervo é a efígie de Juscelino Kubitschek em pedra sabão de autoria de José Alves Pedrosa, os três textos esculpidos nas fachadas e os 16 esculpidos na sala interna. Não há registro da autoria da seleção dos textos que compõe a narrativa do museu. Registra-se que, diferente de versões preliminares (Figura 3), não foram executados croquis nas paredes do edifício.

Na Fachada Leste, visível do centro da Praça e direcionada para a alvorada e para o Palácio da Alvora-

Figura 5 | Praça dos Três Poderes.
Fonte: ArPDF (publicação autorizada), *circa*, 1959

da – residência oficial da Presidência da República, distante cerca de 5,00 km dali – há a célebre frase:

> Deste Planalto Central, desta solidão que em breve se transformará em cérebro das altas decisões nacionais, lanço os olhos mais uma vez sobre o amanhã do meu país e antevejo esta alvorada com fé inquebrantável em seu grande destino.

Sobre a frase, Kubitschek relata que lhe ocorreu em sua primeira visita ao local de construção da Nova Capital. Na ocasião, em meio à mata do Gama e ao lado de um olho d'água, "(...) alguém trouxe-me um caderno, pomposamente denominado *Livro de Ouro de Brasília*, e me pediu que deixasse consignada na sua primeira página minha impressão da região" (KUBITSCHEK, 2000, p:53). A frase também está gravada no hall de entrada do Palácio da Alvorada, inaugurado em 30 de junho de 1958.

Em catálogo lançado pela Presidência da República (*circa* 2006) após a reforma do edifício em 2006 o texto, também disponível no *site* da Presidência, é creditado ao poeta Augusto Frederico Schmidt. Ele teria sido o ponto alto do discurso que Juscelino Kubitschek proferiu no lançamento da pedra fundamental da Nova Capital da República em 2 de outubro de 1956. As diferentes versões do episódio revelam o quanto pode ser difícil verificar a autoria – e o processo de elaboração – de uma obra como o Museu da Cidade.

Segundo nota do periódico carioca *Última Hora* (16/03/1960), ao ser perguntado por que resolveu repetir a frase do Palácio da Alvorada no Museu da Cidade, ao invés de redigir uma nova, Juscelino Kubitschek respondeu que "Vou repetir a frase porque a que está gravada no Palácio da Alvorada poderá ser retirada no futuro... Aqui, entretanto, em Praça Pública, eles não poderão tirar. Porque o povo fiscaliza...". Desejoso de registrar em um monumento a sua versão da construção de Brasília, entalhada no mármore branco, Juscelino Kubitschek revela o motivo da escolha daquele local – uma praça pública – para abrigar textos que sintetizam o processo de construção da cidade.

Esses relatos expressam a versão oficial que a Presidência da República queria passar para a posteridade. Ou seja, constituem narrativas para serem inseridas na historiografia da cidade e na memória social de seus visitantes.

Algumas palavras sobre narrativas

Narrar é uma atividade intrínseca ao ser humano. A troca de informações por meio de relatos, descrições e reformulações, seja por meio oral, iconográfico ou escrito, está presente em todos os povos e culturas. Luiz Gonzaga Motta entende que "construímos nossa biografia e nossa identidade pessoal narrando. Nossas vidas são acontecimentos narrativos. O acontecer

Figura 6 | Museu da Cidade.
Fonte: ArPDF (publicação autorizada), *circa*, 1959.

humano é uma sucessão temporal e casual. Vivemos as nossas relações conosco mesmos e com os outros narrando" (MOTTA, 2013, p:17). Essa capacidade humana de expressão por meio de uma narrativa ou discurso levou à necessidade de elaboração de uma técnica que transcendesse o imediatismo da comunicação oral. Segundo Rita de Cássia Ribeiro de Queiroz, "a escrita é a contrapartida gráfica do discurso, é a fixação da linguagem falada numa forma permanente ou semipermanente. (...) O cuneiforme (do latim *cuneus* 'cunha', e *forma* 'forma') é o sistema mais antigo de escrita até hoje conhecido" (QUEIROZ, 2005). Por volta de 3.500 a.C. essa escrita em pedra era utilizada pelos sumérios. Textos e desenhos eram encravados em elementos da arquitetura nos povos da antiguidade, como os assírios e egípcios.

Também data da antiguidade, do século IV a.C., a obra *Poética* de Aristóteles que é considerada a precursora no registro de uma sistematização das narrativas de então: a epopeia, o poema trágico, a comédia, o ditirambo. Para o desenvolvimento de fábulas, por exemplo, Aristóteles recomenda um único personagem que deve realizar uma ação com início, meio e fim, para que "não sejam os arranjos como das narrativas históricas, onde necessariamente se mostra, não uma ação única, senão um espaço de tempo, contando tudo quanto nele ocorreu a uma ou mais pessoas, ligado cada fato aos demais por um nexo apenas fortuito" (ARISTÓTELES, 1996, p:54). A construção de um nexo entre uma simultaneidade de fatos e eventos com desfechos em aberto é, até hoje, característica de quem escreva uma narrativa histórica. Para Paul Veyne, cujas obras são referências no modo em como se pesquisa e se redige narrativas históricas,

> a história é uma narrativa de eventos: todo o resto resulta disso. Já que é, de fato, uma narrativa, ela não faz reviver esses eventos, assim como tampouco o faz o romance; o vivido, tal como ressai das mãos do historiador, não é o dos atores; é a narração, o que permite evitar alguns falsos problemas. Como o romance, a história seleciona, simplifica, organiza, faz com que um século caiba numa página, e essa síntese da narrativa é tão espontânea quanto a da nossa memória, quando evocamos os dez últimos anos que vivemos. (VEYNE, 1998, p:18)

Veyne complementa que a narração pode ser realizada em primeira ou terceira pessoa e que enseja diferentes percepções de valor. Sucesso ou insucessos, fatos relevantes ou irrelevantes, são escolhas do narrador. Daí haver espaços para várias narrativas de um mesmo fato – como a explosão de um vulcão – ou evento – como uma batalha. Enfim, "a história é anedótica. Ela se interessa porque narra, assim como o romance" (*Ibidem*:23), mas, diferente do romance ela deve se basear em fatos ou eventos acontecidos, por mais enfadonhos que pareçam.

Ao historiador cabe jogar luz sobre alguns acontecimentos do passado, interpreta-los e apresenta-los à sociedade atual e futura. Faz parte do seu ofício destacar alguns fatos considerados significativos e silenciar sobre tantos outros, relegando-os ao esquecimento. E também explorar fatos e eventos que, por algum motivo, não receberam atenção por parte de pesquisadores de outras gerações. O modo de redigir pode se assemelhar às obras de ficção.
Paul Ricoeur se dedicou a um percurso filosófico sobre a função da narrativa e a experiência humana tanto na história como na ficção, analisando-as em separado. Mas também vê convergências nessas duas vertentes. Para ele, "o frágil rebento oriundo da união da história e da ficção é a atribuição a um Indivíduo ou a uma comunidade de uma identidade especifica que podemos chamar de Identidade narrativa" (RICOEUR, 1997, p:424). Ao narrarmos, elementos da vivência pessoal, da cultura, da história e da ficção naturalmente se mesclam. Com isso a afinidade de pessoas, grupos ou sociedade podem gerar narrativas semelhantes.

Na pesquisa histórica, fatos e eventos interessantes são descobertos e reinterpretados permanentemente. Porém, ao redor desses achados, muitas vezes há um vazio de informações que, para construção de uma narrativa coerente, requerem a criação de uma hipotética contextualização cuja comprovação nem sempre é possível. Seria então a criação de uma ficção? Avançando um pouco nessa lógica Ricoeur afirma:

> Em primeiro lugar, a identidade narrativa não é uma identidade estável e sem falhas; assim como é possível compor várias intrigas acerca dos mesmos incidentes (os quais, com isso, já não merecem ser chamados de os mesmos acontecimentos), assim também sempre é possível tramar sobre sua própria vida intrigas diferentes, ou até opostas. Nesse aspecto, poder-se-ia dizer que, na troca de papéis entre a história e a ficção, a componente histórica da narrativa sobre si mesmo puxa esta última para o lado de uma crônica submetida às mesmas verificações documentárias que qualquer outra narração histórica, ao passo que a componente ficcional a puxa para os lados das variações imaginativas que desestabilizam a identidade narrativa. Nesse sentido, a Identidade narrativa não cessa de se fazer e de se desfazer (...). (Ibidem:428)

Imersa em narrativas ficcionais, a humanidade ao narrar seus acontecimentos assume papéis que na ficção cabem a personagens de diferentes vertentes. A ficção influencia o modo como cada um se vê e se expressa no mundo. Sobre as narrativas triviais da literatura, que envolve gêneros como dramas, tragédias e novelas, Flávio René Kothe entende que "sob a aparência de milhões de variantes em nível de estrutura e superfície, a narrativa trivial encena, em sua estrutura profunda, o ritual de eterna vitória do bem sobre o mal, definidos *à priori*, maniqueisticamente, sem maior discussão" (KOTHE, 1994, p:7). Na comunicação entre interlocutores – onde cada um se apoia em uma identidade construída sobre narrativas próprias – a narrativa é uma constante criação e reinterpretação da realidade. Muitas vezes

a percepção do que é baseado em fatos ou em ficção não é um consenso, pois o entendimento do que é fato ou ficção também pode não ser tão evidente. Tratando-se da construção de uma nova cidade no então pouco habitado Centro Oeste brasileiro, a quantidade de versões sobre as conquistas e infortúnios da transferência foi grandiosa.

Brasília foi construída sob a empolgação e extenuante trabalho de seus apoiadores, mas também sob críticas de quem desconfiava de sua exequibilidade. Naquele fim da década de 1950 havia curiosidade sobre o desbravamento do cerrado e a materialização de um urbanismo e arquitetura inovadores. A construção foi amplamente registrada por reportagens, livros, fotografias e filmagens. Oscar Niemeyer, funcionário da Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil (NOVACAP) e principal arquiteto, além de projetar e acompanhar as obras também respondia aos questionamentos, vindos principalmente da então capital, Rio de Janeiro, sobre o partido adotado nos edifícios. Em um relato do arquiteto publicado 11/03/1960 no periódico carioca Última Hora, intitulado *Niemeyer responde às críticas sobre arquitetura de Brasília*, há o seguinte depoimento do arquiteto:

> Para uma coisa certas críticas são úteis. Construímos na Praça dos Três Poderes um monumento que vai documentar todos os obstáculos e incompreensões surgidos durante a construção de Brasília. Esses obstáculos e incompreensões ajudam melhor a compreender, na medida precisa, o valor da obra realizada pelo Presidente Juscelino Kubitschek. Ali, no momumento-museu, essas críticas vão ser conservadas. E o tempo nos dirá depois se são justas ou se são o que eu penso delas. (ÚLTIMA HORA, 1960)

Ao recordar a intensa agenda de eventos do dia da inauguração da cidade, Kubitschek cita que o Museu da Cidade "destinava-se a guardar todos os documentos referentes à epopeia de Brasília. Tudo quanto se escrevera a favor ou contra a nova capital já ali estava depositado, aguardando o julgamento frio da História" (KUBITSCHEK, 2000, p:388). Alvos de dúvidas sobre a pertinência e capacidade operacional da mudança da capital, os responsáveis pela criação da cidade acharam por bem, desde o momento de sua inauguração, registrar uma narrativa histórica sobre os eventos – e supostas incompreensões – que a cercaram. Esses relatos estão gravados em pedra no Museu da Cidade.

As palavras inscritas na pedra

Os textos que compõem a narrativa do Museu da Cidade estão esculpidos, em letras de caixa alta, no mármore branco das fachadas e das paredes internas do edifício. Na documentação historiográfica não foi localizado o nome do responsável pela seleção do acervo. A análise dessas narrativas foi realizada a partir da procura de recorrências nas mensagens dos diversos textos, da identificação da repetição de nomes de alguns personagens, e da verificação se elas contêm o registro das oposições e resistências à construção da cidade, como frisaram Kubitschek e Niemeyer. Com isso foi possível avaliar a mensagem que o conjunto museológico transmite.

O acervo se divide em dois grupos: o da área externa (Figura 7) e o da área interna à edificação.

Na área externa, a Fachada Leste está direcionada para a Praça dos Três Poderes, podendo ser considerada a face principal, pois, inclusive, é nela que

Figura 7 | Museu da Cidade, detalhe da Fachada Leste.
Fonte: Eduardo Oliveira Soares, 2017.

está inserida a efígie de Juscelino Kubitschek. Nesta fachada, junto à escultura, há texto, creditado aos pioneiros, que homenageia o presidente. Ao lado há a repetição da frase inscrita no hall de entrada do Palácio da Alvorada. Na Fachada Oeste, encontra-se uma cronologia indicando seis datas. A primeira se refere a 1789, citando os Inconfidentes, e a última é sobre o dia de inauguração de Brasília e do próprio Museu.

A frase em homenagem a Kubitschek, junto à escultura, é de mensagem dúbia, pois não esclarece se está relacionada à efígie ou ao edifício como um todo. Pode ser interpretada que a efígie é uma homenagem dos pioneiros ao Presidente, ou o próprio museu. Esse conjunto com três textos destaca a importância do então Presidente, cujo nome é repetido cinco vezes. Além dele o único nome citado é o do Deputado Israel Pinheiro da Silva. A menção à Inconfidência Mineira situa Brasília como desdobramento do pensamento de interiorização da capital registrado ainda no Século XVIII. Nas fachadas externas não há referência aos opositores do projeto de mudança da capital, nem às dificuldades enfrentadas para a construção de Brasília. As três mensagens são distintas: homenagem à Kubitschek, frase do Presidente e cronologia.

Na área interna (Figura 8) do edifício há 16 textos numerados, que constituem o acervo museológico permanente. Desde a reforma de 1986 também es-

tão transcritos para braile. Além deles, há somente pequena vitrine utilizada para a exposição temporária de objetos.

O *Texto I* inicia com "ANTE O PERIGO EXTERNO E PARA PRESERVAR A INTEGRIDADE DA CAPITANIA NA UNIDADE DO PAÍS (...)". A primeira data mencionada é de 1761, ano em que o Marquês de Pombal idealiza erguer uma nova capital. O *Texto II* trata da Inconfidência Mineira e evoca frase atribuída a Tiradentes, desejoso de que houvesse a mudança da capital e que nela houvesse locais para estudos, como em Coimbra. No *Texto III* há resgate das notas

Figura 8 | Museu da Cidade, área interna
Fonte: Eduardo Oliveira Soares, 2017.

de José Bonifácio de Andrada e Silva sobre a interiorização da Capital e de sua primazia de sugerir o nome "Brasília". O *Texto IV* registra o desejo de mudança do Governo Imperial para um local longe dos portos de mar. No *Texto V* há a continuação da cronologia da defesa da interiorização da Capital, que se encerra com a Constituição Federal de 1946, que "CONSAGRA EM DEFINITIVO A DECISÃO QUE AGUARDARIA O EXECUTOR".
A campanha eleitoral à presidência de 1955, quando o então candidato Kubitschek trava "VIVO DIÁLOGO COM O POVO" é o tema do *Texto VI*. Nele há o registro da intenção do candidato em cumprir a Carta Magna integralmente, inclusive no seu propósito de mudança da Capital. O *Texto VII* registra a mensagem do presidente Kubitschek ao Congresso Nacional iniciando os trâmites legais para a construção da Nova Capital. A constituição da NOVACAP e o Edital para o Concurso do Plano Piloto da cidade é o tema do *Texto VIII*.

O conjunto dos 16 textos da parte interna do Museu da Cidade repete o nome de Kubitschek cinco vezes. Além dele, são nomeados mais 19 personagens, sendo que dentre eles somente o de Niemeyer é repetido duas vezes. Classificando os textos por conteúdo verifica-se que seis citam realizações e discursos do Presidente, cinco relatam os antecedentes da Nova Capital, e dois são de homenagens à Kubitschek. Completa o conjunto a apresentação de trecho do plano piloto de Lucio Costa, a síntese da experiência em Brasília por Oscar Niemeyer e a mensagem do Papa Pio XII.

Considerando todo o conjunto dos 19 textos, localizados nas fachadas e paredes do interior do Museu, percebe-se que a categoria que reúne maior número de textos é a que enaltece e registra os êxitos do Presidente Juscelino Kubitschek. A segunda categoria, em termos quantitativos, é a que reúne o registro dos antecedentes de Brasília. Somente em dois trechos há referências às dificuldades impostas pela oposição política à realização da mudança da Capital.

Como é característico nos relatos históricos, os textos – tantos internos quantos externos – inscritos no Museu da Cidade resumem um longo trecho da história de Brasília, e do Brasil, em uma narrativa criada a partir de quem o concebeu: no caso a Presidência da República. Os textos do Museu privilegiam a identificação de Kubitschek como o principal nome responsável pela mudança da Capital e a inserção de Brasília em uma longa cronologia, respaldada por várias Constituições, que trata a sua construção como fruto de um anseio da nação.

Depois da inauguração da cidade vários presidentes ocuparam o Palácio do Planalto, uns com mais, outros com menos cumplicidade com o povo. Os descendentes da geração que testemunhou o surgimento da cidade contam com inúmeras versões, em diferentes formatos, para a construção de Brasília. Porém a narrativa que permanece acessível a quem visita a Praça dos Três Poderes é a do Museu da Cidade. Conforme pretendia Kubitschek.

Considerações finais

O Museu da Cidade tem a característica peculiar de ser um museu-monumento – tipo de edificação escassa na contemporaneidade. Os artigos em periódicos e os registros iconográficos gerados no momento de sua projetação e construção foram imprescindíveis para a criação de um conjunto documental que possibilita o resgate do seu processo de criação.

A elaboração do projeto do Museu no mesmo ano que outros edifícios-chave da cidade revela a preocupação dos construtores de Brasília em registrar o processo de mudança da Capital. É interessante observar que a opção pelo modo de apresentação de seu acervo museológico siga o modo mais antigo de escrita: a cuneiforme. Esses textos esculpidos em suas paredes, como nos monumentos e obeliscos milenares, registram a grande saga que foi a construção de Brasília na praça que é ponto de encontro e de manifestações da metrópole e também local de maior simbolismo político do país. Narrativa – à

vista do povo – sobre a criação de uma cidade que é Urbs, Civitas e Patrimônio Mundial da Humanidade.

NOTAS

[1] Artigo desenvolvido como parte de pesquisa de doutorado no Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU/PPG) da Universidade de Brasília (UnB). Versão desse artigo foi apresentada no 12º Seminário Docomomo Brasil 2017 e publicada na Revista V!RUS [online], São Carlos, n. 15, 2017.

Referências bibliográficas

ABREU. José Guilherme. *Arte pública e lugares de memória*. Revista da Faculdade de Letras Ciências e Técnicas do Património. Porto, 2005 I Série vol. IV, pp. 215-234.

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

BRASIL. Lei nº 11.904, de 14/01/1998. Institui o Estatuto de Museus e dá outras providências. Disponível em: < http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2009/lei/l11904.htm>. Acesso em 22 jun. 2018.

CORREIO BRAZILIENSE. *Museu da Cidade reabre mudado*. Brasília, 07 set. 1986, p. 09.

COSTA, Lucio. *Relatório do Plano Piloto de Brasília*. 1957. In: Governo do Distrito Federal. Relatório do Plano Piloto de Brasília. Brasília: GDF, p. 18-34, 1991.

IPHAN. *Patrimônio no DF: bens tombados*. Brasília: Superintendência do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional no Distrito Federal, 2009.
KOTHE, Flávio. A narrativa trivial. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1994.

KUBITSCHEK, Juscelino. *Por que construí Brasília*. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2000.
MOTTA, Luiz Gonzaga. Análise crítica da narrativa. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2013.
NIEMEYER, Oscar. Museu de Brasília. In: Revista Módulo, v.2, n. 12, fev., pp. 36-37, 1959.

PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA. Coordenação de Relações Públicas. *Catálogo do Palácio da Alvorada*. Brasília. Brasília, circa 2006.

QUEIROZ, Rita de Cássia Ribeiro de. *A informação escrita: do manuscrito ao texto virtual*. In: VI CINFORM - Encontro Nacional de Ciência da Informação, 2005, Salvador.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa 3*. O tempo narrado. São Paulo: WMF Martins Fontes, 1997.

Site da Presidência da República. Palácios e Residências Oficiais. Disponível em: < http://www2.planalto.gov.br/presidencia/palacios-e-residencias-oficiais/palacio-da-alvorada/galeria-de-imagens/palacio-da-alvorada-12.jpg/view> Acesso em 22 jun. 2018.

ÚLTIMA HORA. *Na hora H José Mauro, a frase do Alvorada*. Rio de Janeiro, 16 mar. 1960.

_____. *Niemeyer responde às críticas sobre arquitetura de Brasília, Moacir Werneck de Castro*. Rio de Janeiro, 11 mar. 1960.

IPHAN. *Patrimônio no DF: bens tombados*. Brasília: Superintendência do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional no Distrito Federal, 2009.

REVISTA BRASÍLIA, v.2. n 17, maio, 1958.

VEYNE, Paul. *Como se escreve a história e Foucault revoluciona a história*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.

Oscar Niemeyer e a cor

BORDA, Luis; BAUER, Susanne. Oscar Niemeyer e a cor. Revista Docomomo Brasil, Rio de Janeiro, n. 2, p. 43-49, dez. 2018

data de submissão: 10/10/2017
data de aceite: 02/07/2018

Oscar Niemeyer and the color

Oscar Niemeyer y el color

Luis Eduardo dos Santos BORDA
Doutor em Artes; Professor Associado da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e Design da Universidade Federal de Uberlândia; dado@ufu.br

Susanne BAUER
Phd em Arquitetura, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e Design da Universidade de Uberlândia; susanne.bauer@aaschool.ac.uk

Resumo
Este artigo busca compreender as opções cromáticas de Oscar Niemeyer ao longo de sua extensa carreira. A metodologia consiste em analisar o cromatismo de suas obras e compará-lo às opções cromáticas de outros arquitetos e artistas modernos. Os resultados são comentados a partir da análise de algumas obras selecionadas. Uma vez que a tonalidade branca é muitíssimo presente em sua produção, a análise primeiramente aborda a sua obra a partir de certo fascínio dos arquitetos modernos pelo branco. Aventa também a hipótese de que sua opção pelo branco deriva, ademais, de referências ligadas à determinada vertente da escultura abstrata. Constata, contudo, que é só a partir dos anos 50 que Niemeyer faz uma deliberada opção pelo branco. Antes disso, sua arquitetura é policrômica. O artigo analisa as referências dessa policromia inicial de sua produção, a aproximação de Niemeyer ao Brutalismo a partir dos anos 60 e, também, os desdobramentos cromáticos de sua arquitetura a partir dos anos 90. Conclui com a observação de que, não obstante a singularidade e o forte caráter autoral de sua produção, suas referências cromáticas podem ser encontradas em determinados trajetos da Arte e da Arquitetura do século XX.
Palavras-chave: Oscar Niemeyer; Cor; Arquitetura Moderna.

Abstract
This article seeks to understand the chromatic options of Oscar Niemeyer throughout his extensive career. The methodology consists of analyzing the chromatism of his works and comparing it to the chromatic options of other modern architects and artists. The results are commented on the analysis of selected works. Since white tonality is very much present in his production, the analysis first approaches his work from a certain fascination of modern architects with white. He also hypothesized that his option for white also derives from references linked to the particular strand of abstract sculpture. He notes, however, that it is only after the 1950s that Niemeyer makes a deliberate choice for white. Before that, its architecture is polychromic. The article analyzes the references of this initial polychromy of its production, Niemeyer's approach to Brutalism from the 60s and also the chromatic unfolding of its architecture from the 90s. It concludes with the observation that, despite the singularity and the strong authorial character of his production, his chromatic references can be found in certain paths of Art and Architecture of the twentieth century.
Keywords: *Oscar Niemeyer; Color; Modern Architecture.*

Resumen
Este artículo busca comprender las opciones cromáticas de Oscar Niemeyer a lo largo de su extensa carrera. La metodología consiste en analizar el cromatismo de sus obras y compararlo con las opciones cromáticas de otros arquitectos y artistas modernos. Los resultados se comentan a partir del análisis de algunas obras seleccionadas. Una vez que la totalidad blanca es muchísimo presente en su producción, el análisis primero aborda su obra desde cierta fascinación de los arquitectos modernos por el blanco. Plantease como hipótesis que su opción por el blanco también está relacionada a determinada verterte da la escultura abstracta. Se constata, sin embargo, que es sólo desde los años 50 que Niemeyer hace una deliberada opción por el blanco. El articulo analiza las referencias de esa policromía inicial de su producción, la aproximación de Niemeyer al Brutalismo en los años 60 así como los despliegues cromáticos de su arquitectura en los años 90. Concluye con la observación de que, sin embargo, la singularidad y el fuerte carácter "de autor" de su producción, sus referencias cromáticas se pueden encontrar en determinados trayectos del arte y de la arquitectura del siglo XX.
Palabras-clave: *Oscar Niemeyer; el color; arquitectura moderna.*

Introdução

Transformado em signo de modernidade, o branco revestiu os edifícios sem adorno de Adolf Loos e a casa modernista de Gregory Warchavchik. Esteve presente nas famosas residências que Le Corbusier construiu nos anos 20 e foi essencial, como queria o arquiteto, para pensá-las enquanto "volumes sob a luz". Tornou-se quase corriqueiro nos edifícios modernos da primeira metade do século XX e, nos anos 60, definiu a arquitetura racionalista e elegante de Richard Meier. Na década de 90 tornou-se signo de

sofisticação nos espaços minimalistas e refinados propostos por John Pawson e por outros arquitetos contemporâneos.

A análise da produção de Oscar Niemeyer revela a mesma aderência a essa longa tradição e, por que não dizer, a esse fascínio pelo branco que caracterizou boa parte da produção moderna. Mas é um fascínio que, no caso de Niemeyer, tornou-se marcante somente a partir de meados dos anos 50.

Examinando-se as opções cromáticas de Oscar Niemeyer ao longo de sua extensa carreira, vê-se que, no início de sua produção, o branco não era o tom dominante. Até metade dos anos 50, Niemeyer vinha produzindo uma arquitetura leve, permeável e cujo cromatismo derivava não somente das texturas e dos tons naturais dos materiais empregados como também da azulejaria azul e branco que muitas vezes revestia determinadas superfícies. A isso vinha somar-se o colorido dos painéis artísticos que integravam frequentemente suas obras. É a partir dos anos 50 que Niemeyer começa a realizar composições em que o branco torna-se a cor dominante. Neste período, a tonalidade branca vem associar-se a volumes densos, compactos e de forte caráter escultórico; e passa a caracterizar quase todo o restante da produção do arquiteto. Isso não impediu a Niemeyer de também explorar, a partir deste mesmo período, a tonalidade natural do concreto e de com isso se aproximar, em certo sentido, da Estética Brutalista.

A última investigação cromática de Niemeyer começa por volta dos anos 90. Sem abandonar as composições brancas e de forte caráter autoral que caracterizaram sua arquitetura até então, o arquiteto passa a dinamizar algumas de suas composições com tonalidades fortes, tons que aparecerão em alguns volumes ou mesmo em determinadas superfícies.

Tendo por base a análise de obras selecionadas, este artigo tentará compreender as opções cromáticas de Niemeyer ao longo de sua extensa carreira; também buscará entender que relações existem entre as opções cromáticas de Niemeyer e o fascínio moderno pelo branco. Isso exigirá contextualizar sua obra em relação ao conjunto da produção moderna e também em relação ao contexto cultural brasileiro.

Tentaremos discutir a hipótese de que o fascínio moderno pelo branco, por si só, não é suficiente para explicar as opções cromáticas do arquiteto. Tentaremos mostrar que a preocupação nacionalista, o interesse pela estética Brutalista e a referência de Niemeyer à escultura moderna também foram determinantes em relação às suas escolhas cromáticas.

Desde o começo, procurou-se não somente uma definição como uma expressão para a Modernidade. Filósofos, historiadores e críticos tentaram descrever a Modernidade como "racional", "útil", "funcional", "secular", etc. Nas décadas recentes isso foi complementado por termos mais específicos como 'higiênico', 'claro', 'limpo', 'mínimo' ou 'eficiente'. Em tudo isso, a cor branca apareceu ao mesmo tempo como o produto e a expressão da autoconsciência da Modernidade. Talvez, em certo sentido, esse sempre tenha sido o caso. Para Kant, Modernidade era Aufklaerung (Iluminismo). No século XVIII o termo 'luz' e 'branco' tornaram-se interconectados. Seja como for, uma coisa é certa: a questão da aparente superioridade do branco tornou-se algo que produziu certa fascinação generalizada. (BAUER, 2014).

No campo da arquitetura a cor branca foi o centro de várias falas, assim como se constituiu numa espécie de expressão da Modernidade. E é possível dizer que, no debate sobre a cor, ocupou uma posição proeminente. Enquanto narrativa, o discurso sobre o branco adquiriu variações, mas informou uma considerável massa de escritos, especialmente aqueles que versaram sobre a natureza da Modernidade. Desde o começo, a Arquitetura Modernista, tal qual surgiu no início do século 20, sempre esteve ligada à cor branca. Oscar Niemeyer, do mesmo modo, nunca se manteve distante desta "imagem da Modernidade". E é importante reconhecer ademais que, embora tenha usado uma larga paleta de cores em muitas fases de sua arquitetura, ele é mais conhecido justamente por seus edifícios brancos, aqueles que produziu depois dos anos 50.

Na história da Arquitetura Moderna, o argumento acerca do branco se sobrepôs às razões relativas ao ornamento; e a proibição em relação ao ornamento apareceu, em geral, junto com a abolição da cor. Um edifício moderno deveria parecer nu, de modo a expressar a honestidade de que Adolf Loos havia falado em "Ornamento e Crime". Loos é, aliás, reconhecido por ter denunciado a ornamentação tradicional e por ter aberto o caminho para uma simplificação radical da arquitetura, a começar pelas superfícies externas. O bastão é então passado para a geração dos anos 20, cujos arquitetos são creditados por desenhar edifícios com fachadas simples. Ora, tal simplicidade é enfatizada pela tonalidade branca. No começo do século 20, a opinião geral era a de que o ornamento – tanto quanto a cor – deveriam ser substituídos pela busca revolucionária de transparência. O signo dessa transparência era justamente a tonalidade branca. Paradoxalmente, os arquitetos modernos trataram o branco como ornamento e enquanto um modo de vestir a arquitetura. Nesse sentido, talvez se possa afirmar que a arquitetura pura consistia em paredes nuas, mas de qualquer modo cobertas por uma película de branco. (WIGLEY, 1995).

Uma vez que todos os objetos têm uma cor, a coloração e a erradicação da cor de um edifício são, ambas, decisões arquitetônicas. O preconceito e a objeção em relação à cor são, em parte, explicados

pela natureza incontrolável da cor e, por outro lado, pelo desejo humano de controle e de ordem, algo que acontecia especialmente no começo do século 20. Neste período, a erradicação da cor fora pensada como modo de resistir aos movimentos passageiros da moda e também como meio de buscar determinado sentido de atemporalidade. O que emergia desse debate sobre a resistência à moda era criar alguma coisa atemporal; era, enfim despir o edifício ao máximo, buscar o essencial, a aparência nua do prédio. Ironicamente, isso era melhor mostrado com o uso de superfícies brancas.

Entretanto, a polêmica acerca das paredes brancas incidia justamente na decisão de vestir a parede de branco. O desenvolvimento da produção industrial de tintas mostrava que havia a possibilidade de uma larga escala de brancos. No que concerne à escolha das cores, a crescente racionalização da produção de tintas também mostrava que era possível produzir diversas paletas de cor. Mas a cor não era considerada tão somente fora de moda, como também era tratada enquanto alguma coisa superficial, primitiva e, portanto, incerta.

> "A cor é propriedade de alguns corpos 'estrangeiros' – usualmente o feminino, o oriental, o primitivo, o infantil, o vulgar, o esquisito ou o patológico.... a cor é considerada o domínio do superficial, do complementar, do supérfluo e do cosmético. Em suma, a cor é considerada como alienígena e, portanto, perigosa; por outro lado, é percebida como uma qualidade meramente secundária da experiência e, portanto, como algo que não merece uma consideração séria". (BATCHELOR, 2000, p: 22).

Ora, a decisão de não colorir ou de colorir – e, neste caso, com qual cor – era parte deste argumento de Design.

Na imaginação comum, o Modernismo arquitetônico implicava a imagem de edifícios brancos, com layout funcional e muito frequentemente com teto plano. Isso se tornou a imagem canônica do Modernismo em arquitetura e esteve vinculado a questões de funcionalidade e utilidade no começo do século 20; também esteve associado à promessa de uma vida melhor e foi considerado signo de bom gosto e estilo na segunda metade do mesmo século. O senso comum, então, era o de que um edifício branco, com teto plano e paredes simples, era não somente um edifício modernista como correspondia à demanda por Modernidade e, portanto, ao desejo de uma vida mais instigante.

A tonalidade branca na arquitetura de Le Corbusier, um dos primeiros arquitetos modernos, foi um fator influente. Para Le Corbusier, a arquitetura estava estreitamente ligada à estética dos engenheiros e tinha de consistir de "massa", "superfície" e "plano". O trabalho dos engenheiros, sem nenhum ornamento, era o que mais o impressionava. Embora tenha sido Adolf Loos quem primeiro vinculara a arquitetura pura à eliminação de toda ornamentação, em 1908 foi Le Corbusier quem foi mais notado pela sua arquitetura purista. Ele estava impressionado pela industrialização do começo do século 20. Por outro lado, muitos outros arquitetos e artistas, acostumados a decorar, sentiam-se agora perplexos pela súbita demanda por bens utilitários e pelo apreço em relação à estética dos engenheiros, estética essa que logo assumia e inventava uma "nova" arquitetura. Ora, essa arquitetura plana, pura e simples era agora traduzida por um mero revestimento de tinta branca, ao mesmo tempo em que se livrava da ornamentação do passado, das escolhas cromáticas superficiais e das tendências fugazes. Nesse contexto, a fina cobertura de branco que passou a ser usada pelos arquitetos modernos continuou a ser empregada por eles ao longo de suas trajetórias e à medida que iam investindo em seus respectivos trabalhos.

Niemeyer, a cor e a demanda nacionalista

Vários estudos críticos têm apontado que a produção de Le Corbusier sempre constituiu uma referência importante para Oscar Niemeyer. (QUEIROZ, 2007; VALE, 2000; BRUAND, 1991). Igual a seus colegas brasileiros, o jovem Niemeyer lera com atenção as considerações de Corbusier sobre a arquitetura e vira em suas ideias um parâmetro para o desenvolvimento da arquitetura e do urbanismo no Brasil. A série de residências racionalistas que Corbusier produzira nesse período, sua volumetria retangular, assimétrica e branca, o entendimento dessa arquitetura como "volumes sob a luz", a alusão dessas formas à tradição mediterrânea ou, mesmo, seu caráter "purista" constituíram, dentro disso, uma referência estética importante para o jovem Oscar Niemeyer.

O Le Corbusier que viria ao Brasil em 1936, todavia, já não se mostraria tão vinculado ao branco; mostrar-se-ia, agora, sensível às tradições locais, o que incluía as policromias vernaculares. Abandonando o puro desenvolvimento das formas brancas (Purismo), o Le Corbusier desse período estava utilizando materiais e técnicas vernaculares e também explorando, do mesmo modo que a escultura moderna, as texturas e as cores originais dos materiais construtivos. No caso da arquitetura, os materiais eram a madeira, a pedra e o concreto, entre outros. (CURTIS, 1987).

Foi com essa orientação e tendo essas ideias em mente que Le Corbusier coordenou os primeiros trabalhos referentes ao projeto para o *Ministério de Educação e Saúde Pública* (Rio de Janeiro, 1936). Recomendou, por exemplo, que se utilizasse determinado granito que vira na guarnição de janelas e portas cariocas. (BRUAND, 1991).

As sugestões de Corbusier sobre a inclusão de traços vernaculares vinham ao encontro da forte demanda nacionalista desse período. Para essa demanda, que encontrava em Mário de Andrade um de seus principais apoios conceituais, a ideia era produzir uma

Figura 1 | Pilotis do Palácio Gustavo Capanema (antigo Ministério de Educação e Saúde Pública), Rio de Janeiro.
Fonte: Foto de Leonardo Finotti (publicação autorizada pelo autor).

Figura 2 | Interior do Palacio Capanema (antigo MESP).
Fonte: Foto de Leonardo Finotti (publicação autorizada pelo autor).

arte que, sem deixar de ser moderna, mantivesse fortes vínculos com a cultura local. O resultado foi não somente uma arquitetura espacial e tecnicamente moderna, como também uma produção que expressava aspectos da cultura nacional. É nesse sentido, por exemplo, que pode ser lido o painel de azulejos de Portinari, no térreo. É uma alusão não somente à paisagem local (signo de brasilidade) como à tradição portuguesa da azulejaria. É nesse sentido, do mesmo modo, que pode ser lido o uso de uma pedra local no revestimento das colunas, ou o tom das madeiras nativas que revestem paredes e definem divisórias internas.[1] (Fig. 1 e 2).

Do ponto de vista cromático, o resultado é um conjunto arquitetônico que, implicando uma volumetria moderna e princípios racionalistas de projeto, apresentava uma rica gama de cores. Tal cromatismo era dado pelo azul e o branco dos painéis de azulejo, pelos quebra-sóis azuis da fachada norte, pelo tom de granito dos pilotis, pela tonalidade natural da madeira (armários e revestimento de alguns espaços internos) e, ainda, pelo colorido das obras artísticas que integravam o conjunto arquitetônico.

Ora, o Niemeyer que sai desse encontro e dessa experiência com Le Corbusier irá produzir uma arquitetura que, até a metade dos anos 50, irá explorar a textura e a cor dos materiais construtivos e que, de acordo com a orientação corbusieriana e com a demanda nacionalista brasileira, incluirá o azul e o branco da tradição portuguesa e brasileira.

Figura 3 | Niemeyer, O. – Capela de São Francisco de Assis. Pampulha, Belo Horizonte, 1942. Fachada Principal.
Fonte: Foto de Leonardo Finotti (publicação autorizada pelo autor).

Figura 4 | Niemeyer, O. – Capela de São Francisco de Assis. Interior da nave. Pampulha, Belo Horizonte, 1942.
Fonte: Foto de Leonardo Finotti (publicação autorizada pelo autor).

As obras da Pampulha, que distam apenas seis anos da proposta para o *Ministério de Educação e Saúde Pública*, talvez sejam um dos melhores exemplos dessa primeira fase da arquitetura de Niemeyer. Chamaríamos a esta fase de policromática.

Na *Capela de São Francisco de Assis* (Belo Horizonte, 1942), por exemplo, o rico cromatismo deriva dos quebra-sóis azuis da fachada, dos ladrilhos azuis e brancos que revestem externamente as coberturas em arco, da tonalidade da pedra que guarnece tanto os arcos quanto a marquise inclinada, do tom da madeira que reveste o interior da nave, do tom das pedras que compõem os pisos internos e externos, das esplêndidas azulejarias de Portinari e, finalmente, do colorido delicado dos painéis artísticos e das pinturas que completam a composição arquitetônica. (Fig. 3 e 4).

A mesma diretriz compositiva, com o rico cromatismo que daí resulta, pode ser vista também nos demais edifícios da Pampulha: a *Casa do Baile*, o *Iate Clube* e o *Cassino*.

Até o final de sua extensa carreira, Niemeyer continuaria a explorar as tonalidades dos elementos construtivos. A partir dos anos 50, a novidade seria o abandono progressivo da dualidade azul-branco (que era uma referência à tradição portuguesa) e também o surgimento de duas vias de desenvolvimento para a sua arquitetura.[2] Uma delas foi o investimento em composições com volumetrias brancas. Implicando forte caráter autoral, estas volumetrias tornaram-se uma espécie de marca da arquitetura de Oscar Niemeyer, aliás. A outra via foi a exploração da textura e cor naturais do concreto, algo que marcou a estética de muitos de seus edifícios até o final de sua carreira.

Niemeyer, as volumetrias brancas e a referência à escultura moderna

Se até metade dos anos 50 Niemeyer manteve a policromia que caracterizou as obras da Pampulha, a partir daí uma das vias de desenvolvimento de sua arquitetura foi o investimento em volumetrias brancas e de forte caráter escultórico. É aí que se inicia o que chamaremos de período monocromático de sua produção. Como procuraremos discutir adiante, a hipótese é que, mais do que a arquitetura moderna, a referência para essas formas podem ter sido determinadas expressões da escultura moderna.

O edifício do *Congresso Nacional* (Brasília, 1957), com suas cúpulas brancas e despojadas, talvez seja um dos melhores e mais conhecidos exemplos do uso de volumes com certo caráter escultórico e dessa nova fase em que o arquiteto, pelo menos no que concerne às faces externas, abandona a policromia que caracterizava sua produção anterior.[3] O branco comparece não só nas cúpulas, cujo concreto é tingindo, mas também no mármore que reveste a rampa, a empena das torres e os pisos externos.
Outro exemplo é o projeto para a *Companhia Energética de São Paulo* (1979, não construído). Tem-se também aí uma composição de caráter escultórico e que, como as demais que começou a produzir, é definida por volumes formalmente concisos. Integram o conjunto dois volumes densos e brancos, uma torre tripartida e um pavimento sinuoso, o qual, aliás, tem a função de articular todos os elementos da composição. As cores se restringem ao branco dos volumes e ao negro das vidraças.

O *Panteão à Liberdade e à Democracia* (Brasília, 1985) é também exemplo dessas composições brancas que caracterizaram toda a produção de Oscar Niemeyer a partir dos anos 50. A tonalidade branca, que é obtida através do revestimento externo em mármore, reforça o forte caráter imagético da composição e confere unidade às diferentes formas do conjunto arquitetônico.

Uma de suas últimas obras, o *Conjunto Cultural da República* (Brasília, 2006) é, por fim, o último exemplo selecionado entre as centenas de composições brancas de Oscar Niemeyer. O conjunto é constituído pela cúpula do Museu, com sua impactante e graciosa rampa externa, e pelo prédio da Biblioteca, um bloco retangular e minimalista. A tonalidade branca está na cúpula e também comparece no edifício da biblioteca, contrastando com os quebra-sóis grafite. Está também presente no interior minimalista e elegante do Museu, inteiramente branco.

A volumetria branca, que caracterizou não somente as residências corbusierianas dos anos 20 como também boa parte do restante da arquitetura moderna, com certeza deve ter sido uma referência importante para Oscar Niemeyer. Contudo, a nosso ver não é suficiente para esclarecer a opção do arquiteto pelo branco. Isso porque o caráter fortemente escultórico que sua arquitetura passa a assumir a partir deste período o remete a determinada tradição da escultura moderna, não por acaso branca. Referimo-nos aqui especificamente à obra de escultores como Constantin Brancusi e Hans Arp, duas figuras chaves da escultura moderna.

No caso de Constantin Brancusi, trata-se de uma obra que, embora guarde certos vínculos com o tratamento escultórico tradicional, implica um elevado grau de abstração. Sem jamais abandonar a ideia de representação, o que faz Brancusi é simplificar a imagem do objeto representado. *Maiastra* é um bom exemplo desse procedimento. Realizada em várias versões, implica a redução do motivo (um pássaro) a seus traços essenciais.

Outro aspecto importante em Brancusi é o fato de que, a despeito do tratamento abstratizante, utiliza técnicas tradicionais da escultura; inclui-se aí o desbaste do mármore, material nobre da tradição escultórica. É com este material, aliás, que produz volumes brancos e densos. Nossa hipótese é que, mais do que à produção arquitetônica moderna, é a volumes como os produzidos por Brancusi que se remetem às formas despojadas, compactas, densas e, não por acaso, brancas, de Niemeyer. E isso porque a arquitetura moderna não havia produzido, até então, formas com tal caráter escultórico e a tal ponto remetidas a essa vertente específica da escultura. Reforça essa hipótese, ademais, o fato de que Niemeyer revestia seus volumes com mármore branco, sempre que possível. Veja-se, por exemplo, o caso do *Panteão à Liberdade e à Democracia*.

Hans Arp é um outro nome que, vinculado a essa vertente da escultura, também produziu volumes densos e brancos. Hans Arp parte de Brancusi, porém leva mais adiante a tendência abstratizante do escultor romeno. Igual a Brancusi, também produz volumes densos e brancos; contudo, já não mais se atém à ideia de representação. Longe da tentativa de representar as coisas da natureza, procura tão somente evocar a sinuosidade dos elementos natu-

rais. Outras vezes, Arp toma como referência a geometria e se distancia totalmente das formas da natureza. Do mesmo modo que Hans Arp, Niemeyer irá explorar volumes brancos e densos, sejam sinuosos ou geométricos. Veja-se, por exemplo, a forma curvilínea e branca do auditório da *Bolsa do Trabalho* (Bobigny, Paris, 1972) ou o formato triangular do *Auditório do Ibirapuera*. São formas de forte caráter escultórico, pouco exploradas na arquitetura até então e que atestam, a nosso ver, sua provável referência a essa vertente da escultura moderna.

Um outro aspecto interessante em Hans Arp é o fato de ter diversas vezes utiliza o gesso como material de suas criações. Niemeyer se aproxima mais dele do que de Brancusi neste aspecto, pois os volumes de concreto, quando pintados de branco, são mais similares ao gesso do que ao mármore; Brancusi nunca utilizava o gesso.[4]

Oscar Niemeyer: a expressão em bruto do concreto e os tons saturados de sua última fase

Ao mesmo tempo em que investia em suas composições brancas, Niemeyer desenvolvia alguns projetos onde a tônica era a expressão em bruto do concreto. Com isso, atualizava discussões e buscava investigar essa possibilidade plástica que estava sendo introduzida por Le Corbusier (*Unités d'Habitation*, 1947; *Convento de La Tourette*, 1956, etc) e que passou a associar-se com o que foi conhecido mais tarde como Estética Brutalista.. Em virtude do exíguo espaço que dispomos neste artigo, optamos por falar brevemente sobre este assunto. Apenas gostaríamos de dizer que, diferente do Brutalismo Inglês, por exemplo, e mais próximo a Le Corbusier, em Niemeyer o concreto aparente passou a ser utilizado mais como possibilidade expressiva do que meio de explicitar o sistema construtivo ou a lógica estrutural; e que, em muitos projetos de Niemeyer, o concreto também esteve associado à produção serial dos elementos construtivos.

O projeto para o *Ceplan* (*Centro de Planejamento da Universidade de Brasília*, 1960), para a *Universidade de Brasília* (1960), para o *Instituto de Teologia* (Brasília, 1960), para o *Ministério das Relações Exteriores* (Brasília, 1962) e para o *Ministério da Justiça* (Brasília, 1968) são exemplos dessas pesquisas formais de Niemeyer. Ocorreram concomitantemente aos investimentos em composições brancas e representaram outra via cromática e expressiva buscada pelo arquiteto. Em muitos casos, estiveram associados ao uso de tonalidades saturadas, algo que também se podia ver em Le Corbusier.

Por fim, a última investigação cromática de Oscar Niemeyer foi a introdução de tons fortes em suas volumetrias brancas. A ideia foi dinamizar as composições com tons saturados ou emprestar-lhes determinados sentidos associados ao programa. Na maioria das vezes, Niemeyer se restringiu ao vermelho, mas alguns projetos revelaram uma diversidade maior de possibilidades cromáticas. Em virtude do reduzido espaço deste artigo, não desenvolveremos esse tema. Apenas gostaríamos de dizer que estas investigações plásticas, que começam no final dos anos 80, incluem monumentos expressionistas e também composições brancas, onde aparecem tons saturados.

Entre os monumentos, citam-se a escultura *Mão* (*Memorial da América Latina*, São Paulo, 1989) e o *Monumento a Getúlio Vargas* (Rio de Janeiro, 1992; não construído). São estruturas brancas e que aparecem associadas a um tom de vermelho saturado. O vermelho faz alusão, por sua vez, ao sangue derramado, ao sofrimento latino-americano e ao heroísmo de determinadas figuras históricas.

Entre as composições, destacam-se duas em que Niemeyer utiliza vários tons saturados. São elas a proposta para as *Fábricas Fiat* (Turim, 1990; não construído) e para o *Museu do Homem e do Universo* (Brasília, 1994). Nas *Fábricas Fiat*, Niemeyer propõe uma cobertura constituída de centenas de pequenas pirâmides inclinadas, de tamanho ligeiramente variado, pintadas nos tons amarelo, vermelho, azul e verde. (Fig. 9). No *Museu do Homem e do Universo*, Niemeyer pinta de tons variados e saturados as cinco cúpulas que integram a estrutura do edifício.

De qualquer modo, esses são os únicos casos (ao que saibamos) em que Niemeyer integra tons saturados e variados a suas composições e estruturas brancas. Na maioria dos casos, restringe-se a dinamizar as composições com apenas um único tom saturado, utilizado em geral em algum plano ou superfície do edifício. São exemplos disso o *Teatro Popular* (Niterói, 1997), o *Centro Cultural de Goiânia*, o *Teatro do Ibirapuera* (São Paulo, 2005), entre outros.

Conclusão

A nosso ver, acompanhar as opções cromáticas de Oscar Niemeyer ao longo de sua atuação constitui uma via interessante para compreender sua obra, suas referências estéticas e algumas questões conceituais envolvidas em sua produção. Acompanhar seu trajeto cromático nos leva a compreender sua referência ao Purismo de Le Corbusier, sua aproximação à escultura abstrata moderna, suas tentativas de investigar possibilidades formais colocadas pela vertente construtiva da Arte e pelo Brutalismo, mas também a compreender sua preocupação, no início de sua carreira, em acompanhar as demandas nacionalistas impostas pelo ambiente brasileiro da primeira metade do século XX.

No que ser refere especificamente à presença do branco na arquitetura de Oscar Niemeyer, chama nossa atenção o fato de que, sem jamais tê-lo abandonado em sua fase policrômica, Niemeyer

faz com que, a partir dos anos 50, grande parte de suas composições se torne quase que exclusivamente branca. Nossa hipótese é que isso se explica em função de que, para Oscar Niemeyer, o branco nunca constituiu uma imposição ou uma espécie de ética projetual. Sem descartarmos o que isso provavelmente significou enquanto aderência a essa imagem da Modernidade, diríamos que essa opção também se deveu ao seu desejo de produzir algo novo, impactante, contrastante com o entorno, com forte unidade e, inclusive, ao desejo de buscar uma referência estética (determinada escultura abstrata) que certamente ele apreciava.

Se nossas observações e hipóteses estiverem certas, concluiremos dizendo que Oscar Niemeyer realizou uma obra que, não obstante sua singularidade e forte caráter autoral, acompanhou os desenvolvimentos de algumas correntes culturais e estéticas do século XX, tanto nacionais como internacionais. E que o branco, aparecendo de modo marcante em sua arquitetura, vinculou-se ao fascínio moderno por essa tonalidade, a expressões da escultura abstrata moderna e também conferiu um forte sentido de unidade a suas composições arquitetônicas e urbanísticas.

NOTAS

[1] "Expressões brasileiras" deliberadamente buscadas são também as esculturas que integram a composição arquitetônica, como o *Monumento ao Homem Brasileiro*, as pinturas de Portinari que retratam os trabalhadores de todos os cantos do país, o paisagismo nativo de Burle Marx, entre outros aspectos da composição.

[2] Foge ao escopo desse artigo discutir o problema, mas é possível que tanto o abandono da combinação azul e branco quanto o investimento em volumetrias brancas decorram do arrefecimento da demanda nacionalista, algo que teria liberado o arquiteto (é nossa hipótese) para novas pesquisas plásticas e cromáticas.

[3] A novidade agora é que a diversidade de tons e texturas passa a acontecer somente no interior dos edifícios. O próprio edifício do *Congresso Nacional* é um bom exemplo disso. Se o exterior é caracterizado pelas superfícies brancas das cúpulas, pelas empenas de mármore das torres e pelos fechamentos envidraçados, o interior exibe uma policromia que fica por conta do tom dos carpetes, dos revestimentos em madeira, das azulejarias azul e branco e dos demais elementos que compõem a ambientação.

[4] À guisa de nota, vale observar que outra aproximação interessante de Niemeyer a Hans Arp é o uso de superfícies planas e com borda sinuosa. Diferente de Piet Mondrian, onde tais superfícies surgiram como retângulos ou quadrados coloridos, em Hans Arp elas aparecem na forma de recortes explorados em baixos-relevos nos anos 30. Tais planos com contorno sinuoso, que já haviam aparecido no Cubismo Sintético e na obra de vários artistas modernos (Henri Matisse, entre outros) aparecem na cobertura da *Casa à Estrada da Canoas*, na *Casa do Baile* (Pampulha, 1942) entre outras inúmeras obras de Oscar Niemeyer. Max Bill, que denominava tais planos de "formas livres", já observara sua presença na obra de Niemeyer e a referência deles à Arte Moderna. (D'AQUINO, 1953).

Referências bibliográficas

ARGAN, Giulio C. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

BATCHELOR, David. *Chromophobia*. London: Reaktion Books, 2000.

BAUER, Susanne . *The Myth of the Modern.The Continuous Fascination of Whiteness in Architecture in The 20th Century*. Thesis (Phd in Achitecture and Urbanism) – Birkbeck College – University of London, 2014.

BORDA, Luis Eduardo. *O Nexo da Forma. Oscar Niemeyer: da Arte Moderna ao Debate Contemporâneo*. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes – Universidade de São Paulo, 2003.

BRUAND, Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

CURTIS, William et alii – *Le Corbusier, Architect of the Century*. Great Britain: Balding and Mansell UK Limited, 1987.

D'AQUINO, A. - Max Bill, o Inteligente Iconoclasta. (Entrevista de Max Bill a Flávio D'Aquino). In: Revista Habitat, nº12, jul-set, 1953. São Paulo: Editora Habitat Ltda.

FRAMPTON, Kenneth. *Historia Crítica da La Arquitectura Moderna*. Barcelona: Gustavo Gili, 1991.

KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MACEDO, Danilo Matoso. *Da Matéria à Invenção: as obras de Oscar Niemeyer em Minas Gerais* – 1938-1955. Brasília: Editora da Câmara dos Deputados, 2008.

MONTANER, J. M. *As Formas do Século XX*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002

NOBRE, A. L.; WISNICK, G.; MILHEIRO, A. V. Coletivo. *36 projetos de Arquitetura Paulista Contemporânea*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

PETIT, Jean. Niemeyer. *Poète d"Architecture*. Lugano: Fidia Edizioni d'Arte, 1995.

QUEIROZ, Rodrigo. *Oscar Niemeyer e Le Corbusier: Encontros*. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – Universidade de São Paulo, 2007.

VALE, Marco A. *Desenvolvimento da Forma e Procedimentos de Projeto na Arquitetura de Oscar Niemeyer* (1935-1998). Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – Universidade de São Paulo, 2000.

WIGLEY, Mark. *White Walls, Designer Dresses – The Fashioning of Modern Architecture*. Cambridge: MIT Press, 1995.

Interpretando a historiografia da Arquitetura Moderna Brasileira: Brasília e monografias entre 1959 e 1973[1]

FERNANDES, Luiz Gustavo; MARTINS, Carlos. Interpretando a historiografia da Arquitetura Moderna Brasileira: Brasília e monografias entre 1959 e 1973. Revista Docomomo Brasil, Rio de Janeiro, n. 2, p. 50-58, dez. 2018

data de submissão: 10/10/2017
data de aceite: 19/07/2018

Interpreting the historiography of Modern Brazilian Architecture: Brasília and monographs between 1959 and 1973

Interpretando la historiografía de la Arquitectura Moderna Brasileña: Brasilia y monografías entre 1959 y 1973

Luiz Gustavo Sobral FERNANDES
Aluno de mestrado; Universidade de São Paulo;
luiz.gustavo.fernandes@usp.br

Carlos Alberto Ferreira MARTINS
Prof. Titular; Universidade de São Paulo;
cmartins@sc.usp.br

Resumo
Brasília é certamente um dos grandes acontecimentos urbanos e arquitetônicos de todo o século XX e, apesar da importância que a cidade tem na história da arquitetura moderna, pouco se sabe das representações historiográficas inicialmente desenvolvidas sobre a nova capital. É possível afirmar que a maioria dos trabalhos elaborados sobre Brasília tenham sido escrito apenas mais recentemente, mas seria um erro ignorar uma série de livros publicados nas décadas anteriores. As publicações mais antigas apresentam leituras particulares, realizadas por diferentes autores e em diferentes estágios de consolidação da cidade: as narrativas e representações vão de um espírito bandeirista a leituras de uma cidade 'real', que começava a apresentar sinais de forte expansão periférica e reprodução das desigualdades sociais do país. Este artigo pretende apresentar uma leitura das publicações — feitas entre 1959 e 1973[2] — que tiveram Brasília como objeto de análise, buscando uma interpretação historiográfica e verificando possíveis recorrências e influências. Pensando uma periodização possível, o texto foi dividido em três 'atos' que podem indicar momentos específicos da historiografia da cidade.
Palavras-chave: Historiografia da arquitetura, Arquitetura moderna no Brasil; Brasília.

Abstract
Brasília is certainly one of the great urban and architectural events of the entire twentieth century and, despite the importance that the city has in the history of modern architecture, little is known of the historiographical representations initially developed about the new capital. It is possible to affirm that most of the works elaborated on Brasilia have only been written more recently, but it would be a mistake to ignore a series of books published in the previous decades. The oldest publications present particularized readings, performed by different authors and in different stages of consolidation of the city: the narratives and representations range from a bandeirista spirit to readings of a 'real' city, which began to show signs of strong peripheral expansion and reproduction of the country's social inequalities. This article intends to present a reading of the publications - made between the years of 1959 and 1973 - that have Brasilia as object of analysis, seeking an interpretation of the presented historiography and verifying possible recurrences and influences. Thinking about the possibility of a periodization the text was divided into three 'acts' that, from the author's observations, can indicate specific moments of the historiography of the city.
Keywords: *Architecture historiography; Modern architecture in Brazil; Brasília.*

Resumen
Brasilia es ciertamente uno de los grandes acontecimientos urbanos y arquitectónicos de todo el siglo XX y, pese a la importancia que la ciudad tiene en la historia de la arquitectura moderna, poco se sabe de las representaciones historiográficas inicialmente desarrolladas sobre la nueva capital. Es posible afirmar que la mayoría de los trabajos elaborados sobre Brasilia han sido escritos apenas más recientemente, pero sería un error ignorar una serie de libros publicados en las décadas anteriores. Las publicaciones más antiguas presentan lecturas particulares, realizadas por diferentes autores y en diferentes etapas de consolidación de la ciudad: las narrativas y representaciones van de un espíritu "bandeirista" a lecturas de una ciudad 'real', que comenzaba a presentar señales de fuerte expansión periférico y reproducción de las desigualdades sociales del país. Este artículo pretende presentar una lectura de las publicaciones - hechas entre 1959 y 19732 - que tuvieron Brasilia como objeto de análisis, buscando una interpretación historiográfica y averiguando las posibles recurrencias e influencias. Pensando una periodización posible, el texto fue dividido en tres 'actos' que pueden indicar momentos específicos de la historiografía de la ciudad.

Palabras clave: *historiografía de la arquitectura, arquitectura moderna en Brasil; Brasilia.*

PRIMEIRO ATO

Trabalhos iniciais: o heróico

Figura 1| Imagens das capas dos livros de Orico, Silveira e Gicovate

Publicações: GICOVATE, Moisés. Brasília: uma realização em marcha (1959) SILVEIRA, Peixoto. A nova capital(1959) ORICO, Osvaldo. Brasil, capital Brasília(1960)

No final dos anos 50 e nos primeiros anos da década de 1960 foram realizadas várias publicações que tinham a nova capital brasileira como tema central, e é certo que esses trabalhos ocupam um espaço singular na historiografia da arquitetura moderna brasileira. São publicações iniciais, que apresentam Brasília ao público em geral (e não apenas aos arquitetos, como muitos trabalhos posteriores), sempre configurando uma apologia da transferência da capital do Rio de Janeiro para o centro do Brasil. Em trabalhos realizados simultaneamente é colocado em destaque o potencial transformador da nova capital, com ênfase significativa nas virtualidades de um empreendimento do porte do proposto pelo então presidente Juscelino Kubitschek. Esse é apresentado, não raramente, como um 'político pleno', 'homem de visão estratégica' e profundamente envolvido com o 'desenvolvimento nacional'. Os textos publicados no Brasil — *Brasília: uma realização em marcha, A nova capital* e *Brasil, capital Brasília* — tem, portanto, forte apelo emocional. Moises Gicovate chega a mencionar que "É necessário que se molde uma mentalidade de Brasília. A preparação psicológica de todo o povo, a fim de que se passe a pensar em termos de Brasília" (GICOVATE, 1959 P.10). Esta passagem não é pouco relevante, considerando que apresenta de uma forma clara o espírito por trás desses trabalhos: são uma maneira de divulgar publicamente e construir a empatia com o que era, para os autores, uma grande realização.

É importante observar que alguns termos são recorrentes nessas três publicações. Um deles é a referência à marcha ao oeste, hoje menos utilizada pela historiografia da nova capital brasileira e certamente inspirada nos acontecimentos expansionistas do território norte americano. Moises Gicovate afirma que "Brasília é o marco de ingresso do Brasil em uma nova era de grandeza e de civilização. Representa o trabalho construtor da verdadeira marcha para o oeste" (GICOVATE, 1959 P. 71). E Peixoto da Silveira também faz sua referência: "A tradução literal da 'marcha para o oeste (Go West...), por exemplo, como foi proposta entre nós, deixou de ser ridícula, porque não passou de simples demagogia" (SILVEIRA, 1959 P. 38). A "marcha para o oeste" representou, nos Estados Unidos, um momento de transição importante para o país, que permitiu o aproveitamento das suas potencialidades naturais e o crescimento econômico das antigas colônias inglesas. A ênfase na marcha para o oeste brasileira parece seduzir estes autores que imaginavam que a transferência da capital poderia resultar em desdobramentos econômicos semelhantes nas terras brasileiras.

Essa é a matriz fundamental destes trabalhos iniciais, que apresentam – muitas vezes apaixonadamente – o suposto e possível desenvolvimento regional do Brasil. É curioso – e vale aqui mencionar – que todos os livros em análise foram publicados após o concurso da NOVACAP e, portanto, já com o conhecimento do projeto de Lucio Costa. Este, como é de conhecimento público, não continha um plano de desenvolvimento regional para o centro do país. O argumento principal desses trabalhos não parece se preocupar com o fato de que o projeto de Lucio Costa atendesse mais à construção de uma nova capital administrativa, do que com o processo de desenvolvimento do interior do país.

O título deste tópico, 'Trabalhos iniciais: o heróico e o singular', parece sintetizar as características predominantes nos livros publicados nesse primeiro momento. Despidos de um olhar crítico, apresentam uma versão romântica – quase mítica – de Brasília. Estão apegados à febre desenvolvimentista e comprometidos com JK, a quem as três publicações fazem referência direta. Peixoto da Silveira tem texto de apresentação redigido pelo próprio Juscelino. Gicovate comenta ainda na introdução de seu volume: "Não poderíamos, pois, deixar de atender ao apelo do Senhor Presidente da República no sentido de divulgar, explicar e difundir tais idéias" (GICOVATE, 1959 P.9 Grifo do autor), deixando subentendido que a publicação fora uma solicitação pessoal de JK. E Osvaldo Orico dedicou um capítulo de seu extenso volume a uma 'Oração de Brasília', redigida pelo próprio então presidente da república. Esses dados acabam por confirmar o caráter politicamente engajado e ideológico desses trabalhos.

SEGUNDO ATO
Mindlin e Freyre: primeiros posicionamentos

Publicações: MINDLIN, Henrique. *Brazilian architecture* (1961) FREYRE, Gilberto. Brasis, Brasil, Brasília (1960).

Figura 2 | Imagens das capas dos livros de Mindlin e Freyre

Henrique Mindlin tem um espaço privilegiado na historiografia da arquitetura moderna brasileira, como arquiteto e como autor de um dos mais importantes trabalhos sobre arquitetura moderna no Brasil. É o autor de *Modern architecture in Brazil*, publicado em 1956 e uma baliza fundamental para uma matriz historiográfica que se tornou recorrente na narrativa dos desdobramentos da arquitetura moderna em terras tropicais. Um trabalho posterior do mesmo autor permanece, no entanto, pouco comentado. Mindlin publicou em 1961 um volume de dimensões reduzidas denominado *Brazilian architecture*, resultado de uma série de conferências que realizara no Royal College of Art. Este pequeno trabalho visava, aparentemente, complementar o *Modern architecture in Brazil*, que ficara desatualizado após a construção de Brasília. É importante observar que o primeiro livro de Mindlin não poderia fazer referência à nova capital brasileira, cujo concurso seria realizado um ano após a publicação do volume: o grande 'acontecimento' da arquitetura moderna brasileira ficaria assim fora deste conhecido manual.

Em um primeiro momento é fundamental analisar a sequência de publicações canônicas[3] sobre a arquitetura moderna no Brasil, com o objetivo de visualizar uma estrutura e uma linha de pensamento que se repetiria na publicação de 1961. *Brazil builds*, publicado em 1943, é uma apologia da arquitetura brasileira[4]. Em um trabalho ricamente ilustrado Goodwin apresenta as especificidades da arquitetura que se desenvolveu no Brasil, desde as primeiras construções realizadas no período colonial até as então recentes experiências modernas, que vinham chamando a atenção e colocava o país em um seleto grupo de países que possuíam uma contribuição singular para a arquitetura moderna. Parece, importante mostrar, de maneira sutil, o 'abrasileiramento' da arquitetura moderna, característica reforçada por toda a historiografia da arquitetura que destaca a produção de uma linhagem carioca.

Modern Architecture in Brazil é um desdobramento de *Brazil builds*, como afirma o próprio Mindlin na abertura do livro de 1956: "This work was first begun as a supplement to Brazil Builds, Philip L. Goodwin's superlatively well written presentation of old and new architecture in Brazil" (MINDLIN, 1956 P. XIII). É natural e esperado, portanto, que exista uma linha de influência clara entre as referidas publicações. Mesmo que o trabalho de Mindlin se dedique somente à arquitetura moderna 'atualizada' – os exemplares que haviam sido construídos entre 1943 e 1956 e que não constavam no trabalho de Goodwin -, o texto é precedido de uma introdução onde a arquitetura brasileira não moderna (o colonial e o barroco) aparece de forma a construir e reforçar a fórmula, desde então disseminada, de uma arquitetura brasileira, que funde a tradição local com a arquitetura moderna internacional.

O livro de 1961 reforça a narrativa construída tanto pelo *Brazil builds* como pelo *Modern architecture in Brazil*, apresentando Brasília como um desdobramento ímpar de uma promissora e genuína linhagem arquitetônica que se desenvolvera em terras tropicais. O percurso construído por Mindlin é semelhante às duas publicações anteriores. No capítulo inicial analisa o barroco brasileiro, estabelecendo as principais características e eventos formadores dessa linguagem de arquitetura que se desenvolvera em terras brasileiras. Em uma segunda parte discute a 'arquitetura internacional aplicada nos trópicos', analisando vários projetos de arquitetura realizados no País. E, finalmente, em um capítulo final, formula a sua leitura sobre a nova capital brasileira.

O percurso é conhecido, mas é a primeira vez que se insere Brasília como um produto - e resultado - da arquitetura moderna brasileira — carioca — em uma narrativa formalizada. É o trabalho de um arquiteto militante e dublê de historiador — e não uma apologia do progresso ou de um governante específico — que analisa, compara e insere a nova capital em uma 'linha de referência'. Não é apenas o momento de uma arquitetura de grande qualidade é atribuída a um único arquiteto ou político, mas um marco relevante que existe e ganha todo o seu significado graças a um contexto específico, uma genealogia que baliza e abre possibilidades.

Gilberto Freyre é, como Henrique Mindlin, um autor fundamental. Conhecido por seus clássicos da sociologia brasileira, como *Casa grande e senzala*, publicado em 1933, e Sobrados e mocambos, de 1936, ele acompanhou com interesse o processo da construção da nova capital do Brasil e realizou a compilação de uma série de pequenos textos. Ainda que *Brasis, Brasil, Brasília* não seja considerado um trabalho central da produção intelectual de Freyre

— cuja produção dos anos 1930 é fundamental na história das Ciências Sociais no Brasil — é relevante considerar que um autor preocupado com as características culturais do país e do continente americano venha a redigir um trabalho que analise a cidade de Brasília dentro desta ótica. É também relevante notar que se trata de um trabalho perfeitamente inserido na produção intelectual do autor, em que o eixo de análise da capital e dos outros capítulos apresentados gravita ao redor da pluralidade cultural, problemática recorrente da sua contribuição à sociologia brasileira.

Um primeiro argumento questiona o ideário, construído por Juscelino Kubitschek e pelos teóricos do desenvolvimentismo, de uma nova capital que abriria possibilidades de interconexões regionais, estimulando o desenvolvimento do interior do país. O reconhecimento da importância desse processo — a interiorização do país — não lhe permite aceitar a versão romântica da estratégia apresentada por Kubitschek para desenvolver aquela região do país. Freyre reconhece que "Brasília, representa uma nova perspectiva para o Brasil inteiro: a perspectiva de um Brasil verdadeiramente inter-regional no seu modo de ser Nação" (FREYRE, 1961 P. 153) mas destaca que na verdade "maior ainda poderia estar sendo a contribuição (...) para uma nova dinâmica, no Brasil, de relações inter-regionais, ou de relações de Brasis uns com os outros" (FREYRE, 1961 P. 153). Para ele, essas transformações deveriam estar "processando menos como realizações quase isoladamente urbanísticas que como esforços de integração, além de nacional, transnacional" e ainda enfatiza que "Brasília não é para ser considerada um puro problema de arquitetura" (FREYRE, 1961 P. 154).

Nessa linha, aponta o problema de uma capital realizada apenas por dois arquitetos — Lucio Costa e Oscar Niemeyer —, quando um projeto dessa envergadura se apresenta como um problema e uma questão nacional, onde deveriam estar envolvidos representantes de diferentes áreas do conhecimento. Arquitetos deveriam estar conectados e trabalhando com outros profissionais e seria esperado "que juntos desenvolvessem uma sistemática de integração de novas cidades num espaço natural, social e cultural, (...) atendendo-se o mais possível ao futuro das cidades como cidades modernas no trópico e dentro de um país já com tradições válidas" (FREYRE, 1961 P. 154).

Assim, *Brasis, Brasil, Brasília* é, salvo melhor juízo, o primeiro livro que apresenta uma versão crítica à transferência da capital do país. Como já indicamos, foi recorrente na historiografia da arquitetura moderna brasileira a apologia da chamada 'escola carioca' como uma produção arquitetônica que reforça os 'vínculos' entre arquitetura moderna e raízes coloniais, valorizando e atualizando aspectos construtivos nacionais. O autor de *Casa grande e senzala* não endossa essa perspectiva de análise, e considera Brasília um objeto arquitetônico desconectado da cultura brasileira local, que ignora a diversidade cultural do país em favor de um desenho urbanístico e arquitetônico universalizante[5].

Os textos de Mindlin e Freyre contribuem para perceber a complexidade já presente na ainda então incipiente historiografia de Brasília. Em publicações quase simultâneas (1960/1961) a nova capital é discutida com lentes antagônicas: enquanto o primeiro insiste em um processo de abrasileiramento da arquitetura moderna, lendo-a como um produto dos acontecimentos artísticos e arquitetônicos das primeiras décadas do século XX, o segundo a percebe como uma cidade abstrata, desconectada dos desejos, das necessidades e da cultura brasileira local. Esses eixos de análise permanecerão presentes - direta ou indiretamente - em textos sobre a nova capital publicados décadas depois, o que revela a sua persistência como questões para a cultura arquitetônica até os dias atuais.

Primeiros ensaios: narrativas urbanas paralelas

Publicações: SCHNEIDER, Wolf. De Babilônia a Brasília(1961) BACON, Edmond. De Atenas a Brasília (1967)

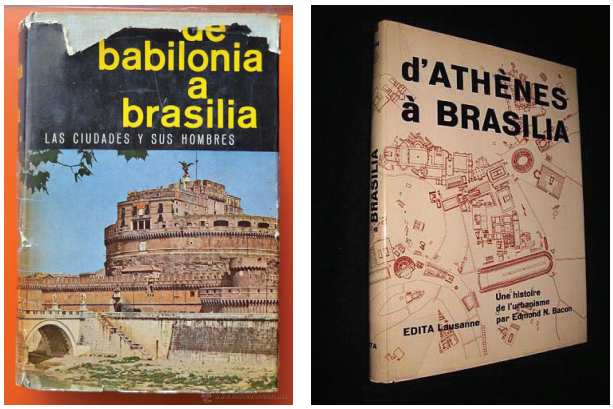


Figura 3 | Imagens das capas dos livros de Schneider e Bacon

Em paralelo às narrativas de Mindlin e Freyre, Wolf Schneider publicou, ainda em 1961, um volume que pretendia apresentar um panorama histórico das cidades e do urbanismo. Nessa perspectiva, Brasília, uma experiência urbana singular — uma cidade moderna, artificial e construída em pouco tempo — não poderia deixar de ocupar um lugar de destaque, ainda que o autor tenha um posicionamento muito menos entusiasmado que Henrique Mindlin. Diferentemente do autor brasileiro, que insere a capital numa narrativa arquitetônica — uma interpretação de possíveis matrizes e referências que balizam e justificam a existência de uma arquitetura moderna brasileira 'singular' (o arcaico e o moderno) — Schneider parte de um olhar urbano, apoiando-se na histórias das cidades e de seus desenhos urbanísticos. O tom do trabalho é definitivamente muito diferente do adotado por Mindlin. Desaparece

uma narrativa apologética, apaixonada pela inventividade da arquitetura moderna brasileira e surgem dúvidas com relação à efetivação da cidade, com observações principalmente relacionadas à escala — monumental e, segundo o autor, pouco adequada às atividades humanas. Esta perspectiva de leitura fica clara em muitos trechos da obra de Schneider como o transcrito abaixo:

> "Parece como si los constructores de Brasília sólo hubieran pensado em lo gigantesco, em lo babilônico,en vez de combinar lo grandioso com lo humano, que eslo que constituye precisamente el encanto de las más famosas ciudades del mundo. Lucio Costa, el que esbozó el plano de La ciudad y obtuvo por ello el premio ofrecido, y el arquitecto jefe Oscar Niemeyer, han hecho surgir de la estepa una ciudad monumental que sólo debe constar de amplias avenidas, y de la que están ausentes los intrincados laberintos de callejuelas" (SCHNEIDER, 1961 P. 476).

A frase acima é importante, considerando o contexto de sua publicação. O começo dos anos 1960 assiste a crise final dos CIAM e à ascensão do Team X, e consequentemente, a uma crítica do urbanismo "modernista" — ao qual Brasília está, para bem e para mal, conectada. Nesse período o Team 10 vinha consolidando uma nova pauta de discussão nos congressos, marcada por dúvidas e novas perguntas com relação ao desenho da cidade, à necessidade de um desenho espacial mais significativo, que contribuísse para a construção de espaços de encontro e contato, sempre presentes nas cidades consolidadas em um momento pré-moderno.

É evidente no trabalho de Schneider uma posição mais próxima a essa nova pauta. É possível observar que na cronologia do livro o autor coloca Brasília dentro de um capítulo denominado 'cidades do futuro' (P. 451), mas fora do subitem 'a cidade adequada para o homem' (P. 483). O capítulo que Schneider redige sobre uma suposta cidade adequada para o homem é curiosamente atual, mesmo redigido mais de cinqüenta anos atrás: defende a valorização da escala do pedestre e a redução do volume dos automóveis dentro das cidades. Brasília é apresentada como o oposto dessa proposição e Schneider denuncia a visão de uma cidade repleta de virtualidades, como amplamente difundido no Brasil e em parte do mundo, apresentando-a como uma cidade que é parte de um período da história urbana que, necessariamente, segundo o autor, precisaria ser revista[6].

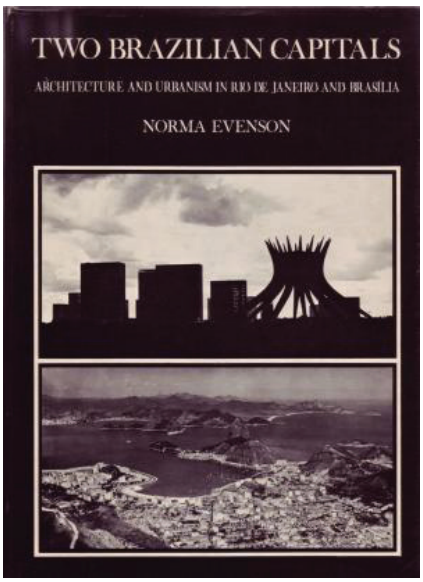
Posteriormente, seria publicado outro texto com uma linha editorial semelhante à de Wolf Schneider. Edmond Bacon escreveu, em 1967[7], um livro sobre urbanismo, colocando, assim como seu precedente, Brasília em lugar de destaque. Bacon, diferentemente de Schneider — que realiza uma crítica ácida à cidade de JK, aparenta estar interessado no desenho das cidades e considera Brasília uma experiência singular. Nas páginas referentes à nova capital trabalha com imagens que exemplificam as virtualidades urbanas da cidade, como a separação dos pedestres dos automóveis, a setorização das funções e os grandes espaços cívicos — com ênfase a uma citação dos espaços gregos. A plataforma da rodoviária de Brasília é analisada como uma obra de grande inventividade, que permite a união dos eixos e a conexão entre diferentes escalas.

Bacon não esconde sua admiração por essa obra de infraestrutura urbana, "une descomposantes de cette magnifique architecture" (BACON, 1967 P. 225). É ainda de se observar o título que Bacon da ao capítulo sobre Brasília "La grande réalisation" (BACON, 1967 P. 221), demonstrando indiscutível entusiasmo com os projetos de Niemeyer e Lucio Costa.

É necessário observar que, mesmo com escopo semelhante, as publicações enxergam a cidade de Brasília com lentes variadas, o que motivou a escolha de ambos os autores e sua periodização em um mesmo tópico de análise. Ambas as publicações contribuem para a compreensão do panorama complexo da agenda arquitetônica nos anos 1960, onde caminhos disciplinares estavam sobrepostos e o debate sobre o desenho da cidade pautava a agenda da disciplina. É recorrente em textos mais atuais sobre Brasília um comentário que afirma que a arquitetura moderna já estaria em 'desuso' e em 'revisão' na época de sua construção. Os trabalhos de Bacon e Schneider desmentem essa afirmação, corroborando a ideia de um período onde perspectivas diversas estavam em confronto quanto aos caminhos possíveis para a prática arquitetônica.

Uma outra narrativa: Norma Evenson

Publicações: EVENSON, Norma.Two brazilian capitals (1973)



Imagens da capa do livro de Evenson

Two brazilian capitals seria, até o início dos anos 70, o mais completo trabalho sobre a nova capital brasileira, considerando que se trata de uma reda-

ção com rigor metodológico e o devido aprofundamento histórico e contextual. É seguro afirmar isso por vários motivos. Em primeiro lugar é importante observar que os primeiros trabalhos mencionados neste artigo (*Brasília: uma realização em marcha, A nova capital* e *Brasil, capital Brasília*) carecem, como já mencionado, de rigor metodológico e adequado aprofundamento historiográfico. São trabalhos realizados no calor da construção da capital, e que assumem acriticamente o "espírito desenvolvimentista" atribuído ao governo de Juscelino Kubitschek. Um segundo momento, composto pelos trabalhos de Mindlin (1961)/Freyre (1960) e pelas publicações de Schneider (1961) e Bacon (1967), mostra um embate pela construção de uma narrativa da nova capital, mas ainda distante da consolidação historiográfica realizada por Evenson (1973). O trabalho de Mindlin é uma abordagem principalmente arquitetônica, que foca na trama da arquitetura moderna brasileira em sua vertente carioca, abandonando qualquer relação contextual com a história do país — que fuja do barroco, do colonial e de uma arquitetura 'arcaica e moderna'. Freyre faz uma leitura de uma Brasília abstrata, desconectada de possíveis matrizes culturais brasileiras. Schneider e Bacon oferecem histórias da cidade e do urbanismo e, portanto, dedicam capítulos a Brasília, sem tê-la como tema principal. Para esses autores, Brasília é um 'experimento' de concepção urbanística e uma abordagem fundamental a ser interpretada.

Norma Evenson adota como ponto de partida a transferência da capital do Rio de Janeiro para Brasília e, a partir daí, escreve um volume que analisa as duas capitais com a profundidade que um tema deste porte exige. É uma publicação rigorosa, que aborda, na parte que se refere a Brasília, o concurso, os projetos de Niemeyer, Juscelino Kubitschek, a transferência da capital e até mesmo um parecer sobre as cidades satélites que vinham se desenvolvendo nas periferias da nova cidade. É também o primeiro trabalho que comenta os demais projetos enviados para o concurso da Novacap — inclusive chegando a publicar a proposta dos irmãos Roberto, em um momento onde nenhum trabalho sequer mencionava qualquer outro projeto elaborado para o concurso.

Evenson faz um panorama amplo porém preciso, que aborda cuidadosamente o evento da construção de Brasília e, diferentemente dos autores anteriores, não trabalha com apenas um recorte específico. A publicação é, dentre os mais antigos trabalhos sobre Brasília, o mais conhecido dos arquitetos, ainda presente com alguma frequência na bibliografia das publicações atuais. O sucesso do trabalho se deve — muito possivelmente — a essa capacidade de síntese de uma série de temas trabalhados por outros autores em um único texto, apresentando um livro consistente sobre a mudança da capital do Brasil.

TERCEIRO ATO
As primeiras inflexões: Uma Brasília 'real'

Publicações: PASTORE, José. Brasilia: a cidade e o homem (1969) EPSTEIN, David. Brasilia, plan and reality (1973)

Figura 4 | Imagens das capas dos livros de Pastore e Epstein

Dois trabalhos da virada dos anos 60 para os 70 chamam a atenção por optar pela análise de Brasília a partir de sua realidade construída e seus respectivos desdobramentos espaciais e sociais. Até o final dos anos 60 e início da década seguinte os trabalhos sobre a nova capital brasileira se concentravam principalmente em uma análise dos projetos de Lucio Costa e Oscar Niemeyer, a partir de diferentes contextos históricos, podendo este recorte ser a política desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek ou as referências urbanas e arquitetônicas construídas mundo afora. Os livros anteriormente apresentados oferecem uma visão panorâmica dessas narrativas e seus respectivos perfis editoriais.

O trabalho de José Pastore (*Brasília: a cidade e o homem*, 1969) e a publicação de David Epstein (*Brasília, plan and reality*, 1973) objetivam enxergar o empreendimento da nova capital com base no seu desenvolvimento real, ao longo de alguns anos após a sua inauguração — e, portanto, desenvolvem um olhar até então inexistente para a nova capital. Esta bibliografia é menos conhecida dos arquitetos, não aparecendo com frequência nas publicações da área. Apesar disso, é nítida a referência que o livro de James Holston (*A cidade modernista. Uma crítica de Brasília e sua utopia*, 1993) faz a esses dois trabalhos, considerando que se trata de uma publicação que analisa as supostas contradições da cidade que objetivava ser 'uma esperança para o Brasil'. É seguro afirmar que o trabalho de Holston viria a reverberar fortemente entre os arquitetos e pesquisadores, sendo parte importante da historiografia da arquitetura moderna brasileira. É relevante, portanto, uma análise das publicações de Epstein e Pastore, para visualizar linhas de origem e referências possíveis.

José Pastore se interessa pelas singularidades de uma cidade construída artificialmente, principalmente quando se considera o volume de migrações que uma nova capital — até então distante dos outros centros do país — atrai. *Brasília: a cidade e o homem* é apresentada como "uma tentativa de examinar as primeiras reações de uma população submetida a um experimento social planejado" (PASTORE, 1969 P. 2). O livro é resultado de uma extensa pesquisa de caráter sociológico, que buscou entrevistar a população migrante de Brasília, se propondo a interpretar o nível de satisfação dos novos habitantes da cidade e suas respectivas condições econômicas.

É possível afirmar que o estudo de Pastore conclui que a satisfação dos moradores de Brasília é superior ao existente em outras cidades do país, ainda que este dado seja modulado segundo diversas variáreis (como nível de escolaridade, posição social e local de residência). A referência (muitas vezes familiares e amigos) que baliza o grau de satisfação dessas populações também é subjetiva e configura uma análise a partir de experiências pessoais. Como lembra o autor: "De fato, as variáveis de percepção baseadas em comparações com grupos de referência mostraram-se muito mais importantes do que as realizações objetivas dos migrantes na explicação de seu nível de satisfação e ajustamento na área" (PASTORE, 1969 P. 117).

Trilhando um caminho diferente, David Epstein analisa Brasília a partir das matrizes teóricas do dualismo e da dependência. Ambas são linhas de trabalho conhecidas na Economia e nas Ciências Humanas e, entre os arquitetos, principalmente a partir do trabalho de Francisco de Oliveira (2003). Epstein utiliza a construção da nova capital — e seus desdobramentos espaciais e sociais — como uma chave para interpretar as contradições dualistas que marcariam o desenvolvimentismo no Brasil. A dependência, ao contrário do que imaginava e sustentava a política econômica de Juscelino, parte do pressuposto da existência de núcleos de influência e núcleos de influenciados (os dependentes) que não poderiam existir isoladamente, já que suas concepções são pautadas por relações diretas[8]. O subdesenvolvimento não existiria por uma falta natural de desenvolvimento econômico e social, mas graças a uma posição dependente e diretamente subordinada. Para Epstein, a inviabilidade de uma política econômica desenvolvimentista e dual se escancara com a construção de Brasília: mesmo com os devidos investimentos em infraestrutura, a cidade é aquilo que Francisco de Oliveira chamaria, trinta anos depois, chama de 'ornitorrinco', considerando seu plano piloto moderno e suas cidades satélites precárias.

> "For, just as we have contended that the rise and persistence of the squatter settlements in Brasilia are a manifestation of the structural characteristics of Brazilian society, so also we suggest that squatting is not amenable to eradication by any administrative or financial measures within the reach of those responsible for the government of the new capital, for so long as the basic structure of the society persists" (EPSTEIN, 1973 P. 179).

Como já mencionado, os textos de Epstein e Pastore influenciarão uma série de trabalhos realizados sobre Brasília nas décadas posteriores — redigidos por arquitetos e não arquitetos. A significativa gama de estudos sobre a urbanização de uma cidade planejada e a realização de estudos sobre as populações nessa espacialidade reiteram a importância que essas pesquisas iniciais tiveram para os debates arquitetônicos de Brasília. Para além de críticas ou apologias, é certo que esses volumes representam um olhar para a nova capital que se tornou emblemático — e parte da agenda de debates sobre Brasília — durante muitas décadas e que, portanto, se apresentam como leituras recomendadas e válidas para os interessados na historiografia da capital de JK.

FINALIZAÇÃO

A historiografia de Brasília - como a de qualquer outro objeto de revisão histórica — apresenta recorrências, rupturas e inflexões próprias a momentos específicos de leitura e releitura cada acontecimento. Este breve levantamento verifica algumas linhas de interpretação da nova capital do Brasil: um primeiro ato apresenta trabalhos com poucas virtualidades historiográficas, com narrativas correntes e com uma análise desenvolvida junto com a construção da nova capital — portanto seduzida pelas possibilidades prometidas por uma política desenvolvimentista. Um segundo ato apresenta uma historiografia em uma fase mais madura e menos romanceada, considerando que as análises apresentadas são pautadas por eventos existentes, apresentando ao leitor narrativas pautadas por genealogias e textos com devido aprofundamento historiográfico. Esses trabalhos observam o objeto a partir de 'linhas historiográficas e referências'. O terceiro ato seria uma outra fase da nova capital, quando surgem trabalhos que analisam a cidade 'real', aquela não apenas dos edifícios e do conjunto urbano, mas a cidade em uso com suas contradições e possibilidades.

Para além dos atos mencionados, é importante observar a diversidade de representações existentes no discurso sobre Brasília e as diferentes formas de sua manifestação — muitas vezes atrelada a olhares pertencentes a diferentes momentos históricos do país, aos debates internacionais da arquitetura ou à formação e ponto de vista de cada autor. É certo pensar que cada autor manifesta um posicionamento frente ao projeto da capital, estabelecendo um debate crítico com o objeto analisado. Esses 'olhares múltiplos' permitem a compreensão das infinitas possibilidades historiográficas, e as lacunas e fissuras existentes entre esses olhares podem direcionar

outras manifestações para a historiografia da arquitetura no Brasil.

Mas também é certo que um olhar, ainda que preliminar, sobre essas narrativas mostra o caráter polissêmico de Brasília: ela designa alternadamente, e às vezes entrelaçadamente, um projeto estratégico de ocupação do território nacional, uma síntese de projeto nacionaldesenvolvimentista, um projeto urbanístico específico e uma cidade real. Este não é, provavelmente, um fator menor para explicar sua extraordinária resiliência como objeto de debates e tensões a mais de meio século de sua inauguração.

NOTAS

[1] Este artigo foi originalmente apresentado e publicado nos anais do 12º Docomomo, realizado no segundo semestre de 2017 na cidade de Uberlândia.

[2] Este recorte é delimitado pela publicações de Moisés Gicovate e Peixoto da Silveira, escritas ainda em 1959. O ano de 1973 é a data de publicação dos trabalhos de Norma Evenson e David Epstein. Esses volumes monográficos balizam as publicações sobre Brasília e, como se pretende observar aqui, possuem perfis editoriais e narrativas singulares

[3] Sobre o papel dessas publicações na constituição de uma trama narrativa da arquitetura moderna brasileira, consultar MARTINS (1987).

[4] Isso fica evidente em passagens como a copiada a seguir, onde existe uma visão promissora da arquitetura brasileira. "O Brasil lançou-se numa aventurosa mas inevitável corrida. O resto do mundo pode admirar o que foi feito até agora e ver que as melhores coisas serão produzidas à medida que o tempo passar" (GOODWIN, 1943 P. 103).

[5] Veja a passagem: "Um pouco desse passado vil, vivo, brasileiro - passado não só erudito como folclórico - suscetível de projetar-se em futuro, abrasileirando-o, caracterizando-o, impedindo-o de ser indistintamente cosmopolita no pior sentido de cosmopolita, é preciso que se torne uma presença inconfundível tanto em Goiânia como em Brasília, para que nem Goiânia nem Brasília dêem ao brasileiro ou ao estrangeiro a impressão de cidades construídas no vácuo cultural dentro do próprio Brasil" (FREYRE, 1961 P. 158).

[6] A frase a seguir é interessante, para lembrar o leitor que se trata de um trabalho de 1961, quando ainda existiam dúvidas com relação à efetiva consolidação da transferência da capital: "Constiuye um hecho emocionante y grandioso presenciar El nascimiento de uma capital. Le ocurrirá como a Ekhet-Aton, em El Nilo, a Samarra em El Tigris y a su triste contemporánea australiana, Camberra? Quién sabe si jamás llegará a despertar realmente a La vida, y si entrará en decadencia tan pronto como Kubitschek deje de estar em El poder? El día de su inauguración, El 21 de abril de 1960, sólo un 1,5 por ciento de todos lons funcionarios Del Gobierno pudieron asumir de modo efectivo su labor em La nueva capital" (SCHNEIDER, 1961 P. 479).

[7] Este livro é muito semelhante (conteúdo, textos e material gráfico) do livro publicado pelo mesmo autor sob o título de Design of Cities.

[8] "From a historical viewport, many features of the Brazilian regional and local ecological systems, social stratification, economy, and ideology (including such areas as literature, the arts, social science, and fashion) developed in ways intimately connected to Brazil's position as a satellite to a succession of international metropolitan powers" (EPSTEIN, 1973 P. 171).

Referências bibliográficas

BACON, Edmond. *D'Athènes a Brasilia*. Paris: Editora Lausanne, 1967.

BACON, Edmond. *Design of cities. Londres: Thames and Hudson*, 1967.

EVENSON, Norma. *Two Brasilian capitals.Architecture and urbanism in Rio de Janeiro and Brasília*. New Haven and Londres: Yele University Press, 1973.

EPSTEIN, David. *Brasília, plan and reality*. Los Angeles: University of California Press, 1973.

FREYRE, Gilberto. *Brasis, Brasil, Brasília*. Lisboa: Edição Livros do Brasil, 1960.

GICOVATE, Moises. *Brasília: uma realização em marcha*. São Paulo: Melhoramentos, 1959.

GOODWIN, Philip. *Brazil Builds: architecture new and old 1652-1942*. Nova York: Moma, 1943.

HOLSTON, James. *A cidade modernista. Uma crítica de Brasília e sua utopia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

MAGALHÃES, Aloisio; FELDMAN, Eugene. *Doorway to Brasília*. Philadelphia: George Wittenborn, 1959.

MARTINS, Carlos Alberto Ferreira. *Arquitetura e Estado no Brasil: elementos para uma investigação sobre a constituição do discurso moderno no Brasil; A obra de Lucio Costa 1924/1952*. Dissertação de Mestrado. FFLCH/USP, São Paulo, 1987.

MINDLIN, Henrique. *Modern architecture in Brazil*. Rio de Janeiro: Colibris, 1956.

MINDLIN, Henrique. *Brazilian architecture, Barroque across the seas. International architecture in the tropics. Brasília: dream or reality?* Londres: Lethaby Lectures, 1961.

OLIVEIRA, Francisco. *Crítica à razão dualista. O ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo, 2003.

ORICO, Osvaldo. *Brasil, capital Brasília*. Rio de Janeiro: Serviço gráfico do IBGE, 1960.

SILVEIRA, Peixoto da. *A nova capital: Por que, para onde e como mudar a capital federal*. Rio de Janeiro: Pongetti, 1959.

PASTORE, José. *Brasília: a cidade e o homem. Uma investigação sociológica sobre os processos de migração, adaptação e planejamento urbano*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969.

SCHNEIDER, Wolf. *Babylon is everywhere. The city as a man's fate*. Londres: Hodder and Stoughton, 1963.

SCHNEIDER, Wolf. *De Babilônia a Brasília. Las ciudades y sus hombres*. Barcelona/Madrid: Editorial Noguer, 1961.

Discussões italianas sobre o restauro da arquitetura moderna: o caso de Weissenhof de Stuttgartt

BIERRENBACH, Ana Carolina. Discussões italianas sobre o restauro da arquitetura moderna: o caso de Weissenhof de Stuttgartt. Revista Docomomo Brasil, Rio de Janeiro, n. 2, p. 59-69, dez. 2018

data de submissão: 10/10/2017
data de aceite: 09/07/2018

Italian discussions about the restoration of modern architecture: the case of the Weissenhof in Stuttgart

Discusiones italianas sobre el restauro de la arquitectura moderna: el caso de Weissenhof de Stuttgartt

Ana Carolina BIERRENBACH
Doutora (ETSAB-UPC – 2006); Professora Associada (FAU-FBA) e Professora Permanente (PPGAU-UFBA);
linabiba@yahoo.com

Resumo
O artigo apresenta algumas discussões teóricas realizadas no final do século XX sobre o restauro da arquitetura moderna na Itália. Toma-se como exemplo os posicionamentos de determinados teóricos italianos quanto a um tema específico: o restauro do Weissenhof de Stuttgart, realizado durante os anos 1980. Para tanto, faz-se necessário inicialmente assinalar a postura teórica que orienta o restauro do conjunto arquitetônico, que é comentada por Paolo Marconi, Marco Dezzi Bardeschi e Giovanni Carbonara, os principais autores tratados neste texto.
Palavras-chave: teorias do restauro; arquitetura moderna; restauro Weissenhof.

Abstract
This paper presents certain theoretical discussions from the end of the 20th century regarding the restoration of modern architecture in Italy, taking as an example the positions of certain Italian theorists in relation to a specific theme: the restoration of the Weissenhof in Stuttgart during the 1980s. To this end, we initially outline the theoretical positions that guided the restoration in question, which is referenced by Paolo Marconi, Marco Dezzi Bardeschi and Giovanni Carbonara, the main authors discussed in this text.
Keywords*: theories of restoration; modern architecture; Weissenhof Restoration.*

Resumen
Este artículo presenta algunas discusiones teóricas realizadas en el final del siglo XX sobre el restauro de la arquitectura moderna en Italia. Se toma como ejemplo los planteamientos de algunos teóricos italianos en relación a un tema específico: el restauro del Weissenhof de Stuttgart, hecho durante los años 1980. Para tanto, se hace necesario inicialmente señalar la actitud teórica que orienta el restauro del conjunto arquitectónico, comentada por Paulo Marconi, Marco Dezzi Bardeschi y Giovanni Carbonara, los principales autores mencionados en este texto.
Palabras-clave*: teorías del restauro; arquitectura moderna; restauro Weissenhof.*

Introdução

O artigo apresenta algumas discussões sobre o restauro da arquitetura moderna na Itália, tomando como exemplo os posicionamentos de determinados teóricos italianos quanto a um tema específico: o restauro do Weissenhof de Stuttgart, realizado durante os anos 1980. Para tanto, faz-se necessário inicialmente assinalar a postura teórica que orienta o restauro em questão, que é referenciada por Paolo Marconi, Marco Dezzi Bardeschi e Giovanni Carbonara, os principais autores tratados neste texto.[1]

O Weissenhof é uma exposição com caráter de manifesto realizada em Stuttgart em 1927, com a pretensão de difundir a arquitetura e urbanismo modernos e aprimorar as suas relações com a produção industrial. Mies van der Rohe é o autor do plano urbano, que reúne uma série de arquitetos responsáveis pelos edifícios do complexo, trazendo experimentos com materiais e técnicas construtivas, visando a fabricação em série.

A urbanização passa por uma série de transformações no decorrer da sua existência. Em 1938 é adquirida pelo Reich alemão, que pretende transformá-la em um complexo militar, com a demolição dos edifícios. Isso não acontece em decorrência do começo da II Guerra Mundial. Nos anos posteriores ao conflito ocorre a demolição, depredação e alteração interna e externa de vários edifícios. Os usuários modificam aberturas, inserem toldos para proteção solar, pergolados, floreiras etc.[2] Acontece também, por exemplo, a construção de um telhado inclinado no edifício de Behrens e a ampliação da Casa dupla de Le Corbusier e P. Jeanneret.[3] Em 1977 o governo alemão assinala a intenção de vendê-lo, causando muitos protestos. Nesta época é criada a Associação Amigos de Weissenhof. Entre 1981-1987 a Agência de Construções Estatal de Sttutgart realiza uma série de intervenções no conjunto.[4] Entre os restauros realizados nesta época estão as casas de Le Corbusier, Behrens, Oud, Scharoun, Stam e Mies van der Rohe.[5] Em 1987 foi completado o primeiro restauro geral do complexo, foco do presente texto.[6]

O restauro conceitual do Weissenhof

Existem teóricos que sustentam que a arquitetura moderna apresenta características específicas que permitem a restauração dos seus conceitos primordiais.[7] Essa é a principal corrente teórica que orienta os restauros realizados em Weissenhof durante os anos 1980.[8]

A possibilidade de restaurar os conceitos pauta-se na discussão sobre a **autenticidade**. Para esses teóricos, a autenticidade encontra-se principalmente nos conceitos, nas ideias primordiais dos arquitetos e dos seus projetos, e são essas que têm que ser retomadas. Assim sendo, em Weissenhof, procura-se,

fundamentalmente, retomar e expor os conceitos norteadores da Arquitetura do Movimento Moderno, difundidos nesta exposição que possui um caráter de manifesto.

Para que se restaurem os conceitos é importante rastreá-los diretamente nas suas fontes primárias, que é onde se concentram as ideias do autor. Assim, para esses autores, a autenticidade do Weissenhof pode ser encontrada principalmente nos seus **projetos originais**. Neste sentido, considera-se que os desenhos são portadores de informações precisas sobre tais projetos, e podem ser retomados para orientar o restauro.

Assim, a partir da referência a tais documentos autênticos, afirma-se a plena validade da realização de **cópias** de peças, partes ou de edifícios completos, sem que isso possa ser considerado como um falso histórico.

Essa questão relaciona-se com a aplicação da **produção industrial e da seriação**. A concepção da arquitetura moderna relaciona-se com a utilização de peças e partes seriadas, muitas vezes realizadas com poucos recursos, com caráter experimental, com a intenção de serem transitórias. Sendo assim, os teóricos consideram-se autorizados a não reparar elementos obsoletos, mas sim a substituí-los. Entendem que podem trocá-los por outros similares que ainda sejam reproduzidos, retomar a produção de elementos com a superação dos seus defeitos preliminares, ou, caso essas soluções não sejam mais possíveis, substituí-los por outros. Com isso, acreditam que podem melhorar a funcionalidade dos edifícios com a correção de erros. É o que acontece na maior parte das intervenções de Weissenhof, uma vez que se autoriza a adequação dos espaços internos, com sua atualização para os padrões de conforto atuais.[9] Essa situação não afetaria a autenticidade dos edifícios, uma vez que essa permaneceria no conceito e não na matéria.

Há outro aspecto que se relaciona com o conceito de **abstração**, característico da arquitetura moderna. Adotam-se muitas vezes volumes puros, formas compactas, superfícies perfeitas e cores homogêneas que, ao contrário da função, das técnicas e dos materiais, têm que perdurar no decorrer do tempo. Assim, consideram essencial que a integridade da **imagem** se transmita, com a eliminação de intervenções extemporâneas.[10] Afirmam que a arquitetura moderna é uma obra artística concluída, que não deve ser alterada, mas pode ser reconstituída. No caso de Weissenhof, essa reconstituição se dá prioritariamente através das imagens externas.[11]

A consolidação das imagens relaciona-se com a difusão da arquitetura moderna. Através de livros e revistas, divulgam-se imagens perfeitas, que tendem a se consolidar como "reais". A utilização das **fotografias** é fundamental para a propagação de imagens de edifícios modernos recém-construídos, com escassa presença dos usuários e das suas ações transformadoras, sem as deteriorações naturais causadas pelo tempo. Tais fotografias são tidas como autênticos documentos que podem contribuir para a repristinação da imagem em um tempo zero.

Uma vez que se entende que o projeto original, portador das dimensões mais essenciais e perfeitas da imagem, tem que ser predominante, considera-se que qualquer parte ou peça considerada destoante possa ser eliminada e que os acréscimos têm que acompanhar as características das imagens originais, sem aportes diferenciadores que indiquem as suas atualidades. As **novas criações**, assim, não devem ter direito a uma expressão própria e atual. Em Weissenhof, essa situação é detectada principalmente nos exteriores das casas, já que os interiores podem ser modificados, assumindo feições mais contemporâneas.

Para esses teóricos, é necessário **valorar** preliminarmente os edifícios, assinalando seus significados artísticos, históricos, sociais e também econômicos. Quanto maiores os valores detectados no edifício, deve-se dar maior atenção à restauração dos seus conceitos fundamentais.

No que diz respeito ao **valor de uso**, esses autores demonstram limitações para aceitar as mudanças anteriormente realizadas pelos usuários para adaptar os edifícios às suas necessidades, especialmente nos casos dos edifícios mais icônicos. Entretanto, como já foi assinalado, ponderam que, uma vez que o conceito de funcionalidade é fundamental, torna-se necessário que os edifícios continuem satisfazendo às necessidades atuais dos usuários. Embora o **reuso** com adequação funcional seja considerado importante, também se entende que a forma primordial não possa ser afetada, e muito menos que os edifícios icônicos possam alcançar o estado de ruína.

A **reconstrução** de edifícios é considerada plenamente realizável. Tem-se em mente principalmente aquelas arquiteturas que têm um caráter de manifesto, como acontece com a experiência de Weissenhof como um todo. O fato de se tratarem de modelos, que têm inicialmente como meta serem produzidos em série, que poderiam ser montados, desmontados, remontados e até mesmo deslocados, induz esses autores a entender que tais reconstruções são pertinentes, assumindo uma função didática e turística.

Embora a **conservação** da matéria possa ser observada em algumas das intervenções realizadas em Weissenhof, não é tida como fundamental, porque é considerada contrária conceito original de provisoriedade do Movimento Moderno.[12]

Figuras 1 e 2 | Casas de Peter Behrens e Mies van der Rohe.
Fonte – Betânia Brendle, 2014

Figuras 3 e 4 | Casa Dupla de Le Corbusier e Casa de P. Oud
Fonte – Betânia Brendle, 2014

Figuras 5 e 6 | Casas Hans Scharoun e M. Stam
Fonte – Betânia Brendle, 2014

Restauro dos significados

No entender de Paolo Marconi (1933-2013), não existe nenhuma diferença entre o restauro da arquitetura antiga e o da arquitetura moderna.[12]

Marconi discute a noção de **autenticidade**: considera que pode ter sentido para obras de arte, mas não para a arquitetura. Para ele, a autenticidade é um "mito terrorista" que paralisa a atuação do restaurador, impossibilitando-o de identificar as prin-

cipais características semânticas dos edifícios para poder recuperá-las.

O teórico não está interessado em determinar quais os conceitos que orientam a produção dos edifícios. Considera que suas características principais possam ser encontradas em qualquer uma das suas fases de existência, contanto que sejam significativas. Mesmo assim, pondera que quando os **projetos originais** ainda existem, como acontece com frequência no caso do Weissenhof, podem oferecer uma base sólida para o restauro, a partir de uma apurada pesquisa filológica. Nesse sentido, Marconi considera que os **desenhos** originais são uma fonte que possibilita a fiel recuperação das características do projeto.

Se a autenticidade não faz sentido, as **cópias** fazem. Afirma que a substituição de peças e partes de edifícios é plenamente plausível. Ele as denomina de duplicatas, afirmando que a sua intenção não é apenas reproduzir imagens, mas também os desenhos, os materiais, as técnicas e as condições de fabricação de tais elementos. Marconi não se refere com muita atenção às cópias realizadas em Weissenhof. Mas pode-se inferir que as questionaria por se pautarem mais na reprodução das imagens do que nas suas demais características.

O teórico pondera que a produção arquitetônica moderna possui um caráter industrial e seriado que parte da noção de repetição, permitindo o distanciamento do entendimento de que existem edifícios – com suas partes e peças – que possam ser considerados raros e únicos. Isso autoriza ainda mais as suas substituições por outros similares, reafirmando a importância das cópias.

Quando existe uma avaliação de que as **características abstratas** de um edifício, com suas formas e superfícies puras e com seus espaços articulados, são aquelas que representam a fase mais significativa da sua trajetória, deve-se restabelecer a unidade semântica, que comporta a recuperação da sua imagem característica.

Para o autor, a **fotografia** tem que ser usada com parcimônia. É um dos documentos que existe, mas não é o único nem o prioritário. Pergunta-se qual fotografia utilizar, aquela do estado atual ou a do edifício em algum momento do seu passado.
Marconi opina que sempre se dá uma seleção arbitrária dos elementos a inserir e a extrair em um restauro. É possível tanto tirar os "elementos espúrios" quanto reintroduzir elementos expressivos através de duplicatas. Para o autor, no caso de necessidade de inserção de novos elementos, esses têm que seguir desenhos, materiais e procedimentos tradicionais de tal modo que passem inadvertidos nos edifícios, não rompendo com a unidade linguística. Assim, considera os edifícios como obras artísticas unitárias que não toleram **criações inovadoras**, nem mesmo aquelas que tenham traços pouco contrastantes.

Para que aconteça a seleção e se determinem as ações adequadas a serem realizadas nos edifícios, é necessária a **valoração** preliminar dos seus **aspectos históricos e artísticos**. Para Marconi, ambos são importantes, e um restauro só acontece quando se detecta que a arquitetura é "bela, bem construída e historicamente significativa" (MARCONI, 2008, p.152).

Para o autor, o **valor de uso** é limitado. Considera que as transformações realizadas pelos usuários nos edifícios podem ser toleradas desde que não afetem as características que conferem seu significado arquitetônico. Mas pondera que é necessário manter os edifícios ocupados com usos preferencialmente compatíveis com aqueles originais, desde que se preserve o significado.

Assim, para o autor, no caso da destruição de edifícios cult, como acontece em Weissenhof, admite-se a **reconstrução** nos seus mínimos detalhes, "como era e onde era". Mas considera que essa deva se pautar em documentos que permitam as suas reconstituições filológicas.

O **restauro** dos edifícios modernos deve, portanto, restituir as suas estabilidades e durabilidades, mantendo ou restabelecendo suas mensagens, para garantir a transmissão da unidade do seu caráter semântico. Para o teórico, é possível restaurar o edifício "como era e onde era". Mais do que conservar os conceitos, as imagens e até mesmo as matérias (embora também as leve em consideração), é necessário conservar os significados.

Restauro das matérias

Teóricos como Marco Dezzi Bardeschi, Amedeo Bellini e Paolo Torsello também compreendem que não existe uma especificidade para o restauro da arquitetura moderna, mesmo que reconheçam certas peculiaridades suas.[15]

Colocam em discussão a noção de **autenticidade**. Compreendem que essa se centra no caráter único e original das matérias acumuladas no tempo. Para eles, a manutenção das matérias é o único modo para que as informações dos edifícios alcancem os usuários presentes e futuros, possibilitando fruições, interrogações e plenas interpretações dos edifícios.

Afirmam que a autenticidade de um edifício não pode ser definida a partir da eleição de um ponto na sua história que possua uma suposta maior importância em relação aos demais. Em Weissenhof, todos os momentos da sua história são considerados autênticos. Não acreditam que a autenticidade possa ser detectada nos **projetos originais**, por mais que existam muitos registros, como acontece em Weissenhof.

Para esses teóricos, caso a matéria não se mantenha autêntica, torna-se falsa. A cópia de edifícios (ou de partes suas) não traz as suas essências. E a falsificação mina a transmissão das suas características, conformando, na realidade, uma paródia do Moderno.[16] Para Dezzi, Weissenhof é um fantasma.[17] Afirma que a casa unifamiliar de Le Corbusier é reproduzida "como era", tornando-se um simulacro,[18] e a casa de Scharoun "parece de papel machê".[19]

A **reconstrução** é considerada uma cópia que se limita a reproduzir edifícios emblemáticos a partir do nada, sem interferir nos edifícios preexistentes, assumindo uma dimensão meramente didática. Trata-se de uma operação que não se relaciona com o restauro.

Com relação à **produção industrial e seriada** de peças e partes de edifícios modernos, afirma-se que aquelas que atualmente estão danificadas não devam ser substituídas por outras similares. Consideram que, mesmo que elementos que constituem os edifícios ainda continuem sendo reproduzidos industrialmente, não é possível utilizá-los para substituir os preliminarmente existentes, porque estes são documentos autênticos e aqueles não. Dezzi afirma que, exatamente pelo fato da arquitetura moderna usar materiais experimentais precários, com ciclos de deterioração acelerados, como ocorre em certos exemplos do Weissenhof, é necessário um maior cuidado para assegurar a sua conservação. Comenta que, em muitos casos, pelo fato de atualmente se dar aos usuários de Weissenhof autonomia para modificar os interiores das casas, acontecem muitas perdas de documentos, sendo que nem mesmo campainhas, interruptores, portas, janelas e maçanetas preexistentes são mantidos.[20]

Compreendem que a arquitetura moderna tenha um caráter abstrato. Apontam que existe uma tendência que considera que a **imagem** arquitetônica tenha que perdurar perfeita e idealizada. Tal tendência é considerada contrária às próprias concepções da arquitetura moderna, que, segundo Dezzi, não demanda sua própria mitificação a objeto de culto.[21] Repudiam a possibilidade de que tal imagem possa ser retomada tal como existia na sua origem, recuperando uma unidade perdida. É isso que acontece no edifício de Behrens: na intervenção dos anos 1980 o teto inclinado existente é substituído por outro plano, "idêntico ao que deve ter sido".[22] Para Dezzi, elimina-se assim um elemento que correspondia à expressão de uma incompreensão dos usuários quanto aos postulados do Movimento Moderno.[23] Também chama atenção para o edifício de Mies van der Rohe, que, por ter sido mantido em uso, está em bom estado no final dos anos 1980. O autor aponta que os usuários o entendem e respeitam, aportando personalizações. Mas durante o restauro essas são consideradas uma heresia e descartadas.[24]

Para esses teóricos é necessário aceitar que a imagem não seja mais a mesma. Chamam atenção para a propagação de imagens do Movimento Moderno, divulgando edifícios com características perfeitas, que dificultam a aceitação das suas transformações. Em Weissenhof, a alteração da imagem acontece com muita veemência durante a guerra, com a substituição dos edifícios modernos por "casas banais".[25] Nesse sentido, os teóricos entendem que a arquitetura moderna tem que ser considerada como uma obra artística aberta, que não se deve reconstituir sua imagem original, mas sim dar espaço à sua cuidadosa atualização, com diferentes entendimentos sobre o que isso significa.

Para esses teóricos, as **fotografias** difundidas, insistentemente, pela historiografia da arquitetura moderna têm um efeito negativo. Os edifícios, como ocorre em Weissenhof, terminam se transformando em ícones que não existem no mundo real, mas sim ilusório. Induzem a reprodução de uma imagem invariante que não se deteriora com o tempo. Essa dimensão icônica é reforçada quando os arquitetos realizam peregrinações para visitar edifícios paradigmáticos, esperando encontrá-los iguais às fotografias. Essas podem ser consideradas documentos úteis para compreender como o edifício transita pelo tempo, mas não podem se transformar em uma diretriz definidora para o projeto de restauro.

Como as dimensões históricas das matérias e das técnicas que compõem os edifícios têm que ser preponderantes, afirmam, com diferentes ponderações e alcances, que peças e partes inseridas em todas as etapas de vida dos edifícios não devam ser eliminadas ou, caso isso tenha que acontecer, que seja de um modo pontual, preocupação que não acontece em Weissenhof.

Não consideram que as obras possuam uma dimensão histórica ou artística preestabelecida em um determinado momento e que se encontre finalizada. Isso os conduz a acreditar que as novas criações tenham direito a aparecer. Fazem uma crítica àquelas intervenções que pretendem parecer antigas, mesmo quando empregam materiais e técnicas tradicionais. Entretanto, existem nuances entre os posicionamentos dos autores. Dezzi, por exemplo, sustenta que é necessário conservar, mas também inserir novas criações. Isso também se aplica à arquitetura moderna, considerada como "um conceito aberto, de avanço perene".[26]

Para esses teóricos, não importa se os autores dos projetos defendem ou não permanências, mudanças ou até mesmo a eliminação das suas obras. O que importa é que a consciência atual considera que essas obras têm que ser conservadas. Dezzi, Bellini e Torsello afirmam, com diferentes argumentações, que a determinação de **valores históricos e artísticos** é sempre parcial e induz a compreensões e atuações limitadas sobre os edifícios.

Sobre o **valor de uso**, ponderam que é necessário reter o máximo possível das mudanças realizadas pelos usuários para adequar os edifícios aos seus anseios e às suas necessidades, mesmo que isso suponha uma distorção das suas características artísticas iniciais. Com relação às demandas atuais, todos consideram que é importante a recuperação da funcionalidade, embora existam nuances nas opiniões dos autores. Dezzi afirma que é necessário prestar atenção no valor de uso, possibilitando a recuperação funcional, com o máximo de adequação e respeito às suas características historicamente sedimentadas. Fato que, para o autor, não acontece no restauro de Weissenhof, assinalando que, na maior parte das circunstâncias, não se procura conservar o existente, mas sim substituí-lo.[27]

Anzivino, por sua vez, afirma que os restauros pretendem eliminar os rastros dos usuários reais, que não se enquadraram nas características do homem estandardizado difundido pelo Weissenhof.[28] Dezzi opina no mesmo sentido, e afirma que o restauro acaba substituindo de modo sistemático tais usuários reais por outros.[29]

Para esses autores, a noção de **restauro**, inclusive o da arquitetura moderna, associa-se a uma compreensão errônea do seu escopo que precisa ser superada e redefinida. Consideram que é necessário que se extrapole o restauro dos conceitos, dos significados ou das imagens. Seus entendimentos possuem diferentes matizes, mas todos assinalam a necessidade de **conservar**, conter a decadência das matérias, controlar as transformações para minimizar a perda de testemunhos históricos. Esses devem manter suas potencialidades de transmitir informações e acionar interpretações e fruições. Em todo caso, posicionam-se fortemente contra a repristinação, tal como aquela realizada na maior parte dos edifícios de Weissenhof em 1987.

Restauro das matérias e imagens

Giovanni Carbonara e outros teóricos indicam que os princípios do restauro da arquitetura antiga são os mesmos que orientam o da arquitetura moderna.[30]

A noção de **autenticidade** é fundamental e pode ser encontrada no caráter único das matérias originais, que também incorporam a imagem arquitetônica. Neste sentido, Carbonara afirma que a autenticidade das intervenções de Weissenhof pode ser questionada, uma vez que não se sabe o quanto das matérias originais de fato perdura e o quanto está alterada.[31]

Os teóricos articulados a esta tendência consideram que a autenticidade não está depositada nas ideias dos autores disponíveis nos projetos originais, mas sim nas principais características imagéticas e nas marcas depositadas nos edifícios no transcorrer do tempo. Carbonara assinala que, em Weissenhof, a tentativa de retorno aos **projetos originais** é uma falácia, principalmente considerando-se todas as transformações realizadas durante o tempo decorrido, que contou com amplas destruições bélicas.[32]

Uma vez que se perca o original e se consolide a **cópia**, perde-se a autenticidade. Carbonara afirma que a cópia, por mais escrupulosa que seja, é uma mera interpretação. Entretanto, aponta que a cópia pode ter uma utilidade didática, desde que se destaque das preexistências, não interferindo nas suas consistências materiais. Mas, tem que se limitar a casos exemplares. Carbonara afirma que cópias podem acontecer em Weissenhof, criando-se museus, desde que se denunciem enquanto tais.[33]

Essa compreensão sobre as cópias tem consequências no modo de produção característico da modernização, que se dá a partir da **produção industrial, por vezes seriada**. Pondera-se que mesmo que peças e partes de edifícios tenham sido testadas e posteriormente descartadas não devem ser eliminadas, sob pena de perda de conteúdo autêntico, histórico e artístico das obras. No caso de Weissenhof, aponta-se que muitos dos materiais e técnicas experimentais que se mantêm até os anos 1980 são retirados, acarretando na destruição de documentos importantes.[34]

Para esses teóricos a arquitetura moderna possui características abstratas que constituem suas dimensões artísticas fundamentais. Essas precisam ser mantidas ou recuperadas. Assim, caso a unidade artística da obra tenha sido rompida, é importante que se procure reintegrá-la. Essa disposição, entretanto, encontra resistência na dimensão histórica que pode incorporar mudanças que afetem de modo negativo a **imagem** dos edifícios, levando à necessidade de uma valoração crítica. Carbonara questiona as intervenções realizadas em Weissenhof, que focam prioritariamente na recuperação de uma imagem reluzente, que praticamente exclui a historicidade.[35]

É necessário que se pondere sobre a possibilidade da manutenção ou da extração de peças e de partes dispostas no tempo. Quando for necessário sacrificar determinados elementos dos edifícios ou acrescentar outros, não se aceitam novas inserções a partir da imitação de formas, materiais e técnicas do passado. As **novas criações** precisam ser mínimas e discretas, mas também qualificadas e atuais. Têm como finalidade permitir a transmissão da matéria, que é o suporte da forma arquitetônica. Nesse sentido, avalia-se que os edifícios tenham uma unidade artística preliminar, que é necessário colaborar para a sua restituição e transmissão, mas sem dispensar a criação contemporânea.

Carbonara considera que faz mais sentido substituir as "caixas banais com telhados inclinados", inseri-

das após a II Guerra mundial, por soluções mais sensíveis às sugestões do lugar do que criar cópias dos edifícios originais.[36]

Postula a necessidade de examinar e reconhecer **valores históricos, artísticos e culturais** para determinar, em cada caso, a necessidade das seleções dos edifícios e as ações a serem tomadas. O reconhecimento de tais valores deve ser realizado tanto para as arquiteturas produzidas em todos os tempos, sem distinções. Deste modo, a partir de uma eleição preliminar, considera-se que é possível a conservação prioritária da matéria e/ou da imagem que a ela se associa. Consideram que a intencionalidade não deva ser buscada nas ideias dos autores, mas sim nas próprias obras. Carbonara, entretanto, também reconhece que o juízo crítico é limitado, que pode se alterar com o tempo.

Quanto ao **valor de uso**, considera-se que as alterações funcionais inseridas no decorrer do tempo podem ou não ser mantidas, dependendo do quanto interfiram na compreensão dos valores históricos e artísticos detectados nos edifícios. Nota-se que a manutenção ou a adequação da funcionalidade e a inserção de novas instalações é por vezes necessária, mas deve se limitar a um mínimo, de tal modo a não interferir na compreensão das instâncias históricas e artísticas. No caso de Weissenhof, Carbonara refere-se às alterações funcionais realizadas nos interiores, apontando que em determinados casos acontecem manutenções e em outras atualizações, especialmente nas instalações de banheiros e cozinhas. Para ele, muitas dessas modificações interferem no entendimento das dimensões artísticas das obras, uma vez que se rompe com a unidade espacial entre interior e exterior característica da Arquitetura Moderna.[37]

O **reuso** é considerado importante para possibilitar a perpetuação dos edifícios, mas não é a finalidade do restauro, nem mesmo quando se trata de arquitetura moderna. Assim, questiona a maior parte das intervenções realizadas nos interiores de Weissenhof.

O **restauro**, incluído aquele da arquitetura moderna, é uma ação que se determina criticamente caso a caso, que pretende tutelar e transmitir para o futuro, do modo mais intacto possível, obras com reconhecido valor histórico, artístico e cultural. Assim, o restauro deve manter ou recuperar os valores autênticos detectados, ou aquele que se avalie mais relevante. Considera-se necessário que os edifícios restaurados mantenham ou adequem seus usos, com funções apropriadas às preexistências. A conservação é um ato preventivo necessário, mas a conservação absoluta não é considerada plausível, assim como não o é a repristinação, que acabou transformando Weissenhof em um "museu a céu aberto". (SALVO, 2016, p.50)

Conclusões

A Itália tem uma ampla tradição teórica sobre o restauro que se estende até a atualidade. É possível verificar que, no que diz respeito ao restauro de um modo geral, ou no que concerne mais especificamente à arquitetura moderna, não existe um consenso quanto ao posicionamento dos diferentes teóricos. Tal desacordo é demonstrado plenamente nas críticas que formulam quanto ao restauro de Weissenhof. Considera-se que suas posturas merecem ser mais exploradas e difundidas para que se possa ampliar as discussões, ainda incipientes, sobre o restauro da arquitetura moderna, principalmente no que se refere ao Brasil.

NOTAS

1 A discussão teórica sobre o tema e referências mais detalhadas podem ser encontradas em BIERRENBACH, 2017.

2 ANZIVINO, 1994, p.99

3 GIMMA, 1993, p.137; MARKHAL 1984, s/p.

4 BRENDLE, B; BRENDLE, K, 2010, p.5

5 DEZZI BARDESCHI, 1993, p.137.

6 Após 1987 são realizadas outras intervenções em Weissenhof. Ver: BRENDLE, B; BRENDLE K, 2010.

7 Sobre o tema consultar: BELFIORE, 2012; BELLINI, 1994; BORIANI, 2003; BORSI, 1994; CANZIANI, 2003; CAPOMOLLA, 2003; CARUGHI, 2012; CASCIATO, 2007; CASCIATO, 2008; CASSANI, 2003; CIUCCI, 2012; CORNOLDI, 2007, DE JONGE, 1993; DELL´ERBA, 1999; LA REGINA, 2007; LOCATELLI, 2009; MORABITO, 1993; PORETTI, 2012; SALVO, 2007; SALVO, 2016; VITTORINI, 2013.

8 Entre os teóricos que defendem esta tendência estão alguns dos representantes do DOCOMOMO-Internacional, como por exemplo Wessel de Jonge (1957). Segundo o atual presidente do DOCOMOMO-Itália, Hugo Carughi, o núcleo italiano tem uma afinidade teórica com a Instituição Internacional, por mais que existam várias posturas diferenciadas. CARUGHI, 2017.

9 ANZIVINO, 1994, p.100; ARTIOLI, 1994, p.104; SALVO, 2016, p.46.

10 ARTIOLI, 1994, p.104.

11 ANZIVINO, 1994, p.100.

12 Agradeço a Betânia Brendle pela concessão das imagens.

13 Sobre o tema consultar: BARDELLI, 1999; CORNOLDI, 2007; GIMMA, 1993, p. 304; MARCONI, 1993; LOCATELLI, 2009; MARCONI, 1999; MARCONI, 2008; TORSELLO, 2005.

14 GIMMA,1993, p.300. MARCONI, 1999, p.62, p.134

[15] Sobre o tema consultar: ANZIVINO, 1994; AVETA, 2012; BELLINI, 1994; BELLINI, 1997; BELLINI, 2008; BORIANI, 2003, CASSANI, 2003; CANZIANI, 2003; CARRERA, 2008; DEZZI BARDESCHI, 1993; DEZZI BARDESCHI, 2008; DEZZI BARDESCHI, 2012; DEZZI BARDESCHI, 2015; GIOENI, 2004; LOCATELLI, 2009; MANGONI, 2012; SELLO, 2006; TORSELLO, 1997; TORSELLO, 2005; TORSELLO, 2006; TORSELLO, 2008.

[16] GIOENI, 2004, p. 147

[17] DEZZI BARDESCHI,1993, p.140.

[18] DEZZI BARDESCHI,1993, p.138.

[19] LOCATELLI, 2009, p.147.

[20] GIOENI, 2004, p.147; DEZZI BARDSCHI, 1993, p.140.

[21] DEZZI BARDESCHI, 2012, p. 95.

[22] DEZZI BARDESCHI, 1993, p.139.

[23] DEZZI BARDESCHI, 1993, p.136; GIOENI, 2004, p.146.

[24] DEZZI BARDESCHI, 1993, p.139

[25] DEZZI BARDESCHI, 1993, p.137.

[26] GIOENI, 2004, p.152.

[27] DEZZI BARDESCHI, 1993, p.138

[28] ANZIVINO, 1994, p.99.

[29] GIOENI, 2004, p.147.

[30] Sobre o tema consultar: CARBONARA, 1997; CARBONARA, 2006; CARBONARA 2008; CORNOLDI, 2007; SALVO, 2016; TORSELLO, 2005

[31] CARBONARA,1997, p.582 e 584.

[32] CARBONARA,1997, p.585.

[33] CARBONARA,1997, p.585.

[34] CARBONARA, apud BORIANI, 1994, p. 91.

[35] CARBONARA, 1997, p.581.

[36] CARBONARA, 1997, p.586.

[37] CARBONARA, 1997, p.583.

Referências bibliográficas

ANZIVINO, Ciro. Specifità del moderno e aporie della conservazione. In: GUARISCO, G. (org). A-letheia - L´architettura moderna, conoscenza, tutela, conservazione. n.4. Florença: Alinea, 1994. p. 97-100.

ARTIOLI, Alberto. Alcuni recenti restauri di opere dell´architetto Giuseppe Terragni (1904-1943) – La casa del Fascio e la Villa de Floricoltere a Como. In: GIMMA, Maria Giuseppina (org). Il restauro dell´architettura moderna. Viterbo: Editora BetaGamma, 1993. p.44-56.

ARTIOLI, Alberto. La Casa del Fascio di Como: necessità operative e scelte metodologiche di alcuni restauri. In: GUARISCO, G. (org). A-letheia - L´architettura moderna, conoscenza, tutela, conservazione. n.4. Florença: Alinea, 1994. p.104-105.

AVETA, Aldo. Architetture Moderne: Riflessione sui metodi e sui criteri del restauro. Confronti – il restauro del moderno. Nápoles, n.1, p.36-41, 2012. DOI: 10.4481/conf023

BARDELLI, Pier. Analisi e progetto per la conservazione dell´edificio moderno. In: CASCIATO, M; MORANTI, S; PORETTI, S. (Org.) ARCHITETTURA MODERNA IN ITALIA. DOCUMENTAZIONE E CONSERVAZIONE, 1999, Roma. Anais... Roma: EDILSTAMPA, 1999. p.393-399.

BARDELLI, Pier. Conoscenze strategiche per il restauro dell´architettura moderna. Il caso dell´Unitè d´habitation di Marsiglia. In: GIMMA, Maria Giuseppina (org). Il restauro dell´architettura moderna. Viterbo: Editora BetaGamma, 1993. p.125-134.

BELLINI, Amedeo. Antico-nuovo: uno sguardo al futuro. In: FERLENGA, A; VASSALLO, E; SCHELLINO, F. Antico e Nuovo: Architetture e architettura. Veneza, Il Poligrafo, 2004. P. 29-39.

BELLINI, Amedeo. Conservare il moderno: un tradimento? In: GUARISCO, G. (org). A-letheia - L´architettura moderna, conoscenza, tutela, conservazione. n.4. Florença: Alinea, 1994. p. 18-20.

BELLINI, Amedeo. Del restauro alla conservazione: dall´estetica all´etica. Ananke, Milão, n.19, p. 17-21, set. 1997.

BELLINI, Amedeo. Fotografia e fac-simile. Ananke, Milão, n.53, p. 144-146, jan.2008.

BELFIORE, Pasquale. Due questione da redefinire sul moderno. Confronti – il restauro del moderno. Nápoles, n.1, p.31-33, 2012. DOI: 10.4481/conf022

BIERRENBACH, Ana C. Debates recentes sobre o restauro da arquitetura moderna na Itália. In: Revis-

ta Thésis, n.3, abr./mai. 2017.
BORIANI, Maurizio. Obsoleto prima ancora che storico. Conservare Il "moderno"? In: BORIANI, Maurizio. (org) La sfida del moderno. L´Architettura del XX secolo tra conservazione e innovazione. Milão: Editora Unicopli, 2003. p.7-17.

BORIANI, Maurizio. Un paradosso per il restauro: gli edifici del Movimento Moderno. In: GUARISCO, G. (org). A-letheia - L´architettura moderna, conoscenza, tutela, conservazione. n.4. Florença: Alinea, 1994. p. 90-92.

BORSI, Franco. Il restauro del moderno: problemi e interrogativi. In: GUARISCO, G. (org). A-letheia - L´architettura moderna, conoscenza, tutela, conservazione. n.4. Florença: Alinea, 1994. p. 6-11.

BRENDLE, B; BRENDLE, K. The restoration of Le Corbusier Doppelhaus in Weibenhofsiedlung, Stuttgart. In: III CIRMRE – CONGRESSO INTERNACIONAL NA RECUPERAÇÃO, MANUTENÇÃO E RESTAURAÇÃO DE EDIFÍCIOS, 2010, Rio de Janeiro. Anais ... Rio de Janeiro, 2010. s/p.

CANZIANI, Andrea. La reconstruzione del quartiere de Kiefhoel de J.j.oud a Rotterdam. La copia, la materia e l´immagine. In: BORIANI, Maurizio. La sfida del moderno. L´Architettura del XX secolo tra conservazione e innovazione. Milão: Editora Unicopli, 2003. p.101-114.

CAPOMOLLA, Rinaldo. Il palazzo dele Poste di Adalberto Libera a Roma. Questioni generali e aspetti operativi nel restauro del moderno. In: BORIANI, Maurizio. La sfida del moderno. L´Architettura del XX secolo tra conservazione e innovazione. Milão: Editora Unicopli, 2003. p.179-190.

CARBONARA, Giovanni. Avvicinamento al restauro. Nápoles: Liguori, 1997.

CARBONARA, Giovanni. L´immagine oltre la fotografia. Ananke, Milão, n.53, p. 146-148, jan.2008.

CARBONARA, Giovanni. Il restauro del moderno come problema di metodo. In: Parametro, n.266, ano XXXVI, out./nov. 2006. p.21-25.

CARBONARA, Giovanni. Alcuni temi di restauro per il nuovo secolo. In: CARBONARA, G. (org.) Trattato di restauro architettonico. Turim: UTET, 2007-2008. p.1-47.

CARRERA, Marianna. Una nota sull´influenza della fotografia nel restauro dell´architettura moderna. Ananke, Milão, n.53, p. 134-140, jan.2008.

CARUGHI, Ugo. Entrevista concedida a Ana Carolina Bierrenbach. Nápoles, 24 jan. 2017.

CARUGHI, Ugo. Il contemporaneo nell´idea di tutela. In: CARUGHI, Ugo (org). La tutela dell´architettura contemporanea. Turim: Umberto Allemandi, 2012.

CARUGHI, Ugo. Tutela del contemporaneo in Italia. Confronti – il restauro del moderno. Nápoles, n.1, p. 43-51. DOI: 10.4481/conf024

CASCIATO, M. Modern Architecture is durable: using change to preserve. In: van den Heuvel, et all. (org). THE CHALLENGE OF CHANGE. DEALING WITH THE LEGACY OF THE MODERN MOVEMENT, 10, Delft. Anais..., Delft, IOS Press, 2008, p. xiii-xiv.

CASCIATO, Maristella. Cambiare per conservare. In: PALAZZOTTO, Emanuele (org). CONVEGNO INTERNAZIONALE: IL RESTAURO DEL MODERNO IN ITALIA E IN EUROPA, 11-12, 2007, Palermo. Anais... Palermo, FRANCOANGELI, 2007. p.39-42.

CASCIATO, Maristella. I confine del moderno, un confronto aperto fra limiti e limite. In: CASCIATO, M; MORANTI, S; PORETTI, S. (Org.) ARCHITETTURA MODERNA IN ITALIA. DOCUMENTAZIONE E CONSERVAZIONE, 1999, Roma. Anais... Roma: EDILSTAMPA, 1999. p.27-36.

CASIELLO, Stella; Pane, Andrea; Russo, Valentina. Modernist boroughs: conservation of historical values and urban desing. In: CRISAN, Radica et all. (org). WORKSHOP CONSERVATION/REGENERATION – THE MODERNIST NEIGHBOURHOOD, 2011, Bucareste. Anais... Bucareste, 2011. p.231-249.

CASSIANI, Alberto. Moderno, troppo Moderno. Restauro o conservazione di un passato (troppo) prossimo. In: BORIANI, Maurizio. (org) La sfida del moderno. L´Architettura del XX secolo tra conservazione e innovazione. Milão: Editora Unicopli, 2003. p.19-32.

CIUCCI, Giorgio. Il restauro del Moderno. Confronti – il restauro del moderno. Nápoles, n.1, p.10-21, 2012. Entrevista concedida a Stefanno Gizzi.

CORNOLDI, Adriano.Restauri non conservativi. La ricerca delle regole. In: FERLENGA, A; VASSALLO, E; SCHELLINO, F. Antico e Nuovo: Architetture e architettura. Veneza, Il Poligrafo, 2004. p. 261-284.

CRIPPA, Maria Antonietta. Restauro del moderno: fortuna critica, incertezze attuative. In: Territorio, n.62, 2012, p.68-75.

DE JONGE, Wessel. DOCOMOMO strategie varie per la Conservazione dell`Architettura del Movimento Moderno in Europa". In: GIMMA, Maria Giuseppina (org). Il restauro dell´architettura moderna. Viterbo: Editora BetaGamma, 1993. p.153-162.

DE JONGE, Wessel. Gli obiettivi di Docomomo In-

ternational. In: CASCIATO, M; MORANTI, S; PORETTI, S. (Org.) ARCHITETTURA MODERNA IN ITALIA. DOCUMENTAZIONE E CONSERVAZIONE, 1999, Roma. Anais do Primo Convegno Nazionale Docomomo-Italia. Roma: Edilstampa, 1999. p.15-17.

DELL´ERBA, Cristiana. La posizione e il ruolo di DOCOMOMO. In: Parametro, n.266, ano XXXVI, out./nov. 2006. p.32-35.

DELL´ERBA, Cristiana. Monumento vivo e testimonianza storica: due culture a confronto con le sorti del moderno. In: CASCIATO, M; MORANTI, S; PORETTI, S. (Org.) ARCHITETTURA MODERNA IN ITALIA. DOCUMENTAZIONE E CONSERVAZIONE, 1999, Roma. Anais do Primo Convegno Nazionale Docomomo-Italia. Roma: Edilstampa, 1999. p.401-407.

DENTI, Giovanni. Machine: um tema nella ricerca del moderno. In: GUARISCO, G. (org). A-letheia - L´architettura moderna, conoscenza, tutela, conservazione. n.4. Florença: Alinea, 1994. p. 23-24.

DEZZI BARDESCHI, Marco. Il Restauro del Weissenhof di Stoccarda, opera del Movimento Moderno. In: GIMMA, Maria Giuseppina (org). Il restauro dell´architettura moderna. Viterbo: Editora BetaGamma, 1993. p.135-144.

DEZZI BARDESCHI, Marco. L´insostenibile leggerezza dell´istantanea ed il corpo vivo della fabbrica. Ananke, Milão, n.55, p. 149-151, jan.2008.

DEZZI BARDESCHI, Marco. Per il futuro del moderno: battaglie, sconfitte, proposte. Confronti – il restauro del moderno. Nápoles, n.1, p.92-96, 2012. DOI: 10.4481/conf030

DEZZI BARDESCHI, Marco. Stratificazione, fabbrica, ragione: l´(eterna) avventura del progetto. Ananke, Milão, n.76, p. 114-117, set.2015.

DI CRISTINA, Benedetto. Two or three things I know about conservation of modern architecture. In: RISO, Vicenzo (org). SEMINÁRIO INTERNACIONAL: MODERN BUILDING REUSE: DOCUMENTATION, MAINTENANCE, RECOVERY AND RENEWAL. Guimarães. Anais... Guimarães, mai. 2014. p.13-28.

GIMMA, Maria Giuseppina (org). Il restauro dell´architettura moderna. Viterbo: Editora BetaGamma, 1993.

GIOENI, Laura. Marco Dezzi Bardeschi. Restauro: due punti e da capo. Milão: Franco Angeli, 2004.

GRAVAGNUOLO, Benedetto. Restauro del moderno. Aporie culturali e questioni di metodo. In: Confronti – il restauro del moderno. Nápoles, n.1, p.102-105, 2012. P.25-28. DOI: 10.4481/conf021

LA REGINA, Francesco. L´Architetttura nell´epoca della sua riproducibilità. Appunti sul "restauro del moderno". In: PALAZZOTTO, Emanuele (org). CONVEGNO INTERNAZIONALE: IL RESTAURO DEL MODERNO IN ITALIA E IN EUROPA, 11-12, 2007, Palermo. Anais... Palermo, FRANCOANGELI, 2007, p.67-76.

LOCATELLI, Vittorio (org). Marco Dezzi Bardeschi. Restauro: punto e da capo. Frammenti per uma (impossibili) teoria. Milão: Franco Angeli, 2009. Primeira Edição 1991.

MANGONI, Fabio. Emblemi del Movimento moderno e immagine fotográfica: il restauro "alla Dorian Gray". Confronti – il restauro del moderno. Nápoles, n.1, p.102-105, 2012. DOI: 10.4481/conf031

MARCONI, Paolo. Disegno, no fotografia. Ananke, Milão, n.53, p. 151-153, jan.2008.

MARCONI, Paolo. Materia e significato. La questione del restauro architettonico. Bari/Roma: Editori Laterza, 1999.

MARINO, Bianca. Il restauro dopo e durante i "Moderni": um "autentico" valore di novità. Confronti – il restauro del moderno. Nápoles, n.1, p.110-118, 2012. DOI: 10.4481/conf033

MARINO, Bianca. La caverna delle idee. Notazione sull´autentico tra antico e nuovo nel restauro del Novecento. In: FERLENGA, A; VASSALLO, E; SCHELLINO, F. Antico e Nuovo: Architetture e architettura. Veneza, Il Poligrafo, 2004. p. 443-458.

MARKHAL, James. In Stuttgart, renovation of a 1927 Bauhaus Project. New York Times, 17/05/1984. Disponível em: <http://www.nytimes.com/1984/05/17/garden/in-stuttgart-renovation-of-a-1927-bauhaus-project.html> . Acesso em jun. 2017.

MORABITO, Giovanni. Specifità del restauro del moderno: strumenti e metodi di intervento. In: GIMMA, Maria Giuseppina (org). Il restauro dell´architettura moderna. Viterbo: Editora BetaGamma, 1993. p.145-153.

PICONE, Renata. Il Moderno ala "prova del tempo". Restauro e deperibilità delle architetture italiana del XX secolo. Confronti – il restauro del moderno. Nápoles, n.1, p.52-60, 2012. DOI: 10.4481/conf025

PORETTI, Sergio. Il modo di construire: un filo di continuità nell´architettura italiana del Novecento. In: CASCIATO, M; MORANTI, S; PORETTI, S. (Org.) ARCHITETTURA MODERNA IN ITALIA. DOCUMENTAZIONE E CONSERVAZIONE, 1999, Roma. Anais... Roma: EDILSTAMPA, 1999, p.121-128.

PORETTI, Sergio. Premessa. In: CASCIATO, M; MORANTI, S; PORETTI, S. (Org.) ARCHITETTURA MODERNA IN ITALIA. DOCUMENTAZIONE E CONSERVAZIONE, 1999, Roma. Anais do Primo Convegno Nazionale Docomomo-Italia. Roma: Edilstampa, 1999. p.11-12.

PORETTI, Sergio. Specificità del restauro del moderno. In: Territorio, n.62, 2012; p; 88-94. DOI: 10.3280/TR2012-062017

PORZIO, Pier Luigi. Note sull´azione di salvaguardia e restauro del Moderno a Roma. In: GIMMA, Maria Giuseppina (org). Il restauro dell´architettura moderna. Viterbo: Editora BetaGamma, 1993. p.57-60.

SALVO, Simona. Il restauro dell´architettura contemporanea come tema emergente. In: CARBONARA, G. (org). Trattato di restauro architettonico. Turim: UTET, 2007-2008. p.265-316.

SALVO, Simona. Nuovo, vecchio o antico? Applicabilità della teoria del restauro alle opere d´architettura contemporanea. In: CASCIATO, M; MORANTI, S; PORETTI, S. (Org.) ARCHITETTURA MODERNA IN ITALIA. DOCUMENTAZIONE E CONSERVAZIONE, 1999, Roma. Anais do Primo Convegno Nazionale Docomomo-Italia. Roma: EDILSTAMPA, 1999, p.441-446.

SALVO, Simona. Restaurare il Novecento. Storia, Esperienze e prospettive in architettura. Macerata: Editora Quodlibet, 2016.

SALVO, Simona. Restauro e "restauri" delle architettura del Novecento: interventi sui gratacieli a confronto. In: FERLENGA, A; VASSALLO, E; SCHELLINO, F. Antico e Nuovo: Architetture e architettura. Veneza, Il Poligrafo, 2004. p. 459-471.

SCARROCCHIA, Sandro. Il moderno culto dei monumenti. In: GUARISCO, G. (org). A-letheia - L´architettura moderna, conoscenza, tutela, conservazione. n.4. Florença: Alinea, 1994. p. 25-27.

SCIASCIA, Andrea. Restauro do moderno. Restauro do metodo. In: PALAZZOTTO, Emanuele (org). IL PROGETTO NEL RESTAURO DEL MODERNO, Palermo, Napoli e Régio Calabria. Anais... Palermo, Napoli, Reggio Calabria, 2007, p.53-64.

TORSELLO, Paolo (org). Cos´è il restauro? Nove studiose a confronto. Veneza: Marsilio, 2005.

TORSELLO, Paolo. Figure di pietra. L`architettura e il restauro. Veneza: Marsilio, 2006.

TORSELLO, Paolo. L´abitare, non l´immagine. Ananke, Milão, n.53, p. 153-155, jan.2008.

TORSELLO, Paolo. La dialettica restauro/progetto. Ananke, Milão, n.19, p. 29-33, set. 1997.

VITTORINI, Rosalia. Note sulla tutela e la conservazione dell´architettura italiana del XX secolo. PICONE, Renata. Il Moderno ala "prova del tempo". Restauro e deperibilità della architettura del XX secolo. Confronti – il restauro del moderno. Nápoles, n.1, p.62-70, 2012. DOI: 10.4481/conf026

VITTORINI, Rosalia. Conversazione con Rosalia Vittorini, presidente di DOCOMOMO Italia Onlus. Entrevista concedida a Francesca Rosa. Hevelius´-webzine, ago. 2013. Disponível em: < http://www.hevelius.it/webzine/leggi.php?codice=427>. Acesso em: 02 jan. 2017.

LA REGINA, Francesco. L´Architetttura nell´epoca della sua riproducibilità. Appunti sul "restauro del moderno". In: PALAZZOTTO, Emanuele (org). CONVEGNO INTERNAZIONALE: IL RESTAURO DEL MODERNO IN ITALIA E IN EUROPA, 11-12, 2007, Palermo. Anais... Palermo, FRANCOANGELI, 2007, p.67-76.

Esplendor, cinzas e ressurgimento: A trajetória do Cine Teatro Ouro Verde

SUZUKI, Juliana Harumi. Esplendor, cinzas e ressurgimento: A trajetória do Cine Teatro Ouro Verde. Revista Docomomo Brasil, Rio de Janeiro, n. 2, p. 70-77, dez. 2018

data de submissão: 10/10/2017
data de aceite: 09/07/2018

Splendor, ashes and resurgence: The trajectory of the Ouro Verde Movie Theater

Esplendor, grises y resurrección: La trayectoria del Cine Teatro Ouro Verde

Juliana Harumi SUZUKI
Doutora em Arquitetura e Urbanismo; professora do curso de Arquitetura e Urbanismo da UFPR, professora colaboradora do PPU UEM-UEL; suzuki@ufpr.br

Resumo
Em fevereiro de 2012, um incêndio de grandes proporções destruiu o Cine Teatro Ouro Verde, projeto dos arquitetos João Batista Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi em Londrina-PR. O incidente gerou comoção na cidade, revelando a importância do edifício para a memória coletiva da comunidade local. Este trabalho recompõe a trajetória do edifício, de sua concepção como marco de modernidade dos anos 1950, passando pela gradual mudança de uso, de cinema para teatro, a partir de sua aquisição pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Cinco anos após o incêndio, em 2017, e depois de um tortuoso processo, o Cine Teatro Ouro Verde foi reinaugurado, incorporando modificações que o afastaram definitivamente de sua função original. Trata-se de uma intervenção que buscou a retomada do edifício como espaço de apresentações cênicas e musicais, constituindo-se antes em reforma que reconstrução.
Palavras-chave: Ouro Verde; Vilanova Artigas; Patrimônio Moderno.

Abstract
On February 2012, a large fire destroyed the Ouro Verde Movie Theater, project of the architects João Batista Vilanova Artigas and Carlos Cascaldi in Londrina-PR. The incident caused commotion in the city, revealing the importance of the building to the collective memory of the local community. This paper shows the trajectory of the building, from its conception as a modernity icon of the 1950's, through the gradual change of its use, from cinema to theater after its acquisition by the State University of Londrina (UEL). In 2017, five years after the fire, and through a tortuous process, the Ouro Verde Movie Theater was eventually reopened, with modifications, which moved it away from its original function. It is an intervention, which aimed at recovering the building as a space for scenic and musical presentations, a renovation more than a reconstruction.
Keywords: *Ouro Verde; Vilanova Artigas; Modern Heritage.*

Resumen
En febrero de 2012, un incendio de grandes proporciones destruyó el Cine Teatro Ouro Verde, proyecto de los arquitectos João Batista Vilanova Artigas y Carlos Cascaldi en Londrina-PR. El incidente generó conmoción en la ciudad, revelando la importancia del edificio para la memoria colectiva de la comunidad local. Este trabajo recompone la trayectoria del edificio, de su concepción como marco de modernidad de los años 1950, pasando por el gradual cambio de uso, de cine a teatro, a partir de su adquisición por la Universidad Estadual de Londrina (UEL). Cinco años después del incendio, en 2017, y después de un tortuoso proceso, el Cine Teatro Oro Verde fue reinaugurado, incorporando modificaciones que lo alejaron definitivamente de su función original. Se trata de una intervención que buscó la reanudación del edificio como espacio de presentaciones escénicas y musicales, constituyéndose antes en reforma que reconstrucción.
Palabras clave: *Ouro Verde; Vilanova Artigas; Patrimonio Moderno.*

Introdução: um cinema moderno

> Sem favor algum, é de se convir, principalmente os que conhecem os cinemas dos grandes centros nacionais, que o Ouro Verde não perde para nenhum em esplendor, conforto e magnificência, pois foi ele construído sob os mais modernos e extraordinários quesitos contemporâneos, admitida engenharia e arquitetônica (sic) que foi sua classificação entre os dois maiores da América Latina – o Cine Marrocos, de São Paulo e o São Luiz, no Rio de Janeiro. Indiscutivelmente, essa sala de projeção é obra que deve orgulhar o povo londrinense.[1]

A manchete do Jornal Folha de Londrina, de 21 de dezembro, dá pistas sobre a expectativa criada ao redor do novo cinema da cidade, que seria inaugurado três dias depois, na véspera do Natal de 1952, com a exibição do filme Meu Coração Canta, dirigido por Walter Lang, com Susan Hayward, Rory Calhoun e David Wayne.

O Ouro Verde (1948-1952) foi uma das obras criadas por João Batista Vilanova Artigas (1915-1985) e Carlos Cascaldi (1918-2010) para Londrina. Além dela, foram também executados os projetos da Estação Rodoviária (1948-1952), da Casa da Criança (1952-1955) — uma instituição de assistência social infantil —, do anexo para o hospital Santa Casa (1952-1955), da residência do prefeito Milton Ribeiro de Menezes (1952), dos Vestiários do Londrina Country Clube (1951) e do edifício da Sociedade Auto Comercial de Londrina (AUTOLON) (1950-1951), situado no mesmo terreno do cinema.

A quantidade de obras da dupla Artigas e Cascaldi, todas concebidas entre 1948 e 1955, impressiona, sobretudo se levarmos em consideração de que se trata de uma cidade emancipada apenas 12 anos antes da chegada dos arquitetos[2]. Londrina foi fundada em 1934, por uma empresa colonizadora de capital inglês denominada Companhia de Terras Norte do Paraná (CTNP). Viabilizado como empreendimento privado, constituiu-se em exemplo único de tal natureza no Brasil, sendo a primeira de um conjunto de cidades criadas pela CTNP com o objetivo de oferecer suporte ao avanço da fronteira agrícola que se expandia para além dos limites territoriais paulistas e avançava para as terras do norte do Paraná. A cultura predominante era cafeeira, o que levou Londrina a ser conhecida durante muitos anos como "capital mundial do café".

O auge da cultura cafeeira na região do norte paranaense ocorreu durante as décadas de 1940 e 1960. A prosperidade econômica impulsionou o crescimento urbano, criando condições favoráveis para a formação de uma fisionomia urbana inequivocamente moderna. Os projetos modernos de Artigas e Cascaldi para a cidade provocaram indubitável impacto sobre a paisagem, mas também sobre os londrinenses, que receberam os novos edifícios como marcos da modernidade, demonstrando que Londrina estava, em termos de arquitetura, em dia com o que se construía nos grandes centros urbanos, sobretudo em São Paulo e no Rio de Janeiro.

O Cine Ouro Verde surgiu a partir da ideia de aproveitar parte do terreno onde seria construído um edifício de escritórios, denominado AUTOLON, para se fazer também o maior e mais luxuoso cinema do interior do Brasil. Segundo Segawa (1990), a obra repercutiu na região, levando outras salas de cinema a também serem reformadas, uma vez que se havia estabelecido um padrão de excelência para a atividade. Não obstante, a obra não foi finalizada sem dificuldades. Como a construção do AUTOLON era prioritária, o cinema foi feito aos poucos, à medida que havia recursos, o que justificou a demora da construção – entre a aprovação do projeto, em 1948 e a conclusão da obra, em 1952, foram gastos quatro anos, sendo que o ritmo de construção somente se acelerou nos últimos dois anos. Ao receber a encomenda do projeto, Artigas não poupou detalhes requintados para a época, tais como o revestimento de couro para as 1500 poltronas reclináveis da Cia. Industrial de Móveis (CIMO), rampas atapetadas, pisos de granito e mármore de Carrara, cortinas de veludo italiano, tela de projeção de vidro, ar condicionado, além de equipamentos modernos, tais como gerador próprio (fundamental para época, posto que a falta de energia era uma constante na cidade), aparelhagem de som e projeção das mais sofisticadas. Desde sua inauguração, as sessões de cinema, particularmente a "matinada" das dez e meia e a das oito horas de domingo, converteram-se no ponto de encontro da elite da cidade.

Externamente, há uma sutil invasão do edifício sobre o espaço público através da projeção do pavimento superior, onde se situa o balcão, e dos pilares que

Figura 1 | Conjunto Cine Ouro Verde e edifício AUTOLON (à direita).
Fonte: Acervo da autora (2017).

avançam sobre o passeio. Esse recurso foi também utilizado por Artigas e Cascaldi em outras obras em Londrina, como a Casa da Criança e o vizinho edifício AUTOLON, mas também em outro projeto paranaense, o Hospital São Lucas (1946), em Curitiba. A solução criou um espaço de transição entre as áreas internas e externas, uma espécie de loggia que se abre para a praça à frente. Esse espaço de caráter semipúblico é valorizado pelo desenho dos pilares trapezoidais revestidos por pastilhas verdes.

> A importância da vinda de Artigas para Londrina reside em elevar e trazer novas estratégias arquitetônicas para a cidade. Em termos de redesenho, os seus projetos são os mais dotados desta intenção dentre a produção arquitetônica de Londrina nas décadas de 1950 e 1960. O que o arquiteto consegue realizar no conjunto do AUTOLON + Cine Ouro Verde é, dadas às limitações locais, a proposta mais próxima das intenções modernistas de dar novo significado ao espaço urbano a partir de uma nova forma de interação de espaços públicos e privados. (...) Pode-se afirmar que é a partir da vinda de Artigas que se notam nos projetos locais a destinação – nem que seja mínima – de áreas privadas dos lotes para uso livre através da criação de loggias ou recuos (MENDONÇA, 2012, p. 67).

O programa do Cine Ouro Verde era dividido em dois setores, social e de serviço. A área social era precedida pela entrada externa, em espaço coberto pela projeção do pavimento superior, onde se localizava a bilheteria; o hall de entrada dá acesso ao saguão e à bomboniere, localizados em nível mais baixo, e à plateia, situada sobre o saguão.

Figura 3 | Vista do saguão, em nível mais baixo em relação à entrada. Ao fundo, plataforma para cadeirantes.
Fonte: Acervo da autora (2017).

Figura 2 | Entrada com bilheteria externa.
Fonte: Acervo da autora (2017).

Figura 4 | Rampas de acesso ao pavimento superior.
Fonte: Acervo da autora (2017).

Na parte interna, o acesso ao saguão e à plateia se faz por meio de largas escadas. Para atingir o balcão, no andar superior, há duas rampas situadas nas laterais da edificação. O percurso até atingir o local é relativamente longo e suavemente sinuoso – como uma espécie de preparação para a mudança de ambiente.
Mais do que um cinema, Artigas e Cascaldi projetaram um local de encontro — com amplos espaços de permanência, que eram utilizados não apenas pelos apreciadores da sétima arte. A plateia, com capacidade muito superior ao público que a frequentava — eram 1500 assentos, divididos em 1100 lugares na plateia principal e 400 no balcão superior-, apresentava bancos reclináveis revestidos de couro. O piso, espessamente atapetado, não era exatamente adequado à poeira vermelha produzida pela terra roxa norte-paranaense, mas absolutamente necessário para os padrões de luxo com que sonhavam os empreendedores do negócio.

A acústica foi cuidadosamente tratada no projeto — aletas nas paredes laterais revestidas por lambris de madeira asseguravam a adequada propagação sonora. Aplicações curvilíneas, ao gosto dos anos 1950, complementavam a decoração.

Na parte posterior da edificação localizava-se uma grande área destinada ao setor de serviços, onde estavam os equipamentos de ar condicionado e gerador de energia. O piso era em cimentado com tábuas de peroba, madeira abundante na época e praticamente extinta nos dias atuais. Havia também espaço para os camarins e acesso de serviço. Todo o setor foi significativamente modificado quando o

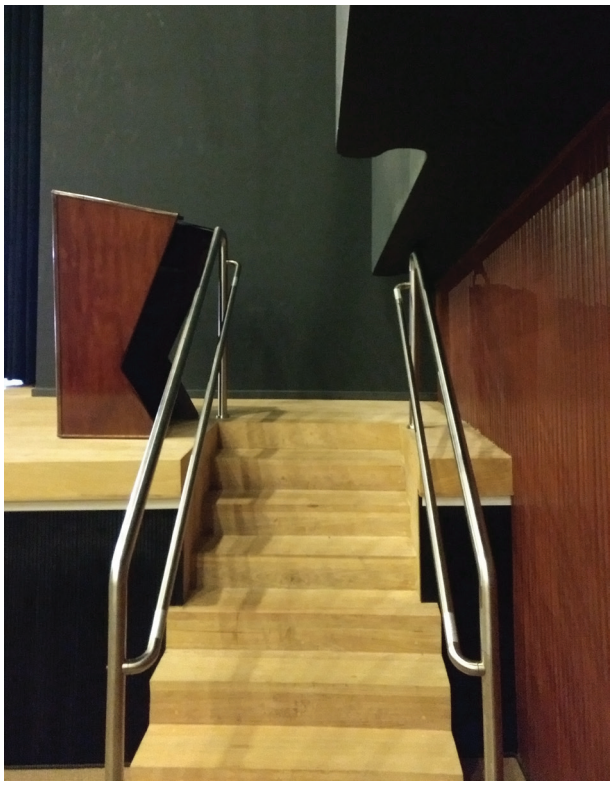


Figura 6 | Escada de acesso ao palco com aletas acústicas na parte superior, à direita.
Fonte: Acervo da autora (2017).

Figura 5 | Vista da plateia. Ao fundo, paredes revestidas em lambris e aplicações decorativas curvilíneas.
Fonte: Acervo da autora (2017).

edifício deixou de ser exclusivamente um cinema para transformar-se também em teatro, especialmente com a introdução de uma caixa sobre o palco, a fim de aumentar a altura para acomodar as instalações necessárias às apresentações teatrais. Porém, do ponto de vista do observador, a partir da rua, a intervenção não era visível.

No que tange à composição, o Cine Ouro Verde não compartilha a leveza das demais obras produzidas em Londrina. É, ainda assim, precisamente inserido na malha urbana e no contexto das demais edificações que o circundam, seja pela escala, seja pelo jogo de volumes e cores empregadas, o verde, amarelo e vermelho. Dentre todos os projetos elaborados pelos arquitetos para Londrina, é o que possui a planta mais complexa, não exibindo suas qualidades de forma imediata – é necessário percorrer seus espaços internos para observar a riqueza de detalhes e acabamentos. Seus volumes são robustos e maciços, e estão firmemente assentados sobre o chão, sensação que é reforçada pelo emprego das cores, em que predominam os tons da paisagem. Talvez em função do programa, nele pode-se antever o conceito do edifício como abrigo, que seria tão caro a Artigas em suas obras posteriores, a partir do final dos anos 1950. Por essas qualidades, e por outras mais, de todas as obras que os arquitetos projetaram para Londrina, é a mais querida e apreciada pela população e também por Carlos Cascaldi, conforme depoimento concedido à autora, em 2001 (SUZUKI, 2003).

Em 1978, após tornar-se alvo de disputa entre os acionistas do empreendimento, através de recursos do Ministério da Educação do governo estadual, o Ouro Verde foi comprado pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Em 1986, após um longo período de interdição, o edifício foi reaberto ao público com adaptações que o transformaram em Cine Teatro. Nesse momento, o uso original passou a ser secundário, e gradativamente o Ouro Verde transformou-se no mais importante espaço para as artes cênicas de Londrina, na mesma medida em que a cidade ganhava destaque na área com o Festival Internacional de Teatro (FILO). Para além das atividades cênicas, era requisitado para sediar simpósios, conferências e eventos mais afeitos a um centro de convenções, de forma que muitos questionavam sua função, que não seria nem cinema, nem teatro ou casa de espetáculos (THEODORO, 1992).

Em 1993, o Cine Teatro passou por intervenção através do programa Velho Cinema Novo, do governo do Paraná, cujo objetivo era reformar cinemas do interior do Estado. Ironicamente, segundo Taine (2017), a reforma decretou o fim do uso original do edifício: a instalação de iluminação no meio da sala impedia a projeção de imagens. Em 2002, ele deixou definitivamente de exibir filmes, embora a lembrança do cinema esteja ainda fortemente presente na memória coletiva dos cidadãos.

Em 1999, o edifício foi tombado pela Secretaria de Cultura do Estado do Paraná, por seus méritos estéticos e valor histórico[3]. O tombamento da obra garantia, ao menos em tese, a preservação de suas características originais, impedindo modificações significativas que pudessem descaracterizá-la, ao mesmo tempo em que dificultava a adequação do espaço às demandas exigidas pelos espetáculos artísticos que abrigava. A inscrição no Livro Tombo foi feita, no entanto, como Cine Teatro, já incorporando a atividade agregada posteriormente ao Ouro Verde.

> É evidente a importância cultural e arquitetônica do imóvel Cine Teatro Ouro Verde em nível de município, devido ao papel que tem desempenhado ao acolher várias expressões artísticas da cidade de Londrina, bem como pelo fato de estar ligado ao nome do notável arquiteto J. B. Vilanova Artigas (COORDENAÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL, 2017).

Incêndio, comoção e ressurgimento

No dia 12 de fevereiro de 2012, um curto-circuito provocou um incêndio de grandes proporções que destruiu o Cine Teatro Ouro Verde. Apenas a fachada e as paredes perimetrais sobreviveram às chamas. Toda a área nobre - plateia, saguão, palco – foi consumida pelo fogo (BUENO, 2012) (FRAZÃO, 2012).

O incêndio causou comoção entre a comunidade: "as pessoas foram para a frente do prédio, incrédulas, chorando. Um sentimento ficou evidente: a importância que o teatro tinha para a cidade" (TAINE, 2017, p.4).

A mobilização da comunidade foi imediata, na tentativa de encontrar alternativas que pudessem viabilizar a reconstrução, driblando a escassez de recursos que ameaçava transformar o desaparecimento do Ouro Verde em fato irreversível. O poder público, então, assegurou que o edifício seria reconstruído. Uma comissão composta por técnicos do IPHAN, da Universidade Estadual de Londrina, proprietária do edifício, e representantes de entidades de classe locais foi constituída para discutir as formas mais viáveis de recuperação da edificação.

Algumas questões foram levantadas em um primeiro momento: dever-se-ia recuperar o edifício retornando-se ao estado imediatamente anterior ao incêndio? Retoma-se ao projeto original, considerando-se que ele fora concebido como cinema? Após a destruição, haveria a possibilidade de readequação do espaço a fim de melhorá-lo para as apresentações teatrais? Em que medida o tombamento da obra impediria eventuais modificações?

O incêndio também revelou anseios latentes da comunidade artística local – a possibilidade de

construir uma nova estrutura, que pudesse superar as limitações de um projeto que não havia sido concebido para a função a que se destinava no presente.

Por outro lado, a posição inicial do ex-superintendente do IPHAN, José La Pastina Filho, era pelo retorno às características originais do projeto de Artigas e Cascaldi, inclusive – e sobretudo – do uso como cinema. Embora tecnicamente coerente e ortodoxa, mostrou-se inviável diante da situação da cidade, carente de espaços para apresentações cênicas e musicais, ao mesmo tempo em que os cinemas de rua davam sinais de entrar em franco processo de extinção. Sendo assim, manter uma estrutura de grande porte como o Ouro Verde abrigando a função originalmente projetada seria impraticável para a universidade, mantenedora do espaço.

Após cinco anos, com um custo de 18 milhões de reais bancados pelo governo estadual, e depois de paralisações e retomadas da obra, o Ouro Verde foi finalmente reinaugurado em junho de 2017. Para que o objetivo fosse alcançado, houve grande mobilização de vários setores da sociedade, em especial os ligados ao setor da construção: os projetos necessários foram elaborados por escritórios de arquitetura e engenharia locais e mais de 40 profissionais trabalharam voluntariamente para a viabilização do processo de reconstrução (SANTIN, 2017).

O resultado buscou recompor o estado imediatamente anterior ao sinistro. De acordo com a arquiteta da Prefeitura do campus da UEL, Luciana de Almeida, responsável pela fiscalização da obra: "trabalhar na reforma não foi algo simples. Houve algumas incompatibilidades de projetos no início e muita coisa foi resolvida já em obra. Era preciso manter a essência e trabalhar com cuidado em deixar do jeito que era" (TAINE, 2017, p.4).

A declaração de Almeida sintetiza o processo de reconstituição do Ouro Verde: após a completa destruição do edifício original, a intervenção contemplou modificações que buscaram adequá-lo às normativas de acessibilidade e segurança atuais. Plataformas de acesso ao palco, camarins e plateia foram instaladas para cadeirantes. Sistemas de *sprinklers* para combate a incêndios também foram providenciados. Para além da atualização nas instalações complementares, o número de cadeiras foi alterado: as 1500 unidades previstas por Artigas foram reduzidas para 726, sendo 512 na parte inferior e 214 no pavimento superior. Guarda-corpos e corrimões de segurança, em estrutura metálica e vidro, foram instalados no balcão. O palco, que já havia sido aumentado quando da conversão do cinema para teatro, passou de 140 m² para 258 m². Trata-se, portanto — e de fato — de uma reforma.

Do projeto original restou a fachada, que resistiu às chamas, com a loggia e a bilheteria externa. Internamente, o saguão, com a sucessão de colunas revestidas de pastilhas verdes, foi recomposto. As arandelas foram substituídas por novas unidades, emulando as

Figura 7 | Vista do palco, aumentado para 258 m² após a reconstituição.
Fonte: Acervo da autora (2017).

Figura 8 | Vista das cadeiras do balcão com guarda-corpos em estrutura metálica e vidro.
Fonte: Acervo da autora (2017).

Figura 9 | Vista do saguão com arandelas, réplicas das originais.
Fonte: Acervo da autora (2017).

originais dos anos 1950, sem oferecer sinais de que se tratam de réplicas. Na plateia, o revestimento das paredes em lambris e aletas de madeira e a decoração curvilínea foram completamente refeitos.

Para João Carlos Gomes, da Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior do governo do Paraná, o Ouro Verde:

> Faz parte da história de vida de cada cidadão, primeiro com o acesso das famílias ao cinema e depois com os grandes espetáculos de teatro, que colocaram o Ouro Verde no circuito cultural do Paraná. E agora a população recebe um novo teatro, reformado e restaurado, moderno mas mantendo sua arquitetura original (apud TRIGUEIROS, 2017).

Distante do que afirma o secretário, no que tange à manutenção da arquitetura original, sob uma óptica estrita, a reconstituição do Ouro Verde não poderia ser designada como restauração, ao menos em relação ao projeto de Artigas e Cascaldi, iniciado em 1948 e concluído em 1952. Embora seja visível o esforço de recuperação de uma certa espacialidade presente no projeto original, a intervenção em nada se relaciona ao clássico *com'era, dov'era*[4], porquanto o objetivo final do processo visou a recuperação e implementação do uso como teatro, e não como cinema.

Nesse sentido, não se trata propriamente de reconstrução da matéria, mas de recuperação de importante artefato ligado à memória coletiva da comunidade, posto que, como afirma Carsalade (2003, p.218):

> Face ao seu caráter de participantes cotidianos da vida das pessoas, os elementos do patrimônio talvez sejam, ao lado da música popular, os bens mais disponíveis à fruição da população. São os ícones que personalizam as cidades, são os pontos referenciais no percurso do dia a dia. São, portanto, importantes vetores de coesão social, de orientação e identidade, sem os quais a estabilidade psíquica e os valores existenciais de cada um não seriam exercidos.

Das intervenções que promoveram o retorno do Ouro Verde, as especificidades técnicas de preservação são secundárias em relação ao esforço empreendido pela comunidade para evitar o desaparecimento da edificação. Não restam dúvidas de que o objetivo maior era assegurar a presença e o ressurgimento de um elemento significativo para a história de Londrina e seus habitantes, fato que se comprova pelo regozijo da população quando da reinauguração do Ouro Verde. Trata-se da recomposição da memória afetiva, uma vez que "(...) de nada adianta conservar aquilo sobre o que não se tem memória. E para que se haja memória de alguma coisa é preciso que haja recordação, sentido que abrange o conhecimento e a apropriação de algo que se tem sentimento" (GALLO, 2006, p.98).

NOTAS

[1] DIA 24, A inauguração do Cine "Ouro Verde". Folha de Londrina, Londrina, p.1, 21 dez.1952.

[2] Além dos projetos construídos, Artigas e Cascaldi elaboraram outros cinco estudos para a cidade: o Hospital de Londrina (1948), o Ginásio de Esportes para o Londrina Country Clube (1950), o Posto Transparaná (1950), o Posto de Serviço para a Sociedade Autolon (1951) e o Estádio Municipal de Londrina (1953) (SUZUKI, 2003).

[3] Inscrição Tombo 126-II, Processo 02/98 de 08 de novembro de 1999.

[4] Como era, onde estava.

Referências bibliográficas

BUENO, André. *Incêndio Consome Edifício do Cine Teatro Ouro Verde*. Disponível em: <http://www.bonde.com.br/?id_bonde=1-3--575-20120212>. Acesso em 20 jul. 2012.

CARSALADE, Flávio. Itinerário dos órgãos estaduais de preservação do patrimônio histórico: o caso do IEPHA – MG. In: CASTRIOTA, Leonardo (org). *Urbanização Brasileira: Redescobertas*. Belo Horizonte: Arte, 2003.

COORDENAÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL. *Cine Teatro Ouro Verde*. Disponível em: http://www.patrimoniocultural.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=129. Acesso em 21 jul. 2017.

DIA 24, A inauguração do Cine "Ouro Verde". *Folha de Londrina*, Londrina, p.1, 21 dez.1952.

FRAZÃO, Marcelo. Incêndio Destrói o Teatro Ouro Verde. *Jornal de Londrina*, Londrina, 13 fev. 2012.

GALLO, Haroldo. Arqueologia, Arquitetura e Cidade: a preservação ente a identidade e a autenticidade. In MORI, Victor Hugo; SOUZA, Marise Campos de; BASTOS, Rossano Lopes; GALLO, Haroldo (Org.). *Patrimônio: atualizando o debate*. São Paulo, Iphan, 2006.

MENDONÇA, Dafne Marques de. A legislação, o incentivo e limitação à Nova Arquitetura em Londrina. In: GNOATO, Salvador; MAGALHÃES, Leandro Henrique (org.). *Arquitetura Moderna em Cidades de Porte Médio*. Londrina: UNIFIL, 2012, p.52-69.

SANTIN, WILHAN. Teatro desenhado por Artigas reabre após incêndio. *Folha de São Paulo*, São Paulo, p. C8, 17 jun. 2017.

SEGAWA, Hugo. Artigas e Cascaldi em Londrina. In Projeto, São Paulo: *Projeto* Ed., n° 135, out. 1990.

SUZUKI, Juliana Harumi. *Artigas e Cascaldi: Arquitetura em Londrina*. Cotia: Ateliê, 2003.

TAINE, Laís. Ouro Verde: Fogo, Comoção e Obras. *Folha de Londrina*, Londrina, 15 abr. 2017.

THEODORO, Apolo. O Ouro Verde apaga velinhas. *Folha de Londrina*, Londrina, p.1, Caderno 2, 24 dez. 1992.

TRIGUEIROS, Marian. *Ouro Verde renasce para Londrina*. Disponível em: <http://www.folhadelondrina.com.br/folha-2/ouro-verde-renasce-para-londrina-980797.html>. Acesso em 20 jun. 2017.

Estilo internacional americano ao norte, arquitetura moderna brasileira ao sul: Edgar do Valle – formação e produção

MARQUES, Sérgio; COELHO, Jânerson. Estilo Internacional americano ao norte, arquitetura moderna brasileira ao sul: Edgar do Valle – formação e produção. Revista Docomomo Brasil, Rio de Janeiro, n. 2, p. 78-86, dez. 2018

data de submissão: 10/10/2017
data de aceite: 30/06/2018

American international style in the north, Brazilian modern architecture in the south: Edgar do Valle – training and production

Estilo internacional americano al norte, arquitectura moderna brasileña al sur: Edgar del Valle – formación y producción

Sérgio Moacir MARQUES
Arquiteto e Urbanista, Doutor em Arquitetura (PROPAR/UFRGS – ETSAB/UPC), Professor e pesquisador no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura – PROPAR – FA/UFRGS, e-mail: sergio.marques@ufrgs.br

Jânerson Figueira COELHO
Arquiteto e Urbanista, mestre em Arquitetura e Urbanismo pelo PPGAU – UniRitter/MaCkenzie, professor na FAU/UniRitter. e-mail: janersonfc@gmail.com

Resumo
Dentre as consagradas vertentes da arquitetura moderna — reconhecidas por suas coincidências fundamentais e universais, mas também por suas pluralidades conceituais e formais —, as vanguardas construtivas contextualizadas nos movimentos neoplasticistas do De Stijl holandês e racionalistas oriundas da Bauhaus, em particular da ascendência de Mies van der Rohe, tiveram influência significativa nos modos de vida e arquitetura moderna americanos a partir do pós-guerra. Consequentemente, a internacionalização desse processo de disseminação, em especial do chamado international style, ao contrário do que a crítica sensacionalista denuncia, incorporou sincretismos e dialogou com idiossincrasias locais de todos os gêneros, em suas diversas manifestações, ainda que a universalidade da abstração tenha se mantido com pauta relativamente invariável do movimento artístico. As arquiteturas da região dos grandes lagos e da costa oeste norte-americana são prolíferas na experimentação dessas variáveis, cujas manifestações e diálogos posteriores em solo latino-americano, como nas obras de Richard Neutra na América Central e, em especial, a influência da produção arquitetônica de Mies van der Rohe associada às propostas de ensino de arquitetura em Chicago, fundamentam a incidência da abstração na região meridional latino-americana. O presente artigo busca explorar a influência de obras referenciais e sua relação com o ensino do projeto, tomando como caso a trajetória de Edgar Sirangelo do Valle, arquiteto gaúcho pertencente à terceira geração de arquitetos formados pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1953-1959). Edgar produziu em Porto Alegre, sobretudo nas décadas de 1960, arquitetura francamente sintonizada com as vertentes modernas do norte dos Estados Unidos. Fato relevante nessas conexões é que, diferentemente de uma relação de influência entre centro e margem cujos filtros e interpretações estabelecem novos parâmetros, o arquiteto bebeu direto na fonte quando, nos primeiros anos de sua atividade profissional, foi contemplado com bolsa de estudos para curso de mestrado no *Illinois Institute of Technology* (Chicago-EUA), entre 1963 e 1965. Essa experiência no exterior foi determinante na sua produção no Brasil, onde Edgar, a despeito das contingências recorrentes de um contexto periférico, interpretou e adaptou aos seus projetos os princípios de Mies van der Rohe quanto à espacialidade, rigor construtivo e expressão visual.
Palavras-chave: arquitetura moderna brasileira no Sul, estilo internacional, arquitetura meridional sul-americana.

Abstract
Among the consecrated aspects of modern architecture – recognized by their fundamental and universal coincidences, but also by their conceptual and formal pluralities – the constructive vanguards contextualized in the neoplasticist movements of the Dutch De Stijl and rationalists from the Bauhaus, in particular from the ancestry of Mies van der Rohe, had significant influence on modern American modes of life and architecture from the postwar period. Consequently, the internationalization of this process of dissemination, especially of the so-called international style, contrary to what sensational criticism denounces, has incorporated syncretisms and dialogued with local idiosyncrasies of all genres, in their various manifestations, even if the universality of abstraction has become maintained with relatively invariable agenda of the artistic movement. The architectures of the Great Lakes region and the North American West Coast are prolific in the experimentation of these variables, whose later manifestations and dialogues on Latin American soil, as in the works of Richard Neutra in Central America, and especially the influence of architectural production of Mies van der Rohe, associated with the proposals of teaching of architecture in Chicago, base the incidence of the abstraction in the Latin American South region. This article seeks to explore the influence of referential works and their relationship with the teaching of the project, taking as a case the trajectory of Edgar Sirangelo do Valle, a Gaucho architect belonging to the 3rd generation of architects graduated from the Federal University of Rio Grande do Sul (1953-1959). Edgar produced in Porto Alegre, especially in the 60's, an architecture that was quite in tune with the modern northern slopes of the United States. A relevant fact in these connections is that, unlike a relation between center and margin whose filters and

interpretations establish new parameters, the architect had the opportunity to drink at the source when, in the first years of his professional activity, he was contemplated with a bag of studies for a master's degree course at the Illinois Institute of Technology, between 1963 and 1965. This experience abroad was decisive in its production in Brazil, where the architect, despite the recurrent contingencies of a peripheral context, interpreted and adapted to his projects the principles of Mies van der Rohe regarding spatiality, constructive rigor and visual expression.
***Keywords**: Brazilian modern architecture in the south, international style, southern architecture from south american*

Resumen
Entre las consagradas vertientes de la arquitectura moderna – reconocidas por sus coincidencias fundamentales y universales, pero también por sus pluralidades conceptuales y formales –, las vanguardias constructivas contextualizadas en los movimientos neoplasticistas del De Stijl holandés y racionalistas oriundos de la Bauhaus, en particular de la ascendencia de Mies van der Rohe, tuvieron influencia significativa en los modos de vida y arquitectura moderna estadounidenses a partir de la posguerra. En consecuencia, la internacionalización de este proceso de diseminación, en especial del llamado international style, al contrario de lo que la crítica sensacionalista denuncia, incorporó sincretismos y dialogó con idiosincrasias locales de todos los géneros, en sus diversas manifestaciones, aunque la universalidad de la abstracción, mantenido con pauta relativamente invariable del movimiento artístico. Las arquitecturas de la región de los grandes lagos y de la costa oeste norteamericana son prolíficas en la experimentación de estas variables, cuyas manifestaciones y diálogos posteriores en suelo latinoamericano, como en las obras de Richard Neutra en Centroamérica y, en especial, la influencia de la producción arquitectónica de Mies van der Rohe, asociada a las propuestas de enseñanza de arquitectura en Chicago, fundamentan la incidencia de la abstracción en la región meridional latinoamericana. El presente artículo busca explorar la influencia de obras referenciales y su relación con la enseñanza del proyecto, tomando como caso la trayectoria de Edgar Sirangelo del Valle, arquitecto gaucho perteneciente a la tercera generación de arquitectos formados por la Universidad Federal de Rio Grande do Sul (1953-1959). Edgar produjo en Porto Alegre, sobre todo en las décadas de 1960, arquitectura francamente sintonizada con las vertientes modernas del norte de Estados Unidos. El hecho relevante en estas conexiones, es que diferente de una relación de influencia entre centro y margen cuyos filtros e interpretaciones establecen nuevos parámetros, el arquitecto bebió directamente en la fuente cuando, en los primeros años de su actividad profesional, fue contemplado con beca para curso de estudios en el Illinois Institute of Technology (Chicago-EEUU), entre 1963 y 1965. Essa experiencia en el exterior fue determinante en su producción en Brasil, donde Edgar, a pesar de las contingencias recurrentes de un contexto periférico, interpretó y adaptó a sus proyectos los principios de Mies van der Rohe en cuanto a la espacialidad, rigor constructivo y expresión visual.
***Palabras clave**: arquitectura moderna brasileña en el sur, estilo internacional, arquitectura meridional sur.*

Introdução – International Style x América

O teor da arquitetura neoplástica, de ocorrência internacional, disseminada no tecido urbano, nos anos 1950 e 1960, relativamente anônima em termos sul-brasileiros, ainda nos tempos atuais oferece, para a esmagadora maioria dos estudantes e arquitetos, material referencial tão ou mais importante que as obras de exceção produzidas por arquitetos e escritórios de destaque. Os movimentos artísticos abstratos da vanguarda moderna das primeiras décadas do século XX, cuja propagação a partir dos principais centros de irradiação europeus, em particular Holanda, Alemanha e França, conduziu, em contextos diversos e/ou periféricos, manifestações distintas. Na medida em que avança a década de 1950, obras de certa universalidade moderna sem caráter normativo, aproximando-se da arquitetura produzida na Costa Oeste norte-americana e de Marcel Breuer, assim como a meridional latino-americana e a arquitetura brasileira no Sul, que se afastou dos trejeitos vernaculares iniciais defendidos pelo realismo socialista e as influências do nativismo carioca e se aproximou das vanguardas construtivas, do pensamento miesiano e de Richard Neutra – com mesma índole de arquitetura reservada, reticente a grandes gestos e livreformismo da arquitetura tropical e, em outro sentido, mais frugal e econômica, embora racionalizada e tectônica, como a produzida em São Paulo – seguiram o caminho de um fazer adequado às contingências do contexto urbano e do ofício. Rigor organizativo, disposição da estrutura versus composição espacial, expressão abstrata dos fechamentos, espaços de intermediação e obediência às contingências do tecido reúnem noções exemplares de escala, modernidade e domesticidade que oferecem material referencial a um exame de produção arquitetônica apropriada de movimento cultural e estético universal, particularizado em circunstâncias específicas. Visível em manifestações da arquitetura recorrente latino-americana como a de Mario Roberto Alvarez na Argentina ou de Raul Sicheiro no Uruguai, só recentemente valorizados. O fenômeno da produção qualificada da arquitetura moderna recorrente nos anos 1950 e 1960, portanto, não é um privilégio de nenhum local, mas um extrato do Movimento Moderno, significativamente eclipsado pelos protagonistas, cuja exacerbação midiática atual só faz por agravar a ausência desse referencial, presente em diversos contextos e segmentos, cuja oferta de material de

projeto para as novas gerações apresenta igual consistência, maior factibilidade e está mais disponível.

A relação da arquitetura e urbanismo norte-americano com a região meridional latino-americana sempre estabeleceu um canal importante de influências recíprocas, muitas vezes contaminado por agentes provenientes das relações político-econômicas entre as duas regiões. Analisando em termos formais e de procedimentos de projeto, o Sul brasileiro teve em São Paulo uma importante interface com o contexto estadunidense. A revista *Pilotis*, entre 1948 e 1951, era fortemente influenciada pela revista californiana *Arts & Architecture*, promotora do *Study Cases Houses Program* que, por sua vez, publicou a casa Avanhandava, de Oswaldo Bratke (construída para si), primeiro latino-americano a publicar na revista[1]. A tipologia de casa moderna térrea ladeada por pérgulas e pátios delimitados por muros prolongados, horizontalidade acentuada, planta livre na área social e cozinha americana integrada recheava o imaginário da classe média da década de 1950, ilustrado com imagens publicitárias da vida moderna, provida de automóveis, televisores, eletrodomésticos e móveis de pernas palito. SEGAWA descreve as características da arquitetura californiana produzida no período como:

> [...] simplicidade de projeto e clareza de raciocínio estrutural, integração espacial interior/exterior com flexibilidade de planta, predominante horizontalidade, luminosidade, ventilação, preocupação com desenho de mobiliário e qualidade de utensílios eletrodomésticos, reorganização dos espaços internos em função da superação de velhos estereótipos domésticos e familiares, a introdução de novos eletrodomésticos transfigurando as funções e os dimensionamentos e a possibilidade de aplicação de métodos construtivos e dos materiais desenvolvidos durante a guerra, para a arquitetura residencial.[2]

Igualmente a influência de Frank Lloyd Wright na arquitetura latino-americana, em especial no Uruguai, e as relações entre a arquitetura de Wright e de Artigas em São Paulo, não tão abordadas na historiografia da arquitetura moderna no Brasil, por serem de certa maneira laterais na corrente corbusieriana dominante[3]. Miguel Forte, ex-colaborador de Rino Levi, talvez o mais tenaz adepto de Frank Lloyd Wright, retratou, em seu diário de viagem aos Estados Unidos, o contato com a arquitetura norte-americana e o encontro com Frank Lloyd Wright na Taliesen de Wisconsin[4].

O *Case Study House Program* foi um programa de projetos e obras de casas experimentais, promovido de 1945 à 1964 pela revista norte-americana *Arts & Architecture*, editada por John Dymmock Entenza, um importante personagem cultural da época, que objetivava o uso da industrialização na construção, do design total dos componentes e da estética moderna. Notoriamente, Craig Ellwood e Ed Killingsworth foram premiados na Bienal de São Paulo em 1953 e 1961, respectivamente. A experiência formal com o universo estético das casas californianas experimentada por latino-americanos (como Raúl Sichero no Uruguai, na Casa Dr. Luis Sichero, 1951), com organização do volume térreo em faixas ortogonais que se dobram criando pátios, semipátios e áreas de transição, planos soltos que se descolam do volume principal, balanços da cobertura plana e perolas que se prolongam desde a casa, configuração geométrica e ortogonal, constituída de planos e polígonos regulares, que compõem com a própria casa um todo de figuração abstrata, tanto reverenciam o sentido de abstração geométrica perseguido por Theo Van Doesburg no *De Stijl* e pelos pintores neoplásticos, como Piet Mondrian, Georges Vantongerloo e Vilmos Huszár, quanto a arquitetura da racionalização construtiva e o gosto pela industrialização, de Richard Neutra e os californianos, como Pierre Koenig, Whitney R. Smith e Craig Ellwood. Assim como no projeto de Casa Unifamiliar de Eduardo Corona (1956) e mesmo no projeto para uma fábrica de fósforos (1955-1957) de Luis Villanueva Sáenz, em La Paz, na Bolívia, igualmente não construídos. Tais recursos, já prenunciados pelos arquitetos da secessão vienense, como Otto Wagner, na estação metropolitana de Vienna (1894-1997), e pelo próprio Van Doesburg, em sua desmaterialização do espaço em elementos abstratos, como no célebre projeto para o Café Aubette, em Strasbourg (1926-1928), são bastante pronunciados na Casa Eames, de Charles e Ray Eames (1945-1949), em Pacific Palisades. Conexões formais que demonstram relações entre a arquitetura produzida por arquitetos pioneiros do Movimento Moderno, como Hans Poelzig, Hendrik Petrus Berlage, Charles Rennie Makintosh, Otto Wagner, Josef Hoffmann e alguns da escola de Amsterdam, entre o final do século XIX e as primeiras décadas do XX, com os princípios da abstração e do movimento holandês *De Stjil*, passando por Walter Gropius, Hannes Mayer e Frank Lloyd Wright, até a produção emblemática de Theo Van Doesburg, Gerrit Rietveld e Jacobus Johannes Pieter Oud, em um determinado momento dos anos 1920 e 1930[5]. Mas ninguém levaria o sistema formal neoplástico e os princípios da abstração à condição de estilo como Mies Van der Rohe.

Mies Van der Rohe - ensino e produção de arquitetura no norte da América do Norte

A chegada de Mies van der Rohe aos Estados Unidos em definitivo, em abril de 1938, produziu efeitos inevitáveis em termos pessoais e contundentes no âmbito profissional. O aceite para assumir o posto de diretor do programa de arquitetura do então *Armour Institute* de Chicago permitiu ao mestre alemão alcançar uma nova escala de reflexão e ação em sua arquitetura. Ali, além de assumir o encargo para o projeto do novo campus para o *Illinois Institute of Technology*, instituição que surgia como tal por meio da fusão do Armour Institute com o Lewis Institute, pôde dar continuidade às suas investigações teóricas interrompidas na Bauhaus. Naquele momento, o *Armour Institute* era uma escola de formação técnica modesta em Chicago, e a contratação de Mies fazia parte dos

planos do instituto de transformar seu programa de arquitetura tradicional em uma proposta inovadora e de estatura internacional.

Mies reestruturou por completo o programa de estudos da escola, elaborando um plano com firmes princípios metodológicos, concentrando nos primeiros anos temas relacionados à construção e ao desenho. Metodologia similar foi empregada por Mies quando da sua temporada na direção da Bauhaus. Naquela ocasião, os exercícios eram orientados às tipologias de casas-pátio (1938) e no desenho urbano de grande escala, conforme a filosofia de Hilberseimer. Em Chicago, manteve a exploração pedagógica das Casas-pátio, incluindo outros temas como o Museu para uma pequena cidade (1940-43), a Sala de Concertos (1942), o Teatro (1947), a Casa-núcleo (1951-52), projetos nos quais Mies depositava grande energia e que podem ser considerados como um divisor de águas entre as problemáticas dos anos 1930 na Alemanha e as novas perspectivas americanas. No contexto americano, a busca constante por lograr formas cada vez mais elementares associou-se ao interesse de introduzir as técnicas construtivas modernas, em que as estruturas de grandes vãos permitiam novas abordagens espaciais a variadas tipologias arquitetônicas. Essa postura, além de constituir novos paradigmas formais e espaciais, que acabaram se materializando em obras canônicas como a Casa Farnsworth (1951) e o Crown Hall (1956), produziram conteúdos disciplinares frequentemente explorados como temática nos trabalhos de conclusão de muitos estudantes do curso naquele período, como o caso de Reginald Malcomson que, em seu tempo de aluno no instituto, entre 1947 e 1949, elaborou o trabalho intitulado "O teatro: desenvolvimento histórico e possibilidades presentes"[6], com grandes similaridades conceituais com o projeto para "O Teatro" (1947) de Mies. Mais tarde, cenário similar ocorreria com Edgar do Valle, mesmo sem a presença tão frequente do mestre na escola naqueles anos.

Edgar do Valle - A prática do ofício no sul da América do Sul

A produção de Edgar das duas décadas iniciais de seu trabalho se insere no extrato das arquiteturas anônimas do tecido urbano de Porto Alegre cuja relevância, sobretudo, reside no papel de elevar a um padrão médio de qualidade o entorno onde se insere. Concebida segundo princípios estéticos claros, critérios de ordem, abstração formal e rigor construtivo, essa produção estabelece diálogos com o sistema arquitetônico desenvolvido por Mies nos Estados Unidos e expandido amplamente, tanto formal como territorialmente, por seus seguidores de Chicago e da costa oeste.

A ligação de Edgar com essa vertente está debitada diretamente na temporada nos Estados Unidos com bolsa de estudos *Fulbright*[7] para o curso de mestrado no *Illinois Institute of Technology* em Chicago entre 1963 e 1965. Nesse período, teve contato com importantes figuras como Ludwig Karl Hilberseimer, Myron Goldsmith e Reginald Malcomson, professores no instituto naquele momento, e ainda oportunidades de trabalho em estágio no escritório de Mies van der Rohe e na equipe formada pelos escritórios *C. F. Murphy & Associates, Skidmore, Owings and*

Figura 1 | Turma reunida ao redor de Mies no Crown Hall – *IIT,* Chicago. Edgar ao fundo na indicação da seta.
Fonte: acervo VALLE

Merrill e *Loebl, Schlossman and Bennett* para o projeto e construção do edifício Richard J. Daley Center (1965)[8] (Figura 1).
A partir dessa experiência acadêmica e profissional no exterior, é possível reconhecer no exercício teórico realizado como requisito para conclusão do curso — trabalho que mesclava abordagem prática, com a concepção de projeto, e outra teórica, com a elaboração de monografia[9] — a origem de uma série de princípios e procedimentos de projeto que guiaram a arquitetura praticada posteriormente por Edgar em Porto Alegre (Figura 2).

O trabalho desenvolvido inclina-se para a investigação do tema do museu, em clara adesão ao projeto de museu desenvolvido por Mies van der Rohe entre 1941 e 1943, o chamado "Museu para uma pequena cidade", bem como denuncia a utilização da ilustração de Mies para aquele projeto na forma de referencial estético e espacial e ainda as nítidas semelhanças entre as duas propostas no que diz respeito à disposição dos elementos nas áreas de exibição.

O edifício de planta quadrada situa-se ligeiramente deslocado à direita sobre uma grande esplanada de rígida modulação (Figura 3). O programa está distribuído em dois pavimentos e um subsolo. O térreo está francamente relacionado espacial e visualmente com o exterior tanto pela retícula do piso que ultrapassa indiferente o perímetro da planta, como pelas grandes esquadrias, que vão do piso ao forro. Nesse nível concentram-se as atividades culturais, expositivas e administrativas do museu. O segundo pavimento, em contraste com o térreo, constitui-se de uma caixa opaca que parece pairar sobre a esplanada. Com pé-direito mais amplo, abriga as atividades de exposição principais do museu, de caráter majoritariamente temporário. No subsolo, desenvolvem-se atividades secundárias, como sala para impressões, ateliers, depósitos, doca de obras, triagem e área técnica. Os espaços foram pensados como grandes áreas livres e flexíveis, negando a ideia de recintos fechados. Os limites são definidos implicitamente por planos soltos no melhor estilo Pavilhão de Barcelona (Figura 4).

A articulação consciente dos elementos estruturais, como o reconhecimento da quina do volume enquanto peça reveladora da bidirecionalidade do sistema modular, o recesso da viga de bordo como recurso para enfatizar as linhas verticais da composição e a legibilidade dos planos de vedação, denota um apurado sentido estético e controle formal que atestam a clareza elementar do edifício. Esses aspectos, somados à busca pela fluidez dos espaços e a franca relação interior-exterior, constituem procedimentos de projeto que foram revisitados em muitas obras posteriores do arquiteto no Brasil, como o edifício-sede da Companhia Rio-Grandense de Telecomunicações (1977) e o edifício-sede do Grupo Maisonnave (1977), somados a outros projetos reconhecidos em pesquisas locais como o edifício Trinidad (1976) e o Centro Municipal de Cultura (1976)[10] (Figura 5).

No Centro Municipal de Cultura, a concepção da estrutura foi um fator determinante na expressão do edifício e leva a cabo uma série de conceitos experimentados pelo arquiteto, no plano teórico, em seu projeto acadêmico em Chicago. No caso do Museu de Arte, a seleção do concreto como ingrediente elementar da estrutura foi fundamental na definição do caráter estético do edifício. No CMC, a ideia se repete dentro de uma abordagem prática, com respaldo no domínio da técnica, disponibilidade de material, mão de obra e satisfatória relação econômica no contexto local. Também a atitude de revelar a clareza da composição através da valorização de esqueleto estrutural como definidor da forma, aqui, constitui a tônica da expressão do edifício, acentuada pela exploração franca de materiais à mostra.

O precedente teórico de Chicago acabou determinando um modo de conceber os elementos da estrutura que se vale, invariavelmente, de pilares salientes ao plano de vedação que são unificados a uma platibanda alinhada pela superfície externa. Essa solução está presente em diversos projetos do arquiteto no período, como demonstra a sequência comparativa da Figura 6. Nesse sentido, o desenho cuidadoso do esqueleto do CMC denota certo incre-

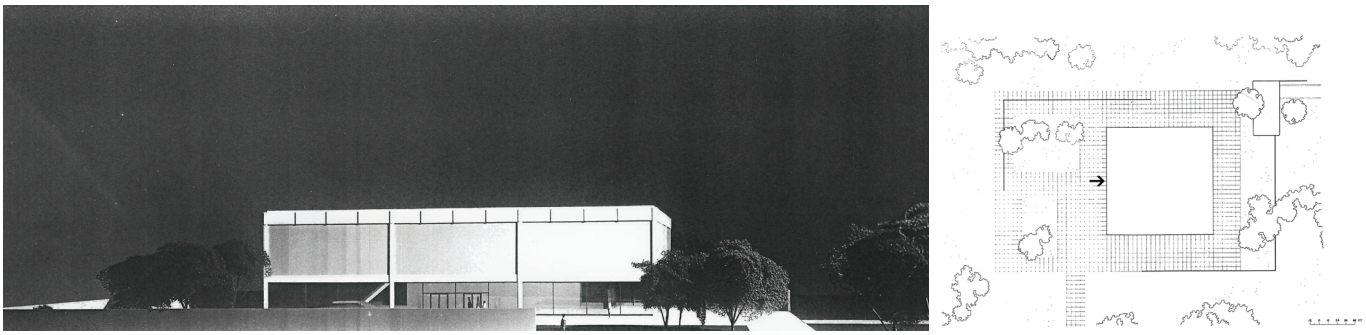


Figura 2 | Fotografia da Maquete e implantação respectivamente – Museu de Arte (1965) – Edgar Sirangelo do Valle.
Fonte: VALLE, E. 1965, p. 22 e p.14

Figura 3 | Vista do acesso e planta do térreo respectivamente - reprodução tridimensional do projeto para um museu de arte (1965) – Edgar do Valle.
Fonte: COELHO, 2017, p.74; VALLE, 1965, p.15.

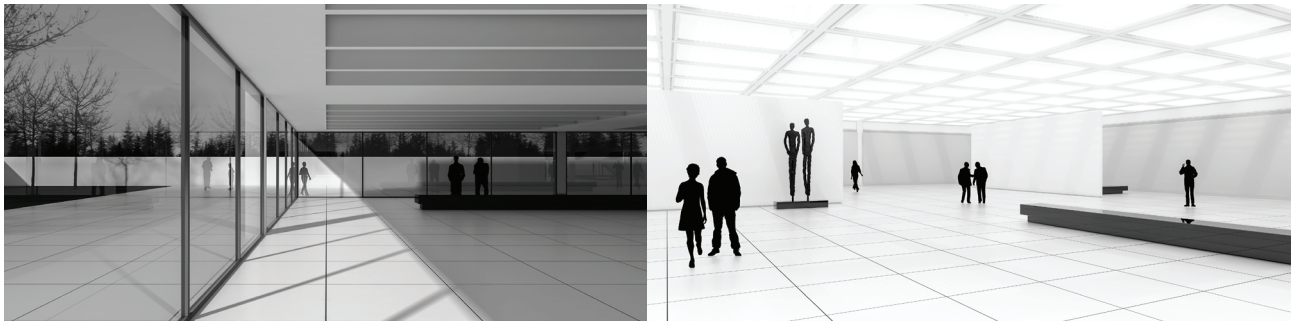


Figura 4 | Vista do nível térreo e 2º pav. Respectivamente - reprodução tridimensional do projeto para um museu de arte (1965) – Edgar do Valle.
Fonte: COELHO, 2017. p.72 e p.76.

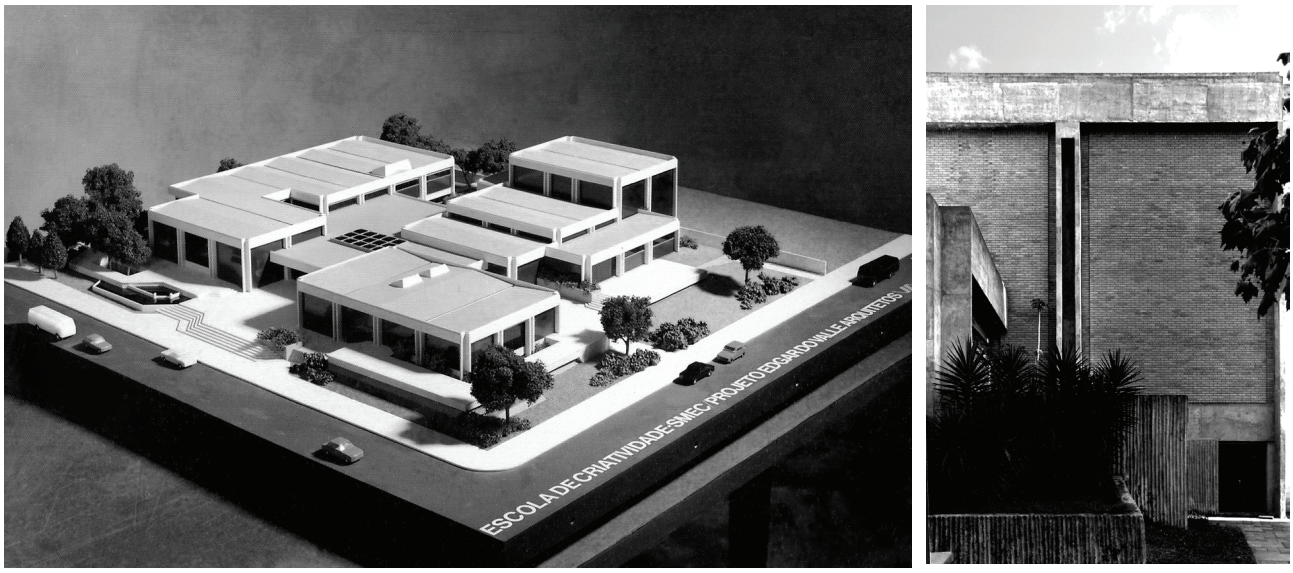


Figura 5 | Maquete do CMC no terreno original (1976) e detalhe do pilar de seção "U" na fachada norte respectivamente – Edgar do Valle, Sergio Luiz Matte & Armando Gonzalez.
Fonte: Acervo VALLE

mento de sofisticação formal, principalmente nos pilares, que dentro de certa sistematicidade variam de seção para se adaptar às diferentes circunstâncias do projeto tanto na situação de entreplano, como nas arestas do volume. A seção ordinária em "U" por vezes recebe janelas estreitas que se desenvolvem do piso ao teto, formando um par de pilares esbeltos. O pilar de canto apresenta variação quando se encontra no interior do edifício e, geralmente, articula a conexão com as esquadrias internas.

A solução dos elementos de apoio e dos planos de vedação em alvenaria paginada apresenta semelhanças com os edifícios projetados por Mies para o *IIT*, como o Wichnick Hall (1945) e o Alumni Memorial Hall (1945), assim como o Promontory Apartments (1946), que utiliza a alvenaria cerâmica com paginação inscrita em estrutura de concreto. A solução dada aos vértices dos volumes onde o pilar varia da seção "U" ordinária para a seção em "L",

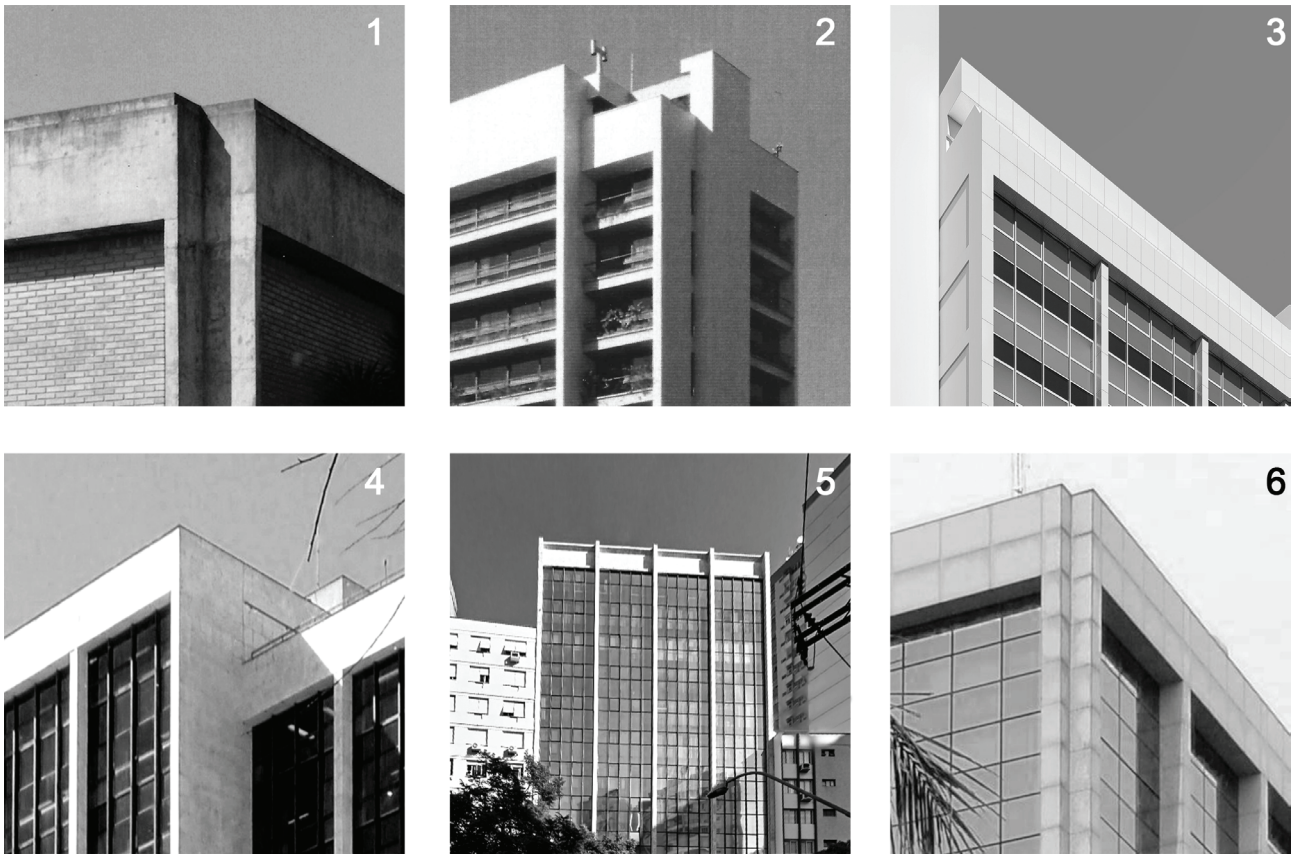


Figura 6 | Binômio "Pilar exteriorizado e Platibanda de coroamento" – Comparativo entes os edifícios, CMC, Trinidad, CRT, Açores, Maisonnave e Kennedy
Fonte: COELHO, 2017, p.145.

arrematando a composição dentro do mesmo sistema lógico, é patente de uma abordagem adequada do exemplo referencial às circunstâncias locais. O desenho refinado da alvenaria de vedação confinada à pauta estrutural remete ao recurso utilizado por Mies para garantir o alinhamento do plano de alvenaria à linha da estrutura no Alumni Hall (Figura 7).

De um caso excepcional como o Centro Municipal de Cultura às arquiteturas ordinárias constitutivas do tecido urbano, o edifício-sede da Companhia Rio-Grandense de Telecomunicações – CRT (1977) é representativo dessa linha arquitetônica no programa de edifícios corporativos e de escritórios, na qual podemos incluir, pelas evidentes similaridades quanto à condição urbana e ao partido estrutural, outros exemplares, como o edifício-sede do Banco Maisonnave (1977-80), na Av. Sete de Setembro, e o edifício Esplanada dos Açores (1978), na Av. Borges de Medeiros (figura 8).

Ao examiná-los, nota-se claramente uma guinada em direção a uma arquitetura universalizada, onde há uma prevalência de volumetrias simples originárias de um esqueleto estrutural que, além de atuar como um ordenador dos espaços, determina invariavelmente um padrão estético, representado pelos sistemas de fechamentos contínuos. Também se inclui como uma característica geral o predomínio de coberturas planas ou telhados de ponto baixo, ocultados por platibandas.

Os edifícios apresentam características comuns, em grande medida decorrentes da situação urbana. Construídos junto às divisas em lotes de tecido consolidado do centro histórico, ainda que com algumas variações volumétricas, ocupam grande percentual do terreno. Mas as similaridades mais evidentes estão relacionadas ao tratamento da fachada, que responde a uma forma de resolver a estrutura que, em ambos os casos, se dá na exteriorização dos pilares ao plano de vedação. Essa estratégia tem paralelo no Promontory Apartments (1946), de Mies van der Rohe, em Chicago, um dos poucos projetos do mestre alemão nos Estados Unidos construídos em concreto armado. Naquela situação, o arquiteto revela o esqueleto estrutural do edifício tanto pelo recuo das vigas de borda na fachada leste, permitindo assim a passagem livre dos pilares, como pela diferenciação de material no uso de alvenaria de tijolos à vista nos peitoris e fechamentos das empenas. Esse esquema geral de armação do projeto encontrou terreno fértil e pleno desenvolvimento no contexto da construção civil brasileira, que tem no concreto armado uma tradição. Esse aspecto se reforça no caso do projeto teórico para um museu de arte em Chicago quando da escolha do concreto armado como sistema estrutural. Naquele caso, contrariando a tendência

Figura 7 | Vista da esquina do Alumni Memorial Hall, *IIT*, Chicago e do CMC (1976) – Edgar do Valle, Sergio Luiz Matte & Armando Gonzalez.
Fonte: Internet. Disponível em: <http://goo.gl/YCDe8B>, Fonte: acervo VALLE

Figura 8 | Ed. Sede da CRT (1977) – Edgar do Valle, Sergio Luiz Matte & Armando Gonzalez, Ed. Esplanada dos Açores (1979) – Edgar do Valle & Sergio Luiz Matte e Edifício-sede do Banco Maisonnave (1979-80) – Edgar do Valle & Sergio Luiz Matte.
Fonte: Acervo VALLE e COELHO, 2017, p. 111 e 118.

presente no contexto técnico construtivo em Chicago, simbolizado pelo arrojo e a precisão das estruturas em aço, em franco desenvolvimento por lá, a exemplo do próprio Crown Hall (1950-56), de Mies van der Rohe, especula-se que esteja presente nessa decisão o interesse do arquiteto em demonstrar domínio da técnica do concreto armado.

Conclusão – "Este edifício não é um cachimbo"

Neste sentido, merece atenção sensível as diversas contextualizações e sincretismos do chamado estilo internacional na produção ordinária da arquitetura chamada de periférica e, pejorativamente, de mercado imobiliário. O alto grau de abstração e universalidade dessa arquitetura, alheia a literalidades e figurativismos, ao contrário de seus pares modernos, resistiu com mais clareza e perenidade às frivolidades e banalidades da costumeira banalização dos movimentos artísticos. O "modernoso" e posteriormente o "pós-modernoso" encontraram na arquitetura de maior teor abstrato forte resistência. Essas arquiteturas representativas das vertentes do estilo internacional, detratadas com frequência pela insensibilidade ao meio, adaptaram-se criteriosamente às necessidades presentes no contexto econômico e cultural local. Nesse sentido, o arquiteto buscou aplicar os princípios e valores do sistema miesiano mediante um processo de constante negociação com as contingências inerentes ao contexto da construção civil e ao parcelamento do solo. Incluindo aí alternativas adaptadas a fatores como:

legislação, plano diretor, normas de incêndio, anseios dos clientes, questões econômicas e até mesmo qualificação de mão de obra. É verdade que se percebe certa redução dos princípios do sistema miesiano, em adequação a essa realidade muitas vezes adversa que o mercado ou o âmbito das incorporações imobiliárias acaba impondo às intenções originais, desafios que Edgar soube gerenciar mantendo a integridade e a consistência de suas propostas. Assim, de certa forma, ao contrário da crítica dominante das últimas décadas, a apropriação das vertentes modernas nos diversos contextos traz profundas lições aos que exercem o oficio sem almejar exclusivamente a produção de obras notáveis, mas a construção de tecidos urbanos plausíveis e arquiteturas dignas. Nesse sentido, como na célebre frase de René Magritte, Ceci n´est pas une pipe (isto não é um cachimbo), a obra de Edgar do Valle e alguns de sua geração não é apenas a reprodução ou um símbolo da arquitetura moderna (Figura 9).

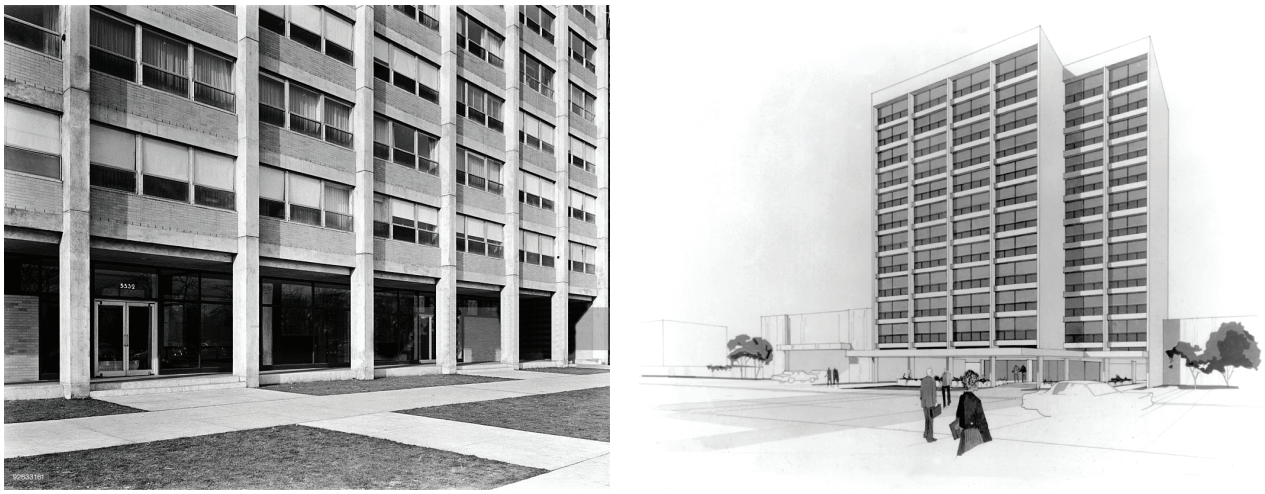


Figura 9 | Promontory Apartments (1946) – Mies van der Rohe e Estudo inicial para o Ed. Sede da CRT (1977) – Edgar do Valle, Sergio Luiz Matte & Armando Gonzalez, respectivamente.
Fonte: internet. Disponível em: <https://goo.gl/sMVXrf> Fonte: acervo VALLE

NOTAS

[1] Edição de outubro de 1948. Oswaldo Bratke era assinante da revista e visitou a editora em sua primeira viagem aos Estados Unidos, quando também visitou um modelo de casa para a classe média de Marcel Breuer em exposição no *Museun of Modern Arts* de Nova York. Ver: SEGAWA, Hugo; DOURADO, Guilherme Mazza. **Oswaldo Arthur Bratke**. São Paulo: Projeto, 1997.

[2] *Idem*, p. 25.

[3] Ver: IRIGOYEN, Adriana. *Wright e Artigas: duas viagens*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

[4] Ver: FORTE, Miguel. *Diário de um jovem arquiteto: minha viagem aos Estados Unidos em 1947*. São Paulo: Mackenzie, 2001.

[5] Relações que podem ser vistas, em especial de maneira visual, na última parte da publicação: ZEVI, Bruno. *Poética de la arquitectura neo-plástica*. Buenos Aires: Editorial Victor Lerú S.R.L, 1960.

[6] COLOMBO, Luciana Fornari. O projeto de teatro de Ludwig Mies van der Rohe. Arquitextos, São Paulo, ano 16, n. 185.03, Vitruvius, out. 2015. Disponível em: <http://goo.gl/3pq9JI> Acesso em: 19 jun. 2016, às 13h16min.

[7] Iniciativa do senador americano James William Fulbright que, além de outras ações promovidas pelo governo norte-americano, oferecia bolsas de estudos para estrangeiros como forma de ampliar a influência norte-americana no pós-guerra.

[8] VALLE, Edgar Sirangelo do. Entrevista. Depoimento ao autor. Gravação digital, Porto Alegre, 13 jul. 2016.

[9] VALLE, Edgar Sirangelo do. *An art museum*. 1965. 29f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura). Illinois Institute of Technology, Chicago, 1965.

[10] Ambas publicadas no catálogo "A arquitetura moderna em Porto Alegre", de Alberto Xavier e Ivan Mizoguchi. Ver: XAVIER, Alberto; MIZOGUCHI, Ivan. *Arquitetura Moderna em Porto Alegre*. São Paulo: Pini, 1987, p. 305 e 307.

Referências bibliográficas

COELHO, Jânerson Figueira. *A arquitetura de Edgar do Valle: conexões norte-americanas e prática em Porto Alegre*. 2017. 226f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura). Uniritter/Mackenzie, Porto Alegre, 2017.

COHEN, Jean-Louis. *Mies van der Rohe*, Madri: Akal, 1994.

COHEN, Jean-Louis. *O futuro da arquitetura desde 1889 – Uma história mundial*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

COLOMBO, Luciana Fornari. *O projeto de teatro de Ludwig Mies van der Rohe*. Arquitextos, São Paulo, ano 16, n. 185.03, Vitruvius, out. 2015 <http://goo.gl/3pq9JI> Acesso em: 19 jun. 2016, às 13h16min.

COMAS, Carlos Eduardo; MARQUES, Sérgio Moacir. *A segunda idade do vidro: transparência e sombra na arquitetura moderna do Cone Sul-Americano – 1930/1970*. Porto Alegre: UniRitter, 2007.

FERNÁNDEZ, Roberto. *El laboratorio americano. Arquitectura, geocultura y regionalismo*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1998.

LIERNUR, Jorge Francisco. *Trazas de futuro – episodios de la cultura arquitectónica de la modernidad en América Latina*. Santa Fé: Universidad Nacional del Litoral, 2008.

MARQUES, Sérgio Moacir. PEIXOTO, Marta. *A caminho do abstrato: As casas Eames e Farnsworth in loco*. Anais do X Colóquio de Pesquisa e Pós-Graduação da X Semana de Extensão, Pesquisa e Pós-Graduação – SEPesq, Centro Universitário Ritter dos Reis, Porto Alegre, 2014.

MARQUES, Sérgio Moacir; COMAS, Carlos Eduardo (Orient.); PIÑON, Hélio (Co-Orient.) *Fayet, Araújo & Moojen – Arquitetura Moderna Brasileira no Sul: 1950/1970*. 532 f. Tese (Doutorado em Arquitetura) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Arquitetura, 2012.

MC COY, Esther. *Case Study Houses 1945-1962*, Santa Monica, Hennessey + Ingalls, 1977.

NEUTRA, Richard. *Arquitetura social em países de clima quente*. São Paulo: Grerth Todman, 1948.

PIÑON, Helio. *El Sentido de La Arquitectura Moderna*. Ediciones UPC – ETSAB, Barcelona, 1997.

PIÑON, Hélio. *Mario Roberto Alvarez*. Barcelona: ETSAB/UPC, 2002.

SEGAWA, Hugo; DOURADO, Gulherrme Mazza. *Oswaldo Arthur Bratke*. São Paulo: Projeto, 1997.

VALLE, Edgar Sirangelo do. *An art museum*. 1965. 29f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura). Illinois Institute of Technology, Chicago, 1965.

VALLE, Edgar Sirangelo do. *Entrevista*. Depoimento ao autor. Gravação digital, Porto Alegre, 13 jul. 2016.

XAVIER, Alberto; MIZOGUCHI, Ivan. *Arquitetura Moderna em Porto Alegre*. São Paulo: Pini, 1987.

Patrimônio e ensino: desafios cruzados

CERÁVOLO, Ana Lúcia; MARTINS, Carlos. Patrimônio e ensino: desafios cruzados. Revista Docomomo Brasil, Rio de Janeiro, n. 2, p. 88-96, dez. 2018

data de submissão: 10/10/2018
data de aceite: 31/07/2018

Heritage and teaching: cross chalenges

Patrimonio y enseñanza: desafíos cruzados

Ana Lúcia CERÁVOLO
Doutora em Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo; Especialista em patrimônio cultural; professora na UNICEP São Carlos; pós-doutoranda no IAU USP; anaceravolo@gmail.com

Carlos A. Ferreira MARTINS
Professor Titular IAU USP; cmartins.prof@gmail.com

Resumo
Esta comunicação pretende contribuir para o debate sobre as transformações e a ampliação do campo de atuação de arquitetos e urbanistas sobre edifícios e conjuntos urbanos de valor histórico, cultural e simbólico, legalmente protegidos ou não, e sobre os desafios que essa atuação representa para a formação das novas gerações de profissionais. Considerando que, diferentemente de outros países, a legislação profissional estabelece o princípio da formação generalista e ao mesmo tempo define a intervenção em bem patrimonial como atribuição privativa de arquitetos e urbanistas, é importante um debate sobre os conteúdos e estratégias da formação de graduação nesse campo. Propomos que a experiência brasileira de intervenção moderna em bens patrimoniais, o conhecimento sobre as recomendações internacionais e a relação entre arquitetos e urbanistas e o caráter interdisciplinar das intervenções estejam entre os temas centrais desse debate.
Palavras-chave: Ensino e formação profissional; Intervenção e Restauração arquitetônica; Atribuições profissionais.

Abstract
This communication aims to contribute to the debate on the transformations and expansion of the field of action of architects and urban planners on buildings and urban complexes of historical, cultural and symbolic value, legally protected or not, and on the challenges that this action represents for the formation of new generations of professionals. Considering that, unlike other countries, professional legislation establishes the principle of general education and at the same time defines intervention in heritage as the exclusive attribution of architects and town planners, it is important to debate the contents and strategies of undergraduate training in this field. We propose that the Brazilian experience of modern intervention in heritage assets, knowledge about international recommendations and the relationship between architects and urbanists, and the interdisciplinary character of interventions are among the central themes of this debate.
Keywords: *Vocational education and training; Architectural intervention and restoration; Professional assignments.*

Resumen
Esta ponencia tiene la intención de aportar una contribución al debate sobre la ampliación y las transformaciones sufridas por el campo de actuación de arquitectos y urbanistas respecto a edificios aislados, conjuntos urbanos o paisajísticos, legalmente protegidos o no, así como sobre dos desafíos decurrentes respecto a la formación profesional. Al considerar que, de manera distinta a otros países, la legislación profesional establece el principio de la formación generalista y, a la vez, define la intervención en bienes patrimoniales como atribución privativa de arquitectos y urbanistas, es importante debatir sobre los contenidos y las estrategias de la formación de grado en esa materia. Proponemos que la experiencia brasileña de intervención moderna en bienes patrimoniales, el conocimiento de las recomendaciones internacionales y a relación entre arquitectos y los otros profesionales que actúan en esas intervenciones deban comparecer entre los temas centrales de ese debate.
Palabras-clave: *Enseñanza y formación profesional; Intervención y Restauro; Atribuciones profesionales.*

O patrimônio e formação de arquitetos e urbanistas no Brasil

Seguindo uma tendência verificada internacionalmente e ressalvadas as diferenças, a restauração, em suas diversas modalidades, começa a ocupar um espaço cada vez mais significativo no portfólio dos profissionais arquitetos e urbanistas brasileiros. Essa constatação impõe a necessidade de refletir sobre os conteúdos e a abordagem do tema no âmbito dos cursos de graduação.

Apesar do primeiro curso de arquitetura remontar a mais de um século antes e de termos no Brasil ao menos 4 cursos de arquitetura ativos (ENBA RJ, Escola Politécnica e Mackenzie SP, ENA BH) à época da criação do SPHAN, as questões da intervenção no patrimônio esperariam mais de meio século para serem absorvidas no âmbito da formação de graduação (SALVATORI, 2008, p.52-4). Até então, essa formação era concebida como especialização, pertinente a curso destinados a pós-graduandos.

No âmbito internacional, a primeira iniciativa importante destinada a formar arquitetos especialistas em restauração foi o curso criado pela Faculdade de Arquitetura da Universitá degli Studi de Roma,

em 1965, em conjunto com o International Center for the Study of the Preservation and the Restoration of Cultural Property, ICCROM, (FARAH, 2012, pp. 144-5).

Em 1970, o I Encontro de Governadores dos Estados Brasileiros firmou o chamado "Compromisso de Brasília" em que se afirma que:

> Para remediar a carência de mão de obra especializada nos níveis superior, médio e artesanal, é indispensável criar cursos visando à formação de arquitetos, restauradores, conservadores de pinturas, escultura e documentos, arquivologistas e museólogos de diferentes especialidades, orientados pelo DPHAN e pelo arquivo nacional os cursos de nível superior. (FARAH, 2010, p. 78).

Quatro anos depois, em São Paulo, um convênio entre o CONDEPHAAT, órgão estadual de patrimônio e a FAU USP deu origem a um Curso de Especialização em Restauração e Conservação de Monumentos e Conjuntos Arquitetônicos, realizado no segundo semestre de 1974.

Este curso, que vários autores consideram um marco fundamental na área, foi retomado em Recife (1976), Belo Horizonte (1978) e Salvador (1980), onde teve origem o Curso de Especialização em Conservação e Recuperação de Monumentos e Conjuntos Históricos (CECRE). Resultado de acordo entre a UFBA, o IPHAN e a Unesco, esse curso se mantém até hoje e se constitui em referência para a área.

Paralelamente, a FAU USP organizou em 1978 um curso de especialização em Patrimônio Ambiental Urbano, organizado por Carlos Lemos e pela geógrafa Maria Adélia de Souza, que teve entre seus professores Milton Santos e Aziz Ab´Saber, geógrafos; Ulpiano Bezerra de Menezes, historiador, além de James Fitch, da Columbia University (NY) e Adriano La Regina, da Superintendência de Antiguidades de Roma.

Assim se consolidou a tendência de considerar o ensino de restauro arquitetônico no âmbito da pós-graduação, com pouca e irregular presença da matéria nos cursos de graduação.

Quase uma década e meia depois, e em meio a uma enorme expansão dos cursos de graduação em todo o país, majoritariamente em instituições privadas, consolidou-se a compreensão de que a formação especializada em patrimônio, como se configurava no Brasil até então, não atendia mais às demandas do "mercado" e a questão da preservação passou a integrar o conjunto de conteúdos obrigatórios na formação dos arquitetos e urbanistas, como definido no currículo mínimo de 1994.

A Portaria 1770/MEC definiu que a disciplina Técnicas Retrospectivas tem caráter profissional e "que o seu estudo "inclui a conservação, restauro, reestruturação e reconstrução de edifícios e conjuntos urbanos."

Na resolução CNE/CES no. 6/2006 se enfatiza, pela primeira vez, como objetivo da graduação, "a formação de profissionais generalistas, capazes de compreender e traduzir as necessidades de indivíduos, grupos sociais e comunidade, com relação à (...) conservação e a valorização do patrimônio construído..."

Cabe ressaltar que essa diretriz está coerente com a orientação internacional, ao menos a europeia, consolidada no Manifesto sobre o Ensino de Arquitetura no século XXI, firmado em 2004, em Vizeu (Portugal) por iniciativa do Council for European Urbanism (CEU). Nessa carta de princípios se estabelece que os arquitetos contemporâneos devem estar preparados para responder aos complexos desafios do século XXI, evidenciando a necessidade de se trabalhar conjuntamente a Arquitetura e o Urbanismo e destacando como responsabilidades profissionais "Preservar e restaurar os recursos naturais e culturais existentes" e "Identificar os conhecimentos e as habilidades que constituem o diversificado patrimônio da humanidade." Como estratégia, preconiza a necessidade de "Pesquisar e aprender com as experiências bem sucedidas do passado, os fracassos, e suas consequências imprevistas". (Farah, 2012, pp. 75-6)

A criação do Conselho de Arquitetura e Urbanismo do Brasil (CAU), pela lei nº 12.378/2010, consolidou a regulamentação profissional e reconheceu como atribuições do arquiteto e urbanista, as "práticas de projeto e soluções tecnológicas para reutilização, reabilitação, reconstrução, preservação, conservação, restauro e valorização de edificações, conjuntos e cidades" (Art. 2o, parágrafo único, inciso V).

Portanto, todo arquiteto e urbanista formado no território nacional está legalmente habilitado a realizar projetos de intervenção no patrimônio cultural[1].

Refletir sobre as especificidades e diversidade das atribuições do arquiteto e urbanista nesse campo, e sobre os requisitos de formação no âmbito da graduação, independentemente da formação especializada e/ou pós-graduada, é uma tarefa urgente para a qual esta comunicação pretende contribuir.

Uma questão inicial é a definição do equilíbrio entre a formação generalista de arquitetos e urbanistas e o conjunto multidisciplinar de saberes envolvidos nas práticas de preservação.

Um aspecto essencial, e nos parece que o DOCOMOMO seja o melhor fórum para essa discussão, diz respeito a uma cultura brasileira na preservação do patrimônio cultural, diretamente ligada ao movimento moderno no país.

Dedicar-se de maneira consistente à preservação do patrimônio no Brasil exige o domínio de um repertório mínimo sobre as correntes e a história da preservação no país, sem deixar de lado o contexto e as diretrizes normativas internacionais, as quais o Brasil vem seguindo desde os anos 1930.

Acreditamos que permanece válida a observação de Paulo Ormindo de Azevedo (2005) de que há uma grande diversidade de intervenções que se apoiam, de forma explícita ou não, em concepções distintas de patrimônio e história, em que se observa: "(...) uma crescente tecnificação, (...), em detrimento do debate crítico sobre os objetivos e critérios de intervenções", criando "intervenções confusas, em que não se entende bem que valores se pretendem resgatar e que critérios são adotados".

Como explicita o autor:

> Temos, de um lado, restauradores com boa preparação tecnológica, mas deficiente formação em história da arte e escassa experiência de projetação arquitetônica. De outro lado, há bons projetistas que desconhecem os critérios e possibilidades da restauração e não conseguem dialogar com o monumento. Em muitos casos, as soluções ficam a dever ao monumento, ou pelo caráter simplório das intervenções, ou pela extravagância das mesmas. Em ambos os casos o monumento sai perdendo. (AZEVEDO, 2005, p. 22)

Essa análise indica a necessidade de, considerado o caráter generalista da profissão, oferecer, na formação, as bases conceituais sobre as quais se assentam os critérios de intervenções e da restauração arquitetônica, articuladas ao repertório mínimo necessário para uma atuação profissional que respeite e valorize o patrimônio e a memória urbana e arquitetônica brasileiras e que permita ao arquiteto trabalhar em colaboração com os especialistas que uma intervenção determinada venha a exigir em função de suas especificidades.

O patrimônio e o contexto internacional

Como se sabe, o conceito de patrimônio vem se alargando desde o século XIX, desde a noção de monumento histórico até mais recentemente a de patrimônio imaterial (intangível) e de paisagem cultural.

A restauração como campo disciplinar, está relacionada diretamente com as políticas de preservação que surgem na Europa em meados do século XIX e, em especial na França e Inglaterra. Como lembra Françoise Choay (2001, p.149), "querer e saber 'tombar' monumentos é uma coisa. Saber conservá-los fisicamente e restaurá-los (...) requer uma prática específica e pessoas especializadas, os 'arquitetos dos monumentos históricos', que o século XIX precisou inventar".

A prática profissional do restauro está inserida no âmbito da arquitetura contemporânea de cada época e a ela está sincronizada. Eugène Emannuel Viollet-le-Duc (1814-1879), um dos mais importantes arquitetos na França, filiado à tendência neogótica, foi um dos primeiros teóricos da restauração para preservação do patrimônio histórico. Exerceu a Arquitetura em sua plenitude, atuando tanto em projetos contemporâneos como em intervenções em monumentos. As concepções arquitetônicas de seu tempo são, portanto, fundamentais para compreender a extensão de sua contribuição para o restauro.

É a partir dessa atitude contestadora que surge, em meados do século XIX, a formulação das duas principais tendências da moderna restauração, ambas vinculadas ao Neogótico. Os "interesses e premissas iguais desembocam em duas concepções opostas de restauração, a do 'complemento estilístico' (definida por Viollet le Duc) e da 'não interferência e da pura conservação' (defendida por Ruskin)" (PATETA, 1987, p. 18).

Para a tendência "intervencionista" de Le Duc, restaurar é fazer com que o edifício ou bem patrimonial volte ao seu estado inicial, original. Para tanto, admite-se operação de supressão, correção e até mesmo criação, cancelando os efeitos da degradação mediante a recuperação da forma original do monumento, removendo as intervenções de outras épocas que interferiam na compreensão de seu estilo. "Restaurar um edifício é restituí-lo a um estado completo que pode nunca ter existido num momento dado" (VIOLLET-le-DUC apud CHOAY, 2001, pp. 125-6).

A abordagem de John Ruskin (1819-1900) é devedora da postura restauradora de Viollet-le-Duc contra a qual se insurge. Segundo Ruskin, seguido por William Morris, é o trabalho das gerações predecessoras que confere o caráter sagrado dos monumentos históricos. Assim, as marcas impressas durante os tempos constituem sua essência. (CHOAY, 2001, p. 156).

Em *As Sete Lâmpadas da Arquitetura*, Ruskin afirma que o monumento adquire, a partir da industrialização, nova destinação e valor: a memória. Os desdobramentos dessa associação são inovadores por referenciar o passado na matéria, como produto do trabalho de homens que nos precederam, e não na história da nação. As marcas impregnadas no edifício revelam não apenas o que os homens pensaram e sentiram, mas, "o que suas mãos manejaram, o que sua força executou, o que seus olhos contemplaram (...)" (RUSKIN, 1988/1849, p. 208)

As idéias de Ruskin enriquecem o conceito de monumento histórico, incluindo a arquitetura doméstica. Além disso, criticando aqueles que se interessam exclusivamente pela 'riqueza isolada dos palácios', sonha também com a continuidade da malha formada pelas residências mais humildes: ele é o primeiro, logo seguido por Morris, a incluir os 'conjuntos urbanos', da mesma forma que os edifícios isolados. (CHOAY, 2001, p. 141)

As duas correntes antagônicas entre si serão reinterpretadas por Camillo Boito (1836-1914) no final do século XIX, à luz do Ecletismo italiano. Boito formula pela primeira uma nova teoria do restauro que tenciona a oposição entre "reintegração estilística" e conservação, ou "artisticidade" e "historicidade", formuladas, respectivamente, por E. E. Viollet-le-Duc e J. Ruskin. (CHOAY, 2001, p. 164)

A tendência inaugurada por Boito, denominada "restauro moderno", constitui uma proposta intermediária entre as duas anteriores. Utiliza a conservação como método, mas aceita com limitações a restauração, sobretudo como forma de consolidação dos bens históricos. (MACARRÓN, 2008, p. 53-4).

Boito recomenda a não reintegração de obras inacabadas, como proposto por Viollet-le-Duc, devendo-se evitar adições e renovações, que quando ocorrem devem ser identificadas. Manifesta-se contrário aos restauros estilísticos que falsificavam os bens e considera intervenções efetivas apenas quando necessário. Propõe a manutenção do edifício e que todas as partes do monumento sejam respeitadas como testemunhos da história e do tempo à semelhança de Ruskin, mas sem deixá-lo cair em ruínas passivamente. (CHOAY, op. cit., p. 165)

Entre os princípios fundamentais da teoria de Boito, destacam-se: as intervenções restauradoras devem ser limitadas, mas caso sejam executadas têm de ser bem identificadas; as partes antigas e as novas serão diferenciadas e visíveis; a distinção entre os materiais modernos e os originais é necessária; as partes eliminadas serão expostas em lugar próximo ao monumento restaurado; todo esse trabalho deve ser registrado e acompanhado de fotografias das diversas etapas, e estar disponível na própria obra ou em local público próximo; a data de execução das intervenções na edificação será gravada juntamente com uma epígrafe descritiva da intervenção (KÜHL, 2008 In: BOITO, 2008/1884, p. 21).

Gustavo Giovannoni (1873-1947) é reconhecido pela literatura referente ao patrimônio como o principal discípulo de Boito, a partir de cuja teoria reelabora alguns dos procedimentos metodológicos da "restauração científica", por entender que a ação do restauro vai além dos problemas da estética do monumento. Acrescenta ao método inicial estudos documentais mais sistematizados, que visam a conhecimentos históricos fundamentados. (CHOAY, op. cit., p. 165)

A teoria fomrulada por Giovannoni tem especial preocupação com as estruturas, com os materiais utilizados na construção e com as técnicas construtivas, enfatizada por sua formação na área da engenharia. Defende a utilização de técnicas modernas, inclusive a utilização de concreto armado, em intervenções de consolidação, reparação e reforço do edifício, de modo a aumentar a resistência da construção. (KÜHL, 1998, p. 198)

Após a segunda Guerra Mundial, importantes formulações sobre o restauro serão desenvolvidas na Itália, repercutindo na elaboração da Carta de Veneza, em 1964. Segundo Giovanni Carbonara[2] (1997), Roberto Pane foi o primeiro a formular, em 1948, os fundamentos da *restauração crítica*, dada a escala das destruições provocadas pela Guerra e em oposição às concepções do "restauro científico" ou "filológico", de Giovannoni. Posteriormente, seus trabalhos foram aprofundados por Renato Bonelli (1963), e Cesare Brandi (1963).

Será, portanto, a própria obra, a partir do juízo crítico do restaurador e de sua sensibilidade histórico-crítica, competência técnica e conhecimento de história da arte e estética, "*a sugerir ao restaurador a via mais correta a ser empreendida*" (KUHL, 2008, Nota da Tradutora, in BRANDI, 2008/1963).

Roberto Pane considera prioritário que, antes de qualquer intervenção, seja realizada uma análise crítica visando a determinar se o monumento pode ou não ser considerado artístico. Somente após esse reconhecimento deve-se recuperá-lo eliminando todas as partes adicionadas ao longo de sua história, libertando, assim, sua "verdadeira forma". Defende que as partes faltantes ou lacunas devem ser preenchidas com a inserção de novos elementos sem pretender recuperar o espírito criador do artista, iludindo os leigos (KUHL, 2005).

Embora a restauração seja um procedimento que visa à conservação da obra, elas não devem ser utilizadas como sinônimos. A conservação é o conjunto de ações realizadas para assegurar a maior duração possível para a configuração material do objeto. Já a restauração é definida por medidas que intervêm diretamente sobre a obra para deter danos e degradações, respeitando a fisionomia do bem (MACARRÓN, 2008, p. 54).

Nesse sentido, a Carta de Veneza, de 1964, reexamina os princípios da Carta de Atenas, de 1931[3], aprofundando e alargando seus conceitos à luz dos debates do pós Segunda Guerra e estabelece diretrizes para a restauração e a conservação, tendo a experiência da Itália e de países da América Latina, como Peru e México, papel de destaque na formulação dos consensos estabelecidos no documento final.

A Carta de Veneza é o documento oficial do ICOMOS / UNESCO, no entanto, há décadas novos conceitos são debatidos, ampliando a noção do patrimônio cultural e inserindo novas perspectivas para sua interpretação. Os debates mais relevantes promovidos pela UNESCO foram para o reconhecimento dos bens intangíveis ou imateriais, tema da Recomendação de Paris 1989, sobre a Salvaguar-

da da Cultura Tradicional e Popular e, em 2003, na Convenção para Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial; e a paisagem cultural.

Outros documentos não validados pela Assembleia Geral, têm repercussão na preservação do patrimônio construído, como a Carta de Burra elaborada pelo ICOMOS Austrália, que insere entre as operações legítimas do campo da preservação, a reconstrução. A "Carta de Burra", escrita em 1979 e revista oficialmente pela última vez em 2013, define restauração como "(...) retornar o bem a um estado anterior conhecido, removendo acréscimos ou remontando elementos existentes **sem a introdução de novos materiais**" (grifo nosso). No caso da introdução de novos materiais, trata-se de reconstrução. O documento inclui ainda outros procedimentos como manutenção e adaptação, e cria a declaração de significância cultural, documento que destaca os significados tangíveis e intangíveis das obras, tais como as qualidades simbólicas e as memórias, visando o uso do bem. Os desastres naturais ou de grandes proporções provocados pelo homem no Brasil, como em São Luiz do Paraitinga (SP) ou em Mariana (MG), abriram espaço para um profícuo debate sobre a reconstrução.

A Conferência de Nara, realizada em 1994, no Japão, trata da autenticidade, tema referendado em 1964 pela Carta de Veneza, porém o Documento insere um componente cultural que relativiza o conceito de autenticidade, em relação à originalidade da matéria.

Esse debate nos obriga cada vez mais a compreender as especificidades brasileiras na preservação do patrimônio cultural, a contar e interpretar nossa própria história, buscando a interlocução com os organismos internacionais e as trocas culturais com outras regiões e países. No entanto, a compreensão da bagagem cultural e dos debates nacionais é fator decisivo para a formação de arquitetos e urbanistas mais conscientes de seu papel e atribuições profissionais, definidas a partir de um contexto mais claro, derrubando preconceitos e tabus.

Patrimônio e arquitetura moderna no Brasil

Como se sabe, as práticas formais de restauro iniciaram-se de maneira sistemática no país com a criação do Serviço do Patrimônio Histórico Artístico Nacional (SPHAN, atual IPHAN), em 1937.

Até o final da década de 40, o SPHAN efetivou, segundo Milet (1988), mais de quatrocentos tombamentos. A proteção legal passou a exigir projetos de conservação, adaptações para novos usos, aprovação de projetos em áreas tombadas e outros tipos de intervenção, incorporados às atividades do SPHAN.

Assim, o tema dos critérios de intervenção e restauração é um desafio, teórico e prático, para os arquitetos do patrimônio e nesses primeiros anos três posturas se destacam: a dos arquitetos vinculados ao neocolonial[4], a dos arquitetos francamente modernos e a de Lúcio Costa, diferenciada.

Entre as Cartas de Atenas: a restauração segundo Lúcio Costa

Como lembrou PESSOA (2004, p. 11), a atividade de Lúcio Costa como diretor da Divisão de Estudos e Tombamentos do SPHAN:

> "(...) extrapolou o campo dos processos de tombamento, tendo também opinado em obras de restauração, construções novas, normas urbanísticas, enfim, em quase todas as questões do dia-a-dia da repartição, de 1937 até sua aposentadoria em 1972, sendo eventualmente solicitado, praticamente até sua morte em 1998, sempre que as nossas dúvidas precisavam do amparo do seu conselho".

Costa não era responsável pelo setor de conservação e restauro mas elaborou conceitualmente os princípios que marcaram a relação entre arquitetura moderna e intervenções em bens patrimoniais.

Seu primeiro desafio foi a demanda de Rodrigo Melo Franco de Andrade, já em 1937, para que propusesse "soluções para as ruínas das missões jesuíticas". Nas condições encontradas, Costa (In PESSOA, 2004, pp. 25-6) indica que "(...) não se pode pensar em reconstruir São Miguel ou mesmo recompor qualquer de suas partes; os trabalhos deverão limitar-se, tão somente, a consolidar e conservar".

E sugere:

> ... a concentração em S. Miguel, não apenas dos elementos que lhe pertençam e estão espalhados um pouco por toda a parte, mas, ainda, dos das demais missões, constituindo-se com eles um pequeno museu no local mesmo das ruínas. (PESSOA, 2004, op. cit., p. 37)

A postura de Costa em relação ao tratamento da ruína está fortemente baseada na Carta de Atenas do Restauro, de 1931, que recomenda em seu item VI - Técnica da conservação:

> Quando se trata de ruínas, uma conservação escrupulosa se impõe, com a recolocação em seus lugares dos elementos originais encontrados (anastilose), cada vez que o caso o permita; os materiais novos necessários a esse trabalho deverão ser sempre reconhecíveis.

Seu relatório expõe um plano de trabalho completo, com previsão de mão-de-obra, forma de contratação e pagamento de honorários. Indica ainda a sequência dos trabalhos: escavações em S. João, S. Miguel, S. Lourenço e S. Nicolau; limpeza de todo o terreno ocupado pelas Missões em S. Miguel; levantamento da implantação de S. Miguel; consolidação das ruínas de S. Miguel; construção do museu e da casa do zelador, em S. Miguel; e finalmente a remoção para S. Miguel do material encontrado nos outros povos (PESSOA, 2004, op. cit., p. 37).

Sua postura está, tanto em relação aos materiais utilizados para consolidar a ruína quanto para as novas construções, ancorada nas recomendações estabelecidas na Carta do Restauro (CARTA DE ATENAS, 1931, item IV - Os materiais de restauração). Os técnicos,

> (...) aprovaram o emprego adequado de todos os recursos da técnica moderna e especialmente, do cimento armado. Especificam, porém, que esses meios de reforço **devem ser dissimulados**, salvo impossibilidade, **a fim de não alterar o aspecto e o caráter do edifício** a ser restaurado. (grifo nosso).

Lúcio Costa atende à Carta do Restauro sem abrir mão de seu vínculo com a arquitetura moderna, interpretando a tradição e utilizando a intervenção contemporânea como reforço do monumento tradicional, como demonstra o recurso de implantar o Museu na posição exata que permite a reconstituição da escala da praça central da missão[5].

Programa moderno em contexto histórico

A primeira grande polêmica sobre o tema da intervenção em sítios históricos envolve a construção do Grande Hotel de Ouro Preto (1940), que deflagrou uma disputa interna no órgão quanto ao caráter da intervenção e marcou, talvez, o momento em que a trajetória da arquitetura moderna brasileira se entrelaça definitivamente com a história da preservação no Brasil.

O parecer – informal – enviado por Lúcio Costa a Rodrigo Mello Franco de Andrade passaria a ser, como reconhece Cavalcanti (2000, p. 113), "(...) (uma) espécie de carta de princípios para novas construções em sítios históricos".

Costa ([s.d.]. In: MARTINS, 1987, p. 197) começa por demarcar que fala "na qualidade de arquiteto incumbido pelos CIAM de organizar o grupo do Rio e na de technico especialista encarregado pelo SPHAN de estudar a nossa arquitetura antiga...".

Preliminarmente Costa descarta a proposta elaborada por Carlos Leão, de um hotel em linguagem neo-colonial, pois sabe "... por experiência própria que a reprodução do estylo das casas de Ouro Preto só é possível, hoje em dia, à custa de muito artifício".

E também porque admitindo, para efeito argumentativo, que o caráter especial da cidade justificasse essa alternativa, só haveria dois possíveis resultados:

> "... 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 neo-colonial' sem nada de comum com o verdadeiro espírito das velhas construções". (ref.)

A seguir, qualifica o projeto de Oscar Niemeyer, em relação às obras coloniais, afirmando que "..tem pelo menos duas coisas de comum com ellas: belleza e verdade. Composto de maneira clara, directa, sem compromissos, resolve com uma technica actualíssima e da melhor forma possível, um problema atual." (sic.)

Sua conclusão conduz, entretanto, a uma postura conciliadora. Na terceira condição, "de amigo", pondera as resistências e críticas que poderia encontrar o SPHAN e pergunta "...ainda sem perder de vista nem os CIAM nem o SPHAN se, em casos assim tão especiaes (...) não seria possível achar uma solução (...) que se ajustasse melhor ao quadro e (...) acentuasse menos ao vivo o contraste entre passado e presente ..."

Essa posição conciliadora não era nem foi regra única nas intervenções modernas, como mostra a implantação da caixa d'água de Luiz Nunes, desabridamente moderna em pleno Largo da Sé Antiga de Olinda (1934-6).

Tampouco foi a posição de Niemeyer em seus projetos para Diamantina - um entorno histórico tão denso quanto o de Ouro Preto – onde constrói o Tênis Clube (1950); o Hotel Tijuco (1951) e a Escola Júlia Kubitschek (1954) sem nenhuma concessão à conciliação.

Ao longo da década de 50, os princípios que norteiam as intervenções, sobretudo para adaptação de edificações para novos usos, tendem a consolidar-se no âmbito do órgão embora sem configurar uma rígida homogeneidade nacional.

No polo oposto da solução proposta por Costa para Ouro Preto está, por exemplo, a "adaptação" do Solar dos Gerânios (1966) em Paraty. A palavra adaptação esconde a construção de um novo edifício, projetado por técnicos do próprio IPHAN com base nos critérios de "coerência formal" e "harmonização do conjunto", realizando na prática o que Costa rejeitava no projeto de Carlos Leão[6].

Lina Bardi e a introdução do restauro crítico

No final da década de 1950 e início dos anos 1960, novos personagens e instituições entram em cena, renovando o debate e trazendo novas perspectivas para o campo da preservação do patrimônio brasileiro.

Entre as intervenções realizadas por arquitetos fora do corpo técnico do SPHAN, a restauração do Solar do Unhão em Salvador (1961-3), de Lina Bo Bardi é um caso exemplar pela explicitação de seus princípios metodológicos, por introduzir no país a prática do restauro crítico, desenvolvida na Itália do II pós-guerra por Roberto Pane, Renato Bonelli e Cesare Brandi, e, finalmente por permitir explicitar as diferenças entre os atores da preservação no Brasil[7].

O documento encaminhado ao SPHAN inicia ressaltando a relevância do conjunto e as dificuldades do "arquiteto restaurador" diante da tarefa de intervir em um sítio histórico.

O Conjunto do Unhão constitui um dos poucos exemplos arquitetônico-históricos de um conjunto que não apresenta aquelas características dos monumentos antigos, que põe o arquiteto restaurador frente ao angustioso problema da "escolha" duma época e do "método" de restauração a ser adotado. **O problema da "superposição" dos estilos**, (...) importantes do ponto de vista arquitetônico, mas que se excluem reciprocamente, **não existe neste caso**.

Na sequência, ela explica que o "método romântico" e o "científico" ou "filológico", estão conceitualmente superados pela "restauração crítica", praticada e desenvolvida na Itália pós II Guerra Mundial.

O método de Viollet-le-Duc, presume a "escolha" duma época entre as que o monumento em sua evolução representa e, segundo as leis do estilo escolhido procura "reconstituir" o monumento "assim como aura" (...), chegando a resultados completamente arbitrários e gratuitos na reconstituição (BARDI, Critério..., 1962, p. 1).

Descartado a recomposição estilística, explicita as limitações do "método científico", especialmente desenvolvido por Giovanoni:

> A restauração "científica", reação violenta ao método romântico, põe à base de qualquer restauração um rigoroso método filológico, recusando qualquer contrafação e denunciando claramente as partes "reconstruídas"; este método apresenta porém o grave defeito da "frieza", esvaziando o monumento de todo o conteúdo poético e reduzindo-o a pura peça de Museu, útil somente aos especialistas (BARDI, Critério..., 1962, p. 1).

Lina conclui explicitando sua filiação ao método da restauração crítica, que:

> "(...) não exclui a pesquisa filológica como metodologia, assim como não exclui o estudo duma provável (ou prováveis) reconstituição histórica, mas somente como fato de "método" e não como fim. O critério da "restauração crítica" tem por base o respeito absoluto por tudo aquilo que o monumento, ou o conjunto representam como "poética" dentro da interpretação moderna da continuidade histórica, procurando não embalsamar o monumento, mas integrá-lo ao máximo na vida moderna. (BARDI, Critério..., 1962, p. 1-2)

Essa postura será reatualizada em suas intervenções no SESC Pompéia (1982-86), Pelourinho (1987) ou Ladeira da Misericórdia (1990), constituindo uma referência relevante na formação de uma cultura brasileira de preservação, tanto por suas intervenções diretas como pela formação de discípulos.

Em paralelo, a cultura brasileira de intervenção moderna continuará recebendo importantes aportes como os de Paulo Ormindo de Azevedo e mais recentemente de Paulo Mendes da Rocha, ainda merecedores de avaliações mais precisas.

O retrofit, a adaptação de edifícios existentes para novos usos, a revitalização de centros históricos vem compondo uma ampliação progressiva do campo da preservação, cujos limites e implicações também merecem uma avaliação mais detalhada.

Desafios para o ensino de graduação

Esta comunicação não pretende, por óbvio, normatizar o tratamento do tema da intervenção patrimonial no ensino de graduação num país de grandes dimensões e rica diversidade cultural, na esfera do patrimônio material, do imaterial ou das paisagens culturais.

Pode-se apenas propor alguns tópicos para alimentar um debate que, por outro lado, parece fundamental e urgente.

Partimos do princípio estabelecido da formação generalista, reafirmada pelas diretrizes do MEC e do CAU mas também reforçadas pelas recomendações internacionais mais recentes.

Assim, cabe estabelecer a distinção entre os conteúdos, técnicas e repertórios específicos a serem desenvolvidos em âmbito de pós-graduação, seja em cursos de especialização ou em formação strictu senso (mestrados e doutorados) e daqueles básicos e essenciais que o ensino de graduação, respeitadas as especificidades e ambientes culturais regionais, deve oferecer aos futuros arquitetos e urbanistas.

Disciplinas específicas e "patrimonialização" curricular.

Parece claro que o conjunto de conhecimentos e domínio repertorial para habilitar os profissionais não pode estar concentrado exclusivamente em disciplina ou disciplinas específicas do tipo Técnicas Retrospectivas.

Em primeiro lugar porque cabe definir com clareza que o núcleo da atuação profissional do arquiteto generalista no campo patrimonial se dá no âmbito da intervenção.

Em segundo lugar, porque, a exemplo do consenso cada vez maior face à necessidade de "ambientalizar" os conjuntos curriculares, deve-se começar a buscar mecanismos para "patrimonializá-los", rompendo os limites fixos do campo da teoria e das técnicas de preservação.

Evidentemente que há a necessidades de disciplinas específicas em que as diferentes teorias do restauro e da preservação sejam apresentadas e compreendidas em sua historicidade. Trata-se de deixar claro

ao estudante que, assim como as teorias da arquitetura e do urbanismo, também as teorias do restauro e cartas patrimoniais só podem ser corretamente compreendidas em sua historicidade intrínseca, isto é, em sua relação com os contextos sociais, econômicos e culturais em que se conformaram e aos quais se referem.

Nas disciplinas específicas é fundamental tratar, sempre considerando as especificidades regionais, dos fundamentos de Teorias e história da restauração; Teoria e História da restauração no Brasil; Cartas patrimoniais; Metodologia de inventário dos bens culturais por meio do reconhecimento, registro e análise dos componentes estéticos, históricos e materiais.

Por outro lado, nas demais disciplinas, sejam de fundamentação ou profissionais, deve-se incluir nos conteúdos específicos, exemplos e referências de intervenções em bens existentes, formalmente protegidos ou não. As disciplinas de teoria e história da arquitetura podem incluir os projetos de intervenção em articulação com os projetos e obras novas assim como as disciplinas de atelier podem incorporar exercícios de projetação contextualizados em edifícios ou conjuntos de valor patrimonial.

Outros instrumentos de preservação

É importante na formação dos futuros profissionais a compreensão de que o universo dos bens patrimoniais excede em muito o daqueles tombados ou formalmente protegidos.

A própria Constituição Federal, de 1988, define que poder público e sociedade promoverão e protegerão "(...) o patrimônio cultural brasileiro, por meio de inventários, registros, vigilância, tombamento e desapropriação, e de outras formas de acautelamento e preservação". (CF, artigo 216, inciso I)

Arquitetos e urbanistas formados com capacidade de reconhecimento do valor de bens, conjuntos arquitetônicos, paisagísticos ou urbanos, podem atuar de forma eficaz na mobilização das comunidades para a preservação de patrimônios culturais mais amplos e democráticos. Atentos a costumes e tradições, ouvindo a comunidade em que atuam de forma crítica podem ser agentes no processo de reconhecimento e proteção dos bens, na medida em que o inventário bem realizado já é um instrumento de proteção do bem. Cabe na formação de graduação enfatizar a elaboração de inventários como parte integrante do processo projetual.

Atuação em equipes multidisciplinares

Cabe ainda, a exemplo de quaisquer outros projetos, em função de sua especificidade e complexidade, habilitar o estudante a discernir entre o que é competência precípua do arquiteto e urbanista e aquilo de que ele deve ter os conhecimentos mínimos necessários para trabalhar em equipe multidisciplinar com outros profissionais especializados (técnicos em restauro, especialistas em patologias, em estruturas, etc).

Educação patrimonial

Por fim, cabe incorporar no processo de ensino-aprendizagem os princípios de atuação que vem sendo desenvolvidos internacionalmente na área de educação patrimonial, naquilo que se refira especificamente ao campo da arquitetura e do urbanismo.
Como dito acima, estes tópicos não pretendem ser normativos ou exaustivos, mas contribuir para um debate necessário e urgente de adequação dos conteúdos e estratégias de formação na graduação que permita, independentemente de formação especializada, que os novos arquitetos e urbanistas estejam capacitados a realizar intervenções que não causem dano aos bens culturais, sendo agentes de preservação das riquezas edificadas em nossas cidades, muitas das quais desaparecem diariamente sem nenhum tipo de registro.

NOTAS

[1] Cf. Resolução CAU n° 51/2013, que dispõe sobre as áreas de atuação privativas dos arquitetos e urbanistas e as áreas de atuação compartilhadas com outras profissões regulamentadas.

[2] Embora a literatura apresente a obra de Pane e Bonelli como preparatórias para a Teoria da Restauração de Brandi e para a Carta de Veneza, há divergências e debates entre os autores sobre diversos temas que estão sendo estudados de maneira mais profunda recentemente, conforme assinala Beatriz Kühl no texto "Notas sobre a Carta de Veneza", publicado nos Anais do Museu Paulista, jul.-dez., 2010.

[3] A Carta de Atenas expressou pela primeira vez os princípios para a preservação do patrimônio cultural, reunindo naquele momento apenas países europeus. Sua disseminação contribuiu "(...) para o desenvolvimento de um amplo movimento internacional, expresso, nomeadamente, na elaboração de vários documentos nacionais; na atividade do Conselho Internacional dos Museus (ICOM) e da Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura (UNESCO) e na criação, por esta última entidade, do Centro Internacional de Estudo para a Conservação e Restauro de Bens Culturais (ICCROM)" (Carta de Veneza, 1964, Introdução).

[4] O neocolonial se dedica também a pensar a reconstrução do passado e preservação. Ver, p. ex. PINHEIRO, Maria Lúcia Bressan. Neocolonial, Modernismo e. Preservação do Patrimônio no debate cultural dos anos 1920 no Brasil.São Paulo: Edusp, 2011.

[5] Para uma discussão mais completa da ação de Costa em São Miguel, consulte-se Suzuki (2010), Comas (2009) e Cerávolo (2013).

[6] COSTA, Daniella, Como inventar tradições: A poética de Lúcio Costa e a formação do acervo colonial de Paraty, RJ. In Anais do XIV Seminário de Arquitetura e Urbanismo, São Carlos, 2015. Disponível em http://www.iau.usp.br/shcu2016/anais/wp-content/uploads/pdfs/64.pdf

[7] Para análise detalhada da atuação de LIna Bardi no Solar do Unhão, ver CERÁVOLO (2011) , pp. 135-163. O documento de Lina está reproduzido às pp. 196-99.

Referências bibliográficas

AZEVEDO, Paulo Ormindo David. *A Restauração arquitetônica entre o passado e o presente*. Rua – Revista de Arquitetura e Urbanismo, n. 8. Salvador: UFBA, 2003.

BARDI, Lina Bo, *Critério proposto para a restauração do "Solar do Unhão"*, 1962, p.1. Arquivo da 7ª SR IPHAN, Salvador, BA.

BENEVOLO, Leonardo. *A cidade e o Arquitecto*. Lisboa: Edições 70, 2006. p. 146.

BOITO, Camillo. *Os Restauradores*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008. (coleção Artes & Ofícios).

BRANDI, Cesare. *Teoria da Restauração*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004. (coleção Artes & Ofícios).

CERÁVOLO, Ana Lúcia. *Interpretações do Patrimônio. Arquitetura e Urbanismo Moderno na constituição de uma cultura de intervenções no Brasil, 1930-1960*. São Carlos: EdUFSCar, 2013. 228 p.

CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. São Paulo: Ed. UNESP/Estação Liberdade, 2001.

COMAS, Carlos Eduardo. *Lúcio Costa e as Missões: um Museu em São Miguel*. Porto Alegre: PROPAR, 2009. 103 p.

COSTA, Lúcio, *Carta*, s/d – [1939?], encaminhada a Rodrigo Melo Franco de Andrade. In: MARTINS, 1987, pp. 192-6 (reprodução do original manuscrito) e pp. 197-200 (transcrição).

COSTA, Lúcio. *Registro de uma vivência*. Rio de Janeiro: Empresa das Artes, 1995.

FABRIS, Annateresa (org.). *Ecletismo na Arquitetura Brasileira*. São Paulo: Nobel , 1987.

FARAH, Ana Paula. Restauro arquitetônico: a formação do arquiteto-urbanista no Brasil para preservação do patrimônio edificado: o caso das escolas do Estado de São Paulo. Tese (Doutorado), São Paulo: FAU USP, 2012. Disponível em http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-15062012-152121/pt-br.php. Acesso em 13/05/2016.

_____. *Restauro arquitetônico: o cerne é a formação*. Oculum Ensaios Revista de Arquitetura e Urbanismo, vol. 10, no. 2, Campinas,, 2013. Disponível em http://periodicos.puc-campinas.edu.br/seer/index.php/oculum/article/view/2145. Acesso em 13/05/2016.

ICOMOS AUSTRÁLIA. *The Burra Charter: The Australia ICOMOS Charter for Places of Cultural Significance*, Burwood/Australia, 2013. Disponível em http://australia.icomos.org/wp-content/uploads/The-Burra-Charter-2013-Adopted-31.10.2013.pdf. Acesso em 15/05/2017.

KÜHL, Beatriz Mugayar. *Arquitetura do Ferro e arquitetura ferroviária em São Paulo: reflexões sobre a sua preservação*. São Paulo: Ateliê Ed./FAPESP/SEC, 1998.

MACARRÓN, Ana. *Conservación del Patrimonio Cultural. Criterios y normativas. Madrid: Síntesis, 2008*.

MARTINS, Carlos. Arquitetura e Estado no Brasil. Elementos para a constituição do discurso moderno no Brasil. A obra de Lúcio Costa 1924-1952. *Dissertação* (Mestrado em História Social). São Paulo: FFLCH USP. 1987.

MAYUMI, Lia. *Taipa, canela preta e concreto: estudo sobre o restauro de casas bandeiristas*. São Paulo: Romano Guerra Editora, 2008. pp.148-155.

PESSOA, José. (org). *Lúcio Costa. Documentos de trabalho*. Rio de Janeiro: IPHAN, 2004.

REIS FILHOS, Nestor Goulart. 100 anos de ensino de arquitetura e urbanismo em São Paulo. *Catálogo de exposição*. São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 1996.

RUSKIN, John. *A lâmpada da memória*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

SUZUKI, Marcelo. Lina e Lucio. 2010. *Tese* (Doutorado em Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo) - Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2010. Disponível em: http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/18/18142/tde-05012011-151425/pt-br.php . Acesso em: 06/10/2017.