

**Valor de
antiguidade
em edifícios
brasileiros do
século XX**

Juliano
Loureiro
de Carvalho



SENADO FEDERAL

MESA DIRETORA
Biênio 2025/2026

Davi Alcolumbre
PRESIDENTE

Eduardo Gomes
1ª VICE-PRESIDENTE

Humberto Costa
2ª VICE-PRESIDENTE

Daniella Ribeiro
1ª SECRETÁRIA

Confúcio Moura
2ª SECRETÁRIO

Ana Paula Lobato
3ª SECRETÁRIA

Laércio Oliveira
4ª SECRETÁRIO

SUPLENTE DE SECRETÁRIO

1ª – **Chico Rodrigues**

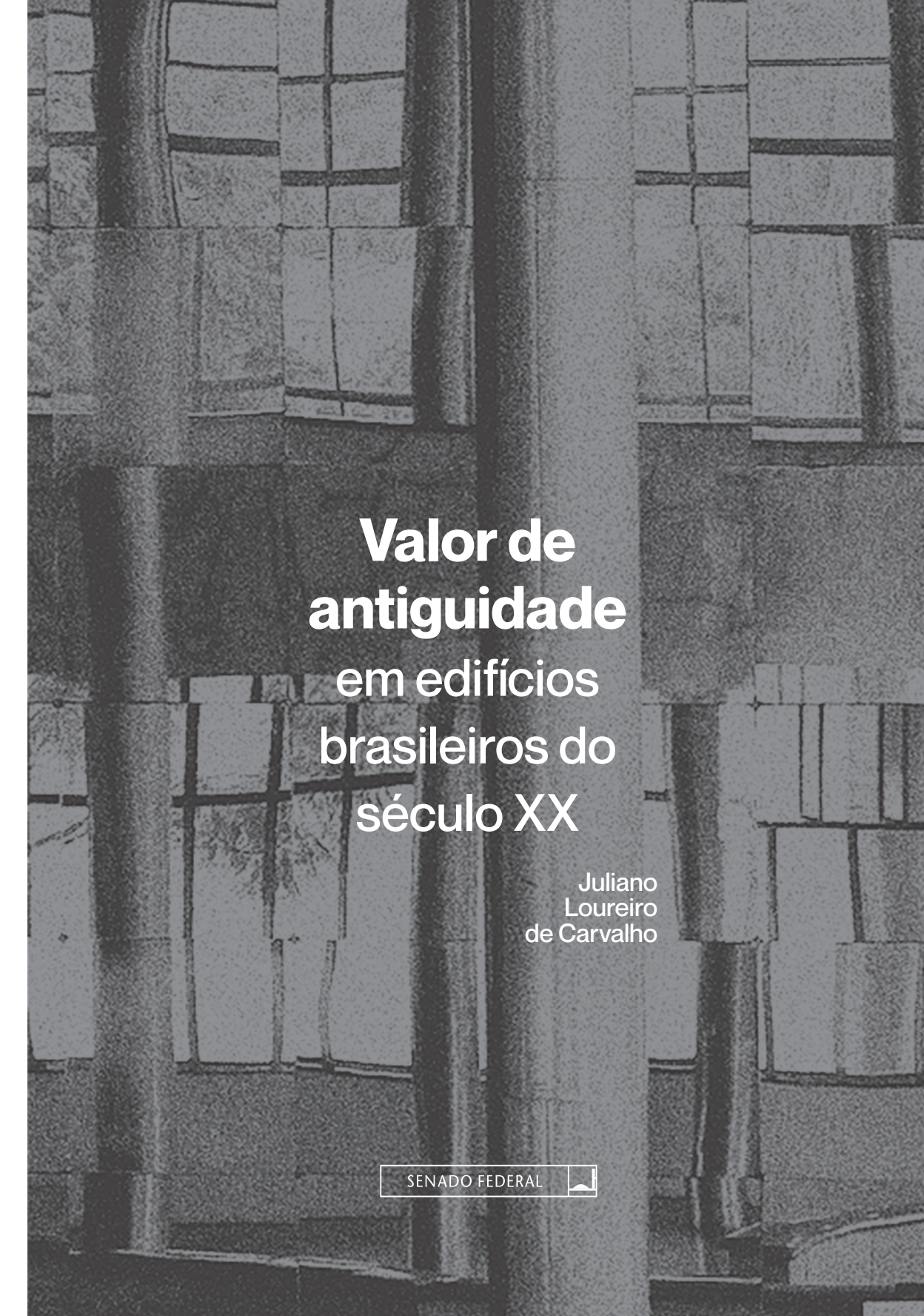
2ª – **Mecias de Jesus**

3ª – **Styvenson Valentim**

4ª – **Soraya Thronicke**

Ilana Trombka
Diretora-Geral

Danilo Augusto Barboza de Aguiar
Secretário-Geral da Mesa



Valor de antiguidade em edifícios brasileiros do século XX

Juliano
Loureiro
de Carvalho

SENADO FEDERAL



COLEÇÃO DE TESES, DISSERTAÇÕES E MONOGRAFIAS DE SERVIDORES DO SENADO FEDERAL – 2020/2024

Criada pelo Ato da Comissão Diretora nº 22, de 2009, destinada a publicar, bianualmente, teses de doutoramento, dissertações de mestrado e monografias de conclusão de cursos de pós-graduação defendidas e aprovadas por servidores do Senado Federal junto às instituições de ensino superior. Os trabalhos são selecionados segundo critérios de relevância e pertinência dos temas aos trabalhos do Senado Federal e por sua qualidade acadêmica.

COMISSÃO DE SELEÇÃO:

Ilana Trombka
PRESIDENTE DA COMISSÃO
DIRETORA-GERAL DO SENADO FEDERAL

Rafael André Vaz Chervenski
VICE-PRESIDENTE DA COMISSÃO
DIRETOR DA SECRETARIA DE EDITORAÇÃO E
PUBLICAÇÕES

Beatriz Balestro Izzo
DIRETORA DA SECRETARIA DE GESTÃO DE PES-
SOAS

Danilo Augusto Barboza de Aguiar
CONSULTOR-GERAL LEGISLATIVO

Flávio Diogo Luz
CONSULTOR-GERAL DE ORÇAMENTOS,
FISCALIZAÇÃO E CONTROLE

Fernando Boarato Meneguim
DIRETOR-EXECUTIVO DO INSTITUTO
LEGISLATIVO BRASILEIRO

Aloysio de Britto Vieira
COORDENADOR DA COORDENAÇÃO DE
EDIÇÕES TÉCNICAS DA SECRETARIA DE EDITO-
RAÇÃO E PUBLICAÇÕES

Esther Bemerguy de Albuquerque
VICE-PRESIDENTE DO CONSELHO
EDITORIAL DO SENADO FEDERAL

SUMÁRIO

PREFÁCIO	10
INTRODUÇÃO PRESERVAÇÃO DE EDIFÍCIOS DO SÉCULO XX E EXPERIÊNCIA DA PAS- SAGEM DO TEMPO	
01 VALOR DO ENVELHECIMENTO SEDE DO INSTITUTO MOREIRA SALLES, RIO DE JANEIRO MÁRMORES E CALCÁRIOS	69
02 ENVELHECIMENTO INTENCIONAL IGREJA DA ASCENSÃO DO SENHOR, SALVADOR CONCRETO ARMADO APARENTE	89
03 ENVELHECIMENTO, UNICIDADE E AURA EM PEÇAS SERIADAS TEATRO JOSÉ DE ALENCAR, FORTALEZA AÇO PINTADO	111
04 VALOR DA OBSOLESCÊNCIA EM USOS PERDIDOS HANGAR DE SANTA CRUZ, RIO DE JANEIRO MADEIRA MACIÇA	131

**05 VALOR DA OBSOLESCÊNCIA EM
PADRÕES ULTRAPASSADOS** **157**

CINE SÃO LUIZ, RECIFE

METAIS INOXIDÁVEIS

**06 VALOR DA OBSOLESCÊNCIA EM
FORMAS ANTIQUADAS** **181**

RAINHA DA SUCATA, BELO HORIZONTE

**07 VALOR DAS ALTERAÇÕES EM
EDIFÍCIOS DO SÉCULO XX** **207**

CASA DA RUA SANTA CRUZ, SÃO PAULO

**08 ALTERAÇÕES ADIÇÕES E ATUALIZAÇÃO
DE UMA NOVA IMAGEM DE ÍCONES
ARQUITETÔNICOS** **231**

PALÁCIO DO CONGRESSO NACIONAL,
BRASÍLIA

MATERIAIS CIMENTÍCIOS PINTADOS

09 VALOR DAS ALTERAÇÕES PERCEPTÍVEIS **275**

PALACETE ARGENTINA,
PORTO ALEGRE

GRANILITE

**10 PRESERVANDO O VALOR DE
ANTIGUIDADE EM EDIFÍCIOS
DO SÉCULO XX** **297**

MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA, BELO
HORIZONTE

VIDROS E ESPELHOS

CONCLUSÃO **351**

NOTAS PARA MELHOR PRESERVAR O PATRIMÔNIO DO SÉCULO XX

PREFÁCIO

Quem tem este livro em mãos tem também a oportunidade de ler e se aproximar de parte substantiva das reflexões elaboradas por Juliano Loureiro de Carvalho, o autor, em sua tese de doutorado, realizada sob minha orientação no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília, em 2023.

A partir da abordagem das especificidades de um conjunto heterogêneo de arquiteturas localizadas em diferentes cidades e regiões do país — sem adotar critérios de estilo, nem um recorte temporal restritivo — o autor constrói uma argumentação sobre a complexa conservação e sobre a qualidade do envelhecimento da produção brasileira que representa nosso patrimônio do século XX. Afinal, trata-se, de fato, do século em que o Brasil mais construiu e transformou seu território, mas também quando o Brasil se reconstruiu como república. Portanto, ao explorar os diversos aspectos do valor cultural desses exemplares arquitetônicos relacionados com a própria passagem do tempo, o autor contribui com a ampliação do repertório de valores e entendimentos sobre os aspectos construtivos da produção edificada e do patrimônio que nos cerca. Menos do que o mero potencial de reforma ou reciclagem desse manancial de arquiteturas que estão espalhadas em todo território, o autor recobra a necessidade de estabelecer nuances sobre a valorização da arquitetura do século XX, a partir de nossas próprias complexidades estéticas, sem idealizações, abordando o envelhecimento, a obsolescência e as alterações que tais obras podem sofrer ao longo de sua existência.

A estratégia de estudar os edifícios, a partir dos atributos construtivos dos materiais, deve ser inspiradora para elaboração de novas abordagens sobre a vasta produção brasileira de arquitetura do século XX. Trata-se de construções que mormente também definem a paisagem das cidades brasileiras, em miríades de programas, com potencial de atualizar funções e rever usos daquilo que já está construído. Menos do que uma perspectiva de caráter ambiental, que também subjaz ao enfrentamento de transformar o que já está edificado para ter desempenho melhor, ou mesmo para desempenhar novas funções, aqui interessa a perspicácia do autor em revelar e explorar questões latentes que estão aí, por vezes tão visíveis e tão patentes que, paradoxalmente, nem sempre são devidamente percebidas e consideradas.

Foram selecionadas dez obras para embasar e qualificar essa reflexão, a fim de explorar os aspectos e características do envelhecimento dos materiais. Assim, é possível recobrar nosso domínio técnico empregado para construir cada um desses edifícios, mas também problematizar ações e possibilidades de agir sobre tal pré-existência para conservá-las. As análises elaboradas pelo autor contribuem para qualificar as reflexões do campo profissional, ampliando a legitimidade sobre nossas competências para atuar sobre que é herdado do século XX. Assim, é possível estabelecer estratégias de abordagem abertas e flexíveis, justamente em função de cada edifício, de seus programas e dos atributos de sua materialidade: vidros, espelhos, ferro e aço pintado, aço inoxidável, materiais cimentícios, mármore e calcários, madeira maciça, granilite ou concreto armado aparente. A argumentação do autor recobra que os materiais enfrentaram os rigores do tempo, as vicissitudes de seu uso e as propriedades intrínsecas de suas qualidades físicas, além das variações térmicas, das mudanças dos regimes de chuva, calor e umidade, com toda sorte de variações climáticas. De maneira indireta, o autor nos provoca a pensar sobre nossa capacidade técnica e artesanal de fazer, sobre o treinamento e os domínios da mão-de-obra do canteiro, mas também sobre a qualidade dos produtos de nossa indústria da construção civil.

A análise mais aprofundada do antigo Cassino da Pampulha, projetado e construído por Oscar Niemeyer e uma equipe de colaboradores, em Belo Horizonte nos anos 1940 — mas que há tempos abriga o Museu de Arte da Pampulha — sintetiza procedimentos, análises e toda a estratégia, fazendo desse estudo um caso paradigmático dos argumentos do autor.

Diante deste livro, resta registrar e imensa alegria em ver o resultado do longo processo de uma reflexão tão consequente, tão consciente e tão concisa, que somente pode ser amadurecida vinculada a uma prática profissional que sempre se intersecciona com a história, com a teoria, com as questões prementes do debate patrimonial e com o projetar. Trata-se da contribuição original de quem viu e que agora nos faz ver!

Eduardo Pierrotti Rossetti
Arquiteto e professor – FAU-UnB
Brasília, 14 de maio de 2025

The first part of the paper discusses the importance of the research and the objectives of the study. It highlights the need for a comprehensive understanding of the subject matter and the role of the researcher in this process. The second part of the paper presents the methodology used in the study, including the data collection methods and the analysis techniques. The third part of the paper discusses the results of the study and the conclusions drawn from the findings. The fourth part of the paper discusses the implications of the study and the future research directions. The fifth part of the paper discusses the limitations of the study and the strengths of the research. The sixth part of the paper discusses the contributions of the study to the field of research. The seventh part of the paper discusses the ethical considerations of the study and the measures taken to ensure the integrity of the research. The eighth part of the paper discusses the acknowledgments of the study and the contributions of the participants. The ninth part of the paper discusses the references of the study and the sources of information used. The tenth part of the paper discusses the appendices of the study and the additional information provided.



INTRODUÇÃO

Preservação de edifícios do século XX e experiência da passagem do tempo

Em Brasília, ao admirar o Palácio do Congresso Nacional a partir de seus gramados, um observador sensível se deixa atrair pelas formas abstratas, sobre-humanas, de suas cúpulas. Sua contemplação faz lembrar das fotografias de uma Brasília recém-inaugurada, desafiadora, algo onírica. Aquele momento inicial parece próximo.

Se o observador se aproxima do Palácio e vê, a seus pés, os pisos da rampa e da passarela que lhe dão acesso, abre-se diante dele a distância de mais de seis décadas entre a inauguração e o presente: o mármore branco tem a superfície áspera, com numerosas fissuras; vento, chuva e sol causaram desgastes e alterações cromáticas que seguem as variações naturais do material, resultando numa superfície bastante heterogênea. Desde 1960, essas pedras levam à entrada cerimonial do Congresso. Elas foram pisadas por parlamentares, por cidadãos comuns, por manifestantes favoráveis e contrários à Democracia. Passarela e rampa são acessos físicos e simbólicos à sede do Poder Legislativo, e seu desgaste evidente evoca os inúmeros atos humanos ali ocorridos.

Caso chegue às cúpulas, esse observador descobrirá irregularidades em sua superfície¹. De perto, elas tornam-se objetos construídos concretos, com juntas, fissuras e pingadeiras – não mais sólidos geométricos etéreos. À luz rasante do fim e do começo do dia, a cúpula do Senado Federal faz visíveis os atos manuais de emassamento e pintura, repetidos em inúmeras ações de manutenção. O trabalho humano visivelmente incorporado ao Palácio ajuda a dotá-lo de especificidade histórica.

O Palácio do Congresso Nacional mostra que, em meio à multiplicidade de sentidos e valores que se podem atribuir aos edifícios modernos, alguns se relacionam intrinsecamente à perceptível passagem do tempo. Esse tempo percebido se soma a valores arquitetônicos, funcionais, simbólicos, entre outros, na complexidade da experiência da arquitetura.

Este livro desdobra a tese apresentada no parágrafo anterior, explorando diversos aspectos do valor cultural associado à passagem do tempo, em dez edifícios brasileiros notáveis do século XX. Apresenta, ainda, fatores e estratégias que favorecem a preservação desse valor, no contexto

profissional e administrativo do patrimônio cultural – preocupação corrente em relação às construções de períodos mais remotos, porém frequentemente desconsiderada para prédios relativamente recentes.

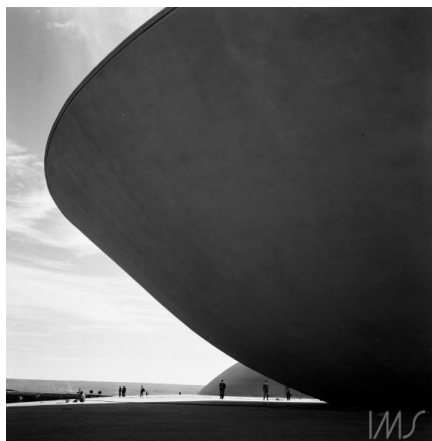


Figura i.1. Palácio do Congresso Nacional, 1960. Aspecto inaugural com formas puras, superfícies lisas, resultado abstrato.²



Figura i.2. Palácio do Congresso Nacional. Cúpula do Senado Federal, 2022. Irregularidade da superfície, associada a ações de manutenção acumuladas.

O valor associado à passagem do tempo visível nos objetos chama-se valor de antiguidade, conceito criado pelo historiador da arte austríaco Alois Riegl (1858-1905),³ em sua obra *O culto moderno dos monumentos*, de 1903.⁴ Uma definição atual de valor de antiguidade seria a capacidade que os objetos têm de evocar a passagem do tempo, por meio de sua aparência transformada pelos anos – um valor acessível a todos os públicos, de apreensão sensível, imediata, não intelectual.

Trabalhamos com uma diferenciação implícita no raciocínio de Riegl: chamamos de atributos⁵ os elementos de um bem cultural que despertam a percepção do seu valor e de sentidos,⁶ aquilo que é evocado ou percebido. Por exemplo, o valor de antiguidade de uma escultura pode ter por atributo o seu desgaste superficial, que desperta no observador o sentido do tempo transcorrido desde a criação do artista.

O objetivo deste livro é mostrar como edifícios do século XX podem ter valor de antiguidade relevante, manifesto em seu envelhecimento, sua obsolescência e suas alterações, e cuja preservação é possível e desejável.

A relevância da questão se deve à magnitude do estoque construído durante o século XX e à difusão mundial de sua preservação, realizada por instituições locais, nacionais e pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco), que até 2025 reconheceu 55 sítios do século XX como Patrimônio da Humanidade.⁹ Desde sua expansão na década de 1990 e as revisões metodológicas

das décadas de 2000 e 2010, a preservação desse acervo refinou estratégias e práticas, tendo atingido uma fase madura.

Para chegar às contribuições pretendidas, a primeira estratégia é construir os raciocínios não a partir da arquitetura enquanto abstração, mas privilegiando os próprios edifícios, individuais e concretos, que trazem incorporados projeto, construção e história, e cuja materialidade viabiliza a experiência do valor de antiguidade.¹⁰

O uso do termo edifícios do século XX explicita a amplitude do universo considerado, que engloba variadas manifestações arquitetônicas construídas entre 1901 e 1991.¹¹ O recorte amplo não busca neutralizar ou ignorar as necessárias discussões sobre ser moderno e sobre o Movimento Moderno, mas eliminar essa atribuição como pré-requisito para o conhecimento e a preservação. Assim, os casos são apresentados em seus vínculos e seus limites em relação às ideias de progresso e modernização, ao Movimento Moderno e a outras tradições disciplinares.

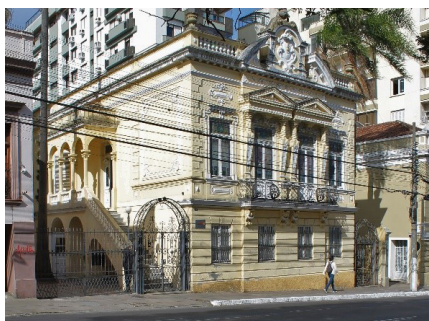


Figura i.3. Palacete Argentina. Iniciado em 1901. Porto Alegre.



Figura i.4. Teatro José de Alencar. Concluído em 1910. Fortaleza.



Figura i.5. Casa da Rua Santa Cruz. Concluída em 1927. São Paulo.



Figura i.6. Hangar de Santa Cruz. Concluído em 1936. Rio de Janeiro.



Figura i.7. Museu de Arte da Pampulha. Concluído em 1942. Belo Horizonte.



Figura i.8. Instituto Moreira Salles. Concluído em 1951. Rio de Janeiro.



Figura i.9. Cine São Luiz. Concluído em 1952. Recife.

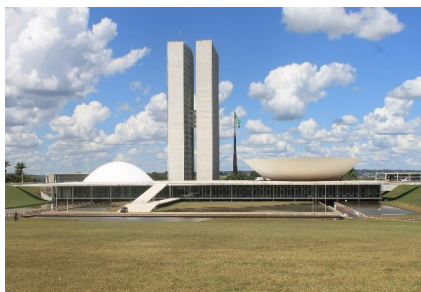


Figura i.10. Palácio do Congresso Nacional. Concluído em 1960. Brasília.



Figura i.11. Igreja da Ascensão do Senhor. Concluída em 1975. Salvador.



Figura i.12. Rainha da Sucata. Concluída em 1991. Belo Horizonte.

Os casos escolhidos são heterogêneos também em localização: estão em oito unidades da federação, em quatro regiões brasileiras. A conferir-lhes unidade, está o reconhecimento patrimonial oficial, que garante uma base social, coletiva, a partir da qual expandimos as atribuições de valor.

A argumentação usada se baseia nos valores que se vão identificando nos edifícios. Colocamos entre parênteses princípios disciplinares estabelecidos,

testando olhares frescos sobre cada situação e, especialmente, buscando o diálogo com indivíduos que compartilhem ou não de tais princípios. Em cada caso, apresentamos o valor de antiguidade, com seus atributos, para *convencer* da importância e da conveniência da preservação.

Nos três primeiros capítulos, tratamos do *envelhecimento*. A *Sede do Instituto Moreira Salles*, no Rio de Janeiro, apresenta o envelhecimento como atributo de valor em edifícios do século XX e especificamente em edifícios brasileiros modernos. A partir dela, identificamos e exploramos os principais fatores que influenciam o valor de antiguidade associado ao *envelhecimento* dos edifícios. Assim, a argumentação abre-se superando o lugar-comum de que “o moderno não aceita pátina.” Além disso, a antiga casa permite explorar o diálogo entre diferentes evocações do valor em questão: o tempo humano e o tempo natural.

A Igreja da Ascensão do Senhor, em Salvador, permite discutir a intenção projetual de que haja envelhecimento dos materiais. Essa possibilidade da arquitetura do século XX se apresenta como alternativa ao repertório circunscrito de casos em que se pretende negar a passagem do tempo, seja na construção, seja em suas intenções.

O Teatro José de Alencar, em Fortaleza, mostra como a ação do tempo pode tornar únicas peças produzidas industrialmente, em série. Com seus vidros coloridos, mostra ainda como mesmo elementos construtivos frágeis podem ter valor de



Figura i.13. Localização dos dez estudos de caso deste livro.

antiguidade, resultante do acúmulo de ações de manutenção. Assim, desmontam-se outros lugares comuns: as ideias de que a produção industrial ou a fragilidade física, associadas à construção moderna, eliminariam a possibilidade de que sua matéria apresente valor cultural relevante, sendo, portanto, substituível sem prejuízos. Ao contrário, a matéria moderna pode tornar-se única pela ação humana ou da natureza, no tempo, e, mesmo quando frágil, pode acumular valor de antiguidade.

Os capítulos seguintes exploram a obsolescência de forma positiva, enquanto atributo de valor em edifícios do século XX. A obsolescência funcional é tratada a partir do Hangar de Santa Cruz, no Rio de Janeiro; a obsolescência técnica e de outros padrões aparece no Cine São Luiz, em Recife; e a obsolescência formal é apresentada por meio da Rainha da Sucata, em Belo Horizonte.¹² Com esses casos, verificamos que, assim como acontece corriqueiramente com o patrimônio cultural de outras épocas, edifícios do século XX frequentemente são valorizados e preservados por serem antiquados, por estarem fora dos padrões, por causa de seus usos perdidos – e não por sua contínua atualidade. Esses prédios foram concebidos e construídos sob o signo da novidade, da funcionalidade e da técnica, mas depois de passadas décadas, a tensão entre as expectativas iniciais e a situação atual pode ser percebida como riqueza, não como problema a ser superado.

A seguir, a Casa da Rua Santa Cruz, em São Paulo, introduz o tema das alterações. Ela mostra como transformações físicas que se afastam do projeto original podem constituir valores culturais relevantes em edifícios do século XX, e não somente desvios ou desvirtuações. A casa mostra ainda que fatos arquitetônicos, artísticos, históricos e sociais complexos como edifícios podem sofrer perdas importantes, se forçados a uma impossível volta ao passado, voltada à correspondência da construção com narrativas consagradas e fotografias famosas.

A partir do *Edifício Principal do Palácio do Congresso Nacional*, argumenta-se como ícones arquitetônicos modernos podem se ampliar, se transformar ou ganhar adições, e assim atualizar sua imagem consagrada, que passa a ser diferente do estado *original*. O caso permite também discutir como uma autoria célebre interfere nos fenômenos descritos.

No *Palacete Argentina*, em Porto Alegre, as alterações sofridas pelo edifício se apresentam especificamente como atributos do valor de antiguidade, pois se mostram visivelmente como transformações no tempo. O caso se diferencia dos dois anteriores porque naqueles as alterações, pouco perceptíveis como tais, constituem outros valores. A partir do Palacete, aprofundamos a análise formal da dissonância, complexidade e contradição que resultam da fricção dos edifícios com o tempo, e discutimos como sua percepção negativa ou positiva depende de sensibilidades individuais.

O último capítulo analisa a trajetória de preservação do *Museu de Arte da Pampulha*, em Belo Horizonte, para identificar processos e práticas profissionais que contribuíram para a preservação do relevante valor de antiguidade que ali identificamos. Enfeixando conclusões anteriores, observamos como foram fundamentais o reconhecimento precoce do valor do edifício e a existência de uma cultura da preservação consolidada localmente, incidindo nas intervenções físicas realizadas por profissionais do patrimônio ao longo das décadas.

Cada capítulo tem relativa autonomia, enquanto interpretação das obras, ao tempo em que viabiliza *insights* relevantes acerca de diferentes aspectos do valor de antiguidade. Esses *insights* são desenvolvidos em diálogo com a bibliografia de referência e com observações breves sobre outros edifícios analisados pela pesquisa. Assim, os textos incluem seções argumentativas e exemplos adicionais que corroboram, estendem, dão nuances e por vezes contradizem os achados dos casos.

Os edifícios são tratados por suas denominações atuais, que refletem seus usos presentes. Por clareza, indicam-se também os usos iniciais. O uso das denominações atuais condiz com nosso interesse em observar cada um deles em seus valores culturais presentes. Projetos, imagens e narrativas consagradas são informações fundamentais, mas não referência principal de valor.¹³

Além disso, exploramos, em seções independentes, as relações entre oito materiais de construção e/ou acabamento com o valor de antiguidade das edificações. Vidros e espelhos, mármore, madeira maciça, granilite, pintura sobre substrato cimentício, metais pintados e metais inoxidáveis foram escolhidos por serem aqueles encontrados com maior frequência ou maior proporção de valor de antiguidade relevante, na pesquisa. Tratamos ainda do concreto armado aparente, pela importância e complexidade de sua discussão.

Em síntese, os estudos de caso identificam valor de antiguidade relevante em um conjunto heterogêneo de edifícios do século XX; definem variáveis relevantes para sua formação e sua preservação, inclusive sistemas construtivos; e disponibilizam métodos para uma valoração cultural mais ampla e precisa de edifícios do período, a partir dos conceitos em questão.

Os edifícios passam pelo tempo. Essa fricção faz com que matéria, função e intenções iniciais se apresentem transformados ao observador e ao usuário contemporâneos. Aprender a identificar e preservar os valores que esses edifícios apresentam hoje é livrá-los da tripla condenação de serem sempre novos, sempre atuais e sempre originais.¹⁴

Pretendemos, enfim, contribuir para uma preservação mais consciente, mais sensível à complexidade, à materialidade e às temporalidades do patrimônio do

século XX. Para tanto, é necessário estabelecer alteridade e distanciamento histórico em relação a esse acervo. Pretendemos, ainda, colaborar para a construção de “uma cultura da responsabilidade e das escolhas,”¹⁵ em que os profissionais do patrimônio cultural não simplifiquem projeto e obra por meio de dogmas que descartam aprioristicamente parte dos valores envolvidos, mas, em vez disso, assumam conscientemente o processo contraditório e as premissas por vezes inconciliáveis das decisões, com suas consequências frequentemente irreversíveis.

Nas seções seguintes desta *Introdução*, analisamos diferentes concepções acerca da preservação de edifícios do século XX, rumo à definição de uma situação atual do tema. Depois, apresentamos mais detalhadamente a reflexão patrimonial de Alois Riegl, enfatizando o conceito de *valor de antiguidade* enquanto parte de sua teoria dos valores. Por fim, detalhamos os métodos da pesquisa que originou este texto.

Preservando o Movimento Moderno. O novo, o atual e o original

Edifícios do século XX têm sido considerados patrimônio cultural desde a década de 1940, em diferentes contextos, frequentemente com participação dos autores das obras a preservar ou de seus círculos próximos.¹⁶ Essas iniciativas começaram a se avolumar na década de 1980, em razão de fatores como a morte dos arquitetos que haviam tido protagonismo no período, as críticas então correntes aos seus ideais e práticas, a emergência de uma produção à qual se chamou pós-modernismo e, no Brasil, o fortalecimento da pesquisa na pós-graduação, que produzia novas narrativas e interpretações desse acervo.¹⁷

Ao fim da década de 1980, iniciativas europeias convergiram para a fundação do Docomomo – *International Committee for Documentation and Conservation of Buildings, Sites and Neighbourhoods of the Modern Movement* – voltada prioritariamente para o *Movimento Moderno*, como indica seu nome.

Para nossas análises, adotamos a definição de arquitetura moderna como a “nova arquitetura dos anos 1920 e 1930, e de suas extrapolações nas três décadas seguintes”¹⁸, mas lembramos que, inicialmente, o Docomomo mantinha um interesse restrito aos edifícios mais próximos às vanguardas artísticas das primeiras décadas do século XX.¹⁹ Mesmo mantendo tal recorte, trata-se de um movimento diverso e complexo em suas concepções e manifestações,²⁰ que se mostra coeso e linear apenas nas tramas de certa historiografia.²¹

O Docomomo consolidou-se como principal fórum internacional de debate sobre a arquitetura moderna e sua preservação. Ao longo da década de 1990, sua ampliação pelo mundo correspondeu à ampliação de seu universo de interesse, reconhecendo uma variedade de expressões arquitetônicas e urbanas, inclusive aquelas menos ligadas às vanguardas europeias e aos expoentes do Movimento Moderno.²²

O núcleo Docomomo Brasil, fundado em 1992, no Mestrado em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia, exemplifica tal processo. Conforme se observa nas cartas ao núcleo internacional, nos anais do primeiro encontro nacional e no depoimento de Anna Beatriz Galvão, desde o início de suas atividades os brasileiros buscavam ampliar seu foco para além daqueles primeiros edifícios das décadas de 1920 e 1930, em direção ao urbanismo e às expressões mais variadas da produção arquitetônica do século XX.²³

Desde a primeira conferência Docomomo, realizada em Eindhoven em 1990, identificamos uma atuação sistemática de seus dois fundadores – os arquitetos holandeses Hubert-Jan Henket (1940-) e Wessel de Jonge (1957-), professores da Universidade Técnica de Delft – na sistematização e difusão de princípios de preservação para edifícios modernos.²⁴ Henket explicou o caráter proselitista de sua atuação:

*Neste artigo, faz-se uma primeira tentativa de combinar em uma estrutura coerente vários pensamentos e ideias que foram apresentadas e discutidas na conferência na Bauhaus [...] Nós temos de ser seletivos. De forma a chegar a uma abordagem, nós estamos tentando [...] criar alguma ordem na questão.*²⁵

Para tanto, eles se baseavam em sua experiência pessoal no desenvolvimento do projeto de restauração para o Sanatório para Tuberculosos Zonnestraat (Hilversum, Holanda, Jan Duiker, 1926-1928). Tratava-se de caso muito específico: instalações construídas para lidar com uma doença que se esperava que fosse erradicada em trinta anos, de forma que a durabilidade não foi uma preocupação de projeto e de construção.²⁶

A essa visão de preservação, interessa “o significado do edifício como recurso histórico, como elemento que produz novas ideias.” Assim, quanto maior a influência de um projeto, maior seria a sua importância; e quanto maior sua importância, mais um edifício deveria retornar ao seu estado original, independentemente de sua trajetória histórica. Essas afirmações apontam para o interesse em preservar o Movimento Moderno enquanto sistema de ideias, sendo os edifícios meios para tanto. Não por acaso, não se fala em *monumentos* ou *patrimônio*, mas em *ícones* – as imagens de um culto ativo.

*A meu ver, a reconstrução ideal de um edifício do movimento moderno seria, todavia, a melhor garantia de uma continuidade histórica, talvez melhor do que restaurá-lo com materiais autênticos.*²⁸

*Mas a quintessência do Movimento Moderno permanece a ideia, os pontos de partida conceituais do projetista original.*²⁹

Tais proposições estavam em desacordo com a visão de preservação internacionalmente estabelecida ao longo do século XX, consolidada na Carta de Veneza, baseada na historicização do patrimônio.³⁰ Uma das razões para o afastamento em relação à reflexão patrimonial consolidada era a proeminência de profissionais da prática projetual corrente e do ensino universitário, nos grupos europeus do Docomomo, com participação limitada de profissionais do patrimônio. Numa tentativa de aproximação, alguns textos adaptaram a *preservação de ideias* proposta ao léxico patrimonial, usando a expressão *preservação da autenticidade dos conceitos*.³¹

Essas ideias difundiram-se entre outros profissionais ao longo das décadas de 1990 e 2000. Por exemplo, o britânico John Allan vinha desenvolvendo projetos de intervenção em edifícios modernos desde a década de 1980 e foi fundador do Docomomo Reino Unido. Em texto de 1996, ele se equilibrava entre a conservação do projeto e da matéria, propondo enfrentar as especificidades de cada caso e reconhecendo a necessidade de atender às agências de preservação.³² Em 2007, havia tomado partido e afirmava: “o movimento de conservação do moderno já desenvolveu seu próprio discurso e sua própria caixa de ferramentas.” Nesse novo contexto, passou a defender uma prática diferenciada da dita “conservação tradicional,” demonstrando desinteresse pela preservação da matéria e apresentando satisfação por afastar-se dos preceitos da *Society for the Protection of Ancient Buildings* e de “outras cartas tradicionais”, que anteriormente seguira.³³

Situação análoga ocorreu com Sergio Poretti, professor da *Università di Roma Tor Vergata* e fundador do Docomomo Itália. Em 1997, ele inseria a arquitetura moderna no campo do restauro, defendendo que “no plano dos princípios e do método, entre arquitetura antiga e moderna não haja diferenças.”³⁴ Dez anos depois, também havia mudado sua posição e dedicou todo um artigo a inventariar as diferenças processuais, metodológicas e de caráter do “restauro do moderno,” defendendo a inadequação da metodologia do “restauro do antigo” e mesmo a maior importância do redesenho do projeto original em relação ao levantamento da situação existente – pois a ideia inicial seria mais importante do que o estado atual dos edifícios.³⁵ Vemos, assim, que no intenso diálogo internacional do Docomomo, parte dos discursos variados da década de 1990 convergiu, na década seguinte, para o “discurso próprio” referido por John Allan em 2007.

Em 2008, a publicação nos Estados Unidos do primeiro manual completo sobre o tema, *Preservation of modern architecture*, de Theodore Prudon, é outro marco do debate. Ele consolida os raciocínios e princípios de Henket e De Jonge. Mesmo assim, sua redação deixa implícito que não se trata de regras absolutas – talvez como resultado da perspectiva histórica mais ampla que ele constrói, ou da variedade dos casos estudados, ou de sua experiência anterior com patrimônio cultural.

Observamos, então, que no período em que se foi reconhecendo uma arquitetura moderna progressivamente diversa, em direção oposta difundiram-se princípios de preservação centrados em um único atributo do patrimônio cultural: a concepção original do arquiteto-autor. Não por acaso, Ana Carolina Bierrenbach denominou essa visão como *restauro dos conceitos*.³⁶ André Castro sintetizou tal pensamento nos seguintes termos:

*A arquitetura moderna tem, conforme os autores dessa visão predominante dos anos 1990-2000, seus principais valores relacionados a esse primeiro ciclo de vida, sobretudo em aspectos abstratos da inovação formal, funcional, tecnológica que ela representa. O edifício é visto mais no contexto do Movimento Moderno do que como um elemento físico, condicionado por – e influenciando – um contexto maior, histórico e social. Assim, o que está em jogo – e o que deve ser preservado –, segundo esse raciocínio, é o edifício como manifesto, como conceito, como experimento, como protótipo e, não menos importante, como expressão artística de seu arquiteto.*³⁷

No Brasil, os casos do dito *tombamento preventivo* já haviam colocado em cena a *preservação de ideias* ao menos desde a década de 1960, com a proteção legal da Catedral de Brasília e do Aterro do Flamengo, antes da conclusão de suas obras.³⁸ Contudo, nos Seminários Docomomo Brasil nas décadas de 1990 e 2000, os poucos textos que debatiam *como preservar* traziam a apropriação do debate internacional³⁹ e a análise das práticas do Iphan,⁴⁰ mas não tentativas de correlacionar esses dois universos.⁴¹

Para entender esses esforços contrários à preservação enquanto disciplina estabelecida, cabe considerar sua convergência com outras correntes de pensamento e de prática que relativizam ou negam a importância da história e da materialidade do patrimônio. Nos Estados Unidos, a preponderância da intenção de projeto como condicionante da intervenção patrimonial é um princípio costumeiramente reconhecido, independentemente do período da obra em questão.⁴² Diretamente relacionada a essa visão, e ainda mais difundida, é a prática das reconstruções.⁴³ Além disso, cabe referir o cabedal teórico acumulado desde a década de 1980 até o presente, voltado à desconstrução dos conceitos de autenticidade e materialidade.⁴⁴ Por exemplo, a Conferência de Nara, em 1994, evidenciou a convergência entre os

fundadores do Docomomo International e outros profissionais a quem também interessava relativizar a autenticidade material.

Reconstruir e refazer livremente edifícios, adaptando os projetos e seu detalhamento, é também um modo prático para que arquitetos e proprietários se aproximem, simultaneamente, de uma imagem inicial desejada e de um desempenho adequado aos padrões contemporâneos. Há, portanto, um elemento pragmático na definição de princípios de intervenção específicos para a arquitetura moderna.⁴⁶ Mais amplamente, está a resistência profissional contra a própria preservação, descrita por alguns arquitetos como limitadora de sua liberdade de ação e mesmo como ameaça.⁴⁷

Outras razões profissionais ajudam a explicar o fato. Os pesquisadores Stephen Cairns e Jane M. Jacobs chamam de *natalismo* a ênfase da cultura arquitetônica naquilo que se relaciona à criação, em oposição ao que se relaciona à degradação. A cultura arquitetônica se serve intensivamente das analogias com corpos humanos, por meio das imagens da concepção e do nascimento, em relação com o ato criativo e a figura do arquiteto criador.⁴⁸ A ênfase no momento da criação é tamanha que recebe mais atenção do que a existência dos prédios depois de construídos – a duração de sua *vida*. Com efeito, as narrativas disciplinares comumente supervalorizam a ideia, a *centelha criativa*, em detrimento de seu desenvolvimento até a documentação executiva e dos demais saberes, sujeitos e tempos envolvidos na produção e manutenção de edifícios.⁴⁹ Imagens de degradação e morte têm pouco espaço, exceto no campo do patrimônio cultural, com seus *diagnósticos*, *tratamentos*, *lacunas* e *próteses*.

No público em geral, há dificuldade em lidar com o velho e com o passado, em suas diversas acepções. Na cultura de base ocidental, abundam expressões de desconfiança e repúdio em relação ao envelhecimento dos edifícios, seja por questões pragmáticas, seja por questões simbólicas.⁵⁰ Observa-se uma aversão à degradação dos objetos recentes, em oposição ao gosto pelas ruínas antigas: enquanto as imagens de ruínas clássicas, em meio ao campo, podem evocar um reconfortante retorno do homem à natureza, os objetos contemporâneos abandonados na paisagem indistintamente urbanizada o confinam “em meio a seus produtos, como dentro de uma prisão – uma prisão ainda mais terrível porque ele mesmo é seu construtor.”⁵¹ Leituras como essas fazem atentar para o fato de que, além de questões práticas, apreciação e aversão pelo envelhecimento envolvem sensibilidades.

Assim caracterizado um modo de preservar a arquitetura moderna, exploraremos sua busca do *novo*, do *atual* e do *original*, temas que permitem contraponetos profícuos ao nosso conceito central de valor de antiguidade.

Dentro do tema do *novo*, frequentemente identificamos a crença na *obsolescência programada* na arquitetura moderna. O argumento pressupõe que a maior parte desses edifícios deveria atender a funções transitórias. Com uma existência também transitória – eles ficariam ultrapassados rapidamente e teriam pouca resistência física diante do tempo.⁵² Tal raciocínio explicita como, a partir do caso específico de um sanatório pensado para uma doença que se planejava extinguir, Hubert-Jan Henket e Wessel De Jonge extrapolaram regras para toda uma produção arquitetônica: “Zonnestraal serviu como uma cobaia, e depois o método foi usado na prática para vários casos de restauração na Holanda.”⁵³

Sobre tal base precária, consolidou-se um discurso depreciativo sobre o acervo que se pretendia preservar, com juízos generalizantes como “edifícios modernos envelhecem de forma muito deslegante”⁵⁴ ou “a arquitetura moderna geralmente precisa parecer nova para ter uma boa aparência.”⁵⁵ Por esses motivos, a preservação de sua materialidade seria inviável e mesmo indesejável, desconsiderando os valores associados a essa.

Outra fonte do fascínio pelos edifícios novos é a adesão a concepções da época do Movimento Moderno, que relacionavam o aspecto *novo* dos edifícios a ideais de ordem e limpeza, e que pretendiam eliminar o passado e seus resíduos, vistos como mortos e inúteis:

*Eram brancas as catedrais, porque eram novas. As cidades eram novas; se construíam íntegras, ordenadas, regulares, geométricas, de acordo com planos [...] Começava o mundo novo. Branco, límpido, alegre, asseado, ordenado e sem retornos, o novo mundo se abria como uma flor sobre as ruínas [...] a verdadeira cultura se manifesta pela cor nova, pela roupa branca e por uma arte ordenada.*⁵⁶

*Imagine os efeitos da Lei da Tinta Esmalte. Cada cidadão é obrigado a substituir seus revestimentos de parede, seus damascos [...] por uma demão pura de tinta esmalte branca. A pessoa torna limpa a sua casa [...] Na tinta esmalte, o que serviu e é resíduo, você jogará fora [...] esses amontoados de coisas mortas do passado não poderiam ser tolerados.*⁵⁷

Pode-se interpretar o interesse do arquiteto franco-suíço Le Corbusier (1887-1965) pelo edifício novo e branco como desejo de permanência, no mundo concreto, do estado perfeito do projeto enquanto *ideia*:

*[...] o tempo que se segue à conclusão do edifício – a vida do edifício – é visto como um afastamento da condição ideal do projeto realizado, antes de sua ocupação e seu desgaste. É neste sentido que sujeira e erosão podem ser vistas como antíteses do caráter ideal do projeto. Pode-se ver, na fascinação do Movimento Moderno com a fotografia, um desejo de fixar esse momento do projeto completo.*⁵⁸

Esse fragmento levanta outro foco de interesse dos arquitetos modernos, também retomado pelo *restauro dos conceitos*: as imagens idealizadas dos edifícios recém-inaugurados, captadas em fotografias, divulgadas em revistas especializadas e, num momento posterior, cristalizadas nos manuais que constituiram o cânone historiográfico. Conforme observou a arquiteta australiana Susan MacDonald, “as imagens em preto-e-branco do Movimento Moderno capturam o maior interesse dos arquitetos na forma em relação à materialidade [...] imagens que não deixam espaço para a pátina do tempo.”⁵⁹ Ao longo do século XX, tornou-se comum pensar nos edifícios a partir delas, e não da experiência física. Enquanto as obras se transformavam no tempo, essas imagens permaneceram imutáveis por décadas, em sucessivas publicações. As fotografias tornaram-se, então, além de testemunhos, partícipes da criação de mitos, de hábitos e afetos disciplinares, dos quais é difícil se desvencilhar. Reaparece a ideia do ícone, representação que tem valor em si mesma.⁶⁰

Pela ordem, pelo asseio, pelo apego ao estado ideal e à imagem conhecida, propõe-se, enfim, o princípio de que a arquitetura moderna deve parecer *sempre nova*.⁶¹

*Reconhece-se que a arquitetura moderna seja concebida prioritariamente a partir do valor de novidade, rejeitando o valor de antiguidade. Nesse sentido, os teóricos dessa tendência assumem a predominância desse valor, que induz a arquitetura moderna a parecer sempre nova, recusando a imagem de deterioração ou de arruinamento.*⁶²

Assim, quando das iniciativas de preservação:

*não raro, essas operações de “restauro,” “repristinação” ou “reconstrução” parecem buscar o objetivo principal de dar consistência tridimensional a ícones conhecidíssimos e considerados imutáveis [...] enfim, volta sempre à mente o Dorian Gray de Oscar Wilde [...] são agora as arquiteturas renascidas a possuir a eterna juventude que as fotos em preto-e-branco, com seu aspecto “datado”, não mais possuem.*⁶³

Um segundo tema dominante é aquele da atualidade e funcionalidade,⁶⁴ já que os “pioneiros do Movimento Moderno consideravam que o direito de um edifício existir não era determinado por sua história, mas por sua utilidade,”⁶⁵ e “começaram a estabelecer um vínculo direto entre o projeto, vida útil e necessidades dos usuários.”⁶⁶

Contudo, os mesmos discursos apontam, nessas virtudes passadas, defeitos presentes, porque “há um ‘ajuste preciso’ em grande parte do *design* moderno que pode levar a uma obsolescência operacional mais precoce do que em edifícios históricos comuns” e porque “as oportunidades para o reuso adaptativo de edifícios

modernos, com suas tipologias específicas, não são tão facilmente realizadas quanto para as tipologias tradicionais, menos funcionalmente determinadas.” Ou seja: nessa visão, a decepção com construções que não mais são integralmente funcionais e atuais leva à ansiedade de fazê-las atender a padrões contemporâneos.⁶⁹ Em lugar da compreensão de que, sendo de outro tempo, tais prédios são naturalmente obsoletos e somente podem se adaptar a padrões de desempenho flexíveis, apresenta-se a expectativa de uma arquitetura moderna *sempre atual*.

Em meio a tantos defeitos imputados às construções modernas, alguns textos iniciais desse grupo viam suas qualidades principais em seus projetos, de forma que “redescobrir o projeto original de um edifício restaurado deve ser o aspecto determinante da ação conservativa.”⁷⁰ Contudo, rapidamente também o projeto passa a ser depreciado, por seu detalhamento inadequado e seus consequentes problemas de desempenho,⁷¹ de forma que “a significância da arquitetura moderna se deslocou para o conceitual: a ideia da intenção projetual do arquiteto.”⁷² Apresenta-se, assim, um terceiro foco de interesse: a *concepção original*.

A criação instantânea e individual dominou os discursos dos arquitetos do século XX, escamoteando os processos complexos de seleção, reapropriação, montagem e maturação também próprios da disciplina. É o que se observa, por exemplo, quando Le Corbusier narra um nascimento espontâneo e completo do projeto da capela em Ronchamp, anterior inclusive à preparação dos desenhos.⁷³ Silvio Oksman analisou esse “olhar fetichista e mitificado para os principais arquitetos modernos” e identificou suas consequências para a preservação: com consultas aos autores, contratação de seus escritórios e de seus sucessores para o desenvolvimento de projetos e de intervenção e, frequentemente, decisões de preservação pouco cuidadosas.⁷⁴

Chegamos, assim, de volta ao *restauro dos conceitos*. Confunde-se edifício com projeto, e projeto com ideia; supervaloriza-se o *projeto original* e uma mais abstrata *intenção do arquiteto*; espera-se da arquitetura moderna mais que fidelidade ao estado inicial, fidelidade à intenção do projetista; espera-se que ela seja *sempre original*.

Em síntese, ao longo das décadas de 1990 e 2000, figuras centrais do debate internacional sistematizaram e difundiram um conjunto de concepções e práticas de preservação que vê os edifícios modernos como um bloco homogêneo que deve ser *sempre novo, sempre atual e sempre original*.

A busca de uma atuação em continuidade com o Movimento Moderno está presente nos escritos de Hubert-Jan Henket e de Wessel de Jonge, quando eles referem esses edifícios como sendo protótipos e inspirações, e concebem sua prática como a correção das construções remanescentes até que eles atinjam

o estado ideal que nunca existiu. Tais raciocínios parecem desconhecer as rupturas históricas, epistemológicas e disciplinares ocorridas do entreguerras à contemporaneidade. Entre outras possibilidades de interpretá-los, os vemos como apelos a afetividades identitárias dos arquitetos, associados à adesão acrítica às narrativas dos manuais da arquitetura moderna – mesmo que cada um desses mitos viesse sendo desconstruído desde a década de 1950.

Além do despropósito intelectual, trata-se de um contrassenso patrimonial: na ausência de distanciamento histórico, não se faz preservação do patrimônio. Riegl ajuda a esclarecer a situação, com seus conceitos distintos de *monumentos intencionais* e *monumentos históricos*. Ele marca o afastamento próprio da preservação, quando define “por histórico tudo o que existiu e já não existe no presente.”⁷⁶ Diferentemente, nos lembra que “um monumento intencional [...] tem o propósito de superar a distância para negar a passagem do tempo [...] e é cuidado enquanto a pessoa ou evento que ele celebra ainda é lembrada.”⁷⁷

A postura descrita não é preservação do patrimônio cultural, mas criação de *monumentos intencionais* ao Movimento Moderno e a seus mestres. Tal como se mantêm os túmulos dos familiares sempre limpos, com flores sempre íntegras, mesmo que de plástico, apagam-se as marcas do tempo, para que não se questione a validade dos ideais homenageados.

Preservar o novo, o atual e o original é preservar o valor de novidade, o valor de uso e o valor artístico. É preservar os valores de atualidade de Riegl, sem a devida atenção a seus valores de memória.⁷⁸ Realiza-se um corte por demais amplo e imprudente, quando pouco se considera o conjunto dos valores de memória de todo o acervo construído de uma época.

Além de tutelar um repertório restrito de valores, essa abordagem reduz o Movimento Moderno a um corpo estreito de princípios. Há décadas, se tem explorado e compreendido a diversidade e as contradições do Movimento Moderno, de seus protagonistas e de seus discursos. Já se desnudou o vazio do termo *funcionalismo*, que descreve uma produção de caráter profundamente estético;⁷⁹ já se expôs a densa presença da tradição nessa arquitetura, apesar das negações do fato.⁸⁰

Os excessos das reflexões em questão ficam evidentes ao serem levados às suas últimas consequências, pela arquiteta brasileira Ana Carolina Pellegrini. A autora propõe que o projeto arquitetônico divida o protagonismo da preservação patrimonial com as construções, ou mesmo as suplante.⁸¹

*Admitindo-se, entretanto, o edifício como uma cópia do projeto, este último eleva-se à categoria de “original” e, desde sempre, originais estiveram investidos de maior valor patrimonial do que suas cópias.*⁸²

Assim, aborda-se um conjunto de edifícios reconstruídos ou construídos depois da morte de seus autores, e neles encontra relevante valor arquitetônico, o que permite questionar, de forma pertinente, as restrições intelectuais a tais iniciativas.⁸³ Ao mesmo tempo, o texto faz pensar sobre tudo que *não está* nas reconstruções. Em lugar da riqueza e da pluralidade de sentidos da experiência patrimonial, são objetos interessantes e válidos apenas sob o ponto de vista arquitetônico. Com essa percepção, explicitam-se os limites de uma atuação que, nos casos extremos, parte de edifícios modernos existentes, que eram memória, testemunho e continuidade, e elimina tais instâncias para que o valor arquitetônico adquira seu máximo brilho.

O *restauro dos conceitos* segue informando o debate profissional e constitui uma das questões em relação às quais nossa argumentação se constrói. Conforme expomos na próxima seção, tal visão tem sido continuamente confrontada com outras concepções.

Preservando o patrimônio do século XX. Múltiplos valores e atributos

Em texto de 1984, o arquiteto italiano Marco Dezzi Bardeschi questiona o apagamento da história na então recente restauração do *Weissenhofsiedlung*, em Stuttgart, construída em 1926. Precocemente, ele percebeu tais edifícios como dignos de uma preservação plena⁸⁴ e, nas décadas seguintes, seguiu publicando sobre o tema, tratado em acordo com sua teoria da *conservação integral*. Sua contribuição pode ser sintetizada como um apelo ao reconhecimento desse acervo enquanto documento histórico e testemunho humano.⁸⁵ A continuidade de seu pensamento é perceptível, por exemplo, quando hoje se propõe uma conservação da arquitetura do século XX que se limite à preservação física e à viabilização de usos compatíveis.⁸⁶

Na mesma edição da *Domus* que questionava a restauração do *Weissenhofsiedlung*, também se exploravam as transformações deliberadas e a degradação física do conjunto, refletindo sobre as vicissitudes dessa arquitetura e a necessidade de considerá-la com distanciamento histórico, reconhecendo os múltiplos conflitos inerentes ao Movimento Moderno e a ruptura temporal entre este e os sujeitos contemporâneos.⁸⁷

Outras contribuições italianas são a desnaturalização do termo *arquitetura moderna*, enquanto objeto de preservação. Na década de 1990, o termo era usado

correntemente,⁸⁸ mas passou a ser questionado por vários autores,⁸⁹ e multiplicaram-se expressões como *restauração do moderno*, *intervenção na arquitetura contemporânea*, *salvaguarda do contemporâneo*, *questão do novo*, *patrimônio arquitetônico do século XX* e *patrimônio recente*, numa variedade de termos que se associava a diferentes recortes de interesse.⁹⁰

Também desde a década de 1990, o arquiteto italiano Giovanni Carbonara dedica-se ao tema, visto a partir do *restauro crítico* ou do *restauro crítico-conservativo*. Para o autor, nem sob o ponto de vista histórico, nem sob o ponto de vista artístico, que fundamentam sua reflexão, interessam a preservação de ideias e a busca de um esplendor originário, que resultam em *protótipos* ou *modelos corrigidos*.⁹¹ A arquiteta Simona Salvo tem reafirmado e ampliado essa posição, a partir da análise de casos como o Edifício Pirelli, em Milão, a *Casa della GIL*, em Roma, e, de forma mais ampla, com uma revisão da prática internacional das últimas décadas, em sua obra *Restaurare il novecento*.⁹² A contribuição dos autores passa, essencialmente, pela reafirmação do distanciamento histórico em relação aos edifícios do século XX, da necessidade de um juízo crítico – ou seja, uma ação de valoração – que lhes reconheça a especificidade e que transite entre materialidade e imagem de forma consciente.⁹³

Em âmbito internacional, o debate se intensificou nas décadas de 1990 e 2000, como resultado de iniciativas entre as quais se destacam⁹⁴: a criação da *20th Century Society*, na Inglaterra (1992); as conferências *Preserving the Recent Past!*, nos Estados Unidos (1995) e *Icomos Seminar of Experts on 20th-century Heritage*, no México (1996); a preparação, pelo Docomomo, de uma listagem indicativa de sítios do Movimento Moderno para a lista do Patrimônio da Humanidade (1997)⁹⁵ e a criação do *Programa para o patrimônio moderno Docomomo/Unesco* (2001).⁹⁶

Em meio à multiplicação de instâncias de discussão, difundiram-se concepções de um patrimônio do século XX amplo, com bases sociais e históricas para além do Movimento Moderno, a ser tratado por métodos compartilhados com o campo da preservação. O processo culminou em 2005, com a fundação do *Comité científico internacional para o patrimônio do século XX* do Icomos (ISC20C), que teve Christiane Schmuckle-Mollard e Sheridan Burke como líderes em seus primeiros anos, e segue em atividade até o presente.

As mudanças de pensamento associadas a esse grupo foram sistematizadas em 2009 por Susan Macdonald, integrante do ISC20C desde sua fundação. Questionando a afirmação recorrente da perecibilidade voluntária desse acervo, a autora lembra as “contraevidências de que alguns arquitetos valorizavam profundamente a criação de edificações duráveis, bem construídas, com muita atenção ao seu desempenho no longo prazo.”⁹⁷ Ela desloca o foco da reconstrução e do refazimento rumo à busca de meios para lidar com a materialidade da arquitetura moderna e com suas limitações:

*Não se considerou necessário identificar uma abordagem teórica específica ou nova para a preservação do século XX. O objetivo para alguns que trabalhavam na área era torná-la comum, reduzir a controvérsia, identificar uma metodologia comum e seguir adiante.*⁹⁸

No mesmo ano, raciocínios complementares aparecem no texto Sobre a duração da arquitetura moderna, de Maristella Casciato. Embora italiana, a autora não ancora seu raciocínio no difundido binômio estético-histórico; e embora presidenta do Docomomo International à época, não reedita os princípios dos fundadores da organização. Em vez disso, aproxima-se às discussões do ISC20C. Casciato abre sua reflexão com uma citação direta a Riegl e seu *monumento moderno* e então afirma a oportunidade da atenção a uma “arquitetura mais anônima, mas não por isso menos válida no plano da qualidade e da modernidade,” reconhecendo interesse em seus mais variados aspectos – projetista, lugar, tempo, materiais, condições de contração e memória coletiva – e superando as tentativas de “retornar tudo que é patrimônio moderno ao seu estado original.”⁹⁹

Ou seja: ao tempo em que se cristalizavam, no manual de Theodore Prudon, os princípios restritivos de uma arquitetura moderna *sempre nova, sempre atual e sempre original*, a discussão da preservação do patrimônio do século XX amadurecia, se ampliava em outras direções e se integrava à discussão patrimonial consolidada. Esse amadurecimento levou à sistematização dos princípios institucionais do ISC20C, no Documento de Madri, de 2011, atualizado em 2014 e 2017, quando passou a ser chamado Documento de Madri-Nova Déli.¹⁰⁰

O Documento marca a inserção definitiva desse acervo no campo do patrimônio cultural e resgata o debate para a contemporaneidade, ao reler a Carta de Veneza a partir das atualizações conceituais da Carta de Burra e do Documento de Nara sobre Autenticidade. Enfatiza, assim, o reconhecimento de diferentes valores, a identificação de seus atributos, e a tomada de decisões a partir deles.

Seguindo o debate, a *Association for Preservation Technology* tem considerado, no desenvolvimento de seus próprios princípios, questões como *lidar com a pátina e manter o máximo possível da matéria existente*.¹⁰¹ Outro agente de transformações conceituais tem sido o *Getty Conservation Institute*, cujo programa *Keeping it modern* financiou a elaboração de planos de conservação para 77 edifícios em todo o mundo, no período 2014-2020, considerando conceitos e métodos muito próximos aos do ISC20C.¹⁰² Também convergindo com os objetivos do Comitê, o *Getty Institute* elaborou o *Quadro temático histórico do século XX*¹⁰³ – uma ferramenta para ajudar a identificar e valorar o patrimônio desse século partindo de critérios não-arquitetônicos: históricos, sociais, econômicos e tecnológicos.

No Brasil, identificamos relevantes contribuições de arquitetas e arquitetos ao tema, que exporemos sem pretensão de exaustividade. Cláudia Rodrigues de

Carvalho, na tese *Preservação da arquitetura moderna: edifícios de escritórios no Rio de Janeiro construídos entre 1930-1960*,¹⁰⁴ de 2006, traz um panorama crítico da preservação de edifícios modernos em curso até então e reafirma a validade dos princípios disciplinares para esse acervo. Até onde pudemos identificar, seu texto é pioneiro nessa argumentação no Brasil, juntamente com alguns artigos publicados por Beatriz Mugayar Kühl, que culminariam no livro *Preservação do patrimônio arquitetônico da industrialização*.¹⁰⁵ Também pioneiro é o texto *Os desafios postos pela conservação da arquitetura moderna*, de Fernando Diniz Moreira,¹⁰⁶ que reconhece os desafios do título e lhes oferece contrapontos e saídas – argumentação análoga àquela desenvolvida por Susan Macdonald no mesmo ano de 2009.¹⁰⁷

Na tese *Blocos de memórias: habitação social, arquitetura moderna e patrimônio cultural*, Flávia Brito do Nascimento reconstitui as trajetórias da preservação da arquitetura moderna no Brasil e no exterior, a entrelaçando com a questão da habitação social.¹⁰⁸ O olhar crítico e a riqueza da documentação utilizada tornam o texto referência indispensável. Também em 2011, a tese *Quando o projeto é patrimônio: a modernidade póstuma em questão*, de Ana Carolina Pellegrini, traz objetivos divergentes dos demais trabalhos revisados. Conforme já comentado, ao tempo em que expande os limites das práticas patrimoniais que se podem considerar válidas para o patrimônio moderno, a autora contribui para revelar os valores que o patrimônio póstumo *não tem*.¹⁰⁹

Em 2012, a dissertação *Futuro pretérito: historiografia e preservação na obra de Gregori Warchavchik*, de Denise Inamoto, explora as relações pouco prudentes entre escrita da história e decisões de preservação.¹¹⁰ Por sua vez, as frequentemente problemáticas relações entre autoria e preservação são o foco da tese *Contradições na preservação da arquitetura moderna*, de Silvio Oksman, de 2017. Enquanto isso, André Castro enfoca a atuação profissional, com seus interesses, posicionamentos e práticas, na tese *Preservando o edifício moderno. Congresso Nacional*, de 2020 – completando um trio de abordagens sobre fatores específicos incidentes na preservação de edifícios do século XX.

Das contribuições referidas, podemos definir um *estado da arte*; um conjunto de pressupostos de ação e de pautas de pesquisa atuais, aos quais este livro se alinha:

a) reconhecimento de valor cultural relevante no acervo construído do século XX, que vai além do Movimento Moderno e de suas sucessivas ampliações, incorporando um olhar multidisciplinar;

b) aproximação ao vocabulário, à flexibilidade e às estratégias da *values-based conservation* de base anglo-saxã, reconhecendo que o acervo do século XX

está plenamente inserido no campo da preservação e se beneficia da tradição disciplinar;

c) reconhecimento de uma variedade de atributos de valor patrimonial, que incluem conceitos e intenções, projeto e soluções técnicas, imagem inaugural e matéria historicizada, transformações e apropriações etc.;

d) enfrentamento das dificuldades materiais e executivas da preservação desse acervo, buscando soluções técnicas e projetuais para elas, a partir do conhecimento já acumulado sobre o tema.

Valor de antiguidade na obra de Alois Riegl. O envelhecido, o obsoleto e o alterado.

Alois Riegl nasceu em 1858, em Linz, no Império Austríaco. Iniciou estudos de Direito na Universidade de Viena, mas lá dedicou-se à História e à História da arte, tendo-se doutorado em 1883. Trabalhou no Museu de Arte e Indústria, onde tornou-se curador da coleção de têxteis em 1887, e na Universidade de Viena, de cujo Instituto de História da Arte tornou-se professor titular em 1897.¹¹¹ Desenvolveu uma ampla obra, da qual destacamos: *Questões de estilo*, que introduz o conceito de *Kunstwollen* (vontade artística);¹¹² *A indústria artística tardorromana*, que apresenta as ideias de *percepção óptica e percepção tátil*, atravessando limites convencionais entre *artes maiores e artes menores*, entre períodos de apogeu e decadência artística;¹¹³ e *O retrato holandês de grupo*, cujas análises baseiam-se no conceito de *Aufmerksamkeit* (atenção).¹¹⁴ Perpassando essas reflexões, está o interesse na relação entre observador e obra, que também aparece em seus textos relacionados à preservação de monumentos.

Na Viena do fim do século, a política liberal do Império, que desde 1867 se tornara Austro-Húngaro, estava em crise, tendo como um de seus problemas a multiplicidade de nacionalidades que compunham o mesmo Estado.¹¹⁵ Cultura e monumentos históricos tornaram-se estratégicos nas tentativas de manejar os diferentes grupos em jogo.¹¹⁶ Nesse contexto, em 1901, Riegl passou a fazer parte da *Comissão Central para a Pesquisa e Conservação dos Monumentos Artísticos e Históricos* e, em 1903, recebeu o encargo de redigir uma proposta de lei para reorganizar a proteção dos monumentos no Império.¹¹⁷

O culto moderno dos monumentos, de 1903, é a reflexão que embasa a proposta de Riegl para a *Lei de preservação dos monumentos*¹¹⁸ e para as disposições de aplicação dessa lei.¹¹⁹ O texto-base e seu sistema de valores já foram resumidos

e sistematizados por diversos autores,¹²⁰ de forma que nos atemos aos aspectos indispensáveis ao seu entendimento e à contextualização do valor de antiguidade.

O autor parte da diferenciação entre *monumentos intencionais* – criados para lembrar um dado grupo de um dado fato – e *monumentos históricos* – bens materiais reconhecidos como testemunhos do passado, independentemente das intenções de sua criação. Descreve, então, o fenômeno do interesse crescente por esses testemunhos, que ele via se desenvolver desde o Renascimento até sua época.¹²¹ Reconhecendo o *culto dos monumentos* como sendo *moderno*, e não de outras épocas, ele reconhece seu caráter não-absoluto, relativo, mutável.¹²²

Riegl identifica três *valores de memória* nos monumentos – três tipos de motivos para seu apreço, *relacionados ao passado*:¹²³

a) valor de antiguidade: capacidade de fazer perceptível a passagem do tempo, presente nos objetos não-modernos, imperfeitos ou desgastados;

b) valor histórico: capacidade de documentar algum estágio das atividades humanas;

c) valor de memória intencional: capacidade de fazer lembrar o fato específico que motivou sua criação;

O texto se completa com os *valores de atualidade* – outros três tipos de motivos de apreço aos monumentos, *não-relacionados ao passado*:¹²⁴

d) valor de uso: capacidade de satisfazer necessidades práticas;

e) valor de novidade: capacidade de satisfazer a *vontade artística* dos sujeitos por aquilo que é coeso, fresco e novo;

f) valor artístico relativo: capacidade de satisfazer a *vontade artística* dos sujeitos por determinadas características formais.

Para além do sistema de valores definido, o maior interesse da *teoria dos valores concorrentes*¹²⁵ de Riegl está em seu método de reflexão e exposição. Sistemáticamente, ele questiona que atitude de preservação tomar, sob o ponto de vista de um valor, e a confronto com as exigências de outro valor, buscando resolver os impasses, *em cada caso*. As situações são descritas com detalhes suficientes para caracterizar a prática e para mostrar como as soluções mais adequadas podem variar conforme as circunstâncias. Os exemplos explicam cada valor e terminam por demonstrar um método em que as atividades da preservação são guiadas por sucessivas decisões relativas, variáveis, mas não arbitrárias. O texto considera, ainda, as variações de interesses de sujeito para sujeito e de grupo social para grupo social, reconhecendo o caráter subjetivo e intersubjetivo da preservação.

A norma proposta não entrou em vigor, e Riegl morreu dois anos depois, em 1905. *O culto moderno dos monumentos* teve sua importância reconhecida pelo historiador da arte de origem tcheca Max Dvorak (1874-1921), sucessor de Riegl na Comissão Central de Monumentos,¹²⁶ e foi republicado em 1929,¹²⁷ mas depois disso permaneceu majoritariamente ignorado, mesmo nos países de língua alemã.¹²⁸

A sensibilidade para o valor de antiguidade, sistematizada e nomeada por Riegl no início do século XX, se relaciona a um momento da modernidade europeia em que os efeitos da Revolução Industrial já se faziam inegáveis, mas ainda não haviam sido generalizados nem naturalizados.¹²⁹ Desde a segunda metade do século XVIII e especialmente na primeira metade do século XIX, o aspecto envelhecido dos objetos recebera atenção de autores como Francesco Algarotti, *Carlo Cattaneo*, Prosper Merimée e Victor Hugo, em reflexões ligadas à arte e à arquitetura.¹³⁰ O tema alcançou uma síntese incontornável em 1849, com o texto *A Lâmpada da Memória*, parte de *As Sete Lâmpadas da Arquitetura*, do crítico de arte britânico John Ruskin (1819-1900). Em um trecho célebre, o autor afirma que “a maior glória de um edifício não está em suas pedras, ou em seu ouro. Sua glória está em sua Antiguidade” e conclui que “É naquela mancha dourada do tempo que devemos procurar a verdadeira luz, a cor e o valor da arquitetura.”¹³¹

Revisitamos o conceito de Riegl a partir de uma série de textos do autor, de Max Dvorak e do historiador da arte germânico Georg Dehio (1850-1932) – próximos a ele no tempo, no idioma e nas ideias, enquanto parte de “um vasto, articulado e complexo movimento pela preservação do patrimônio.”¹³² Os quinze textos analisados datam de 1899 a 1916 e incluem o cerne da produção dos autores no campo da preservação.¹³³

Em *A disposição harmoniosa como conteúdo da arte moderna* (1899),¹³⁴ aparece o interesse pela estética da contemplação à distância, associada à *atmosfera* (*Stimmung*); em *Sobre os amadores da arte: antigos e modernos* (1899-1902),¹³⁵ a *atmosfera* passa a englobar a percepção da passagem do tempo. Em *A Portada de Santo Estêvão* (1902),¹³⁶ o *material envelhecido*, a *forma alterada* e o *estilo antiquado* são identificados como atributos de valor em um monumento específico – a Catedral de Santo Estêvão, em Viena – e associados a um *valor de atmosfera* (*Stimmungswert*). Em *A restauração de pinturas murais*,¹³⁷ no início de 1903, ele segue com a exploração do valor dos objetos antigos e do *valor de atmosfera*. Em *O Culto moderno dos monumentos*, publicado no mesmo ano, o conceito é apresentado pela primeira vez com a denominação de *valor de antiguidade* (*Alterswert*), enfatizando sua evocação da passagem de um tempo natural e abstrato. Nos outros dois textos que compõem a mesma proposta legal de 1903, há novas menções ao *alterado* e ao *antiquado* como atributos de valor a preservar. Nos textos posteriores sobre Split (1903)¹³⁸ e Cracóvia (1904),¹³⁹ desenvolvem-se com maior clareza os

temas do alterado e do antiquado, e, neste último, afirma-se também a importância do testemunho humano. Por fim, em *Novas correntes na preservação de monumentos* (1905),¹⁴⁰ Riegl desloca definitivamente o sentido do valor de antiguidade para a continuidade concreta entre as gerações humanas, ao tempo em que defende abertamente que o universalismo predomine diante do nacionalismo.

A contínua transformação do pensamento de Riegl é reconhecida.¹⁴¹ Acompanhamos esse movimento por meio da constante absorção de nuances e variações no conceito de valor de antiguidade. O diagrama a seguir sintetiza graficamente os resultados da análise do conceito na obra do autor, substituindo o termo antiquado, que ele usa para tratar da obsolescência formal, pelo termo obsoleto, que usamos para tratar da obsolescência de forma mais ampla.



Figura i.14. Sentidos e atributos do valor de antiguidade, sistematizados a partir dos resultados da pesquisa. Se representam ainda valores, sentidos e atributos correlatos, que não fazem parte do valor de antiguidade.

A parte superior da imagem apresenta evocações dos monumentos identificadas no levantamento bibliográfico, enquanto a parte inferior mostra os atributos que as despertam. A delimitação inserida corresponde ao valor de antiguidade conforme descrito no conjunto da obra de Alois Riegl: *potencial dos monumentos para evocar a passagem do tempo natural e a continuidade humana, por meio de seu caráter envelhecido, alterado e/ou obsoleto*. A perspectiva coletiva o diferencia das memórias individuais.

A identificação de uma multiplicidade de atributos e sentidos que integram o valor de antiguidade, a partir da obra do próprio Riegl, vai além da bibliografia disponível e é a principal contribuição teórica deste livro.¹⁴²

A partir dessas considerações, podemos refinar a afirmação de que as ideias de Riegl refletem o debate da época, especialmente as ideias de Ruskin.¹⁴³ Embora seu interesse pelo autor inglês estivesse presente desde seus primeiros escritos sobre preservação, apenas em seu último ano de vida, no texto de 1905, ele se aproxima definitivamente da perspectiva social de Ruskin e de seu *valor de reverência*. De forma complementar, podemos ajustar também a percepção de que o valor de reverência de Ruskin seria baseado na durabilidade, de forma oposta ao valor

de antiguidade de Riegl, baseado na transitoriedade.¹⁴⁴ No movimento do autor da transitoriedade à continuidade, essa afirmação é aplicável, até certo ponto, ao *Culto moderno dos monumentos*, mas não o é às *Disposições para a aplicação da lei de preservação* e, especialmente, às *Novas correntes na preservação de monumentos*.

A obra de Riegl só chegou ao centro do debate internacional sobre preservação do patrimônio cultural na década de 1980, quando foi sucessivamente traduzida em italiano (1981), inglês (1982), francês (1984), espanhol (1987), além de republicada no original (1989).¹⁴⁵ Entre as interpretações de sua obra, destacamos a coletânea organizada pelo arquiteto italiano Sandro Scarrocchia, que inclui seus textos relacionados ao patrimônio cultural, as principais peças de sua fortuna crítica e um conjunto de contribuições contemporâneas.¹⁴⁶

A ênfase em valores que transcendem a nacionalidade antecede a ideia de *patrimônio da humanidade*, formulada no pós-guerra e implantada nas décadas de 1960 e 1970.¹⁴⁷ Por sua vez, o reconhecimento da diversidade, relatividade e intersubjetividade do patrimônio cultural antecipa propostas filosóficas do pós-modernismo das décadas de 1970 e 1980 e as discussões que levaram ao Documento de Nara sobre Autenticidade, de 1994.¹⁴⁸ Por esses motivos, sua teoria dos valores é considerada “base de toda teoria da restauração.”¹⁴⁹

Valor de antiguidade enquanto ferramenta para a preservação do patrimônio do século XX

Mais de um século depois da morte de Riegl, o valor de antiguidade segue tornando visíveis e palpáveis – sensíveis – os fenômenos racionalmente explicados pela história. Mesmo assim, esse valor enfrenta uma crise. Nos discursos sobre o patrimônio, a relativização da materialidade e a emergência de justificativas para variados tipos de recriações do passado colocam esse valor na defensiva.¹⁵⁰ Em edifícios de reconhecido valor cultural, as marcas do tempo frequentemente resistem – porém mais em função das equipes profissionais envolvidas em sua conservação do que de políticas que definam tal direção. Em realidades tão díspares como as do Brasil, dos Estados Unidos e da Itália, convivem intervenções que respeitam meticulosamente trajetórias históricas e outras que as apagam.¹⁵¹

Nesse contexto, tomamos o inventário dos interesses pelo passado na sociedade ocidental contemporânea, feito pelo historiador estadunidense David Lowenthal (1923-2018), como caminho para situar o valor de antiguidade no século XXI. À parte as memórias pessoais e as vertentes utilitárias e identitárias, o autor

identifica um gosto difuso, que pode tender, por exemplo, ao escapismo, à comunhão com as gerações anteriores ou à contemplação da existência.¹⁵²

Podemos circunscrever parte desse gosto difuso pelo passado como sendo a *nostalgia* por um tempo anterior, lembrado como positivo e perdido – que prescinde de uma base material para se manifestar, embora possa se projetar sobre os objetos. Com efeito, a nostalgia pode se voltar ao patrimônio cultural material e à sua preservação, mas não se confunde com esta, baseada em objetos concretos, com suas histórias complexas.

O valor de antiguidade seria, então, a outra parte desse interesse difuso pelo passado, emerso das visíveis manifestações do tempo sobre os objetos e relacionado a sentimentos de contemplação da continuidade cíclica da natureza e da continuidade linear da humanidade. Com seu caráter concreto e sua abertura à experiência do tempo, incluindo nuances incômodas deste, o valor de antiguidade é menos idealizado, mais crítico e mais próximo ao universo patrimonial do que a nostalgia. Um valor de antiguidade assim definido combina afastamento e proximidade, transitoriedade e permanência, natureza e humanidade. No contexto da preservação, suas vertentes de continuidade, de humanidade e de coletividade evidentemente predominam.

Há movimentos com sentido diverso, como a *estética da deterioração* incorporada em projetos de equipamentos culturais nas últimas décadas,¹⁵³ o sucesso das imagens de edifícios em ruínas, já descritas como *ruin porn*,¹⁵⁴ e mesmo a emergência dos chamados *waste studies*.¹⁵⁵

Nos meios não-especializados, a constante aceleração dos ciclos de consumo e descarte aprofunda uma preferência cotidiana pelo valor de novidade.¹⁵⁶ No âmbito do turismo e do lazer, contudo, o público médio parece interessado no passado em todas as suas formas – seja o palimpsesto histórico rico em dissociações,¹⁵⁷ seja o lugar associado a memórias traumáticas,¹⁵⁸ seja a reconstrução depurada de edifícios perdidos,¹⁵⁹ seja a recriação nostálgica e idealizada.¹⁶⁰

Dados tantos caminhos, o problema retorna à responsabilidade dos profissionais. Justamente por seu deslocamento em relação ao *ethos* dominante de nosso tempo, o valor de antiguidade dos edifícios tem um potencial rico e estratégico na cultura contemporânea, a ser desenvolvido por esses profissionais. Para colaborar com a prática profissional, apresentamos, a seguir, reflexões selecionadas e amadurecidas sobre a aplicação do conceito de valor de antiguidade na preservação.

A obra do pensador alemão Walter Benjamin (1892-1940) ajuda a esclarecer a evocação da passagem do tempo própria do valor de antiguidade. Com efeito, as relações entre a *aura* de Benjamin e o *valor de antiguidade* de Riegl têm sido frequentemente exploradas,¹⁶¹ mas não se confundem. Mesmo vista enquanto

*unicidade histórica própria de um objeto*¹⁶² a *aura* nomeia a *manifestação* da historicidade do objeto na consciência do observador, enquanto o segundo indica a *capacidade de evocar* tal historicidade por parte do objeto. São, assim, construções intelectuais não intercambiáveis.

Entre os variados desenvolvimentos do conceito de *aura*,¹⁶³ interessam à presente pesquisa principalmente aqueles apresentados em *Passagens*¹⁶⁴ e em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*.¹⁶⁵ Nesses dois textos, Benjamin fala de uma experiência do tempo que pode se manifestar enquanto *aura* (percepção de uma distância, a trajetória histórica que se oferece à consciência), mas também enquanto *rastro* (percepção de uma proximidade, o contato com uma origem temporal distante, por meio da presença física). Diferentemente da *atmosfera* e da *atenção* de Riegl, a *aura* e o *rastro* se apresentam ao indivíduo de forma nem sempre harmoniosa. Benjamin descreve presenças do passado próprias da tragédia do século XX, passíveis de serem integradas ao valor de antiguidade do século XXI: lampejos que se projetam imprevisivelmente no presente, ferindo o observador, esclarecedores para o sujeito e a coletividade e, portanto, estratégicos.

Assim, é possível retomar tais reflexões de Benjamin contemporaneamente, conferindo duplas valências ao valor de antiguidade de Riegl: sejam as percepções simultâneas de proximidade e de distância temporal, sejam as evocações simultâneas de calma e de inquietação diante da experiência humana.

Em outro tom, pensar o valor de antiguidade a partir da teoria da conservação integral, que tem por principais autores os arquitetos italianos Marco Dezzi Bardeschi (1934-2018) e Amedeo Bellini (1940-), reafirma a abertura dos edifícios à história, inclusive à continuidade dessa história no presente e no futuro, por meio da ênfase que eles dão às adições contemporâneas e à viabilização do uso.¹⁶⁶

A conservação integral age tendo por razão o monumento enquanto documento. Assim, mesmo antes que Dezzi Bardeschi entrasse em contato com o pensamento de Riegl, já era em função do valor histórico e, subsidiariamente, do valor de uso, que ele estruturava sua teoria.¹⁶⁷ A partir do fim da década de 1980, Dezzi Bardeschi e Bellini estabelecem diálogo com o pensamento do filósofo italiano Gianni Vattimo (1936-), a partir de quem relacionam suas concepções patrimoniais com o interesse pós-moderno no discurso plural e nas sobreposições.¹⁶⁸ Nessa trajetória, eles deslocaram o foco da conservação da “obra de arte como puro ícone formal” para a “concreta realidade material do tecido construído.”¹⁶⁹

Trata-se de operação intelectual rigorosa em sua opção pela acumulação histórica, e não pelos apagamentos com fins estéticos. O rigor conservativo inspira uma abertura ética ao fragmento, à justaposição e à multiplicidade, enquanto testemunhos da atividade humana – o que leva a uma abertura estética ao resultado

formal fragmentado, dissonante. Essa abordagem aumenta a responsabilidade do projeto do novo – contribuição da atual geração à história do bem cultural – e também das decisões técnicas e procedimentos executivos, responsáveis, em última análise, pela consecução de uma conservação efetivamente integral.

Outras contribuições à reflexão sobre o valor de antiguidade advêm da *values-based conservation*, que relativiza, sem desconsiderar, a materialidade e a continuidade material.¹⁷⁰ A expressão *values-based conservation* nomeia um conjunto de princípios e práticas de preservação do patrimônio cultural que tem como ponto de referência a Carta de Burra, do Comitê australiano do Icomos, de 1979.¹⁷¹ Além da atuação baseada no reconhecimento dos valores atribuídos aos bens culturais pela sociedade, ponto em comum com a reflexão de Riegl, enfatiza-se uma gestão continuada da conservação, traduzida em planos de conservação, responsável por parte significativa de seus resultados positivos.¹⁷²

A relativização da materialidade, própria dessa abordagem, responde às objeções teóricas acumuladas nas últimas décadas quanto às ideias de autenticidade e de verdade no patrimônio cultural. Responde também às dificuldades de canteiro de obras, que sempre limitaram a prática da conservação. Semelhante salto é arriscado ao ponto de que seu rigor só pode ser verificado na concretude de sua aplicação – como, por exemplo, no reconhecimento de que a pátina de determinado material, perdida em razão de procedimentos de consolidação ou substituição, pode se recompor, com o tempo; ou na aceitação de que a antiguidade de um edifício pode ser preservada por meio de alguns elementos criteriosamente escolhidos, mesmo que se percam outros.

Conservação integral e *values-based conservation* são reflexões patrimoniais diferentes do sistema proposto Riegl, mas passíveis de interpretação a partir dele, enquanto formas de pensar *entre valores*. As hierarquias de valores adotadas implicitamente ou explicitamente nessas teorias são guias do processo de preservação, mas não roteiros fixos; configuram diferentes portas de entrada de um projeto de intervenção que terá trajetória específica.

Lidar com o valor de antiguidade requer enfrentar uma ambivalência importante. A unir seus atributos e sentidos, está a *passagem do tempo, cujos efeitos podem ser lidos como progressiva dissolução (a perda da forma seria um retorno à natureza, evocando o tempo universal) ou progressiva particularização (o afastamento do ideal seria um enraizamento na história, evocando o tempo humano)*. Ultrapassado um certo limite, dissolução e particularização são excludentes; o edifício deixa de ser forma transformada para ser amorfo. A ambivalência é própria da riqueza do conceito, capaz de dialogar com diferentes aspectos da relação dos monumentos com o tempo, frequentemente presentes no mesmo edifício. A aparente contradição já foi resolvida pelo próprio Riegl: a contribuição da dissolução

das superfícies ao valor de antiguidade “tem também os seus limites”: a *própria legibilidade de objeto tocado pelo tempo*, enquanto monumento¹⁷³. Assim, a preservação do valor de antiguidade pressupõe a *conservação* dos monumentos, e não seu *abandono*.

Apesar da clareza da solução proposta, Riegl e o conceito de valor de antiguidade já foram criticados de forma áspera, por supostamente defenderem a mera contemplação da degradação e do desaparecimento dos monumentos, privilegiando a “experiência vaga e confusa de uma diferença entre velho e novo,” em detrimento do efetivo cuidado com a obra de sociedades precedentes.¹⁷⁴ Essa crítica se baseia em fragmentos isolados do *Culto Moderno dos Monumentos*, em que o autor explora o valor de antiguidade em todas as suas consequências, segundo seu método de exposição característico. É uma objeção improcedente, pois, como apontamos, o próprio texto apresenta-lhe a saída.

Seguindo a reflexão de Riegl e o pressuposto de preservar o patrimônio cultural legalmente reconhecido, interessa às análises desenvolvidas o envelhecimento controlado, compatível com a continuidade da existência física dos edifícios. Essa tentativa de conciliar a manutenção dos sinais do envelhecimento com a conservação de longo prazo é capaz de satisfazer ao público em geral¹⁷⁵ e converge com diversas propostas contemporâneas de preservação do patrimônio.¹⁷⁶ Para tanto, são indispensáveis escolhas profissionais amplamente instruídas, que Riegl exemplifica em sua argumentação, que podem ser sintetizadas como *juízo crítico*.

Na construção do *juízo crítico*, para além da clássica ponderação entre *instância histórica e instância estética*,¹⁷⁷ consideramos os seis valores definidos por Riegl e suas eventuais redefinições contemporâneas. Assim, por exemplo, reconhecemos a importância da unidade da imagem da obra, mas o valor dessa imagem não necessariamente deve se sobrepor ao valor de antiguidade. Tensionamos, portanto, o enriquecimento da experiência patrimonial pelas marcas de antiguidade de um prédio. Se, por vezes, a tolerância para descontinuidades no tecido figurativo de edifícios do século XX é excessivamente restrita, exploramos uma sensibilidade mais inclusiva para essas lacunas perceptivas.

Ao longo das análises, diferenciamos o *valor artístico relativo* de Riegl do *valor arquitetônico*, por entender que as qualidades disciplinares próprias apresentadas por determinados edifícios vão além da imagem percebida, englobando experiências espaciais e, além dessas, feitos técnicos e disciplinares específicos, mais bem identificados por um termo diferenciado.

Cabe ainda identificar e circunscrever o conceito de *pátina*, por sua vasta difusão e seus entrelaçamentos ao conceito de *valor de antiguidade*. Embora haja referências da Antiguidade Clássica e do Extremo Oriente no primeiro milênio d. C. sobre alterações superficiais em artefatos de bronze que eram consideradas

esteticamente agradáveis, o vocábulo *pátina* surgiu na Itália, na Idade Moderna, com referência à pintura. Phoebe Weil explorou a fundo as transformações de sentido do termo, quando adaptado às línguas alemã, francesa e inglesa a partir do século XVIII – especialmente a adoção do envelhecimento de determinados metais como sua referência principal, seguindo os exemplos clássicos.¹⁷⁹ A recapitulação da autora permite sistematizar três níveis conceituais, sucessivamente restritos:

a) *Weathering, desgaste*, como “degradação gradual dos edifícios pela natureza, no tempo”, ou seja, qualquer envelhecimento, sem juízo de valor;¹⁸⁰

b) *Pátina na acepção italiana inicial*, como envelhecimento material esteticamente relevante, proveniente de alterações no substrato ou de *deposições* sobre este;

c) *Pátina na acepção inglesa, francesa e alemã do século XVIII*, como envelhecimento material esteticamente relevante, proveniente apenas de alterações estáveis do substrato, que lhe conferem proteção.¹⁸¹

As diferenças entre b) e c) ajudam a explicar a contenda entre o crítico de arte italiano Cesare Brandi (1906-1988) e os restauradores da *National Gallery*, ao fim da década de 1940, sobre o que poderia ou não ser considerado pátina em pintura.¹⁸² Na arquitetura, essas diferenças são relevantes por abrirem ou não a possibilidade de considerar como pátina os recorrentes fenômenos de acúmulo de sedimentos ou sujidade, não necessariamente nocivos. Riegl apresenta uma posição inclusiva sobre o assunto em *O Culto Moderno dos Monumentos*, quando considera explicitamente o valor das marcas do tempo tanto com caráter aditivo (manchas) quanto com caráter subtrativo (erosão).¹⁸³

Na acepção italiana inicial, a pátina pode ser considerada o próprio *envelhecimento enquanto atributo do valor de antiguidade*. Nesta obra, optamos pelos termos *envelhecimento/envelhecido*, procurando evitar as dificuldades do termo pátina, e buscando paralelismos com os termos *alterações/alterado e obsolescência/obsoleto*.

Por fim, cabe referir as relações do valor de antiguidade com o *trabalho humano* e com a ideia de *durabilidade do mundo*, conforme tratados pela filósofa alemã Hannah Arendt (1906-1975).¹⁸⁴ Essa aproximação já é conhecida,¹⁸⁵ e a abordaremos *em passant*, porque sua relação com a trajetória histórica dos objetos é acidental: marcas do trabalho existem desde a criação do objeto e podem remeter somente a esse momento inicial. Também não trataremos do patrimônio com evocações especialmente traumáticas – como guerras, massacres etc.¹⁸⁶ – para controlar o grau de complexidade da pesquisa e a quantidade de variáveis nela envolvidas.

Do conjunto das contribuições selecionadas, resultam os princípios para atribuição de valor de antiguidade a edifícios reconhecidos como patrimônio cultural:

a) *O valor de antiguidade é estruturante para a preservação e não se subordina, a priori, à unidade formal ou ao valor artístico.* Despertando a atenção e frustrando idealizações, suas manifestações podem contribuir para uma percepção mais rica da complexidade histórica dos edifícios, seja nos termos da *atmosfera* de Riegl, seja nos termos da *aura* e dos *rastros* de Benjamin;

b) *O valor de antiguidade é um valor entre outros valores, a serem conciliados o mais possível.* Os escritos de Riegl sobre patrimônio são um compêndio de esforços de conciliação de conflitos, mas não se furtam às escolhas, quando essas são necessárias. Mesmo diante da relevância do valor de antiguidade, *não cabe preservar qualquer envelhecimento ou alteração ou obsolescência, mas sim aqueles atributos cuja conservação seja viável e enriquecedora na relação com os demais valores.* Quando se pretende que um edifício continue existindo, *cabe preservar um envelhecimento controlado, uma obsolescência que não inviabilize o uso.*

c) *O valor de antiguidade resulta de transformações e segue se transformando.* A coincidência entre a *gestão da transformação*, própria da preservação baseada em valores, e a *restauração como regulação das transformações em forma culta*, proposta pela conservação integral, mostra a ampla consciência dessa inevitabilidade, alcançada pelo campo.

Procedimentos metodológicos

Este livro expõe de forma concisa uma pesquisa mais ampla, que explorou o valor de antiguidade de 32 edifícios brasileiros tombados, construídos entre 1901 e 1991. Além da existência de tombamento em nível federal ou estadual/distrital, o segundo critério de escolha foi a busca de uma distribuição geográfica ampla, de forma a aumentar a diversidade de processos históricos, técnicas de construção, referências formais e níveis de refinamento presentes nos casos. Indo além dos núcleos dominantes na historiografia – Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais e Distrito Federal – consideramos também os estados de Pernambuco, Bahia, Goiás e Rio Grande do Sul.

Partimos, assim, de uma listagem com os tombamentos federais em oito unidades da federação e mais oito listagens de tombamentos estaduais e distritais. As 2344 inscrições de bens patrimoniais iniciais foram integralmente analisadas,¹⁸⁷ para identificar todos os edifícios do século XX. Foram excluídos conjuntos urbanos, bens móveis, bens integrados e patrimônio imaterial, mas foram mantidos conjuntos

que tinham o caráter de coleção de edifícios isolados. Chegamos, então, a nove listas de edifícios do século XX tombados, totalizando 552 inscrições.

Esse grupo foi analisado, considerando o potencial de cada caso para apresentar elementos *envelhecidos, obsoletos e/ou antiquados*, e também o interesse em ter uma variedade de programas, épocas de construção e materiais. Assim, chegamos aos 58 edifícios do universo preliminar da pesquisa. Diferentemente das demais, essa etapa foi subjetiva e flexível, inclusive incorporando o Teatro José de Alencar, em Fortaleza, que não fazia parte das listagens iniciais – o que não comprometeu a pesquisa, visto que não houve abordagens quantitativas posteriores que pudessem ser prejudicadas pelos vieses incorporados neste momento.

Levantamos e lemos os processos de tombamento dos 58 bens da listagem preliminar, numa primeira aproximação aos valores neles reconhecidos. Em paralelo, em março de 2020, iniciamos o trabalho de campo, que se estendeu até março de 2022. No processo, alguns edifícios foram excluídos pela dificuldade de acesso; outros, porque a visita indicou pouco interesse para a pesquisa; e outros, para diminuir o desequilíbrio na quantidade de bens em cada unidade da federação.

A listagem final dos 32 edifícios é diversa, conforme pretendido. Ter a Rádio Difusora de Caruaru ao lado do Cassino da Pampulha e a estação ferroviária de Pires do Rio ao lado da Rainha da Sucata de Belo Horizonte correspondeu, de fato, a uma estratégia.

Todos os 32 edifícios mereceram o mesmo levantamento de dados, iniciado com a obtenção dos seus processos de tombamento e com as visitas, e complementado por leituras suplementares e pela organização de um álbum fotográfico de campo. O confronto presencial com os objetos envolveu um olhar muito próximo, inclusive sob o ponto de vista físico, atento aos materiais, ao detalhe e ao fragmento, posteriormente rememorados e revistos durante a escrita das análises. Esse olhar foi favorecido pelo fato de a maior parte das visitas ter sido realizada sem limite de duração e sem uma supervisão que ditasse seu ritmo.

As informações levantadas foram sistematizadas em fichas padronizadas, compreendendo uma cronologia básica e três breves textos relativos a *intenções projetuais e caráter do edifício; materiais e construção; e valores reconhecidos no tombamento*. A análise das variáveis da pesquisa foi consolidada em mais três breves textos, incorporados a cada ficha: *envelhecimento enquanto valor; obsolescência enquanto valor; e alterações enquanto valor*. Assim, colocamos o valor de antiguidade dos três últimos textos diante do valor arquitetônico, de suas condições de preservação e do reconhecimento institucional, presentes nos três primeiros. Buscou-se ir além da discussão da interferência na imagem, na forma e na função projetadas pelo arquiteto, discutindo também como os atributos do valor

de antiguidade dialogam, reposicionam ou contradizem o *caráter* do edifício – nos termos de Corona e Lemos, a “expressão peculiar do edifício que dá ao observador noção imediata da finalidade da obra arquitetônica.”¹⁸⁸

Nome do edifício	Cidade	Projeto e obra	Autoria	Tombamento mais amplo
Teatro José de Alencar	Fortaleza	1906-1910	Bernardo José de Mello, Herculano Ramos e não-identificada (Walter McFarlane & Co.)	Federal
Hotel Central	Recife	1927-1928	Giacomo Palumbo	Estadual
Santuário de Nossa Senhora de Fátima	Recife	1933-1935	Georges Mounier	Estadual
Escola Alberto Torres	Recife	1935-1936	Luiz Nunes	Estadual
Pavilhão Luiz Nunes	Recife	1936-1937	Luiz Nunes	Federal
Rádio Difusora	Caruaru (PE)	? - 1951	Hugo Guimarães e Paulo Pessoa de Queiroz	Estadual
Cine São Luiz	Recife	1943-1952	Américo Rodrigues Campello	Estadual
Igreja de Ascensão do Senhor (Igreja do CAB)	Salvador	1973-1975	João Figueiras Lima (Lelé)	Municipal
Sede da Chesf	Salvador	1977-1979	Assis Reis	Estadual
Casa da Cultura (Estação Ferroviária)	Pires do Rio (GO)	? - 1922	Não identificada (Estrada de Ferro Goyaz)	Estadual
Museu Pedro Ludovico	Goiânia	1936-1937	Não identificada (Coimbra Bueno Ltda.)	Federal
Palácio das Esmeraldas	Goiânia	1933-1938	Atílio Correa Lima	Federal
Teatro Goiânia	Goiânia	1937-1942	José Félix de Souza e José Neddermeyer	Federal
Museu Professor Zoroastro Artiaga	Goiânia	? - 1943	Kazimierz Bartoszewski	Federal
Estação Ferroviária	Goiânia	1950-1954	Não identificada (RFFSA)	Federal
Palácio do Congresso Nacional (Edifício Principal)	Brasília	1957-1960	Oscar Niemeyer	Federal

Nome do edifício	Cidade	Projeto e obra	Autoria	Tombamento mais amplo
Catedral	Brasília	1958-1970	Oscar Niemeyer	Federal
Museu de Arte da Pampulha	Belo Horizonte	1940-1942	Oscar Niemeyer	Federal
Igreja do Divino Espírito Santo	Uberlândia (MG)	1976-1981	Lina Bo Bardi	Estadual
Rainha da Sucata	Belo Horizonte	1986-1991	Éolo Maia e Sylvio de Podestá	Estadual
Sede do Fluminense Futebol Clube	Rio de Janeiro	1918-1920	Gustavo Hipólito Pujol	Estadual
Museu da Imagem e do Som	Rio de Janeiro	1922-1922	Silvio Rebecchi	Estadual
Hangar de Santa Cruz	Rio de Janeiro	1934-1936	Não identificada (Luftschiffbau Zeppelin)	Federal
Sede do Incaer (Estação de Hidroaviões)	Rio de Janeiro	1937-1938	Atílio Correa Lima	Federal
Centro Adm. do TJRJ (Entrepasto de Pesca)	Rio de Janeiro	1936-1941	Humberto N. dos Santos	Estadual
Sede do Instituto Moreira Salles	Rio de Janeiro	1948-1951	Olavo Redig de Campos	Municipal
Casa da Rua Santa Cruz	São Paulo	1927-1927	Gregori Warchavchik	Federal
Secretaria de Esportes (Banco de São Paulo)	São Paulo	1935-1938	Álvaro de Arruda Botelho	Estadual
Sociedade Harmonia de Tênis	São Paulo	1964-1970	F á b i o Penteado	Estadual
Palacete Argentina	Porto Alegre	1901 - ?	Não identificada	Federal
Casa da Neni	Antônio Prado (RS)	? - 1910	Não identificada	Federal
Cantina de Vinho	Serafina Corrêa (RS)	? - 1921	Não identificada	Estadual

A análise dos edifícios sob o conjunto dos aspectos indicados, mesmo quando se intuía que um deles não fosse relevante, foi um meio de controle do processo. Outro foi tentar relacionar os temas entre si, de forma que os juízos iniciais foram progressivamente revistos, refinados e aprofundados. Esse esforço de valoração ampla levou à análise do que os edifícios efetivamente apresentavam, e não do mero atendimento ou não-atendimento a expectativas prévias, abrindo oportunidades para surpresas e contradições em relação à argumentação central da pesquisa.

As atribuições de valor realizadas são, evidentemente, as de um profissional arquiteto especializado em preservação do patrimônio cultural, que usa das ferramentas desse campo de conhecimento para projetar valores nos edifícios. Ao longo do texto, buscando abrir o diálogo com indivíduos que não necessariamente partilhem dos princípios disciplinares. Nossas interlocuções diretas ao tratar do *envelhecido*, do *obsoleto* e do *alterado* foram os textos de David Lowenthal e de Stephen Cairns e Jane M. Jacobs, que abordam esses temas com uma perspectiva não-prescritiva.¹⁸⁹ Com o mesmo objetivo, em nossas análises, substituímos o binômio autenticidade/não-autenticidade pelo reconhecimento de uma gradação de valores nos objetos,¹⁹⁰ conforme sugerido por Petzet.¹⁹¹

Para explorar o *valor do envelhecimento*, houve procedimentos metodológicos adicionais. Partimos do pressuposto, já apresentado, de buscar um valor de antiguidade que não inviabilize os demais valores culturais nem a integridade dos edifícios. Nos 32 edifícios, cada associação material/elemento arquitetônico foi analisada em três frentes: um juízo sobre a capacidade evocativa da superfície envelhecida, um juízo sobre sua interferência no valor arquitetônico da obra, e um sobre suas perspectivas de conservação física.¹⁹² Para cada critério, houve três níveis de avaliação.

Quadro i.3 Critérios utilizados para identificação de valor de antiguidade e níveis de avaliação correspondentes

Capacidade evocativa da superfície envelhecida	Interferência no valor artístico da obra	Perspectivas de conservação física
Alta	Indiferente ou positiva	Estável ou progressão lenta, sem consequências no médio prazo
Baixa	Duvidosa	Progressão lenta ou intermediária, consequências no próprio sistema
Inexistente	Claramente negativa	Progressão rápida, consequências relevantes em outros sistemas

Como exemplo da aplicação dos critérios, vemos que os lambris de madeira do palco da Rádio Difusora de Caruaru têm superfície envelhecida com alta capacidade evocativa (por estarem no palco onde se apresentavam os artistas), interferência indiferente no valor artístico da obra (visto que seu envelhecimento só é visível em inspeção próxima) e perspectiva estável de conservação (sem mecanismos de degradação relevantes em curso). A avaliação positiva em todos os critérios permite considerar que os lambris em questão têm valor de antiguidade muito relevante.

Esse panorama serviu à escolha dos oito materiais de construção cuja relação com o valor de antiguidade é explorada em seções específicas inseridas nos textos. Para a redação de tais seções, cotejamos as observações de campo relativas aos 32 edifícios analisados com as obras de referência *Twentieth-century building materials* e *Materiali del moderno*,¹⁹³ complementadas por outras fontes mais específicas.

Para tratar do *valor da obsolescência*, os métodos descritos foram suficientes, mas, para discutir o *valor das alterações* sofridas pelos prédios, foi necessário reconstituir suas transformações ao longo do tempo, da forma mais completa possível. Sobreposamos plantas baixas correspondentes à situação inaugural, às situações intermediárias e à situação atual, chegando a sínteses gráficas das sucessivas configurações e reformas. Bibliografia e documentação de arquivo serviram também à individualização e à análise das alterações, com graus de profundidade variáveis, tendo permitido identificar suas diferentes intenções, estratégias e resultados.

Por fim, para explorar o tema da *preservação do valor de antiguidade*, além das estratégias de *reconhecimento de valor* usadas nos capítulos anteriores, aprofundamos a pesquisa documental, enquanto base para a discussão dos posicionamentos e procedimentos técnicos associados à trajetória do atual Museu de Arte da Pampulha. A pesquisa foi centrada no acervo do Iepha – primeiro órgão a tomar o prédio, que detém as mais longas e completas séries documentais relativas à sua preservação – e complementada no arquivo do Centro de Documentação do Museu (Cedoc/MAP). Além disso, entrevistas e depoimentos de profissionais envolvidos com o edifício tiveram uso mais extenso e mais relevante do que nos demais capítulos, tendo esclarecido lacunas da documentação e permitido confirmar e refutar hipóteses interpretativas.

Nota sobre o reconhecimento legal de edifícios brasileiros do século XX

No universo da pesquisa, o grau de reconhecimento do patrimônio do século XX varia de estado para estado e nos âmbitos nacional e local. Além das diferentes proporções do estoque construído provenientes do século XX em cada unidade da federação, também a relevância desse século nas narrativas históricas locais se apresenta como hipótese explicativa dessa variedade.

Quadro i.5. Proporção de tombamentos de edifícios do século XX em relação ao total de tombamentos existentes, em nível nacional e local, nas unidades da federação analisadas.

Âmbito de proteção	PE	BA	DF	GO	MG	RJ	SP	RS
Federal	1,1%	6,2%	89,3%	7,7%	4,9%	11,7%	27%	14,3%
Estadual ou Distrital	28%	25,6%	45,8%	34,7%	23,9%	24,7%	35,3%	37,3%

O estudo da patrimonialização da arquitetura moderna brasileira escapa aos nossos objetivos e já foi amplamente realizado a partir das ações do Iphan,¹⁹⁴ enquanto permanece menos explorado nos âmbitos estaduais.¹⁹⁵ Mesmo assim, identificamos caminhos de pesquisa, tanto para compreender os processos estaduais e as relações destes com o quadro nacional, como para analisar o dramático aumento numérico dos resultados, quando se considera a *arquitetura do século XX* em lugar da *arquitetura moderna*. Isso aponta para o fato de que a arquitetura do século XX legalmente protegida no país é maior do que se imaginaria a partir da bibliografia predominante, centrada nos tombamentos modernos e nacionais.

Há décadas, acumulam-se referências críticas ao privilégio historicamente concedido aos edifícios coloniais e excepcionais no repertório de tombamentos do Iphan – críticas que têm sido lentas e gradualmente respondidas pelas próprias práticas de tombamento do instituto. Contudo, os dados do quadro indicam que *já há* uma parcela muito significativa de edifícios do século XX protegidos pelas unidades da federação, incluindo recortes temáticos variados e uma arquitetura frequentemente não-monumental, como exemplificam os numerosos edifícios escolares paulistas, terreiros baianos e cinemas pernambucanos. Assim, a lacuna a preencher parece ser menor do que costumeiramente descrita.

NOTAS

- 1 Não há acesso público nem visitação rotineira à plataforma em que se apoiam as cúpulas.
- 2 Foto: Marcel Gautherot. Acervo Instituto Moreira Salles, cota 010DFCN22311. Disponível online.
- 3 Por praticidade, adotamos as grafias Alois Riegl, sem trema no i, e Max Dvorak, sem acentuação no r.
- 4 RIEGL, Alois. *Der moderne denkmalkultus. Sein wesen und seine entstehung*. Viena – Leipzig: W. Braumüller, 1903. Nesse livro, a obra é citada a partir de sua edição portuguesa, exceto quando expressamente indicada outra edição/ tradução. RIEGL, Alois. *O culto moderno dos monumentos*. Trad. João Tiago Proença. *O culto moderno dos monumentos e outros ensaios estéticos*. Lisboa: Edições 70, 2013, p. 9-65.
- 5 Termo não usado por Riegl, porém corrente no vocabulário patrimonial contemporâneo, especialmente quando se trata de valores culturais.
- 6 Termo não usado por Riegl, proposto no âmbito desta pesquisa.
- 7 MOREIRA, Fernando Diniz. *Os desafios postos pela conservação da arquitetura moderna. Cidade moderna e contemporânea: síntese e paradoxo das artes* (anais do 8o Seminário Docomomo Brasil). Rio de Janeiro: Prourb/UFRJ – Docomomo Rio, 2009.
- 8 A situação atual da preservação do patrimônio do século XX em 102 países de todo o mundo é sistematizada em: CARUGHI, Ugo; VISIONE, Massimo. *Time frames: conservation policies for twentieth-century architectural heritage*. Londres: Routledge, 2017.
- 9 UNESCO – WHC (United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization – World Heritage Center). *World Heritage List*. Website da World Heritage Convention, 2025.
- 10 CASTRO, André Luiz de Souza. *Preservando o edifício moderno*. Congresso Nacional. Tese – doutorado em arquitetura e urbanismo, Universidade de Brasília. Brasília, 2020, p. 9.

- 11 Essa escolha também alinha a pesquisa à terminologia do Comitê científico internacional do patrimônio do século XX do Icomos (International Council on Monuments and Sites).
- 12 Estamos repropondo, com viés positivo, os conceitos de obsolescência estética, obsolescência funcional e obsolescência técnica sistematizadas em: CASTRO, Preservando o edifício moderno. Congresso Nacional, p. 36-38.
- 13 Essa perspectiva de análise já foi denominada vetor retrospectivo: “O passado vai sendo revelado a partir de instruções do momento atual, e fatos da trajetória histórica e arquitetônica do edifício ganham maior relevância com relação à concepção e ao projeto. Não se trata apenas de questões de cronologia, mas da maneira pela qual o arquiteto procura entender o edifício”. CASTRO, Preservando o edifício moderno. Congresso Nacional, p. 231, 237.
- 14 Na tese que originou esse livro, tratamos do autoral em oposição ao alterado. Contudo, a pesquisa mostrou a autoria como elemento permanente, incontornável, da valoração cultural. Assim, deslocamos o foco de nossa crítica para a ênfase excessiva no original.
- 15 VARAGNOLI, Claudio. *Presentazione. Restaurare il novecento. Storia, esperienze e prospettive in architettura*. Macerata: Quodlibet Studio, 2016, p. 9; Cf. também OKSMAN, Silvio. *Contradições na preservação da arquitetura moderna*. Tese – doutorado em arquitetura e urbanismo, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2017, p. 16; COMAS, Carlos Eduardo Dias. *Ruminações recentes: reforma/reciclagem/restauro*. Summa+, n. 115, p. 56-61, 2011.
- 16 PESSÔA, José. *Cedo ou tarde serão considerados obra de arte*. Moderno e Nacional, Rio de Janeiro: EdUff, 2006, p. 157-168; PRUDON, Theodore H. M. *Preservation of Modern Architecture*. Hoboken: John Wiley & Sons, 2008.
- 17 NASCIMENTO, Flávia Brito do. *Blocos de memórias. Habitação social, arquitetura moderna e patrimônio cultural*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2016, p. 105-129.
- 18 TOURNIKIOTIS, Panayotis. *La historiografía de la arquitectura moderna*. Madri: Reverté, 2014, p. 16.
- 19 A organização foi fundada com o nome International working party for documentation and restoration of early modern architecture. Cf. DOCOMOMO. First Newsletter. Docomomo Journal, n. 1, p. 2-10, 1989.
- 20 ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- 21 Como, por exemplo, em: PEVSNER, Nikolaus. *Os pioneiros do desenho moderno. De William Morris a Walter Gropius*. São Paulo: Martins Fontes, 1980 [1ª edição em inglês, em 1936]; GIEDION, Sigfried. *Espaço, tempo e arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 2004 [primeira edição em inglês, em 1941].

- 22 NASCIMENTO, Blocos de memórias. Habitação social, arquitetura moderna e patrimônio cultural, p. 65.
- 23 SEGAWA, Hugo; DE JONGE, Wessel. Letters to Docomomo. Docomomo Newsletter, n. 8, p. 4, 1993; CARDOSO, Luiz Antonio; OLIVEIRA, Olivia Fernandes de. (Re)discutindo o modernismo: Universalidade e Diversidade do Movimento Moderno em Arquitetura e Urbanismo no Brasil. Salvador: MAU/UFBA, 1997; GALVÃO, Anna Beatriz Ayroza. Há 25 anos... Revista Docomomo Brasil, v. 1, n. 1, p. 10-13, 2017.
- 24 HENKET, Hubert-Jan. Modern architecture requires a new conservation approach. Caderno de resumos da First International Docomomo Conference. Eindhoven: Docomomo, 1990, p. 34; DE JONGE, Wessel. Contemporary requirements and the conservation of typical technology of the Modern Movement. Caderno de resumos da First International Docomomo Conference. Eindhoven: Docomomo, 1990, p. 34.
- 25 HENKET, Hubert-Jan. The icon and the ordinary. Docomomo Newsletter, n. 8, p. 36-38, 1993, p. 36.
- 26 DE JONGE, Wessel. Docomomo. Strategie varie per la conservazione dell'Architettura del Movimento Moderno in Europa. Anais do evento Il restauro dell'architettura moderna. Viterbo: BetaGamma, 1993, p. 154-155; DE JONGE, Wessel. Early modern architecture: how to prolong a limited life span. Preserving the recent past! Washington: Historic preservation education foundation, 1995, p. IV-8.
- 27 HENKET, The icon and the ordinary, p. 37, 38.
- 28 DE JONGE, Docomomo. Strategie varie per la conservazione dell'Architettura del Movimento Moderno in Europa, p. 162.
- 29 DE JONGE, Early modern architecture: how to prolong a limited life span, p. IV-8.
- 30 ICOMOS (International council on monuments and sites). Carta de Veneza (Carta internacional sobre conservação e restauração de monumentos e sítios). Cartas patrimoniais. Rio de Janeiro: IPHAN, 2000, p. 91-95.
- 31 HENKET, Hubert-Jan; TUMMERS, Nic. Authenticity of the modern movement. Anais da Nara Conference on Authenticity. Paris – Roma – Tóquio: Unesco/WHC/ Icomos – Iccrom – Agência Japonesa para a Cultura, 1995, p. 328.
- 32 ALLAN, John. Conservation of modern buildings: a practioner's point of view. Modern Matters. Shaftesbury: Donhead, 1996, p. 126, 136-137.

- 33 ALLAN, John. Points of balance: patterns of practice in the conservation of modern architecture. *Conservation of modern architecture*. Shaftesbury: Donhead, 2007, p. 15, 43.
- 34 PORETTI, Sergio. Il dibattito sul restauro dell'architettura moderna. *I beni culturali: tutela e valorizzazione*, v. 5, n. 4-5, p. 76-78, 1997, p. 76-77.
- 35 PORETTI, Sergio. Nuovi strumenti nel restauro del moderno: il caso del Padiglione Tavolara. *Il Padiglione dell'artigianato a Sassari. Architettura e conservazione*. Roma: Gangemi, 2007, p. 33, 35.
- 36 BIERRENBACH, Ana Carolina de Souza. Debates recentes sobre o restauro da arquitetura moderna na Itália. *Thésis*, v. 2, n. 3, p. 137-157, 2017.
- 37 CASTRO, Preservando o edifício moderno. *Congresso Nacional*, p. 38-39.
- 38 NASCIMENTO, Blocos de memórias. *Habitação social, arquitetura moderna e patrimônio cultural*.
- 39 Por exemplo: GONSALES, Célia Helena Castro. A preservação do patrimônio moderno: critérios e valores. *Anais do 2o Seminário Docomomo Norte-Nordeste*. Salvador: FAUFBA, 2008, p. 1-15; PELLEGRINI, Ana Carolina. De volta para o futuro: projeto antigo, patrimônio novo. *Cidade moderna e contemporânea: síntese e paradoxo das artes (anais do 8o Seminário Docomomo Brasil)*. Rio de Janeiro: Proureb/UFRJ – Docomomo Rio, 2009.
- 40 GUIMARAENS, Cêça de. Paradoxos entrelaçados: as torres para o futuro e a tradição nacional. *Arquitetura, espaço público, projeto social, arte e técnica: novas formulações no campo da arquitetura e urbanismo (Anais do 2o Seminário Docomomo Brasil)*. Teresina: UFPI, 2019, p. 29-41; PESSÔA, José Simões de Belmont. Brasília e o tombamento de uma ideia. *Arquitetura e Urbanismo Modernos, projeto e preservação (Anais do 5o Seminário Docomomo Brasil)*. São Carlos: EESC/USP, 2003, p. 1-10.
- 41 CARVALHO, Juliano Loureiro de. Universalidade e diversidade dos princípios do restauro: o debate nos Seminários DOCOMOMO Brasil, 1995-2016. *Anais do Simpósio Científico 2017 do Icomos Brasil*. Belo Horizonte: Instituto Metodista Izabela Hendrix, 2017.
- 42 CASTRO, Preservando o edifício moderno. *Congresso Nacional*, p. 47-48.
- 43 STANLEY-PRICE, Nicholas. The reconstruction of ruins: principles and practice. *Conservation. Principles, dilemmas and uncomfortable truths*. Oxford – Burlington – Londres: Butterworth-Heinemann – Victoria and Albert Museum, 2009, p. 32-46.
- 44 KRESTEV, Todor. Cultural diversity and the concept of authenticity. *Anais da Nara Conference on Authenticity*. Paris – Roma – Tóquio: Unesco/ WHC/

- Icomos – Iccrom – Agência Japonesa para a Cultura, 1995, p. 343-346; MUÑOZ VIÑAS, Salvador. *Contemporary theory of conservation*. Oxford – Burlington: Elsevier, 2005; CLAVIR, Miriam. *Conservation and cultural significance. Conservation. Principles, dilemmas and uncomfortable truths*. Oxford – Burlington – Londres: Butterworth-Heinemann – Victoria and Albert Museum, 2009, p. 139-149.
- 45 LARSEN, Knut Einar. *Anais da Nara Conference on Authenticity*. Paris – Roma – Tóquio: Unesco/WHC/Icomos – Iccrom – Agência Japonesa para a Cultura, 1995.
 - 46 ALLAN, *Conservation of modern buildings: a practitioner's point of view*; ALLAN, *Points of balance: patterns of practice in the conservation of modern architecture*.
 - 47 BARREIRO, Fernando Casqueiro; COLMENARES VILATA, Silvia; GONZÁLEZ DE MENDOZA, Nicolás Maruri; MIRANDA REGOJO, Antonio; PINA LUPIÁÑEZ, Rafael. *Arquitectura y transformación. Criterios de intervención en el patrimonio arquitectónico del siglo XX (anais da Conferencia internacional CAH20thC)*. Madri: Ministério da Cultura, 2011, p. 265-273; KOLHAAS, Rem. *Preservation is overtaking us*. Nova Iorque: GSAPP Books, 2014.
 - 48 Expressões como circulação, membrana, pele e caráter exemplificam as analogias referidas. CAIRNS, Stephen; JACOBS, Jane M. *Buildings must die*. Cambridge (Massachusetts): The MIT Press, 2014, p. 11-16.
 - 49 GOMBRICH, Ernst. *A história da arte*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1993, p. 222-223; FERRO, Sérgio. *O canteiro e o desenho*. São Paulo: Projeto/IAB-SP, 1979, p. 61-91; CAIRNS; JACOBS, *Buildings must die*, p. 17.
 - 50 LOWENTHAL, David. *The past is a foreign country – Revisited*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015, p. 252, 269-269, 275-276.
 - 51 PICON, Antoine. *Anxious landscapes: from the ruin to rust*. Grey Room, n. 1, p. 64-83, 2000, p. 79.
 - 52 DOCOMOMO, *First Newsletter*, p. 2; HENKET, *The icon and the ordinary*, p. 36; DE JONGE, *Early modern architecture: how to prolong a limited life span*, p. IV-8; ALLAN, *Points of balance: patterns of practice in the conservation of modern architecture*, p. 16.
 - 53 DE JONGE, *Early modern architecture: how to prolong a limited life span*, p. IV-8.
 - 54 *Ibid.*, p. IV-7.
 - 55 ALLAN, *Points of balance: patterns of practice in the conservation of modern architecture*, p. 16.

- 56 LE CORBUSIER. Cuando las catedrales eran blancas: viaje al país de los tímidos. Buenos Aires: Poseidon, 1977, p. 18, 73-74 [primeira edição em francês, em 1937].
- 57 LE CORBUSIER. A arte decorativa. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 191 [primeira edição em francês, em 1925]. A casa pintada de branco que não aceita resíduos, descrita por Le Corbusier, antecipa a casa de vidro que não aceita rastros, descrita por Benjamin em 1933, em texto que cita nominalmente o arquiteto. BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. Obras escolhidas (v. 1). Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 117.
- 58 MOSTAFAVI, Mohsen; LEATHERBARROW, David. On weathering: the life of buildings in time. Cambridge (Massachusetts): The MIT Press, 1993, p. 82.
- 59 MACDONALD, Susan, Materiality, monumentality and modernism: continuing challenges in conserving twentieth-century places. Anais do evento (Un) Loved Modern. Sydney: Icomos Seção Austrália, 2009, p. 8.
- 60 CARRERA, Marianna. Una nota sull'influenza della fotografia nel restauro dell'architettura moderna. Ananke: cultura, storia e tecniche della conservazione, n. 53, p. 134-140, 2008, p. 134-135; MANGONE, Fabio. Emblemi del movimento moderno e immagine fotografica: il restauro "alla dorian gray." Confronti. Quaderni di restauro architettonico, v. 1, n. 1, p. 102-105, 2012, p. 102-103.
- 61 PRUDON, Preservation of Modern Architecture, p. 25-26, 42.
- 62 BIERRENBACH, Debates recentes sobre o restauro da arquitetura moderna na Itália, p. 140.
- 63 MANGONE, Emblemi del Movimento moderno e immagine fotografica: il restauro "alla dorian gray", p. 105; Cf. também CARRERA, Una nota sull'influenza della fotografia nel restauro dell'architettura moderna, p. 137-138.
- 64 HENKET, The icon and the ordinary, p. 37.
- 65 DE JONGE, Early modern architecture: how to prolong a limited life span, p. IV-7.
- 66 Ibid., p. IV-3.
- 67 ALLAN, Points of balance: patterns of practice in the conservation of modern architecture, p. 16.
- 68 PRUDON, Preservation of Modern Architecture, p. 30.
- 69 Ibid.; ALLAN, Points of balance: patterns of practice in the conservation of modern architecture, p. 15.

- 70 DE JONGE, Docomomo. Strategie varie per la conservazione dell'Architettura del Movimento Moderno in Europa, p. 156.
- 71 DE JONGE, Early modern architecture: how to prolong a limited life span, p. IV-6; ALLAN, Points of balance: patterns of practice in the conservation of modern architecture, p. 17.
- 72 PRUDON, Preservation of Modern Architecture, p. 30.
- 73 CAIRNS; JACOBS, Buildings must die, p. 20.
- 74 OKSMAN, Silvio, Contradições na preservação da arquitetura moderna, p. 21, 72.
- 75 NASCIMENTO, Blocos de memórias. Habitação social, arquitetura moderna e patrimônio cultural, p. 39.
- 76 RIEGL, O culto moderno dos monumentos, p. 10.
- 77 ARRHENIUS, Thordis. The cult of age in mass-society: Alois Riegl's theory of conservation. *Future Anterior*, v. 1, n. 1, p. 74-80, 2004, p. 76.
- 78 Não se trata de três relações unívocas. Por exemplo, aquilo que é novo também pode servir ao valor artístico relativo. Os três atributos, em conjunto, se associam aos três valores.
- 79 BANHAM, Reyner. Teoria e projeto na primeira era da máquina. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 499ss; ANDERSON, Stanford. The fiction of function. *Assemblage*, n. 2, p. 18-31, 1987.
- 80 SCULLY JR., Vincent. Arquitetura moderna. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 15ss.; COLQUHOUN, Alan. Modernidade e tradição clássica: ensaios sobre arquitetura 1980-1987. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 67ss.
- 81 PELLEGRINI, Ana Carolina. Quando o projeto é patrimônio: a modernidade póstuma em questão. Tese – doutorado em arquitetura e urbanismo, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2011, p. 11.
- 82 Ibid., p. 70.
- 83 Ibid., p. 251-255.
- 84 DEZZI BARDESCHI, Marco. Conservare, non riprodurre, il moderno. *Domus*, n. 649, p. 10-13, 1984.
- 85 DEZZI BARDESCHI, Marco. Alvar Aalto nella rete del restauro: contro i seducenti fantasmi del ripristino. *Ananke: cultura, storia e tecniche della conservazione*, v. 6, n. 15, 1996; DEZZI BARDESCHI, Marco. Come salvare Viipuri senza comprometterne l'eredità. *Ananke: cultura, storia e tecniche della conservazione*, v. 6, n. 21, p. 95-100, 1998; DEZZI BARDESCHI, Marco. Tutela del contemporaneo: indietro tutta? *Ananke: cultura, storia e tecniche della conservazione*, n. 64, p. 2, 2011.

- 86** DI RESTA, Sara. "Less is (still) more." Il restauro dell'architettura razionalista: un quadro d'insieme. La Casa del Fascio di Predappio nel panorama del restauro dell'architettura contemporanea. Contributi per aiutare a scegliere. Bologna: Bononia University Press, 2015, p. 89.
- 87** IRACE, Fulvio. La conservazione del moderno. Stuttgart Weissenhof case study. *Domus*, n. 649, p. 2-4, 1984; SCALVINI, Maria Luisa. Il nuovo di ieri. *Domus*, n. 649, p. 6-7, 1984.
- 88** GIMMA, Maria Giuseppina. Anais do evento Restauro dell'architettura moderna. Viterbo: BetaGamma, 1993; CARBONARA, Giovanni. Teoria e metodi del restauro. Il restauro del moderno. Trattato di restauro architettonico. Turim: UTET, 1996, p. 77-87.
- 89** CANALI, Ferruccio. Restauro del contemporaneo (1945-2005): una sezione speciale del restauro del moderno o una categoria autonoma? *Parametro*, v. 36, n. 225, p. 56, 2006; CANZIANI, Andrea. Conservare l'architettura. Conservazione programmata per il patrimonio del XX secolo. Milão: Mondadori Electa, 2009.
- 90** SALVO, Simona. Il restauro dell'architettura contemporanea come tema emergente. Trattato di restauro architettonico. Primo Aggiornamento. Turim: UTET, 2007, p. 266-268.
- 91** CARBONARA, Teoria e metodi del restauro. Il restauro del moderno, p. 80. Esse posicionamento foi reafirmado pelo autor em: CARBONARA, Giovanni. Perché restaurare "il moderno"? Il cantiere di restauro dell'architettura moderna. Teoria e prassi. Florença: Nardini, 2018.
- 92** SALVO, Simona. Arranha-céu Pirelli: crônica de uma restauração. *Desígnio*, no 6, p. 69-86, set. 2006; SALVO, Simona. Il restauro della ex "Casa Gil" di Trastevere in Roma, Luigi Moretti 1932-1937. Trattato di restauro architettonico. Terzo Aggiornamento. Turim: UTET, 2008, p. 257-284; SALVO, Simona. Restaurare il novecento. Storia, esperienze e prospettive in architettura. Macerata: Quodlibet Studio, 2016.
- 93** SALVO, Restaurare il novecento. Storia, esperienze e prospettive in architettura, p. 158-159.
- 94** BURKE, Sheridan. Timeline of development and activity of the Icomos ISC20C. Website do International Scientific Committee on Twentieth-Century Heritage, 2021.
- 95** HENKET, Hubert-Jan. The Modern Movement and the World Heritage List. The DOCOMOMO tentative list (Relatório do Docomomo à Unesco). 1997.

- 96 OERS, Ron van. Introduction to the programme on modern heritage. World heritage papers 5. Identification and documentation of modern heritage. Paris: World Heritage Centre, 2003, p. 8.
- 97 MACDONALD, Materiality, monumentality and modernism: continuing challenges in conserving twentieth-century places, p. 4.
- 98 Ibid., p. 2.
- 99 CASCIATO, Maristella. Sulla durata dell'architettura moderna. Conservare l'architettura. Conservazione programmata per il patrimonio del XX secolo. Milão: Mondadori Electa, 2009, p. 16-18.
- 100 ICOMOS/ ISC20C. Madrid document: approaches for the conservation of twentieth-century architectural heritage. 2011; ICOMOS/ISC20C. Madrid document: approaches for the conservation of twentieth-century architectural heritage. 2014; ICOMOS/ISC20C. Madrid-New Dehli document: approaches for the conservation of twentieth-century cultural heritage. 2017.
- 101 FIXLER, David N. Towards APT Consensus Principles for Practice on Renewing Modernism. APT Bulletin, v. 48, n. 2-3, p. 6-8, 2017.
- 102 GCI (The Getty Conservation Institute). Keeping it modern. Multi-project initiative. Website do Getty.
- 103 MARSDEN, Susan; SPEARRITT, Peter. The twentieth-century historic thematic framework. A tool for assessing heritage places. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2021.
- 104 CARVALHO, Claudia Rodrigues de. Preservação da arquitetura moderna: edifícios de escritórios no Rio de Janeiro construídos entre 1930-1960. Tese – doutorado em arquitetura e urbanismo, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2006.
- 105 KÜHL, Beatriz Mugayar. Questões teóricas relativas à preservação de edifícios industriais. *Designio*, n. 1, p. 101-117, 2004; KÜHL, Beatriz Mugayar. Preservação da arquitetura moderna e metodologia de restauro. *Pós*, n. 19, p. 198-201, 2006; KÜHL, Beatriz Mugayar. Preservação do patrimônio arquitetônico da industrialização. Problemas teóricos de restauro. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.
- 106 MOREIRA, Os desafios postos pela conservação da arquitetura moderna.
- 107 MACDONALD, Materiality, monumentality and modernism: continuing challenges in conserving twentieth-century places.
- 108 NASCIMENTO, Flávia Brito do. Blocos de memórias. Habitação social, arquitetura moderna e patrimônio cultural. Tese – doutorado em arquitetura e urbanismo, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011. O mesmo trabalho foi publicado enquanto livro, anteriormente citado.

- 109 PELLEGRINI, Quando o projeto é patrimônio: a modernidade póstuma em questão.
- 110 INVAMOTO, Denise. Futuro pretérito: historiografia e preservação na obra de Gregori Warchavchik. Dissertação – mestrado em arquitetura e urbanismo, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012.
- 111 GUBSER, Michael. Time's visible surface: Alois Riegl and the discourse on history and temporality in fin-de-siècle Vienna. Detroit: Wayne State University Press, 2006, p. 20-21; SCARROCCHIA, Sandro. Nota biografica. Il culto moderno dei monumenti. Il suo carattere e i suoi inizi. Milão: Abscondita, 2011, p. 105-123.
- 112 RIEGL, Alois. Problemas de estilo: fundamentos para una historia de la ornamentación. Barcelona: Gustavo Gili, 1980 [1ª edição em alemão, em 1893].
- 113 RIEGL, Alois. Late Roman art industry. Roma: Giorgio Bretschneider, 1985 [1ª edição em alemão, em 1901].
- 114 RIEGL, Alois. The group portraiture of Holland. Los Angeles: The Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1999 [1ª edição em alemão, em 1902].
- 115 SCHORSKE, Carl E. Viena fin-de-siècle. Política e cultura. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 14, 21, 227.
- 116 OLIN, Margaret. The cult of monuments as a state religion in late 19th century Austria. Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, v. 38, p. 177-198, 1985.
- 117 Ao citarmos Riegl direta ou diretamente, utilizamos o termo monumento e suas variações, correspondentes ao pensamento da época. Ao fazermos interpretações próprias a partir do autor, ou ao tratar da preservação contemporânea, utilizamos o termo patrimônio e suas variações.
- 118 RIEGL, Alois. La legge di tutela dei monumenti. Alois Riegl: teoria e prassi della conservazione dei monumenti. Antologia di scritti, discorsi, rapporti 1898-1905. Bolonha: GEDIT, 2003, p. 207-221 [1ª versão em alemão, 1903].
- 119 RIEGL, Alois. Disposizioni per l'applicazione della legge di tutela dei monumenti. Alois Riegl: teoria e prassi della conservazione dei monumenti. Antologia di scritti, discorsi, rapporti 1898-1905. Bolonha: GEDIT, 2003, p. 222-236 [1ª versão em alemão, 1903].
- 120 CHOAY, Françoise. A alegoria do patrimônio. São Paulo: Estação Liberdade/Unesp, 2001, p. 167-170; PEIXOTO, Elane Ribeiro; VICENTINI, Albertina. Introdução da tradução brasileira. O culto moderno dos monumentos. Sua essência e sua gênese. Trad. Elane Ribeiro Peixoto e Albertina Vicentini Assumpção Rodrigues. Goiânia: UCG, 2005, p. 29-40; CUNHA, Cláudia dos

Reis e Alois Riegl e “O culto moderno dos monumentos”. Revista CPC, v. 1, n. 2, p. 6-16, 2006; JOKILEHTO, Jukka. A history of architectural conservation. Londres: Routledge, 2007, p. 215-216.

- 121 RIEGL, O culto moderno dos monumentos, p. 9-21.
- 122 LAMPRAKOS, Michele. Riegl’s “Modern Cult of Monuments” and the problem of value. *Change Over Time*, v. 4, n. 2, p. 418-435, 2014, p. 424. GUBSER, Time’s visible surface: Alois Riegl and the discourse on history and temporality in fin-de-siècle Vienna, p. 142, 153.
- 123 RIEGL, O culto moderno dos monumentos, p. 27-43.
- 124 Ibid., p. 43-65. Valor de novidade e valor artístico relativo são apresentados como dois tipos de valor artístico, já que ambos correspondem à vontade artística moderna (Kunstwollen).
- 125 Riegl não denominou sua teoria; essa expressão é de Sandro Scarrocchia. SCARROCCHIA, Sandro. La teoria dei valori confliggenti dei monumenti di Alois Riegl. Il culto moderno dei monumenti. Il suo carattere e i suoi inizi. Milão: Abscondita, 2011, p. 75-104. Traduzimos o termo confliggenti por concorrentes, mantendo o sentido de conflito, e incorporando o sentido de convergência, presente no termo em língua portuguesa – por exemplo, na expressão retas concorrentes.
- 126 DVORAK, Max. Alois Riegl. BLOWER, Jonathan. The monument question in the late Habsburg Austria: a critical introduction to Max Dvorák’s Denkmalspflege. Tese – doutorado, University of Edinburgh. Edimburgo, 2012, p. 202-217 [1ª edição em alemão, em 1905]; DVORAK, Max. Culto dei monumenti e sviluppo artistico. Alois Riegl: teoria e prassi della conservazione dei monumenti. Antologia di scritti, discorsi, rapporti 1898-1905. Bolonha: GEDIT, 2003, p. 359-372 [1ª edição em alemão, em 1910].
- 127 RIEGL, Alois; SWOBODA, Karl Maria (Org.). *Gesammelte Aufsätze*. Augsburg – Viena: Benno Filser, 1929.
- 128 SCARROCCHIA, Sandro. La ricezione della teoria della conservazione di Riegl fino all’apparizione della teoria di Brandi. Anais do evento La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi. Florença: Nardini, 2006, p. 35-36.
- 129 OLIN, The cult of monuments as a state religion in late 19th century Austria; CHOAY, A alegoria do patrimônio, p. 132-134; AZEVEDO, Mirandulina Maria Moreira. Valor de antiguidade, conservação e restauro. Pós, v. 19, n. 32, p. 38-61, 2012.
- 130 DEZZI BARDESCHI, Marco. “Conservare, non restaurare” (Hugo, Ruskin, Boito, Dehio e dintorni) – breve storia e suggerimenti per la conservazione in questo millennio. *Ananke: cultura, storia e tecniche della conservazione*, n. 35-36, 2002,

p. 4. As citações apresentadas pelo autor provêm de: ALGAROTTI, Francesco. *Opere varie*, tomo V. Livorno: Marco Coltellini, 1764.

- 131 RUSKIN, John. A lâmpada da memória. Cotia: Ateliê Editorial, 2008, p. 68 [1ª edição em inglês, em 1849]. As traduções mais diretas do original Age seriam idade, época e era. Preferimos antiguidade, neste caso, seguindo o mesmo caminho das traduções do Alterswert de Riegl, que em inglês tornou-se age value, e nas línguas neolatinas tornou-se valore d'antico, valeur d'ancienneté, valor de antigüedad e valor de antiguidade.
- 132 SCARROCCHIA, La teoria dei valori confliggenti dei monumenti di Alois Riegl, p. 82.
- 133 Os resultados desse estudo estão integralmente apresentados na tese que originou este texto. CARVALHO, Juliano Loureiro de. Valor de antiguidade em edifícios brasileiros do século XX. Tese – doutorado em arquitetura e urbanismo, Universidade de Brasília. Brasília, 2023.
- 134 RIEGL, Alois. A disposição harmoniosa como conteúdo da arte moderna. O culto moderno dos monumentos e outros ensaios estéticos. Lisboa: Edições 70, 2013, p. 77-90.
- 135 RIEGL, Alois. Sobre os amadores da arte: antigos e modernos. O culto moderno dos monumentos e outros ensaios estéticos, Lisboa: Edições 70, 2013, p. 125-141. Conferência publicada postumamente, proferida em ocasião não identificada pela bibliografia. Datamos o texto do intervalo 1899-1902.
- 136 RIEGL, Alois. La porta gigante di Santo Stefano. Alois Riegl: teoria e prassi della conservazione dei monumenti. Antologia di scritti, discorsi, rapporti 1898-1905. Bolonha: GEDIT, 2003, p. 163-170.
- 137 RIEGL, Alois. Sul problema del restauro di pitture parietali. Alois Riegl: teoria e prassi della conservazione dei monumenti. Antologia di scritti, discorsi, rapporti 1898-1905. Bolonha: GEDIT, 2003, p. 251-262.
- 138 RIEGL, Alois. Rapporto su una ricerca per la valutazione dell'interesse verso i monumenti medievali e moderni all'interno del Palazzo di Diocleziano a Spalato, condotta per incarico della Presidenza della I.R. Commissione Centrale. Alois Riegl: teoria e prassi della conservazione dei monumenti. Antologia di scritti, discorsi, rapporti 1898-1905. Bolonha: GEDIT, 2003, p. 335-341.
- 139 RIEGL, Alois. Il restauro degli affreschi della cappella della Santa Croce nel Duomo sul Wawel a Cracovia. Alois Riegl: teoria e prassi della conservazione dei monumenti. Antologia di scritti, discorsi, rapporti 1898-1905. Bolonha: GEDIT, 2003, p. 263-273.

- 140 RIEGL, Alois. Nuevas corrientes en el cuidado de los monumentos. *Conversaciones...*, n.5, p. 62-75, 2018.
- 141 PÄCHT, Otto. Art Historians and Art Critics vi: Alois Riegl. *The Burlington Magazine*, v. 105, n. 722, p. 188-193, 1963, p. 193.
- 142 Sandro Scarrocchia chega a citar atributos obsoletos do valor de antiguidade a partir da obra de Benjamin e de Lou-Andreas Salomé, mas não diferencia essa categoria do envelhecido, nem menciona o alterado. SCARROCCHIA, La teoria dei valori confliggenti dei monumenti di Alois Riegl, p. 85-86, 99.
- 143 LAMPRAKOS, Riegl's "Modern Cult of Monuments" and the problem of value, p. 422.
- 144 AZEVEDO, Mirandulina Maria Moreira. Patrimônio cultural e rememoração: notas preliminares sobre o valor de antiguidade. *Revista CPC*, n. 11, p. 7-32, 2011, p. 26-27.
- 145 Como relatos da reapreciação de Riegl desde a década de 1980 e recapitulações das suas traduções, recomendamos: IVERSEN, Margaret. Alois Riegl: Art History and Theory. Cambridge (Massachusetts): The MIT Press, 1993; GUBSER, Time's visible surface: Alois Riegl and the discourse on history and temporality in fin-de-siècle Vienna.
- 146 SCARROCCHIA, Sandro. Alois Riegl: teoria e prassi della conservazione dei monumenti. *Antologia di scritti, discorsi, rapporti 1898-1905*. Bolonha: GEDIT, 2003 [1ª edição em 1995].
- 147 SALVO, Simona. Più che moderno, contemporaneo. Riegl e la tutela del patrimonio culturale nell'ultima decade. *Conversaciones...*, n. 5, p. 317-326, 2018, p. 325-326.
- 148 As colocações de Michel Petzet na Conferência de Nara indicam a correlação entre todos esses fatos: "na prática da preservação, podemos e devemos munir-nos de todas as possibilidades, caso a caso, no que podemos chamar de um pluralismo pós-moderno." PETZET, Michael. "In the full richness of their authenticity". *The test of authenticity and the new cult of monuments*. Anais da Nara Conference on Authenticity. Paris – Roma – Tóquio: Unesco/WHC/Icomos – Iccrom – Agência Japonesa para a Cultura, p. 95.
- 149 BACHER, Ernst. La teoria della tutela dei monumenti di Alois Riegl come base di ogni teoria del restauro. Il progetto di restauro e i suoi strumenti. Secondo corso di perfezionamento in restauro architettonico. Veneza: IUAV, 1996, p. 41-46.
- 150 Cf. por exemplo: STOVEL, Herb. Origins and Influence of the Nara Document on Authenticity. *APT Bulletin*, v. 39, n. 2/3, p. 9-17, 2008; PELLEGRINI, Quando o projeto é patrimônio: a modernidade póstuma em questão; MARCINKOWSKA,

Magdalena; ZALASIŃSKA, Katarzyna. The challenges of world heritage recovery. Varsóvia: Narodowy Instytut Dziedzictwa, 2019.

- 151 Comparem-se, por exemplo, as restaurações criteriosas da sede do Instituto Moreira Salles (Rio de Janeiro), do Met Breuer (Nova Iorque) e da Casa del Fascio (Como) com os apagamentos promovidos no edifício Luciano Costa (Recife), da Grand Central Station de Nova Iorque e dos Correios na Via Marmorata (Roma). DUTRA, Maria Luiza; MENEZES, Walter Arruda de. Instituto Moreira Salles – Rio de Janeiro. Projeto e obra de restauro, reforma e adaptação. A permanência do moderno (anais do 3o Seminário Docomomo Brasil). São Paulo: IAB-SP/Fundação Bienal de São Paulo, 1999; BEYER, John H. The dignity of time: notes on the renovation and conservation of the Met Breuer. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, v. 74, n. 1, p. 40-48, 2016; SALVO, Restaurare il novecento. Storia, esperienza e prospettive in architettura, p. 44; CABRAL, Renata. E o Iphan retirou o véu da noiva e disse sim. Ecletismo e modernismo no edifício Luciano Costa. *Anais do Museu Paulista*, v. 18, n. 2, p. 123-146, 2010; WALDEK, Stefanie. Inside the secret life of New York's Grand Central Terminal. *Architectural Digest*, 2018; PORETTI, Sergio. Il restauro delle Poste di Libera. Roma: Gangemi, 2005.
- 152 LOWENTHAL, The past is a foreign country – Revisited, p. 90, 105.
- 153 HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión. L'estetica del deterioramento e dell'imperfezione: una tendenza in crescita nel restauro architettonico. *Palladio*, n. 53, p. 89-106, 2013.
- 154 CAIRNS; JACOBS, Buildings must die, p. 6.
- 155 GILLE, Zsuzsa; LEPAWSKY, Josh. The Routledge handbook of waste studies. Londres – Nova Iorque: Routledge – Taylor & Francis Group, 2021.
- 156 LOWENTHAL, The past is a foreign country – Revisited, p. 232-240.
- 157 KIMMELMAN, Michael. For Berlin museum, a modern makeover that doesn't deny the wounds of war. *The New York Times*, Nova Iorque, 12 mar. 2009.
- 158 HUYSEN, Andreas. Monumentos e memória do Holocausto numa idade da mídia. Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000, p. 67-88.
- 159 HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión. La clonación arquitectónica. Madrid: Siruela, 2007, p. 114.
- 160 LOWENTHAL, The past is a foreign country – Revisited, p. 554-561.
- 161 ZERNER, Henri. Alois Riegl: Art, Value, and Historicism. *Daedalus*, v. 105, n. 1, p. 177-188, 1976; ZERNER, Henri. La teoria critica dei valori di Riegl. Alois Riegl: teoria e prassi della conservazione dei monumenti. *Antologia di scritti, discorsi*,

rapporti 1898-1905. Bolonha: GEDIT, 2003, p. 433-436; KEMP, Wolfgang. Benjamin e il culto dei monumenti di Riegl. Alois Riegl: teoria e prassi della conservazione dei monumenti. Antologia di scritti, discorsi, rapporti 1898-1905. Bolonha: GEDIT, 2003, p. 417-419.

- 162 Conforme o termo aparece em A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.
- 163 HANSEN, Miriam Bratu. Benjamin's aura. *Critical inquiry*, v. 34, n. 2, p. 336-375, 2008, p. 339.
- 164 BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte – São Paulo: UFMG – Imprensa Oficial, 2009.
- 165 Adotamos a tradução de Sergio Paulo Rouanet. BENJAMIN, Walter, A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Trad. Sergio Paulo Rouanet. *Obras escolhidas* (v. 1). Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura, São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 165-196. Ela baseia-se na primeira versão em alemão, manuscrita, de 1935.
- 166 A tese que originou esse livro contém uma análise extensa da teoria da conservação integral, em suas relações com o valor de antiguidade.
- 167 DEZZI BARDESCHI, Marco. Restauro: costruire, distruggere, conservare. LOCATELLI, Vittorio (Org.). *Restauro: punto e da capo. Frammenti per una (impossibile) teoria*. Milão: Francoangeli, 1994, p. 41-44, p. 27 [1ª edição do artigo em 1976].
- 168 DEZZI BARDESCHI, Marco. Semplice/complesso/irriducibile: verso nuove disciplinarietà. LOCATELLI, Vittorio (Org.). *Restauro: punto e da capo. Frammenti per una (impossibile) teoria*. Milão: Francoangeli, 1994, p. 407 [1ª edição do artigo em 1989]; BELLINI, Amedeo. *Del restauro alla conservazione: dall'estetica all'etica*. *Ananke*, n. 19, p. 17-21, 1997, p. 19.
- 169 DEZZI BARDESCHI, Marco. Quindici anni dopo: la Carta di Venezia alle corde. LOCATELLI, Vittorio (Org.). *Restauro: punto e da capo. Frammenti per una (impossibile) teoria*. Milão: Francoangeli, 1994, p. 122-137, p. 124 [1ª edição do artigo em 1977].
- 170 A tese que originou esse livro contém uma análise extensa da values-based conservation, em suas relações com o valor de antiguidade.
- 171 ICOMOS – AUSTRÁLIA. *The Burra Charter* (versão 1979).
- 172 A referência fundamental sobre tal instrumento também é australiana: KERR, James Sample, *Conservation plan*, Sydney: Icomos. Seção Austrália, 2013 [1ª edição em 1982]. Trata-se da linha de pensamento predominante no meio profissional de numerosos países de língua inglesa, como Austrália, Canadá, Estados Unidos, Nova Zelândia e Reino Unido, onde é cancelada pelos

órgãos nacionais de preservação, que, em seus manuais oficiais, a prescrevem como método a ser adotado.

- 173** RIEGL, O culto moderno dos monumentos, p. 31.
- 174** WOHLLEBEN, Marion. Konservieren oder restaurieren? Zur Diskussion über Aufgaben, Ziele und Probleme der Denkmalpflege um die Jahr Hundertwende. Zurich: Institut für Denkmalpflege der ETH Zürich, 1989 apud LIPP, Wilfried. Da una moderna a una postmoderna tutela dei monumenti. Riflessioni su Il culto moderno dei monumenti di Alois Riegl. Il progetto di restauro e i suoi strumenti. Secondo corso di perfezionamento in restauro architettonico. Venezia: IUAV, 1996, p. 15-24, p. 17-18.
- 175** WELLS, Jeremy C.; BALDWIN, Elizabeth D. Historic preservation, significance, and age value: a comparative phenomenology of historic Charleston and the nearby new-urbanist community of I'On. *Journal of Environmental Psychology*, v. 32, n. 4, p. 384-400, 2012, p. 397-398; LOWENTHAL, The past is a foreign country – Revisited, p. 271.
- 176** CARBONARA, Giovanni. Avvicinamento al restauro. Teoria, storia, monumenti. Nápoles: Liguori, 1997, p. 360; DEZZI BARDESCHI, Marco. Per il futuro del moderno: battaglie, sconfitte, proposte. Confronti. Quaderni di restauro architettonico, v. 1, n. 1, p. 91-101, 2012; ICOMOS/ISC20C. Madrid-New Dehli document: approaches for the conservation of twentieth-century cultural heritage.
- 177** BRANDI, Cesare. Teoria da restauração. Cotia: Ateliê Editorial, 2004 [1ª edição em italiano, em 1963].
- 178** LOWENTHAL, The past is a foreign country – Revisited, p. 259-260; BRANDI, Cesare. A limpeza das pinturas em relação à pátina, aos vernizes e às veladuras. Teoria da restauração. Cotia: Ateliê Editorial, 2004, p. 154-155.
- 179** WEIL, Phoebe Dent. Brandi and the concept of patina. Anais do conjunto de seminários Il Pensiero di Cesare Brandi dalla teoria alla pratica. Roma – Lurano: Associazione Amici di Cesare Brandi – Istituto Centrale per il Restauro – Associazione Giovanni Secco Suardo, 2008, p. 194-200, p. 195.
- 180** MOSTAFAVI; LEATHERBARROW, On weathering: the life of buildings in time, p. 6.
- 181** WEIL, Brandi and the concept of patina, p. 196.
- 182** BRANDI, A limpeza das pinturas em relação à pátina, aos vernizes e às veladuras.
- 183** RIEGL, O culto moderno dos monumentos, p. 29. A diferença precisa entre os aspectos aditivo (em alemão, Patina) e subtrativo (Auswitterung) das marcas do tempo aparece apenas na tradução portuguesa da obra.

- 184 ARENDT, Hannah. A condição humana, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1991 [1ª edição em inglês, em 1958].
- 185 AZEVEDO, Patrimônio cultural e rememoração: notas preliminares sobre o valor de antiguidade.
- 186 HUYSEN, Monumentos e memória do Holocausto numa idade da mídia; HELL, Julia; SCHÖNLE, Andreas. Ruins of modernity. Durham (Carolina do Norte): Duke University Press, 2010.
- 187 Como há bens tombados simultaneamente em âmbito federal e estadual/distrital, a quantidade total de inscrições ultrapassa o número efetivo de bens reconhecidos.
- 188 CORONA, Eduardo; LEMOS, Carlos A. C. Dicionário da arquitetura brasileira, São Paulo: Romano Guerra, 2017, p. 109 [1ª edição em 1979].
- 189 LOWENTHAL, The past is a foreign country – Revisited; CAIRNS; JACOBS, Buildings must die.
- 190 Por exemplo, um elemento construtivo substituído, que com o tempo ganha pátina, pode ter valor de antiguidade; mas o mesmo elemento mantido, com outras marcas do tempo e uma continuidade histórica mais longa, tende a ter um valor de antiguidade maior. Analogamente, uma reconstrução é resposta possível a um dado contexto e pode ter valores arquitetônicos ou sociais, mas não substitui o edifício perdido, com o conjunto de valores próprios de sua trajetória histórica irreprodutível.
- 191 “[...] a tentativa de estabelecer ‘princípios morais’ gerais para lidar com o patrimônio histórico poderia se utilizar menos do conceito-chave da autenticidade [...] e mais do termo-chave continuidade.” PETZET, “In the full richness of their authenticity”. The test of authenticity and the new cult of monuments, p. 98.
- 192 Os juízos de conservação realizados têm o nível de aprofundamento da inspeção preliminar definida por Tutikian e Pacheco, resultando de inspeção visual, sem uso de métodos laboratoriais. Em cada situação, raciocinou-se considerando os agentes e mecanismos de degradação que foi possível identificar, alcançando precisão suficiente para a abordagem da pesquisa, que não incluiu a definição de procedimentos de intervenção. TUTIKIAN, Bernardo; PACHECO, Marcelo. Inspeção, diagnóstico e prognóstico na construção civil. Boletim técnico n. 1 da Alconpat. Mérida: Alconpat Internacional, 2013, p. 5. JOHN, Vanderley M.; SATO, Neide Matiko Nakata. Durabilidade de componentes da construção. Construção e meio ambiente. Porto Alegre: Antac, 2006, p. 24.
- 193 JESTER, Thomas C. Twentieth-century building materials. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2014; CUPELLONI, Luciano. Materiali del moderno. Campo, temi e modi del progetto di riqualificazione. Roma: Gangemi, 2017.

- 194** PESSÔA, Cedo ou tarde serão considerados obra de arte, p. 157-168; SILVA, Renato Alves e. O desafio da preservação do patrimônio arquitetônico modernista no Rio de Janeiro. Dissertação – mestrado profissional em patrimônio cultural, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Rio de Janeiro, 2012; PADUA, Carolina Dal Bem. Arquitetura moderna: um estudo sobre patrimônio e preservação. Dissertação – mestrado em arquitetura e urbanismo, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2013; NASCIMENTO, Blocos de memórias. Habitação social, arquitetura moderna e patrimônio cultural.
- 195** Destacamos a análise de Flávia Brito do Nascimento sobre São Paulo (Condephaat) e Rio de Janeiro (Inepac). NASCIMENTO, Blocos de memórias. Habitação social, arquitetura moderna e patrimônio cultural.

01

VALOR DO ENVELHECIMENTO

Sede do Instituto
Moreira Salles

- + LOCALIZAÇÃO
RIO DE JANEIRO – RIO DE JANEIRO
- + PROJETO E CONSTRUÇÃO
1948-1951
- + AUTORIA
ARQ. OLAVO REDIG DE CAMPOS
- + PAISAGISMO
ROBERTO BURLE MARX
- + RESTAURAÇÃO E ADAPTAÇÃO
PARA INSTITUTO CULTURAL
1995-1999
- + PROJETO DE RESTAURAÇÃO
E ADAPTAÇÃO
MARIA LUIZA DUTRA E WALTER ARRUDA DE
MENEZES
- + RESTAURAÇÃO, REFORMA E
AMPLIAÇÃO EM ANDAMENTO
2023
- + PROTEÇÃO PATRIMONIAL
TOMBAMENTO MUNICIPAL, DECRETO Nº
44.279, DE 1º DE MARÇO DE 2018



VALOR DO ENVELHECIMENTO EM EDIFÍCIOS DO SÉCULO XX

Sede do Instituto Moreira Salles¹

A sede carioca do Instituto Moreira Salles (IMS) localiza-se no bairro da Gávea, em lote de cerca de um hectare. A instituição desenvolve programação cultural constante e comemorou, em 2019, vinte anos de atividades ininterruptas e mais de um milhão de visitantes recebidos.² Em 2023, o edifício foi fechado, para obras de restauração e ampliação, com previsão de reabertura em 2027.³ A edificação principal, construída como residência do embaixador e banqueiro Walther Moreira Salles (1912-2001), foi projetada em 1948 pelo arquiteto Olavo Redig de Campos (1906-1984) e inaugurada com uma festa de *réveillon* ao fim de 1951 – evento selecionado pela revista carioca *Sombra* como uma das “duas maiores festas do ano.”⁴ Com um repertório variado de espaços para “grandes e frequentes recepções”, condizentes com o *status* do proprietário, esse *palacete* foi lugar de vida social intensa, até ser desocupado pela família, no início da década de 1980.⁵ Restaurado e adaptado entre 1995 e 1999, com projeto arquitetônico de Maria Luiza Dutra e Walter Arruda de Menezes, passou a abrigar a sede carioca do instituto cultural da família.⁶

A casa apresenta marcas físicas que resultam e, simultaneamente, evocam (d) essa trajetória histórica de projeto, execução, uso, desuso, adaptações, restauração, novo uso e manutenção, entre outras possíveis evocações.



Figura 11. Instituto Moreira Salles, fachada de acesso.

Figura 1.2. Planta baixa do pavimento térreo.⁷

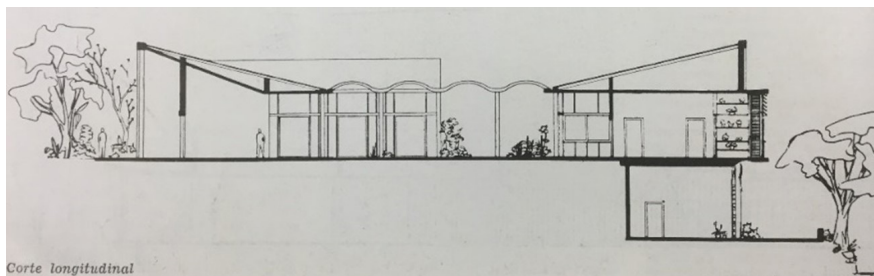


Figura 1.3. Corte longitudinal.⁸

O piso em losangos de mármore italiano bege e vermelho (*botticino classico e rosso Verona*) atravessa exterior e interior, unificando as circulações da área social.⁹ Em geral, encontra-se limpo e em bom estado de conservação. Sofreu recomposições com resina, visíveis no terraço, e manteve as lacunas próprias do *rosso Verona* na galeria ao redor do pátio. De forma esparsa, há peças fraturadas, geralmente em posições mais frágeis, e peças com sujidade impregnada, associada a fluxos específicos de água pluvial. Há, ainda, uma generalizada diminuição no grau de polimento, mesmo nas áreas cobertas, o que contrasta com o brilho intenso registrado em fotos antigas. Com sua paginação e coloração, o piso contribui para o sentido festivo dos ambientes em que se insere. Enquanto combinação de materiais típica do Vêneto, lembra ao visitante Veneza e Vicenza, contribuindo para o fausto da casa com um sentido de riqueza e também de tradição. Seu envelhecimento contido não fere os efeitos descritos nem a dignidade do edifício; evidencia o tempo transcorrido desde sua construção e denota sua durabilidade; evoca ainda as pessoas circulando nos eventos ocorridos na casa e, depois, no Instituto – fluxos que, gradativamente, trouxeram a superfície ao estado atual.



Figura 1.4. Piso da galeria do pátio. Observar desgaste do mármore rosso Verona.



Figura 1.5. Piso do vestibulo, 1951. Observar polimento.

A balaustrada do terraço é formada por peças maciças de mármore de Carrara. Encontra-se limpa, com algumas peças verticais e horizontais fraturadas, reparadas com resina, num esforço de não-substituição por parte da equipe de manutenção.¹¹ As fraturas implicam leve deformação das peças que funcionam como guarda-corpo, não contida pela barra metálica de reforço inferior. A situação mais uma vez lembra as inúmeras pessoas que têm frequentado a casa e se apoiado em sua balaustrada, mas, nesse caso, denota mais a fragilidade das peças e a ousadia do excessivo afastamento entre os balaústres do que a durabilidade expressa pelo piso.

O mármore de Carrara também reveste as pilastras e as arestas das lajes que definem os contornos das fachadas.¹² Com a implantação do Instituto, decidiu-se pela utilização de parafusos recobertos por resina branca para reforço de sua fixação, em razão do risco de desprendimento de placas instaladas na altura da laje.¹³ Resina e rocha envelheceram diferentemente, de forma que a primeira se destaca em relação à segunda. Em alguns orifícios, o recobrimento foi perdido e os parafusos estão expostos. Especialmente na fachada nordeste, com marcas maiores e mais numerosas, a interferência das intervenções na leitura do edifício é tamanha que, mais do que evocar o tempo passado ou o trabalho humano, denota uma intervenção apenas parcialmente bem-sucedida.

Os diferentes elementos arquitetônicos (revestimento de pilares, revestimento de lajes e peças maciças da balaustrada) com o mesmo material e condições de exposição similares indicam que a função exercida pelos elementos arquitetônicos e o desempenho deles esperado são outros condicionantes do envelhecimento enquanto atributo do valor de antiguidade. Nas lajes, é necessário desempenho mais alto, em função dos riscos associados à altura de instalação.¹⁴ A intervenção realizada para garantir a segurança afetou o valor de antiguidade do revestimento

direta e indiretamente, ao denotar uma manutenção problemática e ao interferir negativamente na percepção do edifício. Nas pilastras, o menor nível de desempenho requerido evitou a intervenção e os problemas dela decorrentes – assim, com o mesmo amarelecimento heterogêneo, seu revestimento apresenta valor de antiguidade mais intenso. A balaustrada tem todas as suas faces livres, com maior aeração e sem contato com a argamassa de assentamento. Em compensação, sofre os esforços próprios de sua função. Assim, não sofreu o amarelecimento do revestimento, mas sim rupturas decorrentes de flexão (no guarda corpo) e flambagem (nos balaústres). Mais uma vez, o desempenho esperado afeta o valor de antiguidade: a fragilidade expressa na ruptura perturba a leitura de um elemento de que se espera resistência. Afinal, como explorado na *Introdução*, trata-se aqui do valor de antiguidade associado à continuidade da humanidade e da natureza, e não à ruína ou à destruição.



Figura 1.6. Guarda-corpo do terraço, peça partida.



Figura 1.7. Revestimento de laje em mármore de Carrara. Marcas dos parafusos usados para fixação das peças.

Na sala íntima, as paredes são revestidas até meia altura com azulejos portugueses do século XVIII, enquanto o piso é revestido com réplicas das mesmas peças.¹⁵ A continuidade entre pisos e paredes dá caráter próprio ao cômodo – “um ambiente onde se flutua, sem gravidade.”¹⁶ As arestas vivas das peças das paredes, seu vidro irregular, suas fissuras e pequenas lacunas indicam efetivo reaproveitamento de material vindo de outro país e de outro século, apontando para o papel do envelhecimento na percepção de *veracidade* das referências históricas, em oposição ao evidente caráter de réplica das peças íntegras do piso.¹⁷

Biblioteca, salão e sala de jantar também apresentam um caráter próprio em função do tratamento específico dado às superfícies de cada um desses espaços – respectivamente tacos, tabuado e placas quadradas de madeira.¹⁸ Guilherme Wisnik relacionou a sequência de surpresas em cada cômodo à *promenade architecturale* do século XX, mas nela também vemos a contínua variação própria de uma *enfilade* de cômodos setecentistas – arranjo que reforça o sentido palaciano da casa. Nas três variações de pisos em madeira, a discrição das marcas presentes faz com

que sua evocação do tempo e dos usuários seja tênue. Também têm discreto valor de antiguidade o mármore *arabescato* dos sanitários de público e o mármore de Carrara em placas curvas que reveste os pilares de seção circular.

Nas esquadrias, repetem-se os temas da riqueza e da tradição, porém com material (mogno maciço) e desenho (combinações de treliças, venezianas, rótulas e postigos) brasileiros. A madeira, pintada de branco, apresenta-se em bom estado. Algumas peças têm trechos com a superfície levemente irregular, resultado das repinturas havidas. Aquelas mais expostas e/ou de uso mais intenso, como a porta que liga o restaurante ao espelho d'água, têm pequenos trechos com perda de pintura, situação que tende a desaparecer e reaparecer a cada ciclo de manutenção. Mais expressiva é a deformação das lâminas do *brise soleil* horizontal da sala de jantar. A flexão suave e homogênea das peças não compromete a intenção estética do conjunto, nem denota mecanismos de degradação preocupantes – apenas a lenta acomodação do material à gravidade.¹⁹



Figura 1.10. Esquadrias da sala de jantar. Observar discreta flexão dos brises horizontais.

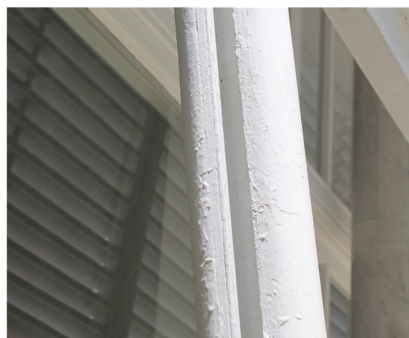


Figura 1.11. Esquadrias da sala de jantar, detalhe. Observar a textura resultante das repinturas.

As célebres maçanetas moldadas a partir da mão do proprietário encontram-se cuidadosamente polidas; outras peças também longamente manipuladas pelas pessoas, como ferrolhos e alavancas, apresentam envelhecimento visível – aparência similar à das dobradiças. As maçanetas instigam a imaginação pelo que têm de inusitado e por sua ligação ao proprietário, e as dobradiças falam genericamente da passagem do tempo em razão de seu envelhecimento, mas é **nos ferrolhos e alavancas, tocados simultaneamente pelo tempo e pelas pessoas, que a imaginação do uso encontra eco na evidência visual**, viabilizando uma experiência mais intensa. Raciocínio análogo se aplica às pastilhas de porcelana cor de rosa de alguns detalhes do revestimento: elas conjugam integridade física e envelhecimento superficial, participando da impressão de uma casa antiga e bem cuidada; contudo, não tendo passado por um uso intenso como o dos pisos e esquadrias, não têm sua força evocativa.



Figura 1.12 Instituto Moreira Salles. Maçaneta em latão. Observar ausência de marcas do tempo.



Figura 1.13 Instituto Moreira Salles. Alavanca das esquadrias. Observar arranhões e oxidação pontual.

O embasamento da construção, de alvenaria de pedra local com juntas largas de argamassa de cimento,²⁰ delimita alguns ambientes do pavimento semienterrado e o volume da escada curva interna, que se estende ao pavimento superior. Nas fachadas nordeste e sudeste, onde há trechos que correspondem a espaços internos, alinhados às paredes superiores da casa, é visível um esforço de recomposição e limpeza das juntas, que permanecem claramente visíveis, resultando numa superfície não envelhecida. Diferentemente, nos trechos em que o embasamento se afasta das paredes, funcionando como muro de arrimo da piscina, do jardim geométrico e do terraço frontal, a manutenção é menos intensa, permitindo o crescimento de musgos e pequenas plantas. Como os demais materiais analisados, a alvenaria com juntas desgastadas e vegetação crescente fala da passagem do tempo; mas, pela localização entre casa e jardim, evoca mais o lento retorno da rocha cortada e empilhada à natureza do que a memória de seus usuários.



Figura 1.14. Alvenaria de pedra, fachada sudeste. Volume da escada, juntas limpas e pintadas.

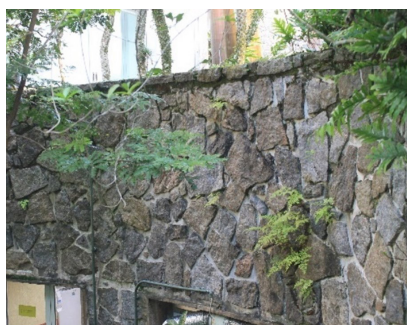


Figura 1.15. Alvenaria de pedra, embasamento da piscina. Juntas com crescimento de vegetação.

As diferenças entre essas evocações não são fortuitas. O conhecimento disciplinar longamente codificado, mobilizado no projeto, conduziu à escolha de materiais refinados para as áreas de recepção, que terminam por evocar seus convivas, e de materiais brutos para o embasamento, que terminam por evocar a

natureza. Além disso, a restauração executada e as rotinas de manutenção adotadas têm tido sensibilidade suficiente para, em geral, preservar a matéria envelhecida; sensibilidade que se evidencia no tratamento diferenciado das alvenarias de pedra, em função de sua localização,²¹ mas que não foi igualmente feliz na refixação das placas de mármore do contorno das lajes, como apontado anteriormente.

Assim, na sede carioca do Instituto Moreira Salles, observamos o envelhecimento dos elementos construídos e suas possíveis evocações variando conforme o material utilizado, a função arquitetônica e o correspondente desempenho esperado, o uso pelas pessoas e as condições de manutenção. Observamos, ainda, possíveis divergências entre o valor de antiguidade e os demais valores do bem cultural, exemplificadas no crescimento de vegetação na alvenaria de gnaiss aparente, que pode significar simultaneamente descontinuidade na imagem da casa ou seu entrelaçamento à natureza.

No edifício, os elementos arquitetônicos com valor de antiguidade mais relevante são de materiais tradicionais – mármore, gnaiss, madeira. Contudo, mais do que identificação direta com a tradição, o valor observado resulta da durabilidade (que não existe em materiais tradicionais frágeis, como a taipa e a pintura a cal), de técnicas de execução modernas (mármore cortado em placas delgadas, blocos de gnaiss assentados com argamassa de cimento, madeira cortada com máquinas industriais) e da manutenção suficiente (que impediu uma degradação mais intensa e destrutiva).

Parte da explicação para o protagonismo dos materiais tradicionais no Instituto Moreira Salles reside no interesse e na habilidade da arquitetura moderna brasileira, especialmente em sua vertente carioca, em reinterpretar elementos da arquitetura tradicional local. Essa apropriação, seletiva e refinada, terminou por codificar-se no uso difundido de elementos presentes na casa da Gávea: painéis de azulejos, esquadrias de madeira com treliças e venezianas, elementos vazados, telhas cerâmicas capa-e-canal etc.

Outra parte da explicação é específica: o tema do *palacete* foi explorado pelo arquiteto e por seu cliente utilizando códigos de distinção social que incluem, com importância central, o pertencimento a tradições europeias e locais. A formação romana de Redig de Campos e a disponibilidade de recursos financeiros de Moreira Salles concorrem para a profusão de referências clássicas e/ou especificamente italianas, como o átrio com três vãos, o afresco no mesmo tom da *Vila dos Mistérios* de Pompeia,²² o pátio com *loggia* e o repertório de mármore especiais. Os azulejos antigos e modernos falam de Portugal e do Brasil, assim como brasileiros são o lote e a implantação próprios das *casas de chácara* cariocas, reiterando a preferência por tradições consolidadas, num tempo em que as famílias abastadas já se deslocavam para as praias.²³

A paisagem introduz outra relação da casa com o tempo e outra evocação do valor de antiguidade: *a progressão inexorável do tempo universal*. O sítio de implantação é atravessado pelo Rio Rainha e preserva árvores antigas, de grande porte, remanescentes da Mata Atlântica local. Relevo e vegetação fecham o horizonte,²⁴ de forma que a única vista relevante ao exterior está na área da piscina, dominada pela massa do Morro Dois Irmãos, distante cerca de 1km. As fotografias publicadas pela revista *Habitat* em 1951, inclusive em sua capa, enfatizam as árvores adultas e o morro, revelando uma casa recém-construída, mas já circundada por uma natureza antiga, que se impunha por si só. A força da silhueta do Morro continua a se impor e hoje é a primeira imagem que se vê do edifício, ao entrar no *website* da sede carioca do Instituto. Com efeito, as árvores nativas remanescentes do outro lado do rio e a grande rocha vertical, sem ocupação humana visível a partir da casa, remetem à paisagem pré-colonial, à natureza não domada, em tom *sublime*. Essa face da natureza, impassível aos homens, traz à casa o *tempo universal*, de duração longuíssima; a ele remete a alvenaria de pedra parcialmente colonizada pela vegetação, já descrita.

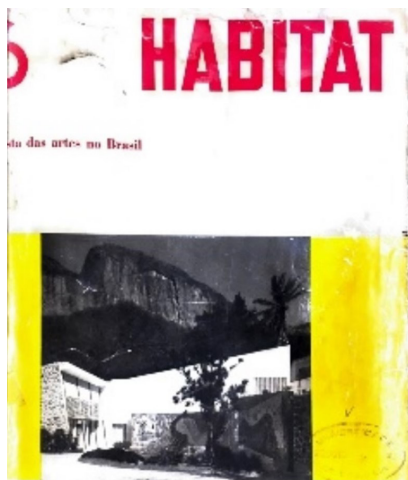


Figura 1.16 Residência Moreira Salles, com Morro dois Irmãos ao fundo. Capa da Revista Habitat, 1951.²⁵

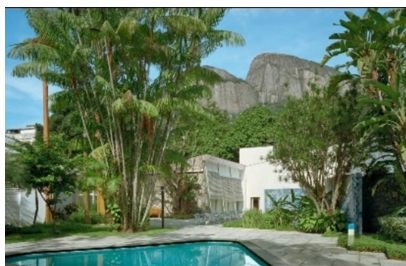


Figura 1.17 Residência Moreira Salles, com Morro dois Irmãos ao fundo. Capa do site do Instituto, 2021.²⁶

A arquitetura de Redig de Campos e o paisagismo de Roberto Burle Marx (1909-1994) dialogam com esses fatos naturais incontornáveis de forma respeitosa, porém sem mimese. Integram mundos contrastantes e próximos, evitando sua colisão. A casa, em que predominam a geometria retilínea e as texturas lisas, se desfaz em suas extremidades, como se *erodida*, por meio do pano de cobogós e da marquise ondulada. O interior se expande sem desníveis, do vestibulo para o átrio para a via interna; da sala de jantar para o espelho d'água; e da *loggia* para o pátio

para a área da piscina. Entra em cena o projeto de Burle Marx, reconhecido pela crítica desde sua implantação.²⁷ O jardim geométrico adossado a um dos terraços é prolongamento da casa pela natureza, assim como os canteiros biomorfos que entram da piscina para o pátio são prolongamento de uma natureza domesticada, em tom *pitoresco*.



Figura 1.18 Pátio interno. A natureza entra na geometria da casa.



Figura 1.19 Terraço e jardim geométrico. A geometria da casa se desfaz e se expande em direção à natureza.

Identificamos, enfim, o tempo humano e tempo natural como temas intencionalmente presentes na obra desde seu projeto e construção, o que levou ao uso de um repertório de materiais propício à percepção do envelhecimento físico. Assim, ainda que involuntariamente, esses temas do projeto tornaram-se mais visíveis, mesmo palpáveis, ao longo das décadas, aumentando a expressividade e enriquecendo as leituras do espaço arquitetônico e das atividades que nele transcorrem. O uso atual como instituição cultural, que conserva e expõe acervos com valor histórico, aprofunda essa troca de sentidos entre concepção, construção, trajetória histórica e percepção contemporânea.

ENVELHECIMENTO E VALOR CULTURAL EM EDIFÍCIOS MODERNOS BRASILEIROS

Contribuindo para superar o lugar-comum de que “o moderno não aceita pátina,” a sede do Instituto Moreira Salles no Rio de Janeiro mostra como as partes de uma construção podem ganhar valor de antiguidade com o envelhecimento, a depender de múltiplos fatores: o material em questão (com suas propriedades físicas e evocações disciplinares); o elemento arquitetônico em que ele é empregado (que implica condições de execução, condições de exposição, desempenho esperado e efetivo uso pelas pessoas); e o edifício que esse elemento integra (com suas intenções projetuais, seu percurso histórico, suas evocações e sua

específica trajetória de reconhecimento, manutenção e intervenções). Mantendo o pressuposto de tratar como valor de antiguidade apenas aquele associado a um envelhecimento controlado, essa listagem inclui tanto os fatores incidentes sobre o envelhecimento superficial dos materiais quanto aqueles que viabilizam a continuidade de sua existência.

Ao considerar a preservação de edifícios modernos brasileiros, é necessário considerar, ainda, suas ligações intencionais com a tradição construtiva, seja em alusões formais, seja em propostas de continuidade e releitura de uso de materiais. Madeira maciça, telhas cerâmicas, azulejos, pintura sobre reboco e pedras naturais se reapresentam, por meio de novas técnicas. Essa característica é tão conspícua em determinada produção que se tornou um de seus traços identificadores, exaustivamente abordado pela historiografia, especialmente aquela brasileira. Assim, lidar com essa arquitetura implica lidar não só com materiais modernos, mas também tradicionais; não só com materiais frágeis, mas também resistentes; e não só com técnicas inovadoras, mas também com conhecimentos consolidados. Nos próximos capítulos, exploraremos outras nuances da relação da arquitetura brasileira do século XX com a tradição e, assim, com o tema da continuidade humana no tempo. Também aprofundaremos o questionamento das pretensas identidades entre construção moderna, materiais frágeis e ausência de valor de antiguidade.

Entre as evocações do tempo natural e do tempo humano que podem se sobrepor no valor de antiguidade, observamos como o desgaste visivelmente resultante do uso e, especificamente, da manipulação, tem maior potencial evocativo da continuidade humana e, assim, intensifica a percepção desse valor. Com efeito, a reflexão sobre a impregnação dos objetos por seu contato com os corpos humanos tem longa tradição no pensamento ocidental e, especificamente, na reflexão sobre a preservação. Passa pelo crítico de arte inglês John Ruskin (1819-1900), para quem “é bom ter ao alcance não apenas o que os homens pensaram e sentiram, mas o que suas mãos manusearam, e sua força forjou, e seus olhos contemplaram,”²⁸ e continua com o pensador alemão Walter Benjamin (1892-1940) e seu conceito de *vestígio* – rastros e indícios humanos, que fazem próximo o distante.²⁹ Contemporaneamente, David Lowenthal afirma que “Sinais que atestam o uso prolongado – o martelo marcado pelos pregos arrancadas, seu cabo desgastado pela mão do usuário – emprestam personalidade às ferramentas [...] Ver e tocar documentos palpavelmente envelhecidos traz o passado à vida.”³⁰ Carolyn Korsmeyer, por sua vez, sintetiza o papel do observador enquanto destinatário, participante ou espelho do toque antigo:

*O toque parece reconhecer uma continuidade implícita, uma cadeia temporal que inclui o toque que moldou o objeto original, o toque daqueles que viveram com ele no passado, e o toque daqueles que o descobrem e continuam a valorizar sua existência.*³¹

VALOR DE ANTIGUIDADE EM MÁRMORES E CALCÁRIOS

Mármorees são, *grosso modo*, rochas de origem metamórfica, com baixa dureza e composição predominante de carbonato de cálcio. Comercialmente, calcários passíveis de polimento também costumam ser denominados mármorees, a exemplo do *travertino romano* e do *bege Bahia*.³² No conjunto de edifícios pesquisados, o mármore é empregado em placas finas de 1cm a 3cm de espessura, como revestimento ou como divisória.³³

Mármorees e calcários em placas tendem a assumir protagonismo nos espaços em que são instalados, pela expressividade de suas cores e texturas e por suas associações culturais – afinal, na tradição arquitetônica de origem europeia, o mármore codifica o classicismo e, a partir dele, tradição, monumentalidade e riqueza.³⁴ Apesar das críticas e propostas das vanguardas do início do século XX, esse código continuou em uso, como se observa, por exemplo, no racionalismo italiano e nos primeiros palácios projetados por Niemeyer em Brasília.

Entre as aplicações dos mármorees em placas, os sistemas de *revestimento vertical em placas delgadas*, desenvolvidos nas primeiras décadas do século XX, foram uma “nova direção na construção com pedra,”³⁵ baseada inicialmente na instalação sobre um leito de argamassa, com a participação de peças metálicas para a ancoragem. As variações de fixação, testadas empiricamente nas primeiras décadas de uso do sistema,³⁶ se têm mostrado problemáticas por diversos fatores, como insuficiência das juntas de movimentação, ancoragem inadequada, excessiva esbelteza das peças e inadequação na escolha das rochas, o que resulta em situações de deformação, fissuração, perda de fragmentos e destacamento de placas.³⁷

As patologias descritas e a necessidade de garantir a segurança de peças cujo deslocamento constitua risco aos usuários podem levar a intervenções diversas: substituição do revestimento, retirada e reinstalação completa, reparos pontuais³⁸ ou inserção generalizada de novos elementos de fixação, sem retirada das placas – como observamos no Instituto Moreira Salles. Com exceção da substituição completa, as abordagens listadas permitem melhorar o desempenho das fachadas e simultaneamente manter ao menos parte do revestimento existente.

No universo desta pesquisa, para além do Instituto Moreira Salles, mármorees e calcários aparecem como revestimento de fachadas apenas na sede do Instituto Cultural da Aeronáutica (Rio de Janeiro), no Museu de Arte da Pampulha (Belo Horizonte), no Cine São Luiz (Recife) e no Palácio do Congresso Nacional (Brasília), com estados de conservação que variam entre ótimo e crítico. Seu uso é consideravelmente mais difundido em revestimentos internos, com treze exemplos,

havendo patologia sistêmica apenas na nave da Catedral de Brasília (relacionada à movimentação de solo, e não ao sistema em si). Nos demais casos, a resistência do material tem sido suficiente para garantir o uso continuado por décadas, com danos e substituições pontuais, sem impedir o acúmulo de variadas marcas do tempo.



Figura 1.20 Instituto Cultural da Aeronáutica, Rio de Janeiro, 2021. Piso da escada externa, em estado crítico. Placas delgadas de mármore com 1cm de espessura, com colonização biológica, fissuração, fragmentação, destacamento e lacunas.

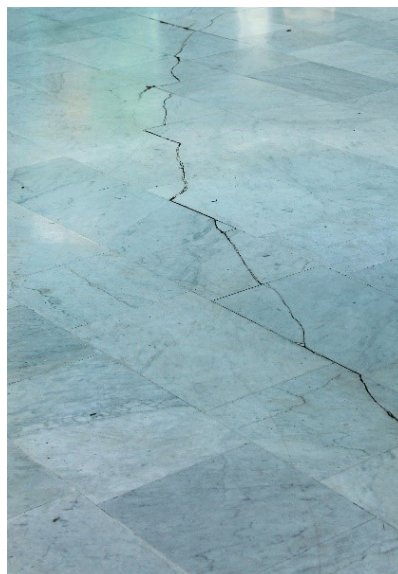


Figura 1.21 Catedral de Brasília, 2022. Piso da nave, em mármore de Carrara, fissurado.

Em síntese, placas delgadas de mármore e calcários, por suas características físicas e sua carga cultural, são materiais privilegiados para a formação e a preservação do valor de antiguidade, especialmente em elementos arquitetônicos internos cujo uso resulte em alterações físicas visíveis.

NOTAS

- 1 Uma versão alternativa deste estudo de caso foi publicada em forma de artigo. CARVALHO, Juliano Loureiro de. Marcas do tempo enquanto valor em edifícios do século XX: a sede do Instituto Moreira Salles no Rio de Janeiro. Anais do VII Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo. São Carlos: IAU-USP, 2022, p. 483-498.
- 2 IMS (Instituto Moreira Salles). Duas décadas de IMS Rio. Website do Instituto Moreira Salles, 2019.
- 3 IMS (Instituto Moreira Salles). IMS restaura e amplia instalações de seu centro cultural no Rio. Website do Instituto Moreira Salles, 2022.
- 4 FRANÇA, Renata Reinhoefer. Arquitetura cifrada: a casa da Gávea de Walther Moreira Salles. Arqtextos (online), v. 9, n. 104, 2009.
- 5 MINDLIN, Henrique E. Arquitetura moderna no Brasil. Rio de Janeiro: Aeroplano/Iphan, 2000, p. 69.
- 6 Algumas das adições e transformações sofridas pelo edifício enquanto residência e no curso de sua adaptação para instituto cultural são abordadas no Capítulo 9.
- 7 DUTRA, Maria Luiza; MENEZES, Walter Arruda de. Instituto Moreira Salles – Rio de Janeiro. Projeto e obra de restauro, reforma e adaptação. A permanência do moderno (anais do 3o Seminário Docomomo Brasil, em São Paulo, de 8 a 11 de dezembro de 1999). São Paulo: IAB-SP/Fundação Bienal de São Paulo, 1999, p. 61.
- 8 SILVA, M. da. Uma casa no Rio de Janeiro. Habitat, n. 6, p. 53-63, nov. 1951, p. 62.
- 9 FRANÇA, Arquitetura cifrada: a casa da Gávea de Walther Moreira Salles. Os mesmos mármore são usados em outros ambientes da casa, com paginações diferentes.
- 10 SILVA, Uma casa no Rio de Janeiro, p. 58.
- 11 TEIXEIRA, Elizabeth Pessoa. Correspondência eletrônica recebida da Coordenação do IMS/RJ pela pesquisa. 8 jun. 2021.

- 12 Há uma pequena diferença de fornecimento em relação à balaustrada. O mármore das placas de revestimento é menos homogêneo, com mais veios.
- 13 TEIXEIRA, Correspondência eletrônica recebida da Coordenação do IMS/RJ pela pesquisa.
- 14 Contemporaneamente, acima da altura de 2m, não é admitida a fixação de placas de rocha apenas por argamassa. ABNT (Associação Brasileira de Normas Técnicas). NBR 13707. Projeto de revestimento de paredes e estruturas com placas de rocha, 1996; ABNT (Associação Brasileira de Normas Técnicas). NBR 15846. Rochas para revestimento. Projeto, execução e inspeção de revestimento de fachadas de edificações com placas fixadas por insertos metálicos, 2010.
- 15 A partir de nossa inspeção, concordamos com a identificação de procedência e época dos materiais, apresentada por Maria Luiza Dutra e Walter Menezes, e discordamos daquela proposta por Renata França e Guilherme Wisnik.
- 16 FRANÇA, Arquitetura cifrada: a casa da Gávea de Walther Moreira Salles.
- 17 “Uma pátina que confirma ou protege a antiguidade é capaz de ser considerada agradável”. LOWENTHAL, David. The past is a foreign country – Revisited. Cambridge: Cambridge University Press, 2015, p. 259. Não exploramos este veio do conceito porque ele converge com o conceito de autenticidade, não incluído na pesquisa.
- 18 Nas fontes consultadas, não foi possível identificar as espécies usadas.
- 19 O conjunto original, retrátil, foi restaurado na obra de 1995-1999, quando retomou sua movimentação. JÓIA do Rio. Finestra, n. 19, p. 88-97, out.-dez. 1999, p. 95.
- 20 Consideramos tratar-se de alvenaria de pedra e não apenas revestimento, a partir dos desenhos de época publicados. SILVA, Uma casa no Rio de Janeiro, p. 62.
- 21 Fotografias de 1999, 2007, 2017 e 2021 mostram a permanência da situação, indicando tratar-se de um padrão deliberado. A Coordenação do Instituto confirmou a existência de práticas continuadas de manutenção. TEIXEIRA, Correspondência eletrônica recebida da Coordenação do IMS/RJ pela pesquisa.
- 22 FRANÇA, Arquitetura cifrada: a casa da Gávea de Walther Moreira Salles.
- 23 Ibid.; WISNIK, Guilherme. Casa Walther Moreira Salles, quadro a quadro. Blog do Instituto Moreira Salles. 2011.

- 24 A espacialidade do lote já foi descrita “como um vale”. SANTOS, Eloisa. Os jardins da residência Moreira Salles. O projeto original de Burle Marx e a restauração de Isabel Duprat. *Paisagem e Ambiente: ensaios*, n. 24, p. 227-238, 2007.
- 25 SILVA, Uma casa no Rio de Janeiro.
- 26 Foto: Roberto Polidori. Acervo Instituto Moreira Salles. Disponível em: <https://ims.com.br/unidade/rio-de-janeiro>. Acesso em: 19/8/2021.
- 27 O projeto paisagístico foi premiado na categoria Problemas vários, na II Exposição Internacional de Arquitetura de São Paulo (1953-1954). HERBST, Helio. A presença de Olavo Redig de Campos nos salões das bienais e sua recepção nas revistas de arquitetura na década de 1950. *Arquitetura, cidade e projeto: uma construção coletiva* (anais do 3o Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo, de 20 a 24 de outubro de 2014). São Paulo/Campinas: Universidade Presbiteriana Mackenzie – Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 2014, p. 6.
- 28 RUSKIN, John. A lâmpada da memória. Cotia: Ateliê Editorial, 2008, p. 54-55.
- 29 HANSEN, Miriam Bratu. Benjamin's aura. *Critical inquiry*, v. 34, n. 2, p. 336-375, 2008, p. 340. O autor também toca na questão por meio do exemplo do casaco de Schelling. Cf. BENJAMIN, Walter. *Pequena história da fotografia. Obras escolhidas* (v. 1). Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 96.
- 30 LOWENTHAL, The past is a foreign country – Revisited, p. 248, 257.
- 31 KORSMEYER, Carolyn. Real old things. *British Journal of Aesthetics*, v. 56, n. 3, p. 219-31, 2016, p. 224-225.
- 32 Trata-se de denominação geologicamente imprecisa, dado que os calcários são de origem sedimentar.
- 33 A única exceção é o guarda-corpo do Instituto Moreira Salles, de que tratamos neste capítulo.
- 34 CUPELLONI, Luciano. *Materiali del moderno. Campo, temi e modi del progetto di riqualificazione*. Roma: Gangemi, 2017, p. 84-85.
- 35 PRUDON, Theodore H. M. *Preservation of Modern Architecture*. Hoboken: John Wiley & Sons, 2008, p. 128; JESTER, Thomas C. *Twentieth-century building materials*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2014, p. 137.
- 36 A instalação de placas de mármore começou a ser realizada seguindo padrões técnicos previamente definidos, nos EUA, na década de 1960. JESTER, *Twentieth-century building materials*, p. 140.

- 37** CUPELLONI, *Materiali del moderno. Campo, temi e modi del progetto di riqualificazione*, p. 105; JESTER, *Twentieth-century building materials*, p. 140; PRUDON, *Preservation of Modern Architecture*, p. 129. Outros fatores críticos para a degradação das fachadas de placas esbeltas de pedra são pouco comuns no Brasil: excessiva amplitude térmica, ciclos de congelamento/descongelamento e chuva ácida.
- 38** PRUDON, *Preservation of Modern Architecture*, p. 129, 131.
- 39** IPHAN-DF (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Superintendência no Distrito Federal). *Catedral metropolitana de Brasília. Inventário*. Brasília, 2017, p. 210-211.



02

ENVELHECIMENTO INTENCIONAL

Igreja da Ascensão do Senhor

- + LOCALIZAÇÃO
SALVADOR (BA)
- + PROJETO E CONSTRUÇÃO
1973-1975
- + AUTORIA
ARQ. JOÃO FILGUEIRAS LIMA (LELÉ)
- + ADAPTAÇÃO E INSERÇÃO DE ELEMENTOS LITÚRGICOS
2010-2016
- + PROJETO DE ADAPTAÇÃO E INSERÇÃO DE ELEMENTOS LITÚRGICOS
ARQS. JOÃO MARTINS OLIVEIRA E DORIS VILAS-BOAS
- + PROTEÇÃO PATRIMONIAL
TOMBAMENTO MUNICIPAL, DECRETO Nº 33.293, DE 10/12/2020



ENVELHECIMENTO INTENCIONAL

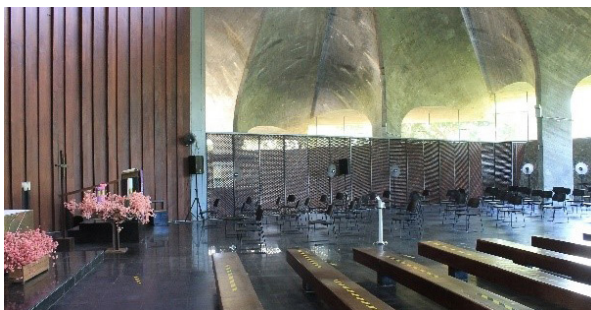
Igreja da Ascensão do Senhor¹

A Igreja da Ascensão do Senhor, de autoria do arquiteto João Filgueiras Lima (Lelé, 1932-2014), foi projetada e construída de 1973 a 1975, como capela do Centro Administrativo da Bahia (CAB), em Salvador. Quando de sua construção, a área começava a se urbanizar e mantinha trechos importantes de Mata Atlântica. O memorial descritivo indica a “beleza natural” “intacta” e a intenção de respeitar o relevo e a vegetação existentes.² Utilizada para o culto católico desde então, tornou-se sede de paróquia em 2016, em decorrência do aumento no número de fiéis, consequência da gradual ocupação residencial dos bairros próximos.

Figura 2.1 Igreja da Ascensão do Senhor. Vista externa, não datada.³



Figura 2.2. Vista interna. À esquerda, capela-mor; à direita, nave, exibindo três pétalas (módulos estruturais de cobertura).



O volume construído maior e mais visível integra nave e capela-mor e é definido por módulos estruturais pilar-laje, em concreto aparente, chamados pelo arquiteto de *pétalas*, dispostos em arranjo helicoidal. Essas peças descrevem uma espiral em planta baixa e cada uma delas eleva-se 50cm em relação à anterior. Por meio de túneis no subsolo, o volume principal integra-se a outros dois,

semienterrados. Um contém batistério e Capela do Santíssimo Sacramento; o outro, sacristia e atividades de apoio.⁴

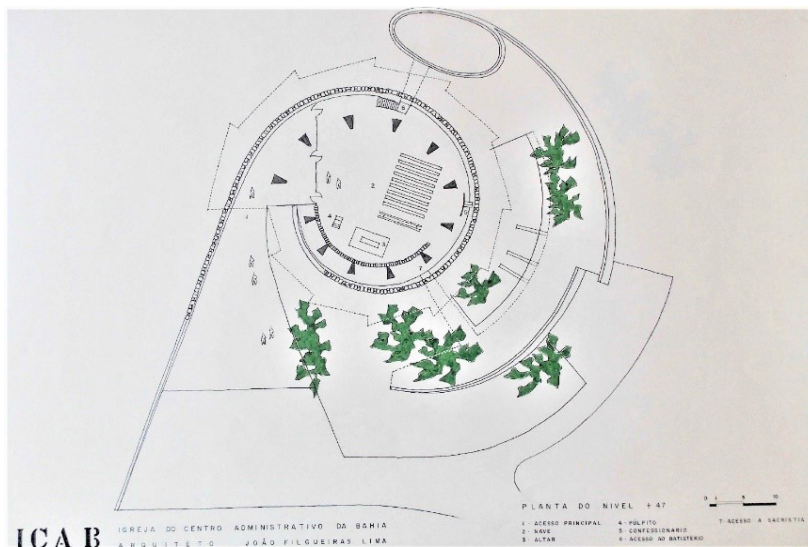


Figura 2.3 Planta baixa, nível térreo. 1973.⁵



Figura 2.4 Planta baixa, nível subsolo. 1973.⁶

O teto da nave/capela-mor é definido pela sucessão de superfícies suavemente curvas das faces internas das pétalas, num arranjo que termina por evocar as abóbadas de arestas das igrejas românicas e góticas:⁷ “Esses capitéis somam-se visualmente criando um contorno semelhante ao de arcadas sucessivas que

define o espaço da nave. Estabelece-se aí um discreto contato com as igrejas do passado,”⁸ sem a ênfase longitudinal das igrejas medievais. Com efeito, o altar e seu fundo – um painel do artista plástico Athos Bulcão, formado por elementos verticais de madeira escura, com algumas inserções de vidros coloridos – não chegam a sobrepujar a centralidade da planta baixa.

A continuidade com o passado também é buscada na modelagem do terreno, “amena e natural, com muros de pedra à maneira das construções coloniais.”⁹ Depois do concreto aparente, a alvenaria de pedra é o sistema construtivo com maior presença no edifício. Arrimos de pedra contêm o solo e definem os perímetros da nave – essa, parcialmente abraçada pelo terreno, numa imagem de *ninho*.¹⁰ Os arrimos definem também os túneis e os demais volumes construídos.



Figura 2.5 Nave. À esquerda, pilar-pétala. À direita, parede e caixilhos perimetrais.

O recinto oval do Batistério e da Capela do Santíssimo Sacramento é o outro protagonista, sob os pontos de vista litúrgico e arquitetônico. A iluminação, zenital, é trabalhada para iluminar os dois polos de interesse – altar e pia batismal – e suas paredes de fundo, mantendo os féis na penumbra da zona mediana. O piso em granito escuro completa os espaços.

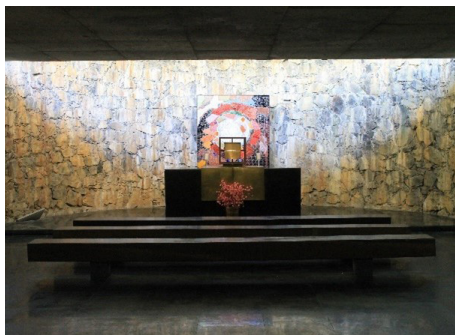


Figura 2.6 Capela do Santíssimo Sacramento. Bancos, altar e parede curva, em alvenaria de pedra, ao fundo.



Figura 2.7 Capela do Santíssimo Sacramento. Alvenaria de pedra com manchas em tons de cinza e ocre.

Da interação entre formas, iluminação e materiais, vem o caráter de calma contemplação dos espaços principais. A aspereza dos materiais é compensada pela suavidade da forma, cuja serenidade é reforçada pela iluminação indireta e controlada. Os tons escuros dos materiais e a centralidade dos recintos convidam ao recolhimento. Na Capela do Santíssimo, mais baixa e menos iluminada do que a nave, a sensação de recolhimento é ainda mais intensa. Assim, o edifício já foi descrito como “um regaço sereno” propício “para a meditação tranquila.”¹¹

A Capela do Santíssimo Sacramento corresponde à imagem da gruta, evocada na geometria não ortogonal, no material das paredes e na pouca iluminação, proveniente do alto. Essa imagem tem longa tradição no catolicismo, bastando lembrar da caverna bíblica de Elias, das catacumbas em que se reuniam os primeiros cristãos e das aparições de Nossa Senhora em Lourdes. Em termos arquitetônicos, a capela subterrânea é continuidade das criptas tradicionais na arquitetura religiosa europeia, sendo a cripta da Colônia Güell (Santa Coloma de Cervelló, Antoni Gaudí, 1898-1917) um antecedente notável da aproximação figurativa entre cripta e gruta.

Na capela e nos demais espaços do subsolo, a superfície da alvenaria de pedra aparente apresenta-se envelhecida, quase totalmente tomada por alterações cromáticas em tons de cinza e ocre, enquanto na nave o fenômeno é mais discreto. As cores resultam da deposição e/ou recristalização de minerais advindos da própria alvenaria e do solo circundante, processos associados à umidade que atravessa o paramento e ao escoamento de água sobre a superfície. Esses fenômenos são autolimitados, sem maior gravidade, visto que não há armadura metálica a ser oxidada.¹² O aspecto resultante integra-se à espacialidade da capela, contribui para a evocação da gruta e, de forma mais ampla, para as evocações da natureza no edifício. Nos demais espaços, o envelhecimento pode denotar ou conotar a idade do prédio, que completa cinquenta anos em 2025.

A existência de calhas ao longo das paredes de pedra indica que o escoamento de água pela alvenaria era previsto, esperado, e a resposta projetual foi criar os meios para conviver com o escoamento da água, em vez de evitá-lo.¹³ A partir daí, inferimos que a alteração de seu aspecto superficial também era prevista quando da concepção da obra. Ou seja, para além das alusões formais ao passado, a obra propõe a deposição física do tempo sobre o edifício – outra relação com a história, que lhe acrescenta complexidade. A Igreja do CAB apresenta, assim, a possibilidade da existência de valor no envelhecimento previsto, em acordo com expectativas projetuais.

Nas alusões à arquitetura tradicional católica e à arquitetura colonial brasileira, há diálogo – nem mimese nem negação – com a história. Sem renúncia à geometria e à racionalidade, a relação da obra com o entorno imediato e com a natureza também é de diálogo – na implantação, no tratamento do terreno, no uso

de materiais aparentes e texturas ásperas, na recorrência às imagens da *pétala*, *flor*, *gruta*, *ninho* e *ovo*.

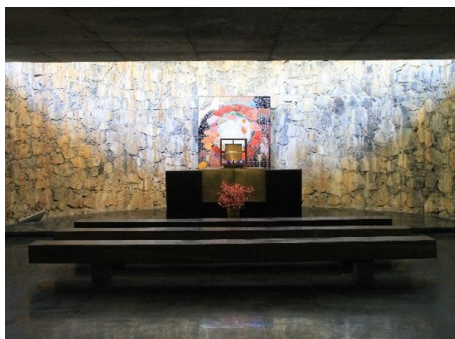


Figura 2.8 Detalhe da calha perimetral da nave, 1973.



Figura 2.9 Corredor dos espaços de apoio. Calha perimetral, no sopé do muro de arrimo.¹⁴

Assim, observamos que, na Igreja da Ascensão do Senhor, as opções pela alvenaria de pedra e por seu envelhecimento controlado integram-se numa poética constituída a partir de imagens da natureza e do tempo. Se ponderamos que, em outros projetos de Lelé, a natureza costuma ser mediada pelo conceito de conforto ambiental ⁵ e o interesse pela história costuma voltar-se ao engenho humano,¹⁶ torna-se evidente quão singular é esse edifício em sua obra. Além disso, aqui se sobressai o artesanato do concreto moldado in loco e da alvenaria de pedra bruta, em oposição ao predomínio da expressão tecnológica de seus projetos que se tornaram mais célebres. Pode-se interpretar que a escolha do partido arquitetônico incomum, “[...] *mais ligado à arte, a coisas mais amenas*” relaciona-se ao programa religioso, à pequena escala da obra e à liberdade projetual que Lelé experimentava no desenvolvimento do Centro Administrativo da Bahia.¹⁷

Nas décadas decorridas desde a construção, ocorreram numerosas transformações no edifício, não previstas no projeto, relacionadas ao envelhecimento dos materiais e à alteração deliberada das formas construídas, por parte dos usuários.¹⁸ Sob o ponto de vista material, os elementos em granito (pisos e pia batismal) e madeira (bancos, corrimãos e divisória treliçada) apresentam numerosas manchas, arranhões e outros danos pontuais, sem gravidade, sem interferência espacial, e com alguma expressividade associada a seu uso. O concreto armado, protagonista do edifício, apresenta situação problemática e será analisado à parte, neste mesmo capítulo. Também problemático é o estado dos caixilhos de aço, cuja oxidação ameaça sua própria integridade, impedindo a apreciação do valor de antiguidade.

INTENCIONALIDADE E NÃO INTENCIONALIDADE DO VALOR DE ANTIGUIDADE EM EDIFÍCIOS MODERNOS

Na Igreja da Ascensão do Senhor, as alvenarias de pedra mostram o envelhecimento de um elemento construído específico como parte das intenções projetuais, o que contribui para a expressividade do edifício e para seu valor cultural. A dois quilômetros dali, em outro promontório às margens da Avenida Paralela, está a sede baiana da Chesf, projetada pelo arquiteto Francisco de Assis Reis em 1977 e construída entre 1978 e 1979. Assis Reis (1926-2011) adotou o aço *corten* para todo o vigaamento, aparente, e para as proteções solares na parte superior do volume. Dada a natureza do material (fornecido para ser empregado sem revestimento, por formar rapidamente uma pátina superficial estável, que protege seu núcleo da oxidação), não há dúvida de que ele foi escolhido com a perspectiva de que desenvolvesse uma aparência oxidada: também aqui está a intenção projetual de esperar – e não impedir – o envelhecimento de alguns dos elementos construtivos.

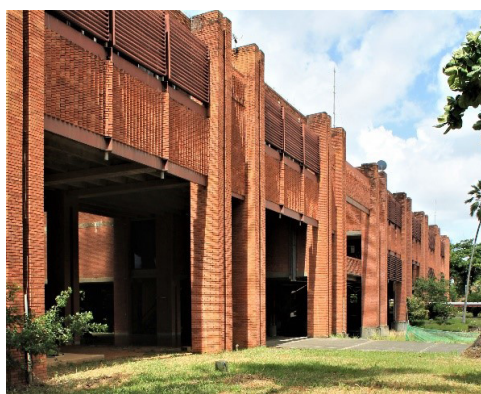


Figura 2.10 Sede da Chesf, vista externa.

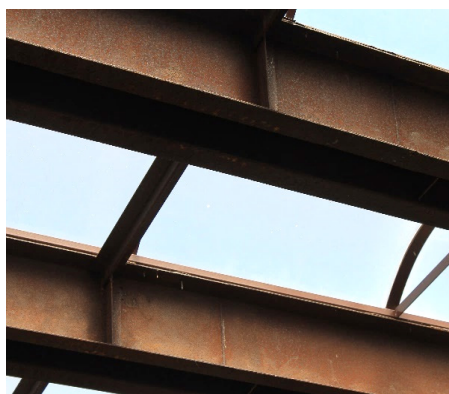


Figura 2.11 Sede da Chesf, vigas em aço corten, visíveis no pátio interno.

Na obra, o aço *corten* aparece em um diálogo com tijolos e concreto aparentes, num variado repertório de tons quentes e materiais à vista. A expressividade dos materiais é pensada para além da verdade construtiva – por exemplo, as grandes pilastras duplas são de concreto armado revestido com tijolos cerâmicos maciços.¹⁹ Como afirmou o próprio Assis Reis em mais de uma ocasião, sua escolha de materiais atende a uma poética específica, que se pretende local e inserida numa história de longa duração:

Materializada pela via de convivência das tecnologias da trilogia de materiais, tijolo, concreto e aço, onde se unem no sentido de informar que o passado, representado pelo milenar tijolo, o concreto, símbolo da sociedade

*industrial que tanto transformou a arquitetura, e o aço, a estrutura de ponta que possibilitará novas linguagens, traduz a falta de preconceito quanto a sistemas tecnológicos que permitem ao arquiteto marcar em sua época as crenças que carrega.*²⁰

O tijolo com maior densidade participativa assume o domínio da expressão da obra, ancorando e relacionando-a culturalmente no tempo e espaço local. Comparecem com extrema didática a sua arquitetura, os referenciais da nossa história, cultura, ambiência e imagens paisagísticas, que se transparecem plasmando a latinidade tropical.²¹

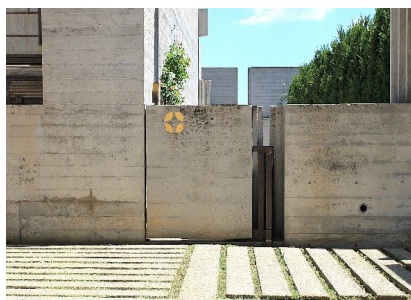
Hoje, o aço *corten* não apresenta sinais de perda de seção relevante, apesar da atmosfera agressiva de Salvador. Os tijolos têm trechos com erosão e/ou pintura e/ou colonização biológica e/ou substituição de peças isoladas, sem maior gravidade para a integridade do material; seu principal problema é estético, devido à interferência causada pelas camadas de repintura parcialmente desprendidas.

As variadas situações de envelhecimento do edifício evocam sua historicidade. O edifício da Chesf em Salvador segue como sede local da Companhia, mas tem atividades e número de funcionários progressivamente reduzidos. A matéria visível une-se ao uso para evidenciar a distância entre o tempo da construção (a década de 1970, com seu investimento estatal maciço) e o presente, com o *desinvestimento* que já vem de algumas décadas e que culminou na privatização da Eletrobrás, em 2022. Dessa relação entre matéria e expressão, emerge valor de antiguidade passível de preservação em alguns elementos construídos, enquanto em outros elementos esse valor é incompatível com os demais valores e com a preservação da própria edificação.

O envelhecimento visível na Chesf corresponde parcialmente à concepção do edifício: suas evocações da passagem do tempo se integram à intenção projetual de inserção em uma continuidade histórica, a enriquecendo. A mesma afirmação poderia ser feita em relação à igreja no CAB, demonstrando como, para além de casos isolados, o envelhecimento programado é uma possibilidade da arquitetura do século XX.

Desde os gostos pitoresco e romântico, se têm proposto edifícios propositalmente envelhecidos – exemplos paradigmáticos são as “ruínas de jardim”, construídas como tal, e as considerações de Ruskin sobre a arquitetura que deve ser concebida levando em conta as futuras marcas do tempo.²² No século XX, a bibliografia identifica edifícios propriamente construídos com o propósito de envelhecerem. A sede da empresa John Deere (Moline, Illinois, 1958-1964), projetada por Eero Saarinen (1910-1961), com estrutura aparente e fechamentos em aço *corten*, foi o edifício pioneiro que abriu caminho para o uso desse material na cultura arquitetônica dos EUA.²³ No *Whitney Museum* (Nova Iorque, 1964-1966),

Marcel Breuer (1902-1981) empregou um repertório de soluções projetuais para garantir que, ao envelhecer, o concreto aparente gerasse ganhos para a aparência do conjunto. Por sua vez, no Mausoléu Brion, em S. Vito, no norte da Itália (1969-1978), Carlo Scarpa (1907-1978) incorporou às suas intenções de projeto as futuras marcas de escoamento de água por uma das paredes e chegou a afirmar que, com a passagem do tempo, a obra “deveria tornar-se ainda melhor”.⁴ Mais recentemente, os projetos de Gigon e Guyer para a galeria da Coleção Oskar Reinhart (Winterthur, Suíça, 1994-1995) e do escritório R&Sie(n) para um museu no centro de Bangkok, Tailândia (2002), exploram as alterações da superfície dos edifícios em sua interação com as atmosferas locais específicas.²⁵



Figuras 2.12 e 2.13. Carlo Scarpa, Mausoléu Brion, S. Vito. Concreto projetado para envelhecer, restaurado preservando parte do envelhecimento.

Ao considerar a ampliação de sensibilidades ocorrida na arquitetura mundial, em sucessivas ondas, desde a década de 1950, e que compreendeu, entre outros fenômenos, o interesse na aparência dos materiais brutos e o interesse nas permanências formais e urbanas ao longo da história, percebe-se que os exemplos estrangeiros e os casos baianos situam-se na charneira entre os dois temas citados: correspondem ao interesse na aparência dos materiais quando envelhecem. Sem ser predominante, é uma possibilidade mundialmente difundida, que leva a prática da conservação à necessidade de lidar com essa intenção projetual, a ser reconhecida e considerada.

Oposta relação da arquitetura com o valor de antiguidade aparece no Pavilhão Luiz Nunes (antigo Pavilhão de Verificação de Óbitos da Escola de Medicina) e na Escola Alberto Torres, em Recife (PE). Além de não preverem o próprio envelhecimento, esses edifícios têm por tema a ruptura com a tradição e, mesmo assim, desenvolveram o valor em questão. Ambos foram projetados pelo arquiteto Luiz Nunes (1909-1937) e construídos em 1936-1937. Constituem, juntamente com a caixa d'água de Olinda, as obras mais célebres desse ciclo de modernização da arquitetura brasileira, conduzido no âmbito do Departamento de Arquitetura e

Urbanismo de Pernambuco, por um grupo que incluía também Joaquim Cardozo e Fernando Saturnino de Brito.²⁶

Formalmente, a Escola Alberto Torres se relaciona com o projeto de Le Corbusier (1887-1965) para o Palácio dos Sovietes (1931), enquanto o Pavilhão retoma algumas casas do mesmo arquiteto: Villa Stein (1928), Villa Savoye (1928) e a casa do caseiro na Villa Savoye. A consciência dos desenvolvimentos em curso na Europa é mais que formal – apropriam-se o conceito de planta livre, a malha estrutural em concreto armado, a economia de meios das paredes lisas e esquadrias de aço e os esquemas cromáticos puristas nos interiores. A geometria dos cobogós e dos esquemas proporcionais das plantas e elevações são diálogos com a tradição local e a tradição clássica, discretos e formalmente sublimados, já abordados pela bibliografia²⁷ – mas o tema é, de fato, a técnica moderna a serviço da sociedade.



Figura 2.14. Pavilhão Luiz Nunes, em Recife.



Figura 2.15. Escola Alberto Torres, Recife/PE.

A incorporação da passagem do tempo à matéria visível desses edifícios programaticamente *novos*, e mesmo *vanguardistas*, indica que eles ficaram *velhos*. As rugosidades e irregularidades das superfícies pensadas como lisas e limpas é, mais que imprevisto, uma dissonância em relação às intenções do projeto. Além disso, na escola, os elementos de concreto armado e de aço já ultrapassaram níveis seguros de degradação em diversos pontos, afetando a percepção e as perspectivas de preservação do edifício, para além de suas intenções projetuais.

Diferentemente, nos mesmos edifícios, o envelhecimento do granilite e das alvenarias argamassadas e pintadas se mostra fisicamente estável e patrimonialmente significativo – no Pavilhão, essa é também a situação do aço pintado e dos ladrilhos hidráulicos. Trata-se de um envelhecimento que afirma simultaneamente a permanência dos objetos antigos e sua distância temporal em relação a nós. Ambas se justapõem à novidade permanente pretendida no projeto, constituindo-lhe efetivo contraponto.

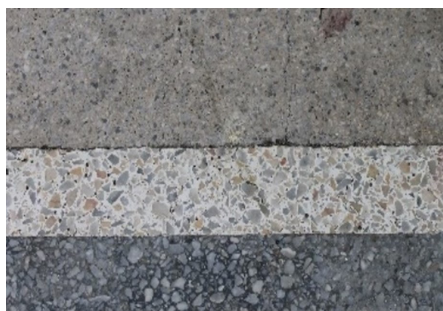


Figura 2.16 Escola Alberto Torres. Repertório de pisos em granilite. Observar marcas do tempo sobre material ainda íntegro.

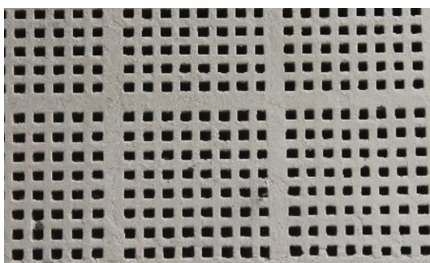


Figura 2.17 Escola Alberto Torres. Observar textura resultante do acúmulo de repinturas sobre os elementos vazados em argamassa.

Esses dois edifícios permitem repensar as propostas de substituição material contínua como forma de conservação pretensamente universal da arquitetura moderna, caracterizadas na Introdução deste livro. As formulações iniciais do tema foram desenvolvidas a partir da atuação de seus autores em edifícios holandeses e ingleses das décadas de 1920 e 1930, próximos em forma, construção e intenções ao Pavilhão Luiz Nunes e à Escola Alberto Torres.²⁸ Os casos pernambucanos confirmam a perecibilidade de alguns elementos arquitetônicos de época, que implica substituição material extensa, ajudando a compreender a abordagem em questão. Simultaneamente, apontam para a possibilidade de manifestação e preservação do valor de antiguidade em elementos específicos, em conjunto com os demais valores, permitindo superar tal abordagem. É o que se verifica nas obras realizadas ao longo dos anos no Pavilhão Luiz Nunes, que preservaram parte significativa de sua materialidade desgastada, a exemplo dos ladrilhos hidráulicos do pavimento térreo, do granilite da escada, da cerâmica do primeiro pavimento, dos elementos vazados e das esquadrias de aço pintado.²⁹ É também o que se pode esperar de uma intervenção adequada na Escola Alberto Torres – que implicará recuperação estrutural extensa, mas pode preservar o granilite e os elementos vazados marcados pelo tempo. Repensadas a partir dos casos pernambucanos, as propostas holandesas e inglesas em questão não parecem totalmente equivocadas, mas excessivamente focadas em um repertório arquitetônico específico e nos aspectos conceituais dos edifícios em questão, em detrimento de seus demais significados e das demais manifestações da arquitetura moderna e da arquitetura do século XX.

Intencionalidade e não-intencionalidade do envelhecimento de edifícios modernos, repensadas a partir dos exemplos baianos e pernambucanos apresentados, nos levam a propor que a ideia de que o “moderno envelhece mal” é uma conclusão de um círculo restrito de autores europeus, a partir de um grupo restrito de edifícios vanguardistas e econômicos que, por seu repertório também restrito de materiais e por sua manutenção insuficiente, de fato apresentava condições

precárias de conservação e mais prejuízos do que ganhos com a passagem do tempo. Não é possível, contudo, generalizar tais juízos negativos a toda construção moderna, nem a toda construção do século XX, nem a todos os elementos construtivos dos edifícios em questão.

VALOR DE ANTIGUIDADE EM SUPERFÍCIES DE CONCRETO ARMADO APARENTE

A Igreja da Ascensão do Senhor traz à discussão o concreto armado, sua expressão estrutural e sua conservação material. É corrente a descrição do concreto armado como “o material do século XX”, seja pela extensão de sua aplicação, seja por ter caracterizado, técnica e espacialmente, a arquitetura do Movimento Moderno.³⁰ O uso do concreto aparente, que exacerba sua expressividade, ganhou impulso a partir da década de 1950, tendo atingido o máximo de sua difusão nas décadas de 1970 e 1980, quando “se tornaram populares edifícios de concreto armado com acabamento extremamente bruto, revelando até as marcas das fôrmas empregadas na construção.”³¹

Aparente ou revestido, o concreto armado apresenta uma conservação problemática, por motivos entre os quais destacamos: a manifestação visual tardia de alguns de seus mecanismos de degradação, que retarda ações de manutenção; a crença exacerbada em sua resistência ao tempo, que leva a cuidados de execução e de proteção insuficientes; e a dificuldade de executar reparos físicos esteticamente compatíveis com as superfícies existentes.³² A experiência acumulada mostra que o material, quando executado ou mantido inadequadamente, é, de fato, vulnerável – resultando em variados processos de degradação, que tendem a convergir para o comprometimento das armaduras.³³

Para além das questões descritas, a conservação do concreto aparente se ressentido do difundido preconceito contra sua aparência: “O concreto torna-se cada vez mais feio a cada ano que passa, ensebado se liso, descarnado se áspero.”

³⁴ Embora, nas últimas décadas, o material tenha passado por uma revalorização estética e mercadológica em determinados meios,³⁵ segue desprezado em outros. Para enfrentar essa resistência essencialmente estética, desde a década de 1950 arquitetos têm desenvolvido, em seus projetos, uma expressividade própria do material, a partir das texturas de seu agregado, de suas fôrmas e de seu acabamento, bem como trabalhando o ritmo de peças, planos e juntas:³⁶

Breuer escreveu sobre sua beleza e praticidade [do concreto] e admirava como o material envelhecia, traçando comparações com edifícios do período barroco, aperfeiçoados pelo tempo [...] Breuer delineou três métodos de projeto para melhorar o desgaste do concreto [...] 1. Gerar uma superfície algo áspera, em geral [...] 2. Separar extensões planas em superfícies facetadas ou moduladas [...] 3. Empregar um sistema de juntas visíveis, marcando a sequência de concretagens e as variações de texturas de áreas adjacentes ou a demarcação de elementos pré-fabricados.³⁷

Assim, a adequada conservação do concreto deve preocupar-se com a possível riqueza das superfícies conforme projetadas e executadas, somada à riqueza desenvolvida pelo edifício no tempo, conforme se começa a observar nos últimos anos.³⁸ Esse tipo de cuidado se observa, por exemplo, nas restaurações dos já citados Mausoléu Brion, projetado por Carlo Scarpa,³⁹ e *Whitney Museum*, projeto por Marcel Breuer.⁴⁰

Os edifícios com elementos em concreto aparente analisados na pesquisa retomam diversos aspectos do tema. Na Igreja da Ascensão do Senhor, as numerosas alterações cromáticas em tons de cinza e ocre interferem negativamente na apreensão da matéria construída e da espacialidade do prédio, por seu excessivo contraste em relação à cor e à textura de fundo. Além disso, denotam processos potencialmente graves de infiltração de água através do concreto e de oxidação das armaduras, que implicam intervenções profundas. Pela interferência na apreciação do edifício e pelos riscos à sua integridade, não reconhecemos valor de antiguidade a preservar nessa situação.

Na sede baiana da Chesf, algumas vigas apresentam situação análoga: a configuração das fissuras é indício de uma oxidação significativa das ferragens, comprometendo a atribuição de valor de antiguidade à situação existente.

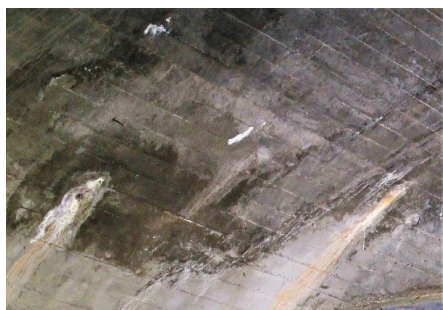


Figura 2.18 Igreja de Ascensão do Senhor. Concreções, marcas de umidade ativa e manchas de oxidação, indicando múltiplos mecanismos de degradação simultâneos.



Figura 2.19. Sede da Companhia Hidrelétrica do São Francisco (Chesf), em Salvador. Fissuras ao longo das armaduras, possíveis indícios de degradação avançada.

Em ambos os casos, a atribuição de valor de antiguidade é prejudicada também pela dificuldade de compatibilizar atividades de manutenção imprescindíveis com a preservação da aparência superficial. De fato, conforme aponta a bibliografia, por vezes tratamentos completos resultam em superfícies homogêneas e completamente novas, como nos *Halles du Boulingrin*, em Reims, França, e nos *Morse and Ezra Stiles Colleges*, na Universidade de Yale, nos EUA,⁴¹ em outros casos, os reparos pontuais são de tal forma visíveis que desfiguram os objetos construídos, como na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, em São Paulo, e no Zoológico de Dudley, na Inglaterra.⁴²

Ainda na sede da Chesf, lajes e pilares apresentam alterações cromáticas difusas e pouco intensas, que não indicam fluxos de umidade relevantes. Denotam a passagem do tempo sem danos estéticos e físicos relevantes, configurando algum valor de antiguidade. Por sua vez, no Edifício Principal do Palácio do Congresso Nacional, em Brasília, a parede que separa a área inaugurada em 1960 e a expansão de 1970-1971 mantém uma de suas faces em concreto aparente, nas áreas ocupadas pela Câmara dos Deputados. Os trechos analisados têm alterações superficiais visíveis e discretas, que não inspiram maiores cuidados, e também manifestam algum valor de antiguidade, sem maior capacidade evocativa.

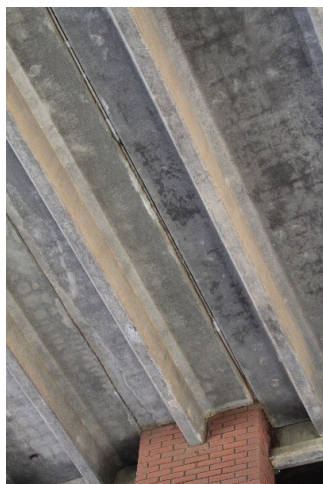


Figura 2.20 Chesf. Concreto íntegro, marcado pelo tempo.

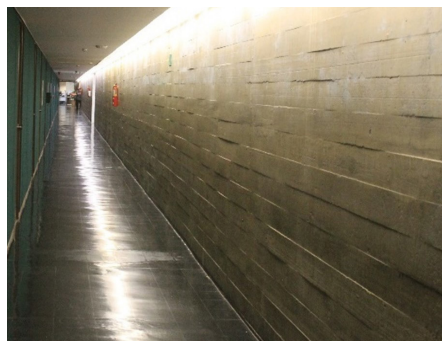


Figura 2.21 Palácio do Congresso Nacional, Edifício Principal. Concreto íntegro, marcado pelo tempo.

Outra dificuldade identificada nesta pesquisa é que o concreto aparente tende a ser heterogêneo já a partir de sua execução. Marcas das peças e superfícies das fôrmas, agregados de diferentes tamanhos, mais ou menos expostos, pequenos vazios, emendas entre diferentes fases de concretagem e escorrimientos são alguns dos muitos fatores que, de forma intencional ou fortuita, geram uma

superfície expressiva, evocativa do trabalho da construção. Isso torna difícil identificar as específicas marcas da passagem do tempo sobre ela, como observamos, por exemplo, na Igreja do Divino Espírito Santo, em Uberlândia.⁴³



Figura 2.22 Igreja do Divino Espírito Santo, em Uberlândia. Concreto recentemente limpo, com marcas de execução e difícil identificação de alterações no tempo.

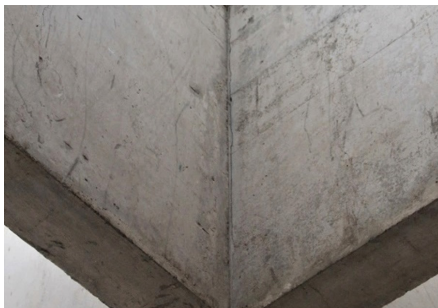


Figura 2.23 Sociedade Harmonia de Tênis. Vigamento em concreto aparente, com numerosas heterogeneidades. A identificação daquelas que são relacionadas à passagem do tempo é difícil.

A sede da Sociedade Harmonia de Tênis, em São Paulo, evidencia mais amplamente a dificuldade da identificação das marcas do tempo no material. Seus espaços são definidos pela ampla grelha da cobertura plana em concreto aparente – material protagonista que também aparece nos pilares, guarda-corpos, volumes isolados e nas escadas entre os diversos níveis de piso. Na estrutura principal, a expressividade do material inclui sua heterogeneidade, com as variações relacionadas à execução citadas no parágrafo anterior e também outras, como pequenas fissuras, manchas de escoamento de água e reparos irregulares. Desse conjunto, as alterações mais claramente relacionadas à passagem do tempo, os reparos, são aquelas que, por sua forma e sua cor, interferem negativamente na apreensão da arquitetura – efeito minimizado por sua distribuição limitada no edifício e pelo bom estado de conservação da estrutura.⁴⁴ De forma geral, a variedade impressa nas superfícies corresponde a um valor de antiguidade difuso, de difícil identificação.

Situações específicas expressam um valor de antiguidade mais intenso e inequívoco, como o guarda-corpo do acesso ao volume da cozinha, em que há escurecimento advindo da repetida manipulação da superfície. Nos degraus internos e externos, que se diferenciam do restante da construção por seu agregado exposto, as pequenas lacunas distribuídas também evocam o uso humano de forma mais direta e expressiva.

Em síntese, a observação de casos brasileiros reforça questões consolidadas na bibliografia sobre conservação de concreto armado: a associação das marcas do tempo mais visíveis a um estado avançado dos mecanismos de degradação, colocando em risco os próprios bens culturais; e o fato de que as intervenções que

se fazem necessárias tendem a eliminar tais marcas e, assim, o valor de antiguidade presente.



Figura 2.24. Sociedade Harmonia de Tênis. Degraus em concreto aparente, com agregado exposto, e padrão de desgaste com numerosas pequenas lacunas, associado ao uso.

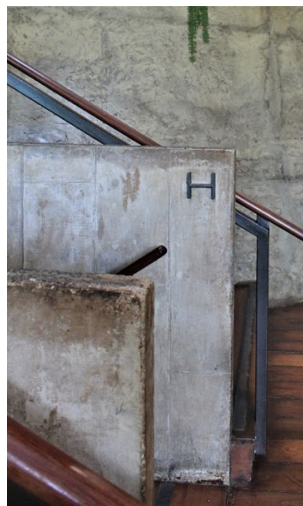


Figura 2.25. Sede da Sociedade Harmonia de Tênis, em São Paulo. Guarda-corpos em concreto aparente com aparência transformada pelo uso.

Levantamos uma questão adicional: em edifícios adequadamente mantidos, as marcas do tempo se integram à heterogeneidade própria do concreto armado novo, levando a uma percepção de antiguidade difusa, não tão evidente quanto, por exemplo, aquela de mármore e metais inoxidáveis. Por esse conjunto de motivos, entre os materiais analisados neste livro, o concreto aparente tem a atribuição de valor de antiguidade mais problemática.

NOTAS

- 1 Uma versão alternativa deste estudo de caso foi publicada em forma de artigo. CARVALHO, Juliano Loureiro de. Envelhecimento previsto em edifícios do século XX: a Igreja do CAB, de Lelé. Anais do XIV Seminário Docomomo Brasil. Belém: FAU-UFPA, 2021.
- 2 LIMA, João Filgueiras. Igreja do Centro Administrativo da Bahia. Arquitetura. Memorial descritivo. 1973, p. 1 apud BIERRENBACH, Ana Carolina; PORTO, Marcela Carvalho. Dossiê técnico de tombamento. Igreja da Ascensão do Senhor (3v.). Salvador, 2020, v.2, p. 19.
- 3 LATORRACA, Giancarlo. João Filgueiras Lima, Lelé. São Paulo – Lisboa: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi – Blau, 2000, p. 85.
- 4 Historicamente, a divisão do programa da igreja em diversos volumes é pouco usual no Brasil. A Catedral de Brasília (Oscar Niemeyer, 1958-1970) é um antecedente dessa divisão e da definição da nave por meio de módulos estruturais rotacionados.
- 5 LIMA, Igreja do Centro Administrativo da Bahia. Arquitetura. Memorial descritivo, p. 2 apud BIERRENBACH; PORTO, Dossiê técnico de tombamento. Igreja da Ascensão do Senhor, v.2, p. 20.
- 6 Ibid., p. 3.
- 7 A solução do pilar que se expande, por meio de superfícies curvas, formando um módulo de cobertura moldado in loco, é uma exploração própria desse momento da carreira de Lelé, também observada na expansão da Disbrave, em Brasília (1975), que segue o mesmo princípio formal e o mesmo sistema de nervuras. Soluções análogas, em pórticos pilar-viga, foram usados no Edifício Portobrás (1974) e na Residência José da Silva Netto (1974), também em Brasília. Cf. LATORRACA, João Filgueiras Lima, Lelé, p. 43, 72-29.
- 8 LIMA, Igreja do Centro Administrativo da Bahia. Arquitetura. Memorial descritivo, p. 4 apud BIERRENBACH; PORTO, Dossiê técnico de tombamento. Igreja da Ascensão do Senhor, v.2, p. 22.
- 9 Ibid., p. 5.

- 10 PAZ, Daniel J. Mellado. Igreja do Centro Administrativo da Bahia – Lelé em uma abordagem pré-iconográfica. Cadernos de Arquitetura e Urbanismo PUCMG, v. 14, n. 15, p. 115-136, 2007, p. 123.
- 11 Ibid., p. 133.
- 12 O estudo de tombamento, que inclui uma análise do estado de conservação do edifício, não associa essas manifestações patológicas superficiais a mecanismos de degradação com maiores consequência, visão corroborada pela visita realizada no âmbito desta pesquisa.
- 13 LIMA, João Filgueiras. Igreja do Centro Administrativo da Bahia. Arquitetura. Projeto Executivo, p. 3 apud BIERRENBACH; PORTO, Dossiê técnico de tombamento. Igreja da Ascensão do Senhor, v.2, p. 44.
- 14 Ibid.
- 15 MARQUES, André. Lelé: diálogos com Neutra e Prouvé. São Paulo – Austin: Romano Guerra – Nhamérica, 2020.
- 16 LIMA, João Filgueiras. Entrevista a Roberto Pinho e Maurício Ferraz, set. 1999. LATORRACA, João Filgueiras Lima, Lelé, p. 14-31.
- 17 Ibid., p. 16, 23.
- 18 Algumas das transformações sofridas pelo edifício, especialmente as adições de caráter litúrgico associadas à transformação em sede de paróquia, são abordadas no Capítulo 8.
- 19 NERY, Pedro Aloísio Cedraz. Assis Reis. Arquitetura, regionalismo e modernidade. Cadernos do PPG-AU/ FAUFBA, v. 2, n. 1, p. 11-26, 2003, p. 21.
- 20 REIS, Francisco de Assis. Experiência de um arquiteto brasileiro. Palestra proferida no 12o Congresso Brasileiro de Arquitetura. Texto datilografado, inédito. Belo Horizonte, 1985, p. 5.
- 21 REIS, Francisco de Assis. Palestra no IAB. Texto digitado, impresso, inédito. Salvador, 1997, p. 3.
- 22 LOWENTHAL, David. The past is a foreign country – Revisited. Cambridge: Cambridge University Press, 2015, p. 247, 259-260; RUSKIN, John. A lâmpada da memória. Cotia: Ateliê Editorial, 2008, p. 69.
- 23 CAIRNS, Stephen, e Jane M. JACOBS. Buildings must die. Cambridge (Massachusetts): The MIT Press, 2014, p.78-80.
- 24 MOSTAFAVI, Mohsen; LEATHERBARROW, David. On weathering: the life of buildings in time. Cambridge (Massachusetts): The MIT Press, 1993, p. 98-103; BRUSCHI, Greta, Giulia CAMPANINI, Paolo FACCIO, Elisa FAIN, e Paola SCARAMUZZA. Le trasformazioni del tempo. Il restauro del contemporaneo. Esperienza e prospettive. Bolonha: Compositori, 2012, p. 9-24.

- 25 CAIRNS; JACOBS, Buildings must die, p. 85-87.
- 26 MARQUES, Sonia; NASLAVSKY, Guilah. Eu vi o modernismo nascer... foi no Recife. *Arquitextos* (online), v. 11, n. 131, 2011.
- 27 ANDRADE, Paulo Raposo; CÂMARA, Andréa Nascimento Dornelas; MEDINA, Luciano L. Edifício do Pavilhão de Óbitos do Recife: uma experiência de restauro de arquitetura moderna. *Moderno e Nacional* (Anais do 6o Seminário Docomomo Brasil). Niterói: UFF, 2005.
- 28 Referimo-nos especialmente às intervenções conduzidas no Sanatório Zonestraal (Jan Duiker, Hilversum, 1926) e na Piscina dos pinguins do Zoológico de Londres (Berthold Lubetkin, 1934). Cf. DE JONGE, Wessel. *Early modern architecture: how to prolong a limited life span. Preserving the recent past!* Washington: Historic preservation education foundation, 1995, p. IV/1-IV/9; ALLAN, John. *Conservation of modern buildings: a practitioner's point of view*. Modern Matters. Shaftesbury: Donhead, 1996, p. 123-128. Esta discussão é expandida na Introdução.
- 29 ANDRADE; CÂMARA; MEDINA, Edifício do Pavilhão de Óbitos do Recife: uma experiência de restauro de arquitetura moderna; IPHAN-PE (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Superintendência em Pernambuco). *Projeto de restauro e valorização cultural do Pavilhão de Óbitos do Recife. Processo administrativo de licenciamento*. Recife, 2015.
- 30 CUPELLONI, Luciano. *Materiali del moderno. Campo, temi e modi del progetto di riqualificazione*. Roma: Gangemi, p. 224-225; MACDONALD, Susan; GONÇALVES, Ana Paula Arato. *Conservation principles for concrete of cultural significance*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute/ Icomos, 2020, p. 5.
- 31 JESTER, Thomas C. *Twentieth-century building materials*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2014, p. 63-64.
- 32 CUPELLONI, *Materiali del moderno. Campo, temi e modi del progetto di riqualificazione*, p. 246; BRUSCHI, *Le trasformazioni del tempo*, p. 9-10.
- 33 CUPELLONI, *Materiali del moderno. Campo, temi e modi del progetto di riqualificazione*, p. 236; JESTER, *Twentieth-century building materials*, p. 65-66.
- 34 LOWENTHAL, *The past is a foreign country – Revisited*, p. 268-269.
- 35 GRINDROD, John. *How to love brutalism*. Londres: Batsford, 2018; CALDER, Barnabas. *Raw concrete. The beauty of brutalism*. Londres: William Heinemann, 2016.

- 36 THOLE, Peter. Concrete is art. The design potential of concrete. Docomomo Preservation Technology Dossier, n. 2, p. 12-17, 1997.
- 37 BEYER, John H. The dignity of time: notes on the renovation and conservation of the Met Breuer. The Metropolitan Museum of Art Bulletin, v. 74, n. 1, p. 40-48, 2016, p. 43.
- 38 CROFT, Catherine; MACDONALD, Susan. Concrete. Case studies in conservation practice. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2018.
- 39 PIETROPOLI, Guido; FACCIO, Paolo; SCARAMUZZA, Paola; BRUSCHI, Greta. Brion Cemetery. CROFT; MACDONALD, Concrete. Case studies in conservation practice, p. 186-90.
- 40 BEYER, The dignity of time: notes on the renovation and conservation of the Met Breuer, p. 43-44.
- 41 CHATILLON, François; PALMER, Richard. Halles du Boulingrin. CROFT; MACDONALD, Concrete. Case studies in conservation practice, p. 31-45; GAUDETTE, Paul; SLATON, Deborah; PATTERSON, David S. Morse and Ezra Stiles Colleges, Yale University. CROFT; MACDONALD, Concrete. Case studies in conservation practice, p. 143-151.
- 42 KOGAN, Gabriel. FAU em ruínas. O edifício de Artigas desfigurado. Centro, n. 0, 2015; TAPPIN, Stuart. Dudley Zoological Gardens. CROFT; MACDONALD, Concrete. Case studies in conservation practice, p. 58-73.
- 43 As obras de restauração, que incluíram recuperação de superfícies internas e externas e impermeabilização, foram concluídas em 2014. Cf. WERNECK, Gustavo. Restauração da Igreja do Espírito Santo do Cerrado, em Uberlândia, é concluída. Estado de Minas, Belo Horizonte, 24/2/2014.
- 44 CONDEPHAAT (Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico. São Paulo). Contestação do tombamento do edifício da sede da Sociedade Harmonia de Tênis. 1992. Processo de tombamento Condephaat 29732/92. Acervo Condephaat; FEDERICO, Eduardo. Correspondência eletrônica recebida da Sociedade Harmonia de Tênis pela pesquisa. 17 jan. 2022.

03

ENVELHECIMENTO, UNICIDADE E AURA EM PEÇAS SERIADAS

Teatro José de Alencar

- + LOCALIZAÇÃO
FORTALEZA (CE)
- + PROJETO E CONSTRUÇÃO
1906-1910
- + AUTORIA
ENG. BERNARDO JOSÉ DE MELLO,
WALTER MACFARLANE & CO., ARQ.
HERCULANO RAMOS
- + RESTAURAÇÃO E CRIAÇÃO DE
JARDIM LATERAL
1973-1975
- + PROJETO DE RESTAURAÇÃO
ARQ. JOSÉ LIBERAL DE CASTRO
- + PROJETO DE PAISAGISMO
ROBERTO BURLE MARX
- + RESTAURAÇÃO, ADAPTAÇÕES,
NOVO JARDIM LATERAL E CONS-
TRUÇÃO DE EDIFÍCIO ANEXO
1989-1991
- + PROJETO DE RESTAURAÇÃO
SOLÉ ASSOCIADOS
- + PROJETO DE PAISAGISMO –
BURLE MARX E CIA. LTDA.
- + PROTEÇÃO PATRIMONIAL
TOMBAMENTO FEDERAL, PROCESSO
650-T-62,
INSCRIÇÃO DEFINITIVA EM 10 DE AGOSTO
DE 1964 ¹



ENVELHECIMENTO, UNICIDADE E AURA EM PEÇAS SERIADAS

Teatro José de Alencar ²

A construção do Teatro José de Alencar, em Fortaleza, patrocinada pelo governo do Ceará na virada do século XIX para o século XX, se insere em processos locais de modernização urbana. Depois de adiamentos e mudança de localização da obra, sua presença foi saudada em jornais de época por representar “uma escola de costumes”, “civilização e progresso.”³ Assim como em outras cidades do Nordeste, o edifício do Teatro pode ser considerado peça-chave nas expectativas e projetos que então se colocavam pela elite para o espaço urbano.⁴

O partido geral da construção foi definido pelo engenheiro 1º tenente Bernardo José de Mello (1868-1910) e é composto por quatro volumes sucessivos: *foyer*, pátio, plateia e caixa cênica, descritos em memorial por ele publicado em 1908. A construção foi iniciada nesse mesmo ano, após a chegada das peças em ferro fundido, importadas, que constituem quase a totalidade do volume da plateia – as vedações laterais contínuas e os demais volumes são construídos em alvenaria convencional. A aquisição do corpo metálico junto à indústria escocesa *Walter MacFarlane & Co.* foi intermediada pela Casa Boris, estabelecimento parisiense de comércio e importação que possuía filial em Fortaleza.⁵ Indica-se ainda a participação do Arquiteto Herculano Ramos (1854-1928), formado na Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro, como responsável pela caixa cênica.⁶ A autoria é, portanto, mista, com as seções em alvenaria, que definem a imagem do teatro para a praça, projetadas em Fortaleza, e as seções em ferro, que definem o caráter do edifício, projetadas em Glasgow.

O teatro foi inaugurado com três dias de festividades, em 1910, mas o público pouco expressivo levou à interrupção das suas atividades, por dois anos, a partir de 1915 – credita-se a falta de expectadores ao calor produzido pelas lâmpadas de acetileno, agravado pelos trajes exigidos pelo regulamento então vigente.⁷ Implantada a iluminação elétrica, as atividades dramáticas foram retomadas. Além delas, ao longo das décadas, a sala principal recebeu cursos, *shows* de calouros, quermesses e bailes de Carnaval – para os quais se retiravam os assentos em palhinha – enquanto o *foyer* e o Salão Nobre chegaram a funcionar como ateliê de artistas plásticos locais e sede da Câmara Municipal.



Figura 3.1 Teatro José de Alencar, em Fortaleza. Vista geral a partir do exterior.



Figura 3.2 Teatro José de Alencar. Pátio interno e fachada do volume da plateia.

Nas décadas de 1960, 1970 e 1980, o edifício continuou ativo, porém criticado por sua estagnação, relacionada ao surgimento de novas formas de lazer, ao deslocamento populacional da elite para a beira-mar e à abertura de novos teatros na cidade.⁸

A intervalos de aproximadamente vinte anos, o Teatro foi objeto de obras de recuperação e transformação, executadas em 1917-1918, 1937-1938, 1956-1957, 1973-1975 e 1989-1991. Entre essas, destaca-se a intervenção da década de 1970, dirigida pelo Arq. José Liberal de Castro (1926-2022), que incluiu serviços de recuperação estrutural, retomada dos assentos de palhinha e criação de jardim lateral, com projeto de Roberto Burle Marx (1909-1994).⁹ Destaca-se também a intervenção da década de 1990, projetada pelo escritório Solé Associados, que além de restauração física ampla, incluiu climatização da plateia, substituição das instalações cênicas, recriação do jardim lateral e incorporação de um edifício anexo, onde passou a funcionar o Centro de Artes Cênicas do Ceará. Essa obra integrou-se em um esforço público de dinamização das atividades culturais na área central da cidade.¹⁰

O pátio, a permeabilidade entre esse e a plateia, assim como entre a plateia e suas circulações laterais, dão um caráter aberto ao Teatro. Essa opção se relaciona ao tipo *teatro de jardim*, difundido na Europa da segunda metade do século XIX, como parte do interesse nos jardins como novos espaço de lazer.¹¹ O tipo integra edifício e entorno, apesar da interferência externa sobre as condições de som e de luminosidade dos espetáculos. O resultado é uma espacialidade pouco usual, tanto

em relação ao *teatro à italiana*, quanto aos novos tipos difundidos no século XX. A espacialidade incomum e o aspecto formal e decorativo datado fazem com que o Teatro José de Alencar seja imediatamente percebido como *de outra época*. Pela diferença em relação aos padrões atuais, ou pela perda do uso, alguns elementos físicos também marcam a distância entre o tempo atual e os tempos pelos quais o edifício passou – por exemplo, os assentos móveis e as tubulações remanescentes da iluminação a acetileno.

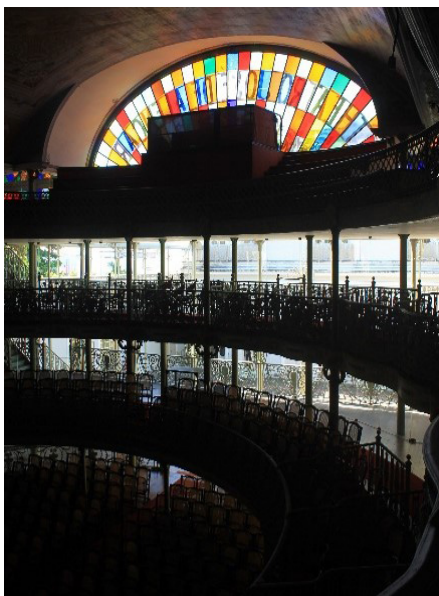


Figura 3.3 Espaço da plateia com iluminação natural e permeabilidade visual para o exterior.



Figura 3.4 Cadeiras móveis nas frisas. .



Figura 3.5 Tubulação remanescente da iluminação a acetileno.

Entre as transformações visíveis, destaca-se o pano de vidro entre a plateia e a fachada metálica vazada, instalado na reforma/restauração de 1989-1991, para viabilizar a climatização do espaço. A alteração de fluxos e de espacialidade é reforçada pela aparência contemporânea dos novos vidros e de suas ferragens, evidenciando como o edifício transformou-se no tempo.

Reconhecemos contraste análogo no interior da caixa cênica.¹² Embora a atualização de suas instalações seja pouco perceptível para o espectador na plateia, atrás das cortinas é evidente a tensão entre as alvenarias antigas e os equipamentos contemporâneos. As restaurações promoveram ainda outro encontro com a história: em trecho pouco visível, voltado para o palco, janelas de prospecção na

base das frisas justapõem três camadas das pinturas decorativas, tornando visível a acumulação de alterações, de atos, de trabalho humano sobre o prédio.

As situações descritas tornam perceptível a fricção entre edifício e tempo, seja na permanência de elementos *obsoletos* (sem função ou fora dos padrões correntes), seja na introdução de *alterações* evidentes (divergentes do restante do edifício) – temas que exploraremos nos próximos capítulos. Também o *envelhecimento* dos materiais faz perceber essa fricção: o assoalho do palco, substituído na reforma de 1989-1991, guardou tantas marcas da atividade artística dos últimos 30 anos – marcas de pés, sapatilhas, sapatos, rodas, cenários e equipamentos – que a visão de sua superfície desperta os sentidos do observador para tudo o que se pode ter desenrolado naquele espaço.

Para um olhar atento, a madeira maciça e pintada das esquadrias laterais externas narra três episódios sucessivos. Os cortes diagonais nas partes inferiores das portas indicam sua degradação pelo contato com a água pluvial, seguida de uma criteriosa substituição parcial; por sua vez, o desgaste na pintura e no substrato nos trechos substituídos mostra a reincidência do mecanismo de degradação que se buscara contornar.



Figura 3.6 Tabuado do palco. Mesma substituído, o tabuado se apresenta com inúmeras marcas de uso.



Figura 3.7 Esquadrias da fachada lateral. Marcas de substituição parcial e de degradação, que requer novas substituições parciais.

A passagem do tempo reaparece no vitral colorido que domina a fachada interna. Suas cores intensas dão ao pátio um caráter alegre que dilui a pompa da arquitetura do *foyer* e da plateia. Vista de perto, a maior parte das peças que o compõem apresenta texturas irregulares, com bolhas, facetas e riscos internos, decorrentes da fabricação artesanal. Outras peças são de vidros lisos incolores, com coloração obtida por meio de películas adesivas. As próprias películas têm diferentes graus de envelhecimento, indicando sua aplicação em diferentes momentos. Assim, o vitral denota a passagem do tempo de duas formas: pelas peças com texturas específicas, que não correspondem à técnica contemporânea e levam a pensar no *obsoleto*; e pelo mosaico de fornecimentos e ações de manutenção ao

longo do tempo, que fazem pensar no *envelhecido*. Dada a importância do vitral para o edifício, sua antiguidade se identifica com a própria antiguidade do Teatro.



Figura 3.8 Mosaico de texturas nos vitrais, resultante do acúmulo de manutenções ao longo do tempo.

A estrutura em ferro fundido, que marcava o Teatro José de Alencar enquanto novidade na Fortaleza de sua época, segue como elemento arquitetônico que o caracteriza e o identifica. O melhor exemplo da sedimentação do tempo em sua matéria são as repinturas que se acumulam nas superfícies mais protegidas, como os gradis internos ou a parte inferior dos degraus das escadas em espiral: os relevos e suas arestas tornam-se menos nítidos e ganham novas texturas, evocando novamente as ações de manutenção repetidas no tempo. Em alguns elementos, como as barras superiores dos guarda-corpos, manipuladas pelo público dos espetáculos, marcas de desgaste se juntam às repinturas. Trata-se de alterações superficiais em elementos íntegros, que não tendem a evoluir para colapso ou perda de peças em curto ou médio prazo. Assim, a continuidade dessas situações é viável e desejável.



Figura 3.9 Suavização dos relevos, em função do acúmulo de repinturas nos pisos das escadas.



Figura 3.10 Textura adquirida pelo do acúmulo de repinturas nos guarda-corpos.



Figura 3.11 Ponto crítico de oxidação e corrosão em junta estrutural.



Figura 3.12 Lacuna resultante da perda de peça metálica.

Alguns elementos estruturais apresentam oxidação e corrosão avançadas, concentradas em pontos específicos, associadas à umidade descendente. Esses mecanismos de degradação tendem a levar ao desaparecimento das peças e põem em risco a existência do edifício como um todo. Não cabe, assim, cogitar a preservação do valor de antiguidade desse *status quo*, mesmo que ele também evoque a passagem do tempo.

Peças com pontos de oxidação irrompendo sob camadas de repintura indicam oxidação oculta em andamento, com danos maiores do que aqueles visíveis. Assim, apontam para uma questão candente: a necessidade de aprofundar os diagnósticos preliminares antes de efetivas decisões de conservação. Tal aprofundamento evita a necessidade de eliminar qualquer envelhecimento, pois viabiliza um convívio seguro com alguns de seus processos.

O Teatro José de Alencar, com sua estrutura de ferro envelhecida, abre também a discussão da possível unicidade de uma arquitetura produzida a partir de elementos industriais. Para tratar do tema, cabe retornar às observações do crítico de arte Flávio Motta:

Num catálogo da empresa MacFarlane, de Glasgow, vimos que os ingleses chegaram a produzir, em série, “teatros para o jardim” – como é o caso do Teatro José de Alencar – coretos, mercados, estações de estrada de ferro, portões, escadas, pilares...¹³

Essa afirmação deu origem a um debate com outros autores sobre a unicidade ou serialidade do edifício como um todo:

Parece quase certo que os escoceses procuraram desenvolver um projeto para a plateia, dentro de suas conveniências comerciais [...] embora nada autorize afirmar que chegaram a “produzir, em série, teatros para o jardim.” Na realidade, são poucos os casos de firmas que produziram edifícios de ferro “em série” [...] O caso mais comum é o da encomenda de um edifício, ou parte dele, com dimensões e programa estimados, a priori, pelo cliente.¹⁴

[...] não nos parece equivocada a afirmação de Flávio Motta, criticada por Geraldo Gomes, de que “chegaram a produzir, em série, ‘teatros para jardim.’” Se efetivamente não o fizeram, foi por falta de oportunidade, pois a intenção estava clara na construção por peças pré-fabricadas, na exposição em catálogos e no texto que os acompanha.¹⁵

Ao tempo em que materializa ideais de modernização urbana de referência europeia, e que tem seu volume mais notável montado com peças pré-fabricadas na Escócia, o edifício resulta igualmente de dinâmicas locais, desde os adiamentos da construção, passando pelas necessidades de adaptação ao calor cearense e pelo desuso, e chegando à sua revalorização como polo cultural. Em termos físicos, a localização, em meio de quadra, entre dois lotes ocupados, faz do Teatro José de Alencar um teatro de jardim atípico, pouco permeável ao exterior. A concepção arquitetônica, por sua vez, dividida entre Bernardo José de Mello e Herculano Ramos, em Fortaleza, e a MacFarlane & Co, na Escócia, implica uma singular autoria coletiva, especialmente se considerada a comunicação limitada entre as partes.¹⁶

Para a análise da estrutura de ferro, a principal fonte segue sendo o catálogo da MacFarlane publicado em espanhol por volta de 1912. A descrição dessa seção do edifício o caracteriza como solução única, *exemplo* da variedade de composições que a empresa poderia montar a partir de seu catálogo de peças:

Teatro de jardim desenhado e construído recentemente por nossa casa [...] Os edifícios deste tipo podem-se fazer de muitas maneiras diferentes e teremos imenso prazer em submeter desenhos e preços a quem queira pedir essas informações.¹⁷

As imagens do catálogo eliminam dúvidas: não está representado um teatro-tipo, seriado, do qual se enviou um exemplar ao Brasil, mas um objeto específico, com unicidade confirmada pelo letreiro com seu nome. Apesar de defender a ideia dos teatros produzidos em série, a crítica de arte Cacilda Teixeira da Costa reconhece que os projetos únicos, compostos sob medida a partir de peças seriadas, eram prática difundida na empresa:

Em todos os catálogos são enfatizadas as possibilidades de combinação dos componentes e sempre que um catálogo apresenta exemplo de “montagens”, fica bem claro que se trata apenas de uma sugestão, pois os clientes é que devem decidir na escolha de peças e sua organização.¹⁸

Mesmo predominando as peças pré-moldadas em ferro, também há trabalho artesanal relevante no volume da plateia. Pinturas decorativas cobrem a boca de cena, o forro principal, os forros dos camarotes e frisas e as vigas sob cada um dos níveis elevados, num conjunto de referências ao drama e à música ocidentais, e também à obra de José de Alencar – novamente conjugando o internacional e o local. A documentação histórica traz os nomes dos vários pintores envolvidos na

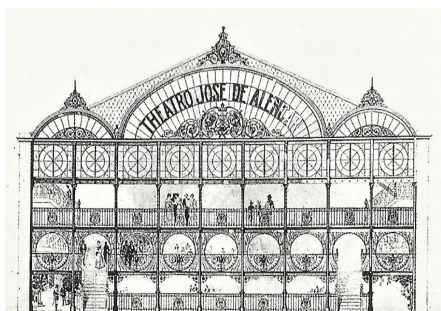


Figura 3.13 Representação da fachada voltada para o pátio do Teatro José de Alencar no Suplemento Ilustrado Fundiciones MacFarlane, de 1912.¹⁹

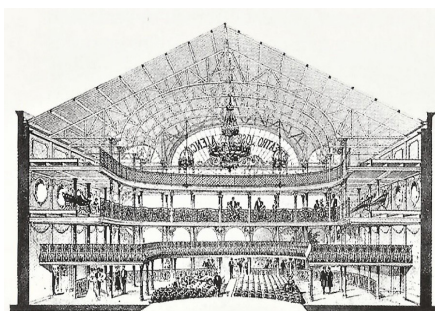


Figura 3.14 Representação do interior do Teatro José de Alencar no mesmo Suplemento de 1912. Observar que o letreiro da fachada foi representado.²⁰

obra inicial – Jacintho Gomes de Matos, Rodolfo Arnoldo Almoedo, Paulo Barros, Gustavo Barroso e Ramos Cotoco.²¹ Por sua vez, as prospecções deixadas à mostra na última restauração mostram o acúmulo de outros atos artísticos ao longo do tempo. Conforme discutido anteriormente, as diversas formas de envelhecimento dos materiais têm efeito de sobreposição temporal análogo.

Por fim, nas transformações físicas do teatro, sejam as mais visíveis, como as divisórias de vidro, sejam as ocultas, como a atualização da infraestrutura da caixa cênica, veem-se, lado a lado, diferentes demandas do público ou dos artistas, em sua tensão com as possibilidades técnicas e econômicas disponíveis.

Os argumentos enfiados levam a concluir que este *teatro de jardim parcialmente pré-fabricado* não é objeto seriado, anônimo ou reprodutível. Ele resulta de um momento histórico com especificidades locais, de uma concepção híbrida bastante própria e de um processo construtivo em grande medida artesanal, inclusive no corpo da plateia. Ele se apresenta como uma superposição de tempos que, partindo da montagem de 1908-1910, faz entrever dinâmicas de Fortaleza ao longo de todo o século XX. Sua matéria permite ver e tocar o trabalho acumulado e as dificuldades de manutenção de gerações. A complexidade de seu valor de antiguidade se identifica às vicissitudes de sua longa existência.

Retomando o diálogo com o pensamento de intelectual alemão Walter Benjamin (1892-1940), apresentado na Introdução deste livro, propomos que Teatro José de Alencar desperta percepções do tempo que simultaneamente afastam e aproximam o observador contemporâneo da Fortaleza do início do século XX. A emergência dessa distância é a experiência da aura, assim como a emergência dessa proximidade é a experiência dos rastros. Nesse edifício, os efeitos da produção industrial não são tão contundentes quanto em outras obras de arte analisadas por Benjamin – nas quais a produção em série gerava uma crise da aura e dos rastros. Diferentemente, a trajetória do Teatro José de Alencar no tempo implicou

tantas transformações de envelhecimento, manutenção e alterações deliberadas, que individualizou as peças produzidas em série. Sua contemplação é a contemplação de uma unicidade essencialmente histórica, o que leva a quatro conclusões:

a) Consideradas individualmente, as peças industriais se podem fazer únicas por meio dos atributos do valor de antiguidade, reconstituindo uma aura em produtos industriais;

b) O uso de peças industriais seriadas não implica diretamente a serialidade de edifícios, sempre imersos em circunstâncias espaciais e históricas específicas;

c) O valor de antiguidade pode se manifestar e ser preservado não só em materiais resistentes, mas também em materiais frágeis, como vidros planos e pinturas sobre ferro ou aço, cuja marcas visíveis de repetida manutenção são uma forma alternativa de acumulação do tempo sobre a matéria;

d) A perda de alguns elementos antigos não implica a perda de todo o valor de antiguidade de um edifício ou de uma de suas partes – ele pode seguir relevante nos elementos preservados remanescentes.²² Além disso, a relação entre peças novas e antigas e o envelhecimento das peças substituídas são outras ocasiões para a emergência do valor.

O Teatro José de Alencar aponta para a superação de variados limites ao reconhecimento do valor associado ao envelhecimento da arquitetura do século XX – seja a suposta desimportância de sua matéria produzida industrialmente, seja a inviabilidade da conservação de seus elementos frágeis, sejam as supostas vantagens de substituições totais em vez de manutenções parciais. Em sentido oposto, ele faz reconhecer as possibilidades e especificidades que se apresentam diferentemente em cada elemento de cada edifício.

LIMITES E POTENCIALIDADES DO ENVELHECIMENTO ENQUANTO PROCESSO CÍCLICO

No Teatro José de Alencar, o tabuado do palco e algumas peças de madeira das esquadrias do volume da plateia, substituídos nas obras de 1989-1991, hoje se apresentam mais uma vez envelhecidos, voltando a evocar o tempo, por sua associação direta aos espetáculos e artistas. Isso aponta para o caráter cíclico do envelhecimento enquanto atributo do valor de antiguidade: em alguns elementos construídos, uma vez perdido pela substituição do material, esse valor pode formar-se de novo, não necessariamente igual ao que havia antes.

No Teatro Goiânia, o tabuado do palco também foi substituído e já apresenta quantidade expressiva de alterações cromáticas e arranhões, associados à própria razão de ser do edifício: os espetáculos. Situação análoga se observa na sede social do Fluminense Clube, no Rio de Janeiro: as obras realizadas em 1957-1962 incluíram a substituição de todo o assoalho do Salão Nobre pelos atuais tacos de madeira. Passados mais de sessenta anos, os tacos são capazes de evocar os acontecimentos ocorridos naquele salão, mesmo aqueles anteriores à sua instalação – décadas de festas, bailes de carnaval, apresentações musicais e filmagens cinematográficas.²³

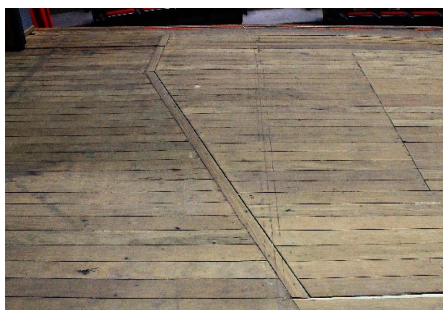


Figura 3.15 Teatro Goiânia. Tabuado do palco, substituído, novamente envelhecido e capaz de evocar seu uso.

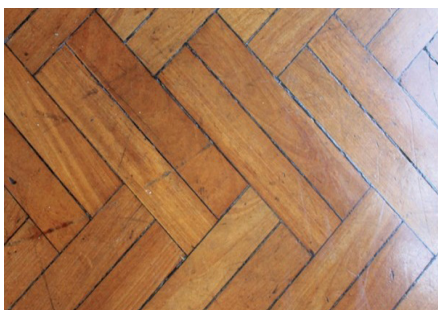


Figura 3.16 Sede Social do Fluminense Clube. Tacos do Salão Nobre, substituídos, novamente envelhecidos e capazes de evocar seu uso.

Essas possibilidades já haviam sido percebidas no início do século XX, pelo historiador da arte austríaco Alois Riegl (1858-1905), principal inspirador deste livro. Em suas *Disposições para a aplicação da lei de preservação dos monumentos*, ele propôs que elementos reconstruídos não deveriam merecer atenção da Comissão de monumentos austríaca até que completassem sessenta anos, limiar que ele considerava suficiente para que houvesse novo interesse de preservação.²⁴ Mais recentemente, os princípios de preservação adotados pela instituição Historic England tratam os ciclos de renovação de materiais e de reemergência do valor de antiguidade como sendo corriqueiros, desde que “as substituições sejam fisicamente e visualmente compatíveis.”²⁵ Também cabe considerar a independência entre os ciclos de substituição de diferentes elementos no mesmo edifício, fazendo com que as construções não sejam integralmente velhas nem integralmente novas.²⁶

As situações apresentadas revelam uma das características do valor de antiguidade que o diferenciam do valor histórico: enquanto para o primeiro, com seu caráter perceptivo, perdas materiais por vezes podem ser parcialmente remediadas, para o segundo, com seu caráter documental, qualquer perda material é irreparável. Contudo, a ideia de um envelhecimento cíclico não significa que o tempo é reversível ou que a matéria pode ter sua substituição banalizada. No Teatro José de Alencar,

o palco em que se apresentaram os primeiros artistas foi irreversivelmente perdido. Isso constatado, apenas admitimos que o tabuado novo gradualmente ganhou valores, se inserindo na continuidade do anterior, por meio da flexibilidade da percepção humana. Em situações como essas não há segurança sobre quanto tempo passará até que a nova matéria se apresente envelhecida, nem se ela se tornará visualmente tão expressiva quanto antes. Mais importante: mesmo que isso ocorra, apenas estará restabelecido um atributo de um valor, tendo sido perdidos os outros valores associados à matéria instalada. Além disso, cabe considerar que os valores não são percebidos de maneira estanque, e a consciência da continuidade material reforça o sentimento de continuidade humana, terminando por afetar o próprio valor de antiguidade, indiretamente.

Permanece primordial, portanto, a prudência da mínima substituição *possível*. A proposta é que ela seja aceita como parte integrante de processos de perda e formação de valores na longa duração, numa continuidade correspondente à própria existência do edifício patrimônio cultural.

VALOR DE ANTIGUIDADE EM VIDROS E ESPELHOS

Panos de vidro e de espelhos adquirem valor de antiguidade de modo específico: em lugar do desgaste superficial do material, sua aparência muda pelo acúmulo de peças substituídas ao longo do tempo, cujo contexto de fornecimento também muda. As variações de textura, transparência e/ou coloração determinam superfícies relativamente heterogêneas que tornam visível, e por vezes palpável, a justaposição dos tempos da construção e das manutenções. Consideramos tal processo parte do envelhecimento do prédio, por resultar de processo continuado, e não de uma deliberada alteração pontual. A depender de seu grau, a heterogeneidade pode ser prejudicial à apreensão do valor arquitetônico e do todo, cabendo análises específicas para instruir decisões de conservação.

No Teatro José de Alencar, com vidros coloridos de diferentes tipos em seu vitral, a imagem do edifício permanece íntegra à distância, ao tempo em que a observação mais próxima, facultada aos usuários, permite apreender a passagem do tempo. No Fluminense Clube e no Museu Zoroastro Artiaga, em Goiânia, as variações das peças de vidro envolvem cor e textura, com resultado final mais visível. Por incidirem em elementos com dimensões limitadas, entendemos que os ganhos do valor de antiguidade se integram ao todo, com maior ganho do que a perda associada à interferência na leitura homogênea dos edifícios.



Figura 3.17 Museu Zoroastro Artiaga. Vitral. Variações de textura e coloração correspondentes a diferentes momentos de fornecimento.



Figura 3.18 Sede do Fluminense Clube. Variações de textura e coloração correspondentes a diferentes momentos de fornecimento.

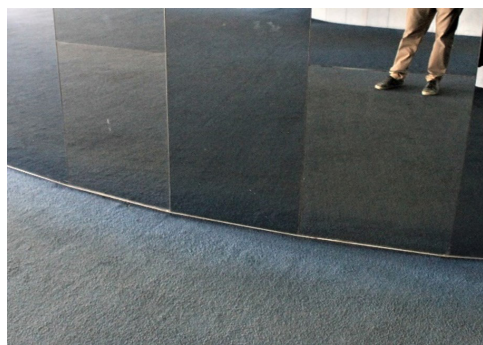


Figura 3.19 Palácio do Congresso Nacional. Variações de coloração no painel de espelhos do Salão Azul resultantes de diferentes momentos de fornecimento.

Figura 3.20 Santuário de Nossa Senhora de Fátima, em Recife. Vitrais determinantes para a ambiência interna.

Figura 3.21 Santuário de N. S. de Fátima. Vitral. Variações de textura e cor resultantes de diferentes momentos de fornecimento.



No Salão Azul do Palácio do Congresso Nacional, em Brasília, o painel sinuoso de espelhos fumê é um dos protagonistas do espaço, ocupando toda uma de suas laterais. A repetida substituição de suas peças resultou em heterogeneidade na coloração e no estado de conservação das peças, o que se coaduna com a longa história do edifício e com o envelhecimento de outros elementos do Salão, como o revestimento metálico dos pilares e o revestimento em mármore do volume do Plenário. A heterogeneidade resultante é menor do que nos casos de Goiânia e do Rio de Janeiro, o que a torna aceitável. Além disso, a alternativa homogênea dependeria de uma substituição total do painel, com perda de toda a matéria que testemunha sua construção em 1977-1978 e sua trajetória desde então.

A invasão do Palácio do Congresso, durante a tentativa de golpe de estado de 8 de janeiro de 2023, gerou novos danos ao painel de espelhos. Sua recomposição aumentou a quantidade de peças com coloração mais clara, resultando em maior heterogeneidade. Mesmo assim, o órgão técnico do Senado Federal e o Iphan-DF entenderam que cabe manter a situação atual, em virtude dos novos valores histórico e memorial a ela associados, entendidos como mais relevantes do que a interferência na apreensão da espacialidade do Salão Azul.²⁷

No Santuário de N. S. de Fátima, em Recife, as substituições ao longo do tempo mudaram a textura e a coloração de numerosas peças que compõem os vitrais da Igreja, tornando ininteligível sua paginação. A bibliografia consultada não dá informações sobre a disposição original, indicando uma possível perda irreparável de informação. Mesmo assim, não foi afetado o caráter de calma contemplação próprio do espaço, em grande parte devido aos vitrais. Seguindo essa linha de entendimento, somente são danos ao edifício as poucas peças de vidro transparente introduzidas na composição, visto que elas rompem o sentido contemplativo identificado. Aí estaria, nesse caso, o limite para a heterogeneidade dos painéis e para a aceitabilidade de seu valor de antiguidade.

Processos análogos acontecem mesmo em vidros lisos transparentes. Embora o vidro tenha sido empregado na construção desde a Roma Antiga, somente depois da Revolução Industrial se difundiram grandes peças do material, que têm tido importância arquitetônica fundamental desde então. Os processos de fabricação disponíveis até meados do século XX produziam peças com superfície irregular, que tinha de ser regularizada por meio de abrasão e polimento adicionais.²⁸ Assim os vidros perfeitamente planos apenas se tornaram disponíveis por preços competitivos a partir de 1959, quando se difundiu o novo sistema de produção *float*. Em virtude dessa transformação no fornecimento de vidro plano transparente, é comum observar hoje, nos edifícios construídos até a década de 1960, a justaposição de peças mais antigas, com superfície irregular, e peças substituídas, com superfície regular. É o que observamos na Casa da Neni, em Antônio Prado (RS),

no Hotel Central de Recife, no Museu de Arte da Pampulha e na Estação Ferroviária de Goiânia.



Figura 3.22 Estação Ferroviária de Goiânia. Variações de textura entre vidros irregulares e vidros perfeitamente planos, correspondentes a diferentes momentos de fornecimento.



Figura 3.23 Casa da Neri. Variação de textura entre vidros irregulares, mais antigos, e vidros perfeitamente planos, substituídos posteriormente.

Mosaicos visuais, como aqueles aqui apresentados em vidros e espelhos, se repetem em outros materiais que também formam conjuntos e painéis. Por exemplo, as telhas da Casa da Cultura de Pires do Rio (GO) e os azulejos da Estação Ferroviária de Goiânia abrem diante do observador, mesmo na ausência de dados históricos precisos, um panorama das intervenções sofridas no tempo.



Figura 3.24 Estação Ferroviária de Goiânia. Observar azulejos com grande variabilidade no fornecimento inicial, ampliificada pela recomposição contemporânea.



Figura 3.25 Casa da Cultura de Pires do Rio. Variações na coloração, textura e fabricante do telhamento, associadas a três momentos de fornecimento.

As questões levantadas a partir de casos brasileiros decorrem de variações de disponibilidade e fornecimento, próprias dos produtos industriais, e são apontadas como relevantes pela bibliografia consultada, referente a outros países.²⁹ Compreender a heterogeneidade de fornecimento como atributo de valor associado ao material, meio para apreensão de sua historicidade, diminui a pressão por complementações idênticas e substituições totais. Além disso, a aceitação da

heterogeneidade permite recompor apenas as lacunas que causam maior interferência na apreensão do espaço, sem substituir a totalidade das peças – operação que eliminaria também a totalidade do valor de antiguidade e do valor histórico presentes.

A casa apresenta marcas físicas que resultam e, simultaneamente, evocam (d)essa trajetória histórica de projeto, execução, uso, desuso, adaptações, restauração, novo uso e manutenção, entre outras possíveis evocações.

NOTAS

- 1 Outra instância de proteção patrimonial. Tombamento municipal. Teatro José de Alencar. Decreto nº 11971/2006.
- 2 Uma versão alternativa deste estudo de caso foi publicada em forma de artigo. CARVALHO, Juliano Loureiro de. Teatro José de Alencar: peças seriadas, patrimônio único. Anais do 5º Simpósio Científico ICOMOS Brasil e 2º Simpósio Científico ICOMOS/LAC. Belo Horizonte: UFMG, 2022.
- 3 CASTRO, José Liberal de. Arquitetura Eclética no Ceará. Ecletismo na arquitetura brasileira. São Paulo: Nobel/ Edusp, 1987, p. 229-230.
- 4 MOURA FILHA, Maria Berthilde. O cenário da vida urbana. João Pessoa: Editora Universitária, 2000.
- 5 CASTRO, Arquitetura Eclética no Ceará, p. 223-224.
- 6 GOMES, Geraldo. Arquitetura do ferro no Brasil. São Paulo: Nobel, 1986, p. 225.
- 7 BARROSO, Oswald. Theatro José de Alencar: o teatro e a cidade. Fortaleza: Terra da Luz, 2002, p. 45.
- 8 Ibid., p. 50-52.
- 9 CASTRO, Arquitetura Eclética no Ceará, p. 229.
- 10 BARROSO, Theatro José de Alencar: o teatro e a cidade, p. 55-58.
- 11 COSTA, Cacilda Teixeira da. O sonho e a técnica. A arquitetura de ferro no Brasil. São Paulo: Edusp, 2001, p. 166.
- 12 BARROSO, Theatro José de Alencar: o teatro e a cidade, p. 58.
- 13 MOTTA, Flávio. Art-nouveau, modernismo, ecletismo e industrialismo. História geral da arte no Brasil, v.1. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983, p. 473.
- 14 GOMES, Arquitetura do ferro no Brasil, p. 228.
- 15 COSTA, O sonho e a técnica. A arquitetura de ferro no Brasil, p. 169-171.
- 16 Essa limitação foi mostrada por Liberal de Castro a partir do memorial descritivo publicado por Mello em 1908, um mês antes do início das obras,

contendo imprecisões que indicam seu conhecimento incompleto da estrutura recebida e ainda não montada. CASTRO, Arquitetura Eclética no Ceará, p. 224-225.

- 17 COSTA, O sonho e a técnica. A arquitetura de ferro no Brasil, p. 168.
- 18 Ibid., p. 81.
- 19 Ibid., p. 165.
- 20 Ibid.
- 21 BARROSO, Theatro José de Alencar: o teatro e a cidade, p. 42.
- 22 APPELBAUM, Barbara. Conservation treatment methodology. Oxford: Butterworth-Heinemann, 2007, p. 106.
- 23 INEPAC (Instituto estadual do patrimônio cultural – Rio de Janeiro). Processo de tombamento Inepac E-18/000.687/98. Conjunto arquitetônico e esportivo do Fluminense Futebol Clube – Laranjeiras, f. 29-30. Acervo Inepac.
- 24 RIEGL, Alois. Disposizioni per l'applicazione della legge di tutela dei monumenti. SCARROCCHIA, Sandro (Org.). Alois Riegl: teoria e prassi della conservazione dei monumenti. Antologia di scritti, discorsi, rapporti 1898-1905. Bolonha: GEDIT, 2003, p. 225.
- 25 ENGLISH HERITAGE. Conservation principles. Policies and guidance for the sustainable management of the historic environment. Londres: English Heritage, 2008, p. 52.
- 26 CAIRNS, Stephen; JACOBS, Jane M. Buildings must die. Cambridge (Massachusetts): The MIT Press, 2014, p. 42.
- 27 CARVALHO, Juliano Loureiro de; MACEDO, Danilo Matoso; PEIXOTO, Marta Maria. Mesa Redonda. Recuperação do Palácio do Congresso após ataques de 8 de janeiro. Registro em vídeo disponível no Youtube. 2023.
- 28 JESTER, Thomas C. Twentieth-century building materials. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2014, p. 151.
- 29 CUPELLONI, Luciano. Materiali del moderno. Campo, temi e modi del progetto di riqualificazione. Roma: Gangemi, 2017, p. 297; JESTER, Twentieth-century building materials, p. 153.

04

VALOR DA OBSOLESCÊNCIA EM USOS PERDIDOS

Hangar de Santa Cruz

- + **LOCALIZAÇÃO**
RIO DE JANEIRO (RJ)
- + **PROJETO E CONSTRUÇÃO**
1934-1936
- + **AUTORIA**
NÃO IDENTIFICADA, SOB RESPONSABILIDADE DA LUFTSCHIFFBAU ZEPPELIN GMBH
- + **RESTAURAÇÃO DA PORTA SUL**
2008-2012 (AUTORIA NÃO IDENTIFICADA)
- + **PROTEÇÃO PATRIMONIAL**
TOMBAMENTO FEDERAL, PROCESSO 994-T-78,
HOMOLOGADO EM 23 DE JULHO DE 1998¹



VALOR DA OBSOLESCÊNCIA EM USOS PERDIDOS

Hangar de Santa Cruz ²

Os voos de dirigível entre Brasil e Europa foram iniciados em 1930, tendo a rota *Friedrichshafen* – Sevilha – Recife – Rio de Janeiro como principal. Em 1934, o governo brasileiro concedeu a exploração do serviço à empresa alemã *Luftschiffbau Zeppelin GmbH* e autorizou a construção de um aeroporto para dirigíveis em Santa Cruz, no Rio de Janeiro, “mediante empreitada por conta do governo”, a ser arrendado à concessionária.³ Esta terminou por obter também o contrato para construção do aeroporto, incluindo o desenvolvimento dos projetos correspondentes. A estrutura metálica do hangar foi pré-fabricada pela siderúrgica *Gutehoffnungshütte*, em Oberhausen, e montada no Brasil pela Companhia Construtora Nacional, sob supervisão dos engenheiros Roberto Pimentel, Jorge Muniz e Maurício Joppart, a partir de 1935. O complexo incluía ainda um terminal de passageiros e edificações de apoio técnico.

Denominado Aeroporto Bartolomeu de Gusmão, o conjunto foi inaugurado pelo presidente Getúlio Vargas em dezembro de 1936. Em 1937, o dirigível *Hindenburg* explodiu nos Estados Unidos, levando à interrupção mundial dos voos dessas aeronaves, de forma que o Hangar de Santa Cruz serviu ao *Graf Zeppelin* e ao *Hindenburg* durante menos de um ano.

Em 1942, durante a Segunda Guerra Mundial, foram decretadas a caducidade da concessão à *Luftschiffbau* e a ocupação do aeroporto pela Aeronáutica. No mesmo ano, as instalações começaram a servir para a formação dos pilotos brasileiros que lutavam na Itália e, ainda durante a guerra, para a guarda de pequenos dirigíveis da Marinha norte-americana, conhecidos como blimps. Em 1944, foi estabelecida a Base Aérea de Santa Cruz, que hoje segue em funcionamento, com a denominação de Ala 12. Dessa forma, desde sua construção, o hangar tem servido para abrigo e manutenção de aeronaves variadas.



Figura 4.1 Aeroporto Bartolomeu de Gusmão, com suas instalações técnicas, conforme retratado na publicação *Aviação Civil*, de 1939.¹¹



Figura 4.2 Cartaz contemporâneo que une a imagem de um dirigível saindo do hangar e o símbolo heráldico da Ala 12.

Em 1978, o Iphan abriu processo de tombamento do Aeroporto, mas somente conseguiu acesso à área em 1981. Os estudos correspondentes foram concluídos em 1998, mesmo ano do tombamento definitivo. Dadas as transformações do conjunto, a proteção compreendeu apenas o hangar, seus equipamentos internos e o terminal de passageiros.¹² Observam-se, no processo, além do desinteresse inicial e do esforço posterior do Instituto, a resistência ao tombamento por parte da Aeronáutica e a dificuldade dos pareceristas Adler Homero Fonseca de Castro e Carlos Augusto da Silva Telles em reconhecer valor arquitetônico ou estético em um “projeto de valor apenas utilitário.”¹³

O reconhecimento posterior de valor patrimonial no hangar pela Força Aérea Brasileira se manifesta em publicações institucionais e em elementos físicos da Ala 12 que comemoram seu uso inicial – por exemplo, uma placa de grande formato ilustrando o Hindenburg saindo do edifício e um monumento com a forma do Zeppelin. Além disso, até o início das medidas de isolamento social vigentes desde 2020, a Assessoria de Comunicação Social da unidade mantinha um programa de visitação para o público externo, cujo roteiro enfatizava os valores culturais do hangar,¹⁴ mostrando como o edifício, outrora reconhecido apenas por sua utilidade, adquiriu um interesse cultural.

O Hangar de Santa Cruz tem cerca de 270 metros de comprimento, 58 metros de largura e 58 metros de altura, e se localiza numa planície sem edifícios com altura comparável a ele – apenas a silhueta dos morros da Serra da Calçada, à distância. Assim, um efeito de monumentalidade advém da escala do volume e de sua relação com a paisagem. A uma distância menor, a monumentalidade se confirma: a forma construída, sua superfície e sua fenestração fazem lembrar uma catedral sem torres.

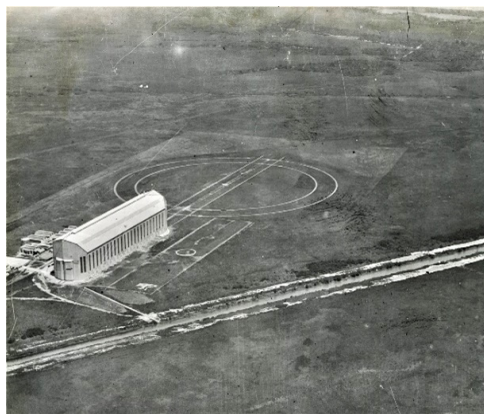


Figura 4.3 Inserção paisagística do Hangar de Santa Cruz, em meio à planície, em 1936.¹⁶



Figura 4.4 Vista do Hangar de Santa Cruz a partir do sudeste, permitindo observar o volume construído, sua superfície e sua fenestração.

Projetado e construído como hangar de dirigíveis, mas pouco utilizado como tal, o edifício evoca esse uso perdido à primeira vista: sua forma ecoa o volume da aeronave e suas dimensões são aquelas justas para abrigar o Hindenburg, como uma caixa de violino ou uma roupa feita sob medida para seu dono.¹⁷ A escala também impressiona nas portas colossais, que tomam a totalidade da fachada sul (por onde entravam e saíam os dirigíveis) e meia altura da fachada norte. Observar a movimentação desses elementos, viabilizada por um conjunto de motores, trilhos e outros mecanismos ainda funcionais, permite vislumbrar a escala da operação daquelas aeronaves. Culminando a experiência, se apresenta o vão interno, hoje utilizado apenas em sua porção inferior, com dezenas de metros de altura não ocupados: o vazio desmesurado, construído para um objeto não mais presente, faz parecerem pequenos os aviões.

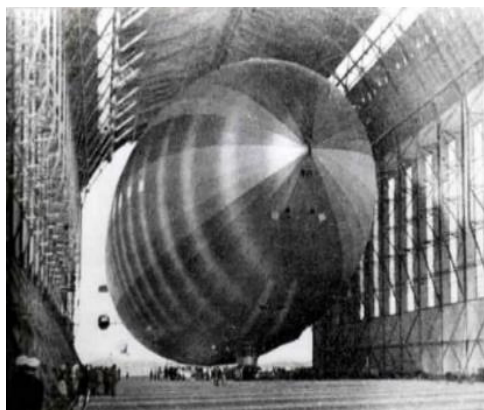


Figura 4.5 Dirigível no interior do hangar, conforme retratado na publicação *Aviação Civil*, de 1939.¹⁸ O invólucro ecoa a forma de seu conteúdo.

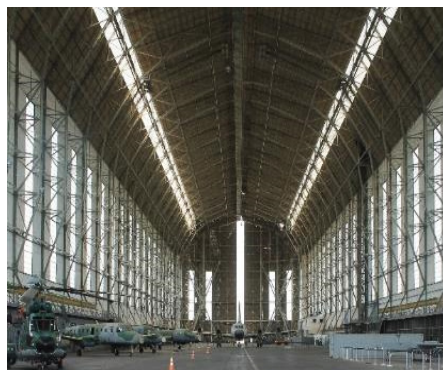


Figura 4.6 Interior do hangar, em 2021. O uso por aviões de pequeno porte mantém vazio o espaço dos dirigíveis.

O uso perdido também se faz perceptível nos elementos de acesso a toda a altura e extensão do vão interno, que viabilizavam a manutenção do dirigível e do próprio edifício: elevador, escadas, passadiços e pontes rolantes, também preservados em sua funcionalidade.¹⁹ Entre eles, destacamos o elevador de pessoas e carga, recuperado na década de 2000: a forma datada e o padrão ultrapassado das portas pantográficas, das vedações vazadas, do painel de operação e do piso em assoalho reforçam a evocação da época da construção.²⁰

O antigo terminal de passageiros, justaposto ao hangar, hoje abriga o Comando da Ala 12. Ele também se relaciona diretamente ao uso perdido, mas sua função não é tão imediatamente legível quanto a dos elementos mecânicos mencionados, devido à sua forma construída pouco específica. Assim, vemos maior interesse em sua aparência datada e em seu contraste com o hangar, que expressa as variações dos programas e as conveniências em seu atendimento: para o terminal, uma construção moderna em concreto armado, com elementos em balanço, linhas nuas e aerodinâmicas; ainda assim, convencional nos demais materiais construtivos, na escala, na forma dos ambientes e dos vãos; para o hangar, estrutura metálica e equipamentos mecânicos à vista, portas e janelas desmesuradas e telhas usadas como fechamento vertical, numa expressão radical da civilização industrial.

Em 2021, parte das peças de sinalização ainda guardava referências à Base Aérea de Santa Cruz, apontando para outra parte da história do edifício: seus usos após a interrupção do serviço de dirigíveis.



Figura 4.7 Pontes rolantes integradas à estrutura de cobertura, instaladas para manutenção das aeronaves, que permanecem como elementos de manutenção do edifício.



Figura 4.8 Elevador de passageiros e de carga, com seus elementos de fechamento, controle e iluminação iniciais.

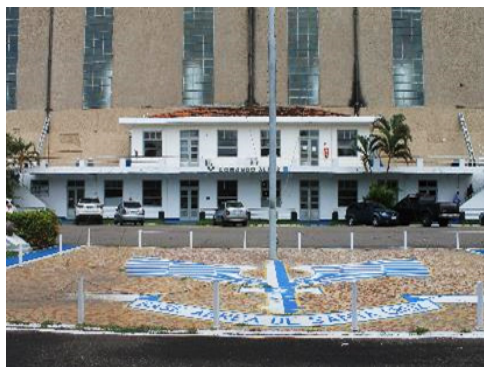


Figura 4.9 Antigo terminal de passageiros, atual Comando da Ala 12.



Figura 4.10 Permanência da sinalização alusiva à Base Aérea de Santa Cruz, no hangar.

A evocação do uso do hangar pelos dirigíveis é potencializada pela pintura do layout interno da cabine do Graf Zeppelin, em escala real, presente no piso. Realizado por volta de 2016 pela equipe da Base Aérea,²¹ o diagrama materializa a antiga aeronave; permite entender seu espaço interno, com dormitórios, refeitório, banheiros etc., assim como perceber quão pequena era a cabine em relação ao todo (refletido no próprio edifício).

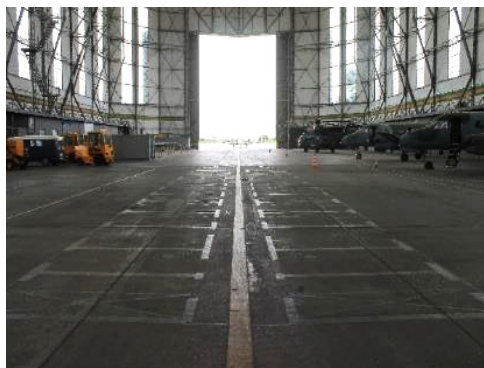


Figura 4.11 Interior do hangar. Pintura no piso, reproduzindo, em tamanho natural, o layout interno da cabine do Graf Zeppelin.

A importância da evocação das aeronaves nos espaços de interesse cultural a elas associados já foi apontada por pesquisa acerca do patrimônio aeronáutico brasileiro.²² De fato, sem que o uso e o passado dos espaços sejam perceptíveis aos observadores, para estes trata-se apenas de edifícios grandes.

A específica evocação dos dirigíveis torna-se mais significativa por suas reverberações no imaginário coletivo. Em sua época, eles eram símbolo das maravilhas da modernidade: a imprensa descreveu seu voo como “espetáculo magnífico e impressionante” do “imenso navio em sua matinal aparição sobre a cidade”, “anúncio de uma nova e extraordinária vitória da civilização”;²³ o Exército saudou seu primeiro

voo sobre o Rio de Janeiro com uma escolta de aviões;²⁴ e o governo brasileiro incentivou sua operação, com a construção do Aeroporto Bartolomeu de Gusmão. O interesse popular é visível na proliferação de imagens publicitárias e de cartões postais sobre o tema – inclusive montagens incluindo a aeronave em fotografias pré-existentes.²⁵ Assim, abundam imagens – montagens ou não – de dirigíveis sobrevoando cidades brasileiras, inclusive algumas em que ele não pousou, como Maceió, Salvador, Santos, São Paulo, Curitiba e Porto Alegre.



Figura 4.12 Graf Zeppelin observado pelo público, no bairro da Glória, na década de 1930.²⁶

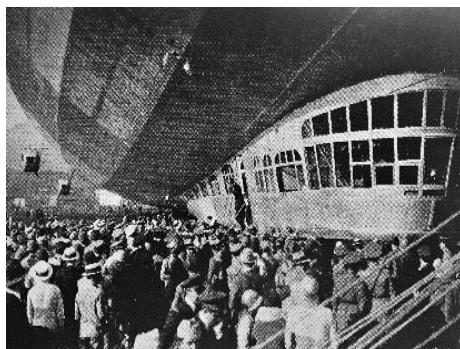


Figura 4.13 Concentração de público junto ao Graf Zeppelin, no Campo dos Afonsos, em 1930.²⁷



Figura 4.14 Publicidade da travessia do Atlântico em dirigível, 1936.²⁸



Figura 4.15 Cartão postal da Cinelândia, incluindo um dirigível por meio de fotomontagem.²⁹

Para esse interesse, contribuía a propaganda feita pelo governo nazista dos dirigíveis como orgulho germânico, que, até certo ponto dos acontecimentos, tinha espaço num Brasil de posição internacional ambígua.³⁰ À parte a propaganda, o sentimento era compartilhado por muitos indivíduos de origem alemã e austríaca,

como demonstrado por sua mobilização, que conseguiu que o Zeppelin tenha desviado sua rota para sobrevoar cidades nos estados do Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul.³¹

Fenômenos como os descritos também ocorreram em outros países, de forma que, passados mais de oitenta anos, a imagem dos dirigíveis segue presente no cinema, na literatura e na música com um encantamento que varia entre a nostalgia, a fantasia e o terror. A força dessa imagem potencializa o valor de antiguidade que emerge da apreensão do uso perdido do hangar.

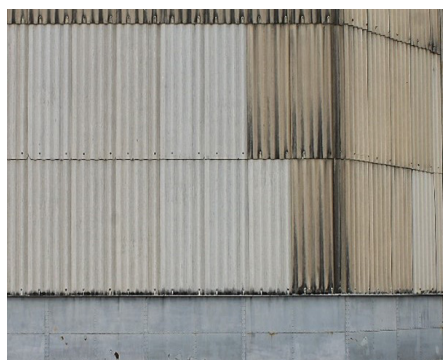


Figura 4.16 Fachada norte, com substituição parcial do fechamento em telhas de fibrocimento.

Figura 4.17 Detalhe da porta norte. A pátina das telhas antigas contrasta com a superfície lisa das novas peças.



Figura 4.18 Detalhe da porta norte. A estrutura combina marcas de fabricação, de oxidação e de repinturas.

Quanto ao envelhecimento do edifício, destacam-se as telhas de fibrocimento da cobertura e da maior parte das portas colossais, com variações de coloração devidas à colonização biológica e à deposição de óxido de ferro advindo da estrutura do edifício, em variações sutis, conforme o relevo da superfície, sua inclinação e sua orientação.³² Os baixos-relevos com a inscrição Eternit e data de 1935 permitem associar a maior parte do material remanescente ao período da construção (houve substituição parcial no período 2008-2012).³³ As peças substituídas correspondem

à geometria e ao material das anteriormente existentes, porém não têm pátina. A diferença entre as partes marca a intervenção ocorrida; e mesmo depois de uma década de ação dos agentes atmosféricos, persiste uma incompatibilidade visual que interfere negativamente na apreensão do edifício, apontando limites da pátina e do envelhecimento enquanto processos cíclicos, num contraponto à possibilidade desses fenômenos, discutida no Capítulo 3.

A estrutura portante apresenta oxidação superficial em numerosos trechos, apesar das múltiplas repinturas. Na breve inspeção visual realizada, não identificamos corrosão mais relevante nessas peças, de forma que seu envelhecimento se integra à ampla perspectiva temporal que o hangar abre ao observador. Nas peças menores e nas folhas que fecham a parte inferior das portas colossais, há oxidação, rupturas e deformações mais intensas, num processo que, sem manutenção adequada, comprometerá sua existência e o funcionamento desses elementos. Há, também, marcas visíveis dos processos de fabricação (soldas) e manutenção (repinturas) que ajudam a ancorar o objeto no tempo histórico.

Essas mesmas portas têm batedores de madeira em toda a sua altura. Exposto às intempéries, o material encontra-se ressecado, com as fibras abertas, porém majoritariamente íntegro e estável. Associados ao abrir e fechar de portas do hangar, os batedores, com seu envelhecimento perceptível, evocam intensamente o uso continuado do edifício no tempo.

A caiação interna, continuamente refeita desde a inauguração do edifício, apresenta textura complexa, formada por perdas parciais da camada pictórica, repinturas e colonização biológica.³⁴ Na faixa verde-amarela do perímetro interno do edifício, repintada há alguns anos, foi propositalmente deixado um testemunho sem repintura, em que o esmaecimento da cor e a textura irregular são especialmente expressivos em razão do contraste com os trechos repintados.³⁵

As paredes externas, com seu acabamento texturizado pigmentado, foram descritas no recebimento da obra como “emboçadas e rebocadas rusticamente com cimento e areia, em cor clara.”³⁶ Esse material tem resistido satisfatoriamente: as intervenções observadas são motivadas majoritariamente por alterações arquitetônicas e não pela degradação física. A coloração das repinturas e substituições parciais, mais visíveis na porção inferior das fachadas, é compatível com a do substrato e, assim, não compromete a leitura do edifício como volume único. Além da colonização biológica associada aos beirais e às calhas, o revestimento apresenta um padrão reticulado de alterações cromáticas associadas à modulação da estrutura do edifício, entrelaçando envelhecimento e construção.



Figura 4.19 Detalhe da fachada leste. Revestimento da década de 1930, com lacunas, tentativas de recomposição e diferentes repinturas.



Figura 4.20 Batedor de uma das portas colossais. Perda de pintura, lacunas e abertura de fibras. Peça diretamente associada ao uso dos dirigíveis.

O Hangar de Santa Cruz expõe, assim, as potencialidades do desusado enquanto atributo do valor de antiguidade. O uso como hangar de dirigíveis, perdido mas perceptível, abre ao observador uma patente fricção entre presente e passado. A fratura histórica é incompleta (afinal ainda se trata de um hangar), mas o volume vazio e as portas descomuns, diante dos aviões pequeninos, evocam aeronaves que lá não mais estão; o invólucro construído, isolado na paisagem, remete à forma dos dirigíveis que ele abrigou no passado. A percepção da passagem do tempo é potencializada por seu entrelaçamento com o envelhecimento e as alterações do edifício, que merecem um manejo cauteloso.

São evocações de um tempo abstrato – quando se pensa no volume do hangar, qual um morro na paisagem carioca, ou em suas telhas vistas de perto, com sua textura de pedra – mas principalmente das contradições do tempo humano: a modernidade otimista das primeiras décadas do século XX, as imagens de morte do acidente do Hindenburg, as rupturas da Segunda Guerra Mundial e as tentativas de continuidade estabelecidas desde seu fim. Essas evocações são intensificadas pela presença dos dirigíveis no imaginário coletivo, em contraste com sua ausência material, e por esse ser o último hangar de origem alemã íntegro no mundo.³⁷

Reconhecer valor em construções obsoletas por causa da obsolescência, e não apesar dela, oferece uma alternativa à ideia de um moderno sempre atual, reforçando os argumentos da impossibilidade de fazer generalizações sobre essa produção e da necessidade de considerar a passagem do tempo sobre ela.

VALOR DA OBSOLESCÊNCIA EM USOS PERDIDOS

A obsolescência dos edifícios pode ser vista, em perspectiva ampla, como uma contradição entre espaço e tempo: “um edifício obsoleto está em seu lugar, mas fora de seu tempo.”³⁸ Ao ressaltar a presença física e sólida da arquitetura, a frase nos lembra como ela não é facilmente descartável – afinal, sua materialidade e sua escala são incontornáveis, seja como capital acumulado, seja como problema a resolver, e frequentemente as duas coisas. A segunda parte da frase evidencia o descompasso entre o tempo presente e o tempo evocado pelo edifício – descompasso que é o próprio conteúdo da obsolescência e pode ser pensado em declinações variadas, como moda, tecnologia ou mercado.³⁹

Numa perspectiva econômico-funcional, a manutenção de edifícios lida com a obsolescência substituindo peças e sistemas ao fim de suas vidas úteis, garantindo a continuidade física do todo e banalizando as perdas – materiais ou não – envolvidas no processo. No limite, pode haver maior expectativa de rentabilidade na demolição de edifícios obsoletos íntegros do que em sua adaptação.⁴⁰ Mas a obsolescência afeta os indivíduos também numa perspectiva sensorial, de estranhamento ou, no mínimo, atenção: “a percepção do anacronismo convida à consciência histórica”.⁴¹ No âmbito do patrimônio cultural, um estudo norte-americano sobre a questão mostra como é possível que a obsolescência desperte nas pessoas também encantamento.⁴² Assim, a obsolescência pode-se integrar ao conjunto dos valores do patrimônio cultural e especificamente ao valor de antiguidade.

Neste capítulo, enfocamos a obsolescência especificamente funcional. Quando edifícios ou elementos arquitetônicos perdem a função para a qual foram criados, mesmo que sua forma e sua matéria não se alterem de imediato, a ruptura é tamanha que lhes “confere um status passado instantâneo – tão logo um carro de bombeiros é aposentado, ele se torna uma relíquia.”⁴³ Essa ruptura pode ter conotações claramente negativas, como nas imagens de desuso associadas aos grandes empreendimentos asiáticos abandonados antes de sua inauguração⁴⁴ ou nas “paisagens de rejeitos” de certas zonas de expansão urbana, que despertam para a crítica do desperdício e dos excessos do capitalismo contemporâneo, em que “a ideia de funcionalidade anda de mãos dadas, então, com a de obsolescência.”⁴⁵

Na estação da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré, em Porto Velho, finalizada em 1912 e desativada na década de 1970, o desuso evoca ainda mais diretamente o passado. Observando os vagões e locomotivas do conjunto, encontra-se uma experiência perturbadora, desviante do cotidiano, que evoca, simultaneamente, os processos de modernização que engendraram a ferrovia, as rupturas nesses

processos, que a levaram à obsolescência, e a desagregação contemporânea dos ideais modernos de progresso.⁴⁶

Assim como os remanescentes da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré, o Hangar de Santa Cruz expressa a contínua transformação técnica e social da modernidade, que engendrou novas funções, novos edifícios e novos tipos arquitetônicos, e levou, de forma recorrente, ao desuso destes. Contudo, diferentemente do caso de Porto Velho, nossa análise indicou evocações que não são trágicas, dado que o edifício se encontra íntegro e encontrou um novo uso.

Atentar aos processos de *desuso* faz atentar também ao projeto do *uso*. A busca da funcionalidade pode significar projetar *mais*, atendendo de forma mais específica a *uma função* – por exemplo, as extremidades curvas do Hangar de Santa Cruz evitam turbulências resultantes do vento, garantindo mais segurança às manobras dos dirigíveis. Contudo, em nome de outras funcionalidades, pode-se projetar *menos*, de forma mais flexível, numa estratégia de manejo das prováveis mudanças de uso.⁴⁷ Por exemplo, no mesmo prédio, o vão livre dos dirigíveis hoje abriga aviões, mas poderia igualmente ser uma área de armazenamento. Essas diferentes abordagens projetuais têm consequências sobre a expressividade dos edifícios, quando eles perdem sua função, por deixarem mais ou menos vestígios legíveis daquele uso inicial.

A cantina de vinhos da antiga Cooperativa Estrela Guaporense (depois Sociedade Estrela Guaporense), em Serafina Correia, na serra gaúcha, é um desses edifícios cuja arquitetura segue evocando vivamente um uso desaparecido. O aproveitamento do desnível do terreno gerou acessos em nível para ambos os pavimentos, o que remete à chegada da uva e à saída do vinho, e possibilita o transporte por gravidade dos frutos armazenados no pavimento superior para os tanques de vinificação imediatamente inferiores, por meio do alçapão e do duto ainda existentes – numa integração entre edifício e fluxo produtivo própria da arquitetura industrial.⁴⁸ Tanto ou mais expressivos do que a arquitetura são os equipamentos de fabricação, armazenamento e engarrafamento de vinho, que materializam o processo produtivo perdido, tal como se ele tivesse sido interrompido ontem.

Na Rádio Difusora de Caruaru (PE), outro conjunto de elementos cumpre esse papel: bilheteria, plateia e palco, relevos e inscrições nas paredes tornam palpável a experiência do público que participava dos programas da estação de rádio não mais existente. Não se pode dizer o mesmo dos demais espaços, inclusive aqueles vinculados à transmissão radiofônica, que foram transformados em restaurantes, sem elementos específicos que remetam ao uso perdido.

Também na Secretaria Estadual de Esportes de São Paulo, o antigo Banco de São Paulo, o uso perdido é mais perceptível em espaços específicos. No salão da antiga agência bancária, com o balcão dos guichês, as mesas de apoio para os clientes, as guaritas e as portas giratórias, são visíveis as atividades ali exercidas até 1973, quando da venda do banco. Também o subsolo, com os cofres e seu aparato de segurança, é fortemente condicionado pelo uso inicial e o evoca diretamente. O mesmo acontece com elementos isolados, como o dispositivo para depósitos noturnos na fachada, as tubulações para envio de correspondência em cada pavimento e os letreiros luminosos da cobertura – imagens presentes de novidades passadas. Diferentemente, vestíbulos de acesso, auditório e escritórios, mesmo bem preservados, são adequados para o exercício de funções públicas em geral e não lembram diretamente a atividade bancária anterior.



Figura 4.23 Antigo Banco de São Paulo. Reminiscências do uso. Agência bancária, com balcões de atendimento, mesas de apoio para clientes e guarita para segurança.



Figura 4.24 Antigo Banco de São Paulo. Reminiscências do uso. Dispositivo para depósitos noturnos, instalado na fachada.

Nos ambientes principais dos edifícios citados, mobiliário e equipamentos integrados tornam visíveis e palpáveis as funções perdidas. Sem os elementos que dão sentido a seu interior, as construções são como conchas esvaziadas da vida que um dia abrigaram⁴⁹ – ou, em outros termos, “um texto literário ao qual foram subtraídas páginas essenciais, com [...] as motivações essenciais que baseiam e explicam a trama.”⁵⁰

O vazio de sentido ocasionado pela ausência física dos elementos do uso é exemplificado pela sede do Instituto Cultural da Aeronáutica, no Rio de Janeiro. O Incaer ocupa a antiga Estação de Hidroaviões do Aeroporto Santos Dumont,

construção iniciada em 1937, a partir de concurso vencido pelo arquiteto Atílio Corrêa Lima (1901-1943).⁵¹ O prédio, inaugurado em 1938, apenas dois anos depois do Hangar de Santa Cruz, faz parte do mesmo ciclo de modernização de infraestruturas do país. Assim como aquele edifício, este também logo perdeu seu uso, e já estava desativado em 1942. No entanto, diferentemente do hangar, a estação tornou-se marco na historiografia da arquitetura brasileira – começando como capa do catálogo *Brazil Builds*, em 1943, e, desde então, reiteradamente incluída em um estreito cânone. Foi utilizada como Clube da Aeronáutica a partir da década de 1950 e, desde 1987, como sede do Incaer.⁵²

O edifício tinha elementos que visivelmente caracterizavam seu uso, como os balcões de despacho de bagagem e a passarela de embarque, e outros associados ao uso de forma menos específica, como o grande mapa do Brasil da parede do saguão e o bar do primeiro pavimento.⁵³

Diversos elementos perderam-se, restando o bar – peculiar peça integralmente em aço inoxidável, feita sob medida com intenso trabalho artesanal sobre material industrial, identificada e datada por seu orgulhoso fabricante local – e a passarela. Esta tem valor relevante, por sua vinculação ao uso e por sua expressiva estrutura nervurada em concreto armado pintado. Foi vastamente registrada nas fotografias de acompanhamento da obra, mas é pouco referida na bibliografia, talvez por não se integrar volumetricamente ao edifício principal – desarticulação atualmente agravada pelo fato de ela estar circundada pela área de lazer do Clube da Aeronáutica.

Perdido o uso inicial, o caráter desusado do Incaer é inegável, mas o único elemento que leva à identificação direta desse uso é a passarela. O edifício encontra-se arquitetonicamente preservado, mas seu uso perdido é mais um dado previamente conhecido do que visualmente apreendido – e, portanto, contribui para o valor de antiguidade de forma limitada.



Figura 4.25 Balcão do bar da estação, preservado e com peças de ambientação.



Figura 4.26 Passadiço de embarque, com estrutura em concreto armado.

A antiga Estação de Hidroaviões constitui, assim, paralelo e contraponto ao Hangar de Santa Cruz: ambos são investimentos na infraestrutura do país, inseridos no ciclo de modernização do período Vargas; ambos perderam seu uso, atropelados pelas transformações da mesma modernidade que simbolizavam; mas em Santa Cruz o uso perdido é mais evidente, enquanto na Baía da Guanabara sua percepção é limitada. Assim, o valor de antiguidade de cada um dos edifícios se apoia em elementos diferentes: no hangar de dirigíveis, o desusado predomina; na estação de hidroaviões, observa-se um pouco do desusado e um pouco do antiquado; em ambos os casos, o envelhecimento potencializa o valor percebido.

O conjunto dos exemplos aponta como a perda da função inicialmente prevista dos edifícios do século XX não significa, necessariamente, descaminho, ruína ou inexpressividade. O uso perdido deixa, em maior ou menor intensidade, vestígios (rastros) com potencial evocativo relevante, que despertam a atenção, interesse, encanto ou estranhamento próprios da obsolescência.

Entre a variedade de possibilidades de leitura do valor de antiguidade, o Hangar de Santa Cruz demonstra ainda a utilidade dos dispositivos de interpretação patrimonial inseridos nos edifícios – naquele caso, a pintura do layout da cabine do Graf Zeppelin. Atividades de interpretação do patrimônio como essa tiveram origem no sistema estadunidense de parques nacionais, atingiram o campo do patrimônio cultural na década de 1970 e buscam facilitar a apreensão dos sentidos de qualquer bem de interesse, por parte do público, por variados meios.⁵⁴ Associada ao planejamento turístico, a interpretação pode ter uma dimensão física relevante, incluindo reconstruções, inserção de mobiliário, criação de novas estruturas ou de sinalização em grande escala – intervenções diretas na arquitetura e na experiência de seus valores. A este livro o fenômeno interessa por sua capacidade de colaborar para suprir possíveis dificuldades de apreensão do valor de antiguidade.

A antiga Estação Ferroviária de Goiânia, construída entre 1951 e 1954, desativada na década de 1980 e, desde 2019, Centro Cultural Estação Cultura, exemplifica as tensões associadas aos dispositivos de interpretação. O edifício mantém um conjunto de elementos que viabiliza a leitura de seu funcionamento anterior, especialmente a torre do relógio, o saguão com suas bilheterias e a plataforma de embarque. Mesmo assim, em sua última restauração, decidiu-se pela reinstalação de trilhos para trens (não mais existentes quando do levantamento que baseou o projeto), sobre os quais foi instalada uma antiga locomotiva que havia sido preservada nas proximidades do edifício.⁵⁵ A ação, eminentemente interpretativa, intensificou a evocação do antigo uso – pela relação criada com a estrada de ferro, pela visualização de uma locomotiva de época, pelo entendimento de como esta funcionava – e, portanto, o valor de antiguidade do edifício. Não deixa, contudo, de gerar certo estranhamento ao observador que perceber a estratégica interrupção

dos trilhos diante da passagem de pedestres, bem como o fato de que eles não se estendem além da plataforma de embarque – estranhamento útil sob o ponto de vista do valor histórico, pois leva à hipótese de tratar-se de uma reconstituição, mesmo na ausência de sinalização indicativa do fato.

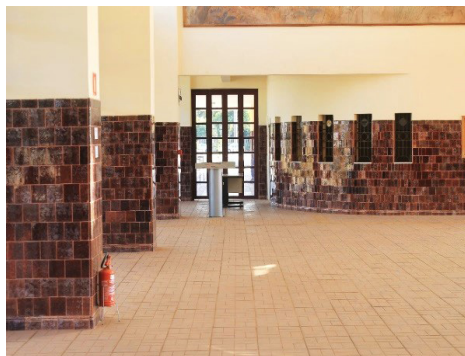


Figura 4.27 Estação Ferroviária de Goiânia. Saguão, com bilheterias e acesso à plataforma de embarque. Leitura direta do uso perdido.



Figura 4.28 Estação Ferroviária de Goiânia. Locomotiva e trilhos, antigos, instalados junto à plataforma de embarque. Dispositivo de interpretação que colabora com a leitura do uso perdido.

Em Antônio Prado (RS), a Casa da Neni, construída em 1910 para residência e comércio, na qual funciona o Museu Municipal desde 2014,⁵⁶ também guarda elementos que identificam significativamente seus usos iniciais, como, por exemplo, a vitrine voltada para a rua e os balcões da loja do salão de entrada. Nos demais espaços, há uma vasta coleção de móveis e objetos relacionados à colonização italiana na região, proveniente de doações. Com o acervo, foi possível recriar alguns ambientes, contribuindo para o entendimento de como funcionavam as casas da região à época e para a apreensão do uso perdido como atributo do valor desse imóvel específico. A falta de dados precisos sobre como se organizava o mobiliário na residência e de uma sinalização que indique diretamente tratar-se de recriações podem levar a uma interpretação equivocada sobre um prédio que “parou no tempo” – o que não aconteceu. De toda forma, acervo e imóvel enriquecem um ao outro.

Esses exemplos mostram que a interpretação patrimonial pode ser controversa quando não somente narra, mas recria ou copia elementos que evocam usos perdidos. Caso se buscasse exclusivamente um original, os dois casos poderiam ser chamados de enganadores, porque são reconstrução de algo perdido (em Goiânia) ou criação imprecisamente baseada na ocupação inicial do edifício (em Antônio Prado). Na perspectiva aqui adotada, buscam-se mais os valores do que a crítica aos elementos sem valor. Assim, interessa a contribuição das recriações para a fruição dos objetos e, especificamente, para a percepção do valor de antiguidade associado ao seu uso perdido. A associação dessas recriações a bens

que efetivamente apresentem uma gama de valores relevante define-lhes limites e proporcionalidade. Ou seja: recriações análogas, fora de um contexto físico de continuidade material e histórica, seriam mais questionáveis enquanto patrimônio cultural.

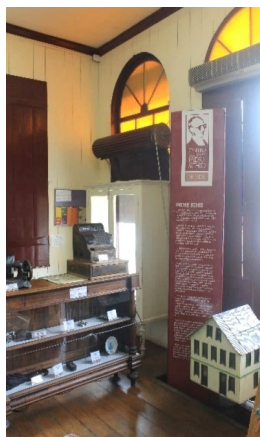


Figura 4.29 Casa da Neni (Antônio Prado). Salão da antiga loja, com mobiliário, vitrine e caixa registradora preservados. Leitura direta do uso perdido.



Figura 4.30 Casa da Neni. Sala com recriação de ambiente de época. Dispositivo de interpretação que colabora com a leitura do uso perdido.

VALOR DE ANTIGUIDADE EM PEÇAS DE FERRO E AÇO PINTADOS

Dos elementos arquitetônicos em ferro fundido, produzidos e importados desde o século XIX, até os perfis de aço galvanizado mais recentes, há variações nas ligas empregadas, nas formas de produção, nas propriedades físicas e mecânicas, e mesmo no nome do material. Aqui, os tratamos em conjunto por serem ligas à base de ferro, que implicam a questão da oxidação, com suas consequências física e estéticas, e por tradicionalmente receberem tratamentos superficiais variados, para conter esse processo.⁵⁷

Elementos arquitetônicos do século XX feitos de ferros ou aço guardam a ambiguidade de serem produzidos industrialmente, em série, e, mesmo sem trabalho artesanal mais relevante posterior, tornarem-se peças únicas por seu desgaste e pela sobreposição de ações de manutenção ao longo do tempo. É o que observamos em guarda-corpos, pisos e elementos decorativos do Teatro José de Alencar, assim como nas peças constituintes das portas do Hangar de Santa Cruz.

Por outro lado, o valor de antiguidade associado ao aço pintado deve ser gerido em equilíbrio consciente com os mecanismos de degradação próprios do material:

A corrosão, problemática central da degradação dos aços, induz transformações progressivas, produzindo principalmente hidróxido de ferro cujas caracte-

ísticas de expansão e fragilidade levam à perda de material resistente [...] o processo de corrosão pode ser desencadeado por causas de natureza mecânica, ligadas à fadiga, de origem química, pela interação com poluentes, e eletroquímica, por contato e por aeração diferencial.⁵⁸

Os casos estudados evidenciam a importância da compreensão aprofundada de ambas as variáveis. Conforme observamos no Teatro José de Alencar, na Escola Alberto Torres (Recife) e no Hangar de Santa Cruz, no caso das peças que têm papel estrutural relevante, ou quando a oxidação ameaça sua integridade, é preciso garantir o desempenho portante e, assim, a conservação de longo prazo do edifício como um todo, mesmo que com isso se substituam as peças existentes e, com elas, o valor de antiguidade presente.

Excluídas as situações de maior gravidade indicadas, diante desse material pode-se cogitar a estabilização ou mesmo o acompanhamento da progressão do envelhecimento das peças. Possíveis exemplos dessa conduta seriam as esquadrias do pavimento térreo da Casa da Rua Santa Cruz, as portas das fachadas frontais do Centro Administrativo do Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro e do Palácio das Esmeraldas (Goiânia), os guarda-corpos e elementos decorativos do Teatro José de Alencar, os gradis do Teatro Goiânia, do Palacete Argentina e do elevador do Hotel Central (Recife), as luminárias da Sede do Instituto Cultural da Aeronáutica e as ferragens das portas de correr da Casa da Cultura de Pires do Rio (Goiás) e da vitrine da Casa da Neni.



Figura 4.31 Casa da Neni. Textura resultante das repinturas no toldo da vitrine, elemento diariamente manipulado.



Figura 4.32 Centro Administrativo do Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro (TJRJ), antigo entreposto de pesca. Textura resultante das sucessivas repinturas da esquadria de acesso.

Nesses casos, os possíveis danos são limitados aos próprios elementos, e sua simplicidade construtiva permite inspeção visual direta, em que se verificaram apenas alterações superficiais, sem perda de seção significativa. É provável que



Figura 4.33 Teatro Goiânia. Textura resultante das sucessivas repinturas sobre barras de aço com seus próprios relevos.



Figura 4.34 Casa da Cultura de Pires do Rio (antiga estação ferroviária). Textura resultante das sucessivas repinturas sobre as ferragens.

haja também oxidação interna sob as camadas de esmalte, sem manifestações superficiais, mas, dado o caráter não estrutural das peças, é possível esperar sinais visíveis antes da manutenção e realizá-la apenas nos trechos suspeitos, mantendo as camadas de repintura e seu valor de antiguidade no restante da peça. É uma opção de conservação que envolve riscos controlados, que só podem ser assumidos dentro de um quadro de inspeções periódicas.

Essas considerações apontam para o fato de que a adequada preservação do valor de antiguidade de um edifício depende de acompanhamento e cuidados periódicos – que são o contrário do abandono e do arruinamento que por vezes se associam a tal valor.

NOTAS

- 1 O tombamento federal inclui “as pontes rolantes, os elevadores, as escadas de acesso, o motor e o mecanismo de abertura das portas principal e secundária, e a estação de passageiros anexa.”
Outra instância de proteção patrimonial. Tombamento municipal. Hangar do Zeppelin. Decreto nº 11.703, de 24/11/1992.
- 2 Uma versão alternativa deste capítulo foi publicada em forma de artigo. CARVALHO, Juliano Loureiro de. A função perdida e seu valor cultural: o hangar de Zepelins no Rio de Janeiro. Anais do XV Seminário Docomomo Brasil. São Carlos: IAU-USP – FAU-USP, 2023.
- 3 BRASIL. Decreto nº 24.069, de 31/3/1934.
- 4 IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional). Processo de tombamento 994-T-78. Hangar de Zepelins do Aeroporto Bartolomeu de Gusmão, 3v., anexo I, p. 32 (anexo I). O nome da siderúrgica alemã aparece em diversas inscrições no edifício.
- 5 Ibid., anexo I, p. 46-79.
- 6 Lucio Costa narra ter ido buscar Le Corbusier, chegado da Europa em dirigível, em julho de 1936, em Santa Cruz. É mais provável que esse encontro tenha acontecido no Campo dos Afonsos, ponto de atracação então ativo. Cf. COSTA, Lucio. Registro de uma vivência. São Paulo: Editora 34 – Edições Sesc São Paulo, 2018, p. 136.
- 7 O modelo de dirigível mais famoso foi o LZ - 127, o Graf Zeppelin, cujo nome era referência ao Conde Ferdinand von Zeppelin, fundador da empresa. Em português, o termo zepelim passou a designar qualquer dirigível.
- 8 BRASIL. Decreto-lei nº 4.109, de 12/2/1942.
- 9 FAB (Força Aérea Brasília). Base Aérea de Santa Cruz 54 anos. São Paulo: Skydive, 1998, p. 9.
- 10 As adições e transformações mais recentes sofridas pelo edifício são abordadas no Capítulo 9.

- 11 IPHAN, Processo de tombamento 994-T-78. Hangar de Zepelins do Aeroporto Bartolomeu de Gusmão, anexo I, p. 28.
- 12 Ibid., v.1, p. 67, v.3, p. 278, 281.
- 13 Ibid., v.1, p. 24-26, 61-64, v.3, p. 235, 253-255.
- 14 TRINDADE, Débora; CARVALHO, Juliano Loureiro de. Notas de entrevista concedida por telefone à pesquisa. 12 jul. 2021.
- 15 Há divergências quando às dimensões do edifício, entre as fontes citadas no processo de tombamento. As medidas previstas no decreto de 1934 eram apenas parâmetros gerais. Cf. IPHAN, Processo de tombamento 994-T-78. Hangar de Zepelins do Aeroporto Bartolomeu de Gusmão, anexo I, p. 19, anexo 2, p. 19.
- 16 Ibid., v.2, p. 21.
- 17 O Graf Zeppelin tinha cerca de 237m de comprimento e 34 de altura; o Hindenburg tinha 245m de comprimento e 44m de altura; para efeito de comparação, um Boeing 747 tem apenas 71m de comprimento e 19m de altura máxima.
- 18 IPHAN, Processo de tombamento 994-T-78. Hangar de Zepelins do Aeroporto Bartolomeu de Gusmão, anexo I, p. 30.
- 19 Não se tem notícia da torre de atracação e dos trilhos onde ela corria.
- 20 TRINDADE; CARVALHO, Notas de entrevista concedida por telefone à pesquisa.
- 21 Ibid.
- 22 VIEIRA, Felipe Koeller Rodrigues. Patrimônio aeronáutico: presenças e ausências no Museu Aeroespacial Brasileiro. Dissertação – mestrado em museologia e patrimônio, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2009, p. 71.
- 23 O Graf Zeppelin no Brasil. O Cruzeiro, n. 82, 31/5/1930. p.1. Texto consultando em reprodução presente em: IPHAN, Processo de tombamento 994-T-78. Hangar de Zepelins do Aeroporto Bartolomeu de Gusmão, anexo 1, p. 18.
- 24 FIGUEIREDO, Jobson; COLARES, Igor; CEZÁRIO, Helton. No céu do Rio. Registro histórico do Zeppelin no Rio de Janeiro. Recife: Poço Cultural, 2016, p. 27-29.
- 25 Ibid., p. 53-56.
- 26 Ibid., p. 50.
- 27 Ibid., p. 24.
- 28 Ibid., p. 52.

- 29 Ibid., p. 57.
- 30 FROTSCHER, Méri. Narrar a vida durante o III Reich. Interpretação de “trajetórias de vida” escritas por “retornados” à Alemanha a partir do Brasil. *Naveg@merica*, n. 11, p. 1-18, 2013, p. 13.
- 31 IPHAN, Processo de tombamento 994-T-78. Hangar de Zepelins do Aeroporto Bartolomeu de Gusmão, v.1, p. 18.
- 32 Os tons do material envelhecido lembram a pedra patinada, aumentando a semelhança do edifício com uma catedral medieval. Questões funcionais (escala e forma), culturais (uso de janelas verticais) e de envelhecimento (pátina) convergem para o resultado, sem intenção prévia aparente. No precedente da fábrica de turbinas da AEG (Peter Behrens, Berlim, 1908-1909), as referências históricas são mais conscientes e elaboradas.
- 33 IPHAN, Processo de tombamento 994-T-78. Hangar de Zepelins do Aeroporto Bartolomeu de Gusmão, v.1, p. 124; TRINDADE; CARVALHO, Notas de entrevista concedida por telefone à pesquisa.
- 34 IPHAN, Processo de tombamento 994-T-78. Hangar de Zepelins do Aeroporto Bartolomeu de Gusmão, anexo I, p. 51.
- 35 TRINDADE; CARVALHO, Notas de entrevista concedida por telefone à pesquisa.
- 36 IPHAN, Processo de tombamento 994-T-78. Hangar de Zepelins do Aeroporto Bartolomeu de Gusmão, anexo I, p. 51.
- 37 Há hangares de dirigíveis remanescentes com outras origens, em países como Inglaterra, Itália e Estados Unidos.
- 38 CAIRNS, Stephen; JACOBS, Jane M. Buildings must die. Cambridge (Massachusetts): The MIT Press, 2014, p. 103.
- 39 Ibid.
- 40 Ibid., p. 113-124. Nessa perspectiva, ao longo do século XX, normalizaram-se, nos Estados Unidos da América, políticas urbanas de destruição e reconstrução de vizinhanças inteiras.
- 41 LOWENTHAL, David. The past is a foreign country – Revisited. Cambridge: Cambridge University Press, 2015, p. 388.
- 42 WELLS, Jeremy C.; BALDWIN, Elizabeth D. Historic preservation, significance, and age value: a comparative phenomenology of historic Charleston and the nearby new-urbanist community of I’On. *Journal of Environmental Psychology*, v. 32, n. 4, p. 384-400, 2012, p. 393.
- 43 LOWENTHAL, The past is a foreign country – Revisited, p. 31.
- 44 CAIRNS; JACOBS, Buildings must die, p. 106.

- 45 PICON, Antoine. Anxious landscapes: from the ruin to rust. *Grey Room*, n. 1, p. 64–83, 2000, p. 76-77.
- 46 PACHECO, Alexandre. Restauração, ruínas e experiência estética na estação da Estrada de Ferro Madeira Mamoré em Porto Velho (2007-2017). *Patrimônio e Memória*, v. 16, n. 1, p. 288-318, 2020.
- 47 NUTI, Franco. Macchine e architettura industriale. Dalla conoscenza a un recupero integrato. BARDELLI, Pier Giovanni, FILIPPI, Elena; GARDA, Emilia. *Curare il moderno: I modi della tecnologia*. Veneza: Marsilio, 2002, p. 395; CAIRNS; JACOBS, *Buildings must die*, p. 116.
- 48 NUTI, Macchine e architettura industriale. Dalla conoscenza a un recupero integrato, p. 396-397.
- 49 BARELLI, Maria Luisa; LUCCHESI, Alessandra. Gigantesche conchiglie svuotate dalle macchine. Problemi di riuso dell'architettura industriale. BARDELLI, Pier Giovanni, FILIPPI, Elena; GARDA, Emilia. *Curare il moderno: I modi della tecnologia*, Veneza: Marsilio, 2002, p. 315-325.
- 50 NUTI, Macchine e architettura industriale. Dalla conoscenza a un recupero integrato, p. 393.
- 51 Luiz Ackel esclareceu a coautoria do projeto com quatro alunos de Corrêa Lima: Jorge Ferreira, Renato Soeiro, Thomas Estrella e Renato Mesquita dos Santos. ACKEL, Luiz Gonzaga Montans. Atílio Correa Lima. Uma trajetória para a modernidade. Tese – doutorado em arquitetura e urbanismo, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2007, p. 194-195.
- 52 INCAER (Instituto Histórico-Cultural da Aeronáutica). Estação de hidroaviões do Aeroporto Santos Dumont. 80 anos. Rio de Janeiro, 2018, p. 31, 34. Nossas observações referem-se à situação do edifício nas visitas realizadas em 4 de março e 12 de julho de 2021, e não abordam a obra em execução durante a segunda visita, que tinha o escopo de converter o edifício em um centro cultural aberto ao público.
- 53 AEROPORTO SANTOS DUMONT. Serviço Fotográfico. Estação de Hidros. Álbum fotográfico. 1937-1939. Acervo Biblioteca do Incaer.
- 54 MURTA, Stella Maris; GOODEY, Brian. Interpretação do patrimônio para visitantes: um quadro conceitual. Interpretar o patrimônio. Um exercício do olhar. Belo Horizonte: UFMG – Território Brasilis, 2002, p. 13-46.
- 55 OLIVEIRA, Janaina de Castro. Antiga estação ferroviária de Goiânia. Projeto de urbanização e paisagismo. Anteprojeto de arquitetura (5 pranchas de projeto em formato digital). Goiânia, 2014. Acervo Iphan-GO.
- 56 O Museu já havia funcionado no mesmo edifício, no período 1986-1990.

- 57 COSTA, Cacilda Teixeira da. O sonho e a técnica. A arquitetura de ferro no Brasil. São Paulo: Edusp, 2001, p. 29.
- 58 CUPELLONI, Luciano. Materiali del moderno. Campo, temi e modi del progetto di riqualificazione. Roma: Gangemi, 2017, p. 222.

05

VALOR DA OBSOLESCÊNCIA EM PADRÕES ULTRAPASSADOS

Cine São Luiz

- + LOCALIZAÇÃO
RECIFE (PE)
- + PROJETO E CONSTRUÇÃO
1943-1952
- + AUTORIA
ARQ. AMÉRICO RODRIGUES CAMPELLO
- + INTERIORES DA SALA DE CINEMA
PEDRO CORREIA DE ARAUJO
- + RESTAURAÇÃO GERAL E
ADAPTAÇÃO
2007-2009
- + RESTAURAÇÃO DE COBERTURA,
FORRO E INSTALAÇÕES
2022-2024
- + PROTEÇÃO PATRIMONIAL
TOMBAMENTO ESTADUAL, DECRETO
Nº 33.465, DE 1º DE JUNHO DE 2009



VALOR DA OBSOLESCÊNCIA EM PADRÕES ULTRAPASSADOS

Cine São Luiz

O Cine São Luiz localiza-se na Rua da Aurora, em frente ao Rio Capibaribe, no centro do Recife. Corresponde à maior parte do pavimento térreo do Edifício Duarte Coelho, que ocupa toda a quadra, com outra frente para a Avenida Conde da Boa Vista, principal via do bairro homônimo. O edifício, projetado pelo arquiteto Américo Rodrigues Campello na década de 1940, com cálculo estrutural de Maurício Coutinho, foi publicado pela revista *Acrópole* em 1950 e inaugurado em 1952. A construção organiza-se em térreo, sobreloja e mais 11 pavimentos, aos quais se tem acesso por três torres independentes de circulação vertical.

De origem pernambucana, Campello possuiu escritório no Rio de Janeiro, onde está sua obra mais famosa, a sede náutica do Clube Vasco da Gama (1948-1950), na Lagoa Rodrigo de Freitas. O clube aproxima-se das soluções leves e transparentes associadas à *Escola Carioca*, enquanto o Edifício Duarte Coelho, quase contemporâneo, é compacto, mais *massa* que *volume*. Mesmo com participação ativa na direção nacional do IAB na década de 1940, e tendo projetos construídos em Teresópolis, Recife, Penedo (AL), São Paulo e Brasília, sua obra é pouco conhecida. Não encontramos estudos monográficos sobre ela, apenas referências pontuais, em artigos significativamente denominados *Referências perdidas* e *Arquitetura nordestina desconhecida*.



Figura 5.1 1950. Maquete e planta baixa do pavimento térreo do Edifício Duarte Coelho, mostrando o Cine São Luiz.⁹



Figura 5.2 1952. Anúncio de inauguração do luxuoso cinema São Luiz.¹⁰

Na inauguração, o discurso dos proprietários da rede de *Cinemas São Luiz Ltda.* expressava suas intenções de progresso, modernidade e luxo:

[...] ao entregar ao grande público pernambucano um dos mais luxuosos e bem aparelhados cinemas do Brasil, colocamos a cidade do Recife [...] numa posição de igualdade, senão de superioridade, em relação aos grandes centros do território nacional [...] Do progresso estonteante do Recife, nasceu o São Luiz de Pernambuco.

Os poderosos projetores aplicados neste cinema [...] são iguais aos que se encontram instalados no Radio City Music Hall de Nova Iorque [...] optamos pela colocação de assentos em espuma de borracha, iguais aos que se encontram instalados em todos os aviões [...] a inclinação da platéia obedeceu ao que determinam cálculos modernos.

[...] a decoração da platéia representa o interior de uma grande tenda real: vastas tapeçarias suspensas, bordadas com os três lírios de França, sobre as quais repousam dezesseis escudos de guerra, em lembrança das cruzadas. O teto é como um imenso véu de rede, que grossas cordas amarram.¹¹

O trabalho de Campello, com seu escritório carioca e sua atuação nacional, correspondia à modernidade pretendida, que se observa nas formas fluidas e sóbrias do terraço de acesso e dos *foyers* térreo e superior. Nesses espaços, a impressão de luxo provém dos materiais empregados (granito vermelho, mármore branco, madeiras escuras, latão) e do mural do artista Lula Cardoso Ayres (1910-1987), participante do círculo modernista pernambucano e colaborador do arquiteto também no projeto do Hotel São Francisco, em Penedo.¹² Por sua vez, a decoração extravagante da sala de espetáculos, executada pela prestigiada movelaria local *Casa Holanda*, deve-se a Pedro Correia de Araújo (1874-1955),¹³ contratado para esse encargo específico. A decoração inclui ainda vitrais com iluminação elétrica nas laterais da boca de cena, de autoria da artista plástica Aurora de Lima (1915-2016).¹⁴



Figura 5.3 Foyer térreo. Portas de acesso à esquerda.

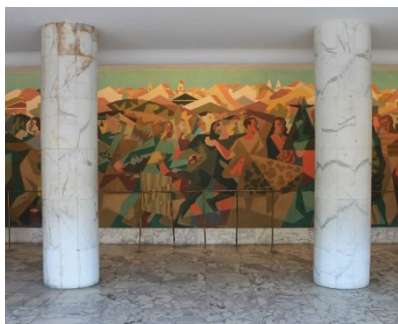


Figura 5.4 Foyer térreo. Mural de Lula Cardoso Ayres.



Figura 5.5 Foyer superior. À direita, esquadria voltada para a Rua da Aurora e Rio Capibaribe.



Figura 5.6 Plateia e boca de cena. Decoração de Pedro Correia de Araujo e vitrais de Aurora de Lima.

O Cine São Luiz se consolidou como o cinema mais renomado do Recife:

Mesmo que, no decorrer dos anos, a programação do cinema possa ter desagradado aos críticos, não se pode contestar o fato de as *avant-premières*, as *sessões especiais* [...] e o *bochicho nas estreias dos grandes lançamentos* [...] terem feito do São Luiz um equipamento indispensável na vida sociocultural do Recife desde sua inauguração.¹⁶

Na década de 1980, iniciou-se uma lenta decadência. De toda forma, com seu lugar no imaginário local e com preços mais acessíveis do que os cinemas dos *shopping centers*, o São Luiz atraía um público razoável – por vezes, grandes aglomerações – até o encerramento de suas atividades regulares, no início de 2007.

As incertezas quanto ao futuro do edifício já eram claras ao menos desde o ano anterior, o que levava à solicitação do tombamento em nível estadual – a abertura do processo impedia legalmente sua demolição ou descaracterização. Com o fechamento do cinema, uma faculdade privada local alugou o espaço e iniciou



Figura 5.7 Março de 2017. Casa cheia na estreia de Pedro Jorge – uma vida pela justiça.¹⁷



Figura 5.8 Fevereiro de 2021. Atividades interrompidas em razão da pandemia de Covid-19. Em lugar de filmes, os letreiros indicam Cuidem-se. Em breve estaremos juntos.

serviços de restauração. Na sequência, o Governo de Pernambuco assumiu o aluguel do espaço, concluiu a obra de restauro em 2009, e adquiriu definitivamente o Cine São Luiz em 2011.

Desde 2009, o São Luiz tem funcionado como equipamento cultural público, com diversas interrupções¹⁷ A programação concilia visitas guiadas, sessões para o público escolar, sessões para o grande público e numerosos festivais de cinema, como a *Janela Internacional de Cinema do Recife*, o *FestCine*, o *Recifest*, o *VerOuvindo*, o *Festival Varilux de Cinema Francês* e o *CinePE*¹⁸ – uma concentração de eventos condizente com a relevância da produção cinematográfica do estado. O equipamento consolida, assim, seus laços com um público cinéfilo, profissional e amador, que participou da mobilização pelo tombamento e que permanece com a necessária mobilização por sua contínua manutenção.¹

Localizado no centro da cidade, abrindo bilheteria e portas diretamente na calçada, e com uma única sala de espetáculos de grandes dimensões, o Cine São Luiz corresponde ao modelo preponderante dos cinemas brasileiros quando eles eram a diversão de massas mais difundida no país – desde a implantação das primeiras salas específicas para exibição de filmes até, aproximadamente, a década de 1980. Por essas características, ele é a completa antítese do padrão atual: múltiplas salas pequenas, agrupadas, localizadas em *shopping centers*, fora das áreas centrais. Inaugurado como símbolo de modernidade e progresso, hoje sua localização, seu tipo arquitetônico e seu modelo de negócio são *ultrapassados*, e o São Luiz é “um dos principais símbolos da resistência do ‘antigo’ *versus* o ‘novo’ da cidade do Recife.”²⁰

Se as instalações de projeção, som e ar-condicionado do São Luiz enfrentavam algum sucateamento desde a década de 1990,²¹ os principais determinantes para a diminuição de seu público e sua rentabilidade foram questões urbanas e sociais. A transferência de atividades para fora do centro do Recife, especialmente para a zona litorânea, teve um primeiro impulso ainda na década de 1950 e vem se aprofundando desde então. Podemos considerar a abertura do *Shopping Recife*, com suas três salas de cinema, no bairro de Boa Viagem, em 1980, um momento-chave do processo de decadência dos cinemas do centro.²² O desprestígio das áreas centrais pelas classes privilegiadas e a decadência dos cinemas de rua aconteceram, de forma análoga, nas médias e grandes cidades brasileiras e, também, em outros países do mundo.²³ Hoje, o Recife não tem cinemas de circuito comercial abertos para a rua: as quatro salas de cinema da cidade que funcionam fora de *shopping centers* são públicas, com programação específica.²⁴

Quando do tombamento do Cine São Luiz, as especificidades descritas, representativas de uma época passada, a forte relação com o espaço urbano e a

memória coletiva ali ancorada foram centrais na argumentação do processo e no debate público:

O Cinema São Luiz não merece acabar como todos os outros do centro da cidade. Seja por sua localização privilegiadíssima [...] Seja por seu foyer do térreo (magistralmente integrado com a calçada e a rua) [...] Seja pela sua imensa platéia, com balcão e tudo [...] Seja pelo inconfundível clima [...] de expectativa e entretenimento. Seja, por fim, mas não menos importante, pelo fato de ser um pedaço de muitas histórias pessoais.²⁵

*O Cinema São Luiz [...] é hoje o mais antigo e um dos poucos cinemas a exibir filmes de qualidade, em funcionamento no centro da cidade [...] marco representativo de uma época em nossa cidade [...] o mais luxuoso, dispondo de uma decoração exuberante elaborada por artistas pernambucanos [...] Todo o interior do cinema foi tratado com muito esmero [...] atendeu ao mais moderno e exigente padrão da época.*²⁶

*O Cinema São Luiz é, portanto, o último dos que foram durante bons anos a principal fonte de entretenimento do recifense, os cinemas de rua de circuito comercial [...] Independente de quem irá gerir a casa, a Fundarpe acredita que este exemplar dos cinemas de rua, por acaso o mais importante deles, deve ser preservado e reconhecido como monumento estadual.*²⁷

Apropriemo-nos de uma imagem-síntese: trata-se de um edifício de tal forma ligado a um tempo *outro* que “Se existisse uma Arca de Noé dos cinemas antigos, o São Luiz e seus companheiros de geração em outras cidades do mundo estariam a bordo como exemplares salvos de uma era.”²⁸ Sua permanência evoca uma continuidade concreta entre seus espectadores: avós, pais, filhos – pessoas que o têm frequentado por toda a vida.

A obsolescência do Cine São Luiz também é formal. A exposição de *design* antiquado começa no exterior, com o letreiro principal, vitrines e letreiros laterais, gradis das janelas superiores, luminárias do terraço e portas de acesso; continua nos *foyers* térreo e superior, com a forma das sancas, do lambri e da urna para os ingressos; atinge o ápice na sala de espetáculos, com os motivos vegetais estilizados, de gosto vagamente *art déco*, presentes nos vitrais, na boca de cena e nos relevos das paredes e tetos – que já no momento da inauguração pareceriam anacrônicos para quem conhecesse arte e arquitetura modernas.²⁹ A diferença estilística entre os espaços relaciona-se à diversidade de autorias apontada anteriormente. Enquanto certas peças, como as luminárias dos *foyers*, já eram formalmente obsoletas quando instaladas, outras, como a sinalização de combate a incêndio, eram de uso corrente. Hoje, cada um dos elementos é antiquado à sua maneira, dando outra camada de complexidade à obsolescência do edifício.

Como em outros edifícios analisados neste livro, entre as superfícies marcadas pelo tempo do Cine São Luiz, a capacidade de evocação e as possibilidades de preservação variam conforme o material, o uso e as condições de exposição dos elementos arquitetônicos. A maioria dos objetos antiquados citados – letreiros



Figura 5.9 Letreiros na fachada lateral, esculpidos em madeira. Cinema é a maior diversão.



Figura 5.10 Luminária do foyer superior.



Figura 5.11 Urna para recolhimento dos ingressos.



Figura 5.12 Armários para instalações de combate a incêndio na sala de espetáculos.

laterais em madeira, vitrines em aço inoxidável, portas, luminárias e urna para ingressos em latão, lambri em folheados de jacarandá, relevos em madeira e vitrais – apresenta marcas de envelhecimento e, em virtude da durabilidade de seus materiais, foi passível de recuperação, com mínimas recomposições, nas obras de 2007-2009.³⁰ Mantendo sua integridade sem prescindir do aspecto envelhecido, essas superfícies reforçam a percepção do São Luiz como um cinema que vem do passado e segue vivo.

Esquadrias e gradis do primeiro pavimento, em aço pintado, apresentam oxidação visível e a textura irregular própria da repintura sobre metal oxidado. O estado precário, devido à susceptibilidade do material à salinidade do ambiente, pode ser manejado com ações de manutenção intensa, que tendem a incluir substituições parciais – situação em que o valor de antiguidade é de mais difícil preservação.



Figura 5.13 Portas de acesso, com diferentes graus de envelhecimento.



Figura 5.14 Lambri do foyer superior, com fissuras e alterações cromáticas.

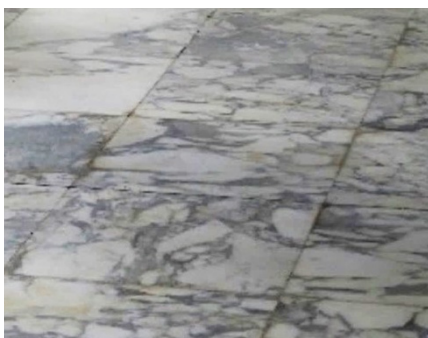


Figura 5.15 Mármore do piso do foyer térreo, com alterações cromáticas.



Figura 5.16 Esquadrias de aço do foyer superior, com oxidação e superfície repintada irregular.

O reforço mútuo entre diferentes manifestações do valor de antiguidade (o ultrapassado, o antiquado e o envelhecido) é especialmente significativo em um conjunto de elementos de latão dourado que simultaneamente apresentam pátina expressiva e se relacionam diretamente ao uso *cinema*: detalhes da bilheteria, portas de acesso, urna dos ingressos e guarda-corpo que protege a pintura mural do *foyer*. Convergência análoga se apresenta, com menor intensidade, no assoalho do palco, nos tacos do fosso da orquestra e no mármore dos pisos dos *foyers*.

Em um edifício cujo valor patrimonial é tão marcado por conceitos relacionados à obsolescência, as marcas de envelhecimento são relevantes por seu aporte especificamente material: aumentam a credibilidade da experiência de objetos que não só *parecem* antiquados, mas *provam* terem sido tocados pelas mãos e pés de multidões, conforme tratamos no Capítulo 1.

Seguindo Kleber Mendonça Filho, entendemos que salas como o Cine São Luiz têm recebido atenção pelo específico fato de serem *diferentes do padrão corrente*:

[...] esses palácios serão transformados em salas de referência técnica e de programação, vitrines luxuosas para o próprio cinema e para a cultura, um endereço certo em que o público terá uma experiência cinematográfica especial, distinta da norma atual imposta pelos Multiplex.³¹

Os exemplos brasileiros, estadunidenses e europeus citados pelo cineasta evidenciam como a argumentação nostálgica e as ações patrimoniais que mantêm a existência dessas salas de cinema ligam-se mais a seu caráter ultrapassado – valor de antiguidade – do que a outros valores como, por exemplo, o histórico, o artístico ou o de novidade. Projetado por um arquiteto moderno em uma avenida moderna, buscando para si mesmo essa modernidade, o Cine São Luiz é hoje *ultrapassado*; foi tombado e segue preservado não por ser *moderno*, mas por ser *antigo*. Aponta, assim, para a riqueza das coisas fora de seu tempo.

A continuidade insistente de sua presença e de seu funcionamento é metonímia da Boa Vista e do centro do Recife, que seguem existindo no mesmo lugar onde estiveram, escapando aos desejos predominantes e aos padrões de mercado, ainda assim vivos e cheios de valor. A insistência das pessoas e instituições, em seus esforços individuais e coletivos para mantê-lo íntegro e ativo, aponta para outro presente possível, alternativo aos processos de homogeneização em curso nas cidades brasileiras e estrangeiras.

VALOR DA OBSOLESCÊNCIA EM PADRÕES ULTRAPASSADOS

O caráter *ultrapassado* das construções se apresenta como “consequência de alternativas mais novas ou melhores mostrarem-se disponíveis.”³² Os edifícios permanecem os mesmos, mas as transformações nos padrões esperados de localização, organização espacial, funcionamento, desempenho etc. fazem com que eles deixem de ser considerados satisfatórios e tornem-se, gradualmente, ultrapassados. Assim como o *desuso*, abordado no Capítulo 4, a questão guarda relação direta com as múltiplas instâncias da técnica e com suas transformações.

Esta problemática está no cerne da preservação dos edifícios do século XX:

*A distância entre as ideias projetuais e as exigências contemporâneas de função e uso constitui um obstáculo à conservação. Em particular, especificamente em relação aos padrões edilícios, a arquitetura pertencente ao Movimento Moderno não apresentava níveis compatíveis com as exigências ou os modos de uso do tempo atual.*³³

Contudo, mesmo ultrapassados, determinados sistemas técnicos podem ser relevantes para o valor cultural e a fruição dos edifícios, cabendo analisar com cautela sua obsolescência e eventual substituição.³⁴ É o que demonstrou o Cine São Luiz, em que o afastamento do usual é decisivo para sua capacidade de evocar outros tempos, de gerar interesse e encantamento, e mesmo de continuar existindo. Esse caso mostra ainda que “ser ultrapassado” pode ir além de questões técnicas e/ou formais, referindo-se à desconformidade com práticas de mercado e com hábitos de consumo correntes, nas mais variadas escalas.

O Hotel Central, inaugurado em 1928, no mesmo bairro da Boa Vista, em Recife, permite retomar a ideia dos contextos urbanos ultrapassados. Projetado por Giacomo Palumbo com térreo e sete pavimentos superiores, foi anunciado como o “maior e mais elegante arranha-céus do norte do Brasil.” Em 1930, hospedou Getúlio Vargas e João Pessoa em sua campanha presidencial, bem como os oficiais do



Figura 5.17 Hotel Central, vista a partir da Av. Manoel Borba.



Figura 5.14 Lambri do foyer superior, com fissuras e alterações cromáticas.



Figura 5.15 Mármore do piso do foyer térreo, com alterações cromáticas.



Figura 5.16 Esquadrias de aço do foyer superior, com oxidação e superfície repintada irregular.

dirigível *Graf Zeppelin*, em sua primeira parada na cidade.³⁵ Sua lenta decadência teve um primeiro marco com a inauguração do Grande Hotel, no bairro de São José, e acentuou-se com a gradual transferência de atividades para a zona litorânea da cidade, num processo análogo ao do Cine São Luiz. Desde o fim do século XX, esteve arrendado, foi retomado judicialmente pela família proprietária e foi tombado, em nível estadual, em 2018. Ameaçado de fechamento no contexto do isolamento social de 2020, teve sua administração assumida pela proprietária do restaurante que já funcionava em seu pavimento térreo.³⁶

Símbolo de um Recife que se modernizava (a altura do hotel só foi viável com as tecnologias do concreto armado e do elevador elétrico), o Hotel Central é hoje ultrapassado em todos os sentidos, a começar pela localização em um bairro que perdeu seu mercado hoteleiro quase por completo. Também o modelo de seus apartamentos, muitos dos quais sem banheiro privativo, era usual no início do século XX, mas hoje está fora dos padrões comerciais – assim como os vidros irregulares que ainda existem em numerosas esquadrias externas. Por sua vez, a forma eclética da fachada é evidentemente antiquada, com rusticação, modenatura, balaústres e relevos decorativos. No interior, poucos elementos com forma antiquada subsistem, a exemplo da grande esquadria em madeira do saguão e dos azulejos alemães de alguns banheiros.

O elevador conjuga os atributos do valor de antiguidade do prédio: funciona segundo padrões ultrapassados (cabine perfurada, porta pantográfica, acionamento por ascensorista), tem aparência antiquada (relevos florais dourados) e material envelhecido (aço sucessivamente repintado, com superfície irregular). Assim, expressa intensamente a fricção entre a passagem do tempo e a persistência física dos objetos e de seu uso.

De forma análoga ao que observamos no Cine São Luiz, os textos jornalísticos atuais sobre o Hotel Central destacam suas novidades tecnológicas e sua importância social, à época da construção, em contraponto às suas dificuldades atuais, apontando-o como relíquia que segue resistindo ao tempo.³⁷ Seu *status* de curiosidade que evoca um passado difuso, não exatamente documental, tem sido explorado em busca de um novo público, apontando para a fertilidade do valor de antiguidade na preservação.

A sede do Clube Fluminense, em Laranjeiras, no Rio de Janeiro, desperta curiosidade análoga: frequentar um jogo oficial de futebol num bairro central e consolidado é incomum, num tempo em que os estádios progressivamente se transferem para áreas mais distantes e menos densas; a situação urbana pouco usual contribui para evocar o tempo em que se difundiu esse esporte no país.³⁸

A sede do Fluminense mostra também como a arquitetura do século XX pode interessar por relações espaciais e fluxos de acesso pouco comuns. Da marquise,

entra-se no saguão social e a partir daí, por um lance de escadas, chega-se à tribuna de honra e às arquibancadas cobertas, num percurso total de menos de 20m. O acesso simples e quase direto aos jogos, por meio de um espaço nobre, cerimonial, é uma surpresa que remete ao tempo em que o futebol era esporte de um público restrito, e contrasta com os extensos percursos e múltiplos controles dos estádios do futebol enquanto esporte de massas. A função acesso segue existindo; o modo ultrapassado desse acesso *encanta*.



Figura 5.21 Sede do Clube Fluminense. Estádio de futebol em contexto urbano denso.



Figura 5.22 Sede do Clube Fluminense. Arquibancadas dos sócios, acessíveis diretamente a partir da sede social.

Em equipamentos e instalações, cuja funcionalidade e eficiência são costumeiramente associadas à sua novidade, o afastamento aos padrões contemporâneos pode ser especialmente expressivo. Testemunhar o funcionamento e o uso dos elevadores do Hangar de Santa Cruz, do Hotel Central e do Palácio das Esmeraldas (Goiânia), com a aparência antiquada de suas cabines de quase cem anos e o funcionamento ultrapassado de suas portas pantográficas, é uma fuga ao cotidiano que também provoca encantamento.

Tudo isso não impede a eventual conveniência ou necessidade de desativar equipamentos que não têm o desempenho esperado, e que “frequentemente ficam obsoletos mais rapidamente que outras partes dos edifícios.”³⁹ Em todas as salas de espetáculo pesquisadas, houve atualizações dessa natureza *após* a incidência dos tombamentos, apontando para a inevitabilidade do processo. Nessas situações, é possível manter remanescentes relevantes que perderam seu uso, entendidos como atributos do valor cultural do edifício. No Teatro Goiânia, por exemplo, os sistemas de som e iluminação foram substituídos na reforma de 2009-2010, mas manteve-se como testemunho a antiga mesa de iluminação – que, assim como os antigos bicos da iluminação a gás do Teatro José de Alencar, desperta interesse por fazer visível e palpável o funcionamento antigo do teatro.

Em 2015, instalou-se no Cine São Luiz um novo sistema de projeção digital, mas mantiveram-se funcionais os sistemas de projeção antigos, para obras em

película.⁴⁰ Esses casos exemplificam a convivência entre diferentes tempos e diferentes padrões técnicos; uma conciliação ideal entre valor de uso e valor de antiguidade, sem escolhas excludentes. Acordos desse tipo viabilizam a continuidade do uso dos edifícios e, assim, a continuidade da experiência de seus usos, superando a obsolescência técnica e as limitações sociais e econômicas dos edifícios que se tornam *museus de si próprios*.

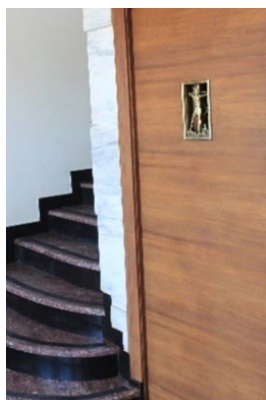


Figura 5.23 Palácio das Esmeraldas. Portas externas do elevador.

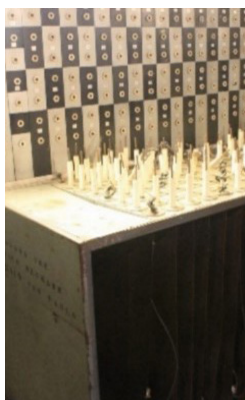


Figura 5.24 Teatro Goiânia. Mesa de som antiga, com indicação do fabricante paulista, desativada e preservada.

A adaptação a padrões contemporâneos de eficiência energética tende a ter impacto mais amplo nos edifícios, por incidir sobre seus sistemas de iluminação e suas fachadas. Na Europa, onde há condições climáticas mais extremas e legislação mais restritiva sobre eficiência energética do que no Brasil, as soluções de melhoria usuais incluem a adaptação das esquadrias existentes, a sua substituição total ou a inserção de uma nova fachada interna, para evitar alterar a fachada existente.⁴¹ Em uma perspectiva patrimonial, o ponto crucial é que, em inúmeras edificações do século XX, especialmente aquelas mais proximamente associadas ao Movimento Moderno, a interpenetração entre interior e exterior é um atributo de valor fundamental, garantido por vidraças finas e transparentes.⁴² Em sentido oposto, os vidros de melhor desempenho energético tendem a ser mais espessos, mais refletivos e menos transparentes. A intervenção no Edifício Pirelli, em Milão, dá a dimensão do impacto potencial desse tipo de atualização: a substituição das vidraças por outras de melhor desempenho, reflexivas, terminou por dar-lhe a aparência de um edifício contemporâneo comum, apesar do extremo cuidado presente no projeto e na restauração de elementos como os perfis metálicos dos panos de vidro e os revestimentos das fachadas.⁴³

No Brasil, desde 2014, os edifícios de propriedade federal devem passar por análise e melhoria de desempenho energético quando reformados,⁴⁴ mas não observamos, nos casos analisados, consequências relevantes dessa exigência. Embora não motivada pela legislação federal, a substituição das antigas esquadrias de aço do Centro Administrativo do Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro por esquadrias de padrão comercial, de alumínio, exemplifica o potencial impacto negativo de intervenções dessa natureza – nesse caso, pouco perceptível à distância, mas intenso para o observador próximo.



Figura 5.25 Centro Administrativo do TJRJ. Aspecto geral, mostrando esquadrias laterais.

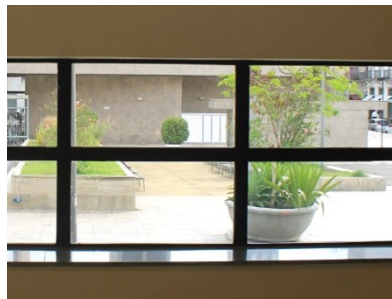


Figura 5.26 Centro Administrativo do TJRJ. Esquadrias laterais, vistas do interior. Perfis comuns de alumínio, com dimensões maiores do que os perfis em aço anteriormente existentes.

As situações analisadas convergem para a responsabilidade profissional dos atos projetuais, que devem resultar de uma ponderação de valores criativa – um juízo crítico propositivo, que não se dá entre soluções dadas, mas tensiona, inclusive, padrões normativos de desempenho pretensamente inegociáveis, utilizando-se da flexibilidade prevista nas próprias normas⁴⁵ para preservar valores associados a elementos arquitetônicos ultrapassados, juntamente com os demais valores relevantes identificados em cada caso.

Se considerados todos os padrões a seguir (não só normativos, mas de mercado e de costumes), exigir atualidade permanente de toda a produção de uma época afeta seu valor de antiguidade e pode significar também a perda da transparência de seus volumes, da leveza de suas superfícies, da intrepidez de suas estruturas – ou seja, de seu valor arquitetônico. Trata-se de postura tão questionável quanto uma simétrica negação de substituições materiais necessárias à sua integridade física.

VALOR DE ANTIGUIDADE EM PEÇAS DE AÇO INOXIDÁVEL E LATÃO⁴⁶

Entre as ligas metálicas inoxidáveis, a bibliografia de referência privilegia aquelas de alumínio e de níquel-cobre como representativas do século XX,⁴⁷ mas, nos edifícios brasileiros estudados nesta pesquisa, sobressaem-se o aço inoxidável e o latão. O latão é uma liga de cobre-zinco, em proporção usual de 2/1, com coloração dourada. Sua estabilidade química, que lhe permite manter o polimento, e sua resistência mecânica e à corrosão o fazem relevante para a construção civil em elementos como ferragens, detalhes decorativos e tubos.⁴⁸ É conhecido desde a Antiguidade e continuou sendo amplamente utilizado ao longo do século XX. Diferentemente, o aço inoxidável, que é uma liga de ferro com no mínimo 11% de cromo, foi desenvolvido no século XIX e somente se incorporou à construção civil na década de 1920. Em virtude de seu custo alto, tem sido usado para efeitos específicos, como, por exemplo, no coroamento do Chrysler Building (1930), em Nova Iorque.⁴⁹

Ambas as ligas se degradam por reações químicas superficiais (que geram alterações cromáticas e mesmo uma pátina verde, no caso do latão) e por ações mecânicas, que geram arranhões e deformações. Sua resistência faz com que, a despeito desses processos, os elementos arquitetônicos mantenham a integridade de sua forma e de sua superfície,⁵⁰ como observamos no bar do Instituto Histórico-Cultural da Aeronáutica (Rio de Janeiro), nos cofres do antigo Banco de São Paulo, no revestimento dos pilares e guarda-corpos do Cassino da Pampulha e nas vitrines do Cine São Luiz, todos em aço inoxidável. O mesmo fenômeno se observa no latão, nos detalhes do elevador do Palácio das Esmeraldas e, especialmente, na profusão de peças do Banco do São Paulo – esquadrias, gradis, ornamentos, placas para piso e mobiliário interno. Guardando as marcas do tempo sem afetar o valor de uso, o valor artístico e o valor arquitetônico dos edifícios, latão e aço inoxidável são materiais especialmente propícios à manifestação e à conservação do valor de antiguidade.

A evocação da continuidade do uso humano é potencializada pela frequência com que essas ligas metálicas aparecem em elementos manipulados pelos usuários. Além do que identificamos na sede carioca do Instituto Moreira Salles, isso também acontece nos guarda-corpos e puxadores das esquadrias do Edifício Principal do Palácio do Congresso Nacional, nas portas e guarda-corpos do Cine São Luiz, nas ferragens do Fluminense Futebol Clube, nos puxadores e corrimão externo do Cassino da Pampulha. Por fim, na Estação Ferroviária de Goiânia, os

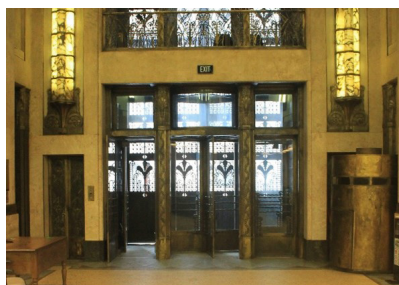


Figura 5.27 Secretaria Estadual de Esportes de São Paulo. Gradis, guaritas e decoração em metal dourado.



Figura 5.28 Secretaria Estadual de Esportes de São Paulo. Cofre forte com porta em aço inoxidável.



Figura 5.29 Estação Ferroviária de Goiânia. Gradil da bilheteria, em latão e vidro, com sua pátina característica.



Figura 5.30 Palácio do Congresso, Edifício Principal. Guarda corpo da escadaria do Salão verde, em aço inoxidável, com marcas associadas à execução e ao uso continuado.

gradis das bilheterias remetem à compra dos ingressos – outra situação que dá concretude e intensidade ao valor de antiguidade, mesmo sem as marcas diretas da manipulação.

NOTAS

- 1 Uma versão alternativa deste capítulo foi publicada em forma de artigo. CARVALHO, Juliano Loureiro de. Cine São Luiz: o valor do ultrapassado. Anais do 9º Seminário Docomomo Norte/ Nordeste. São Luís: Centro Universitário Unidade de Ensino Dom Bosco, 2022.
- 2 Embora seja parte de um edifício maior, o Cine São Luiz foi analisado isoladamente, por sua independência funcional e patrimonial.
- 3 EDIFÍCIO Duarte Coelho – Recife – Pernambuco. Acrópole, nº 142, p. 259, fev. 1950.
- 4 FUNDARPE (Fundação do patrimônio histórico e artístico de Pernambuco). Processo de tombamento 2687/2006. Cine São Luiz. 2006. p. 60. Acervo Fundarpe.
- 5 XAVIER, Alberto; BRITTO, Alfredo; NOBRE, ANA LUIZA. Arquitetura Moderna no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro – São Paulo: Rioarte – Fundação Vilanova Artigas – Pini, 1991, p. 65.
- 6 DEDECCA, Paula Gorenstein. O IAB, o debate profissional e suas arenas transnacionais (1920-1970). Tese – doutorado em arquitetura e urbanismo, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2018.
- 7 COSTA, Eunice R. Ribeiro; CASTILHO, Maria Stella de. Índice de arquitetura brasileira 1950-1970. São Paulo: Universidade de São Paulo. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Biblioteca, 1974, p. 142; GDF-SEDHAB (Governo do Distrito Federal. Secretaria de desenvolvimento urbano e habitação). Plano de Preservação do Conjunto Urbanístico de Brasília. Relatório Consolidado. Brasília, 2011. Anexos, p. 397.
- 8 YURGEL, Marlene; BORTOLLI JUNIOR, Oreste; KAMBARA, Ricardo de Lorenzi. Arquitetura moderna no Rio de Janeiro: referências perdidas, 1930-1960. Cidade moderna e contemporânea: síntese e paradoxo das artes (anais do 8o Seminário Docomomo Brasil). Rio de Janeiro: Proureb/UFRJ – Docomomo Rio, 2009; HUAPAYA ESPINOZA, José Carlos; LIU, Caroline. Arquitetura nordestina (des)conhecida: por uma ampliação da história da

arquitetura moderna brasileira, 1950-1970. Arquitetura: tectônica – lugar (anais do 6º Seminário Docomomo Norte-Nordeste). Teresina: UFPI, 2016.

- 9 EDIFÍCIO Duarte Coelho – Recife – Pernambuco.
- 10 HOJE às 21h (anúncio publicitário). Diário de Pernambuco, Recife, 6/9/1952.
- 11 FUNDARPE, Processo de tombamento 2687/2006. Cine São Luiz, p. 59–61.
- 12 COSTA; CASTILHO, Índice de arquitetura brasileira 1950-1970, p. 142.
- 13 O responsável pela decoração da plateia aparece como Pedro Correia de Araújo no discurso de inauguração do cinema e como arquiteto Pedro Luiz Correia de Araujo em texto do Diário de Pernambuco sobre o edifício, publicado em 1951. Acreditamos tratar-se do artista Pedro Luiz Correia de Araújo (1874-1955), de família pernambucana, radicado no Rio de Janeiro, onde realizou ao menos uma outra obra de arte decorativa integrada à arquitetura: um relevo em cerâmica esmaltada na fachada do edifício Itahy, em Copacabana, datado de 1935. Não deve ser confundido com Pedro Gaspar Correia de Araújo (1930-2019), também pernambucano radicado no Rio de Janeiro, autor de lustres em bronze instalados no Palácio do Itamaraty (DF) e no Hotel Nacional (RJ). ALENCAR, José de Souza. Cine São Luiz. Diário de Pernambuco, Recife, 7/10/1951; MODERNA forração das poltronas do novo cinema São Luiz (anúncio publicitário). Diário de Pernambuco, Recife, 6/9/1952.
- 14 DOCOMOMO – PE. Guia da Arquitetura Moderna no Recife. Recife: Docomomo – PE, 2016, p. 26.
- 15 FIGUEIRÔA, Alexandre. São Luiz: um palácio para a sétima arte. Continente, nº 141, p. 38-42, set. 2012, p. 41.
- 16 RIGAUD, Os 65 anos do São Luiz.
- 17 As duas últimas interrupções ocorreram no período de março de 2020 a fevereiro de 2022, em razão da pandemia de Covid-19, e de maio de 2022 a novembro de 2024, por causa de problemas na cobertura e no forro.
- 18 RIGAUD, Lucas. Os 65 anos do São Luiz. Website O canto do Cinema, 2017.
- 19 CINEMA São Luiz está fechado por falta de equipamento. Diário de Pernambuco, Recife, 23/1/2018. Para além dos problemas próprios, o São Luiz enfrenta aqueles associados ao condomínio do Edifício Duarte Coelho, como, por exemplo, infiltrações crônicas que comprometeram trechos dos relevos decorativos do forro.
- 20 Id., ibid.
- 21 FIGUEIRÔA, São Luiz: um palácio para a sétima arte, p. 42.
- 22 CONTENTE, Renato. O edifício fidalgo: um olhar sobre a degeneração do Centro do Recife a partir do Edifício Duarte Coelho. Monografia – graduação

em comunicação social (jornalismo), Universidade Federal de Pernambuco.
Recife, 2013.

- 23 MENDONÇA FILHO, Kleber. Antigas. Espaços de educação e amor ao cinema. *Continente*, nº 141, p. 48-49, set. 2012.
- 24 Além do Cinema São Luiz, há o Cineteatro do Parque e os dois cinemas da Fundação Joaquim Nabuco.
- 25 VIVA o Cinema São Luiz – o manifesto. *Jornal do Commercio*, Recife, 17/10/1996.
- 26 FUNDARPE, Processo de tombamento 2687/2006. Cine São Luiz, p. 1.
- 27 *Ibid.*, p. 128-129.
- 28 MENDONÇA FILHO, Antigas. Espaços de educação e amor ao cinema.
- 29 Parece ter havido críticas aos interiores do cinema, como se entrevê a partir de um texto elogioso ao empreendimento, que afirma “Sobre o estilo da decoração, sobre pormenores arquitetônicos, falem os entendidos, se o quiserem.” DOMINGOS, João. Assuntando... O cinema São Luiz. *Diário de Pernambuco*, Recife, 19/9/1952.
- 30 FUNDARPE, Processo de tombamento 2687/2006. Cine São Luiz, p. 85-104.
- 31 MENDONÇA FILHO, Antigas. Espaços de educação e amor ao cinema, p. 49.
- 32 CAIRNS, Stephen; JACOBS, Jane M. Buildings must die. Cambridge (Massachusetts): The MIT Press, 2014, p. 103.
- 33 BRUSCHI, Greta; CAMPANINI, Giulia; FACCIO, Paolo; FAIN, Elisa; SCARAMUZZA, Paola. Le trasformazioni del tempo. Il restauro del contemporaneo. Esperienza e prospettive. Bolonha: Compositori, 2012, p. 11.
- 34 GALLO, Emmanuelle. The importance of the study of original technical devices in 20th century architectural heritage, for a well-reasoned conservation approach. *Criterios de intervención en el patrimonio arquitectónico del siglo XX* (anais da Conferência Internacional CAH20thC). Madri: Ministerio de Cultura, 2011, p. 327-331; NUTI, Franco. Macchine e architettura industriale. Dalla conoscenza a un recupero integrato. BARDELLI, Pier Giovanni; FILIPPI, Elena; GARDA Emilia. Curare il moderno: I modi della tecnologia. Veneza: Marsilio, 2002, p. 393-401.
- 35 DOURADO, Bruna; SIMON, Mateus. Hotel Central. Website O obscuro fichário dos artistas mundanos.
- 36 FUNDARPE (Fundação do patrimônio histórico e artístico de Pernambuco). Processo de tombamento 0406389-3/2010. Hotel Central. 2010. p. 75. Acervo Fundarpe; GUERRA, Ana Carolina. Rosa Nascimento, a cozinheira

que impediu que o Hotel Central do Recife encerrasse as atividades. Diário de Pernambuco, Recife, 27/8/2020.

- 37 FABRÍCIO, Mariana. Hotel Central tem fachada recuperada. Diário de Pernambuco, Recife, 26/10/2017; GUERRA, Rosa Nascimento, a cozinheira que impediu que o Hotel Central do Recife encerrasse as atividades.
- 38 O próprio Fluminense Clube exemplifica o processo. Desde 2016, com a inauguração do novo Centro de Treinamento, na Barra da Tijuca, o Estádio das Laranjeiras teve sua intensidade de uso reduzida, recebendo partidas com menor público.
- 39 GALLO, The importance of the study of original technical devices in 20th century architectural heritage, for a well-reasoned conservation approach, p. 327.
- 40 RIGAUD, O canto do Cinema.
- 41 O tema foi objeto de dois dossiês técnicos do Docomomo, que sintetizam as mesmas linhas de ação. DOCOMOMO (International Committee for Documentation and Conservation of buildings, neighbourhoods and sites of the Modern Movement). Preservation Technology Dossier #1. Curtain wall refurbishment. A challenge to manage. Eindhoven, 1996; DOCOMOMO (International Committee for Documentation and Conservation of buildings, neighbourhoods and sites of the Modern Movement). Preservation Technology Dossier #3. Substitute windows and glass. Delft, 2000.
- 42 SILVA, Paula Maciel. Conservar, uma questão de decisão: o julgamento na conservação da arquitetura moderna. Tese – doutorado em desenvolvimento urbano, Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2012, p. 131-133.
- 43 Trata-se de análise pessoal da intervenção, não apontada na bibliografia analisada. Cf. SALVO, Simona. Arranha-céu Pirelli: crônica de uma restauração. *Desígnio*, n. 6, p. 69-86, 2006; SALVO, Simona. Restaurare il novecento. *Storia, esperienze e prospettive in architettura*. Macerata: Quodlibet Studio, 2016, p. 153-157.
- 44 BRASIL. Ministério do Planejamento, Orçamento e Gestão. Instrução normativa no 2, de 4/6/2014. Dispõe sobre [...] uso da Etiqueta Nacional de Conservação de Energia (ENCE) nos projetos e respectivas edificações públicas federais novas ou que recebam retrofit.
- 45 Assim como a norma brasileira de acessibilidade, a norma de desempenho energético citada prevê flexibilizações para edifícios existentes. Outro exemplo de flexibilização é dado pelo Corpo de Bombeiros do Distrito Federal, que tem critérios de análise específicos para edifícios tombados. Cf. ABNT (Associação Brasileira de Normas Técnicas). NBR 9050. Acessibilidade a edificações,

mobiliário, espaços e equipamentos urbanos, 2020; CBM-DF (Corpo de Bombeiros Militar do Distrito Federal). Instrução Normativa DIEAP/DESG 002-2016. Procedimentos para análise de projetos de arquitetura e de instalação de incêndio e pânico em edificações antigas e tombadas.

- 46 Nesta seção, incluímos elementos arquitetônicos da Secretaria Estadual de Esportes de São Paulo e do Cine São Luiz, referidos como sendo de bronze dourado em seus respectivos processos de tombamento, porque este material tem aparência, resistência e degradação comparáveis às do latão.
- 47 CUPELLONI, Luciano. *Materiali del moderno. Campo, temi e modi del progetto di riqualificazione*. Roma: Gangemi, 2017, p. 315; JESTER, Thomas C. *Twentieth-century building materials*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2014, p. 19.
- 48 BAUER, Luiz Alfredo Falcão. *Materiais de construção*. Rio de Janeiro: LTC, 2000, v.2, p. 613.
- 49 JESTER, *Twentieth-century building materials*, p. 31-33.
- 50 *Ibid.*, p. 36-37.



06

VALOR DA OBSOLESCÊNCIA EM FORMAS ANTIQUADAS

Rainha da Sucata

- + **LOCALIZAÇÃO**
BELO HORIZONTE (MG)
- + **AUTORIA**
ARQ. ÉOLO MAIA E ENG. ARQ. SYLVIO
EMRICH DE PODESTÁ
- + **PROJETO E CONSTRUÇÃO**
1984-1991 ¹
- + **RESTAURAÇÃO, REFORMA E ATUALIZAÇÃO DE INSTALAÇÕES**
2014-2017
- + **PROJETO DE ARQUITETURA**
ARQ. JÔ VASCONCELLOS (2001)
- + **ATUALIZAÇÃO DE PROJETOS**
EFICÁCIA PROJETOS (2013) ²
- + **PROTEÇÃO PATRIMONIAL**
ENTORNO DA PRAÇA DA LIBERDADE, TOM-
BADA EM NÍVEL ESTADUAL,
DECISÃO DE 21/12/1974, ATUALIZADA PELO
DECRETO Nº 18.531, DE 2/6/1977 ³



VALOR DA OBSOLESCÊNCIA EM FORMAS ANTIQUADAS

Rainha da Sucata

O edifício conhecido como *Rainha da Sucata* ocupa toda uma quadra triangular, em uma das faces da Praça da Liberdade, em Belo Horizonte. A encomenda inicial da Secretaria de Esporte e Lazer de Minas Gerais, em 1984, era de banheiros públicos que atendessem às feiras de arte e artesanato estabelecidas na praça. Os arquitetos responsáveis pelo projeto, Éolo Maia (1942-2002) e Sylvio de Podestá (1952-), propuseram ampliar o programa, configurando um edifício que seguisse a forma do lote, com anfiteatro no nível da praça e três pavimentos superiores organizados ao redor de um átrio, abrigando a administração da *Casa dos Municípios* e serviços de informações turísticas e de divulgação do artesanato mineiro.⁴

Prevista desde a concepção da cidade, em fins do século XIX, a Praça da Liberdade foi projetada em terreno aplainado, mais alto do que o seu entorno, próprio para destacar a sede do poder executivo de Minas Gerais. Ainda antes de sua inauguração, decidiu-se implantar ali também as Secretarias estaduais, conferindo-lhe caráter de centro cívico.⁵ Ao longo do tempo, tornou-se lugar de lazer, convivência, comércio e turismo. Seu papel enquanto “conjunto monumental do centro cívico do Governo do Estado de Minas Gerais” e “uma das raras áreas verdes da Capital” justificou o tombamento estadual, vigente desde 1974.⁶ Assim, a intervenção de Maia e Podestá teve de passar pela aprovação do lepha.⁷

O apelido *Rainha da Sucata* refere-se à telenovela exibida em 1990 e deve-se ao emprego de materiais variados, contrastantes entre si, incluindo grandes superfícies em aço patinável.⁸ O edifício foi inaugurado como *Centro de Apoio Turístico Tancredo Neves*, em 1991, mesmo ano em que as feiras da praça foram transferidas para a Avenida Afonso Pena, de modo que os sanitários que motivaram o empreendimento nunca funcionaram conforme previstos.⁹ Em 2000, o uso inicial deu lugar ao *Memorial da Mineração* e ao *Museu de Mineralogia Professor Djalma Guimarães*, que permaneceram no local até 2010. Entre 2010 e 2013, o Edifício Rainha da Sucata foi sede do *Circuito Cultural Praça da Liberdade*, e no período 2014-2017 passou por obras de reforma e restauração.¹⁰ Entre 2014 e 2017, funcionou como *Hub Minas Digital* e *Centro de Informação ao Visitante*, retomando um de seus usos planejados. Entre 2020 e 2023, funcionou como *Casa Funarte*

Liberdade, tendo sido então cedido ao Tribunal de Justiça de Minas Gerais, que reabriu o edifício em março de 2025. As frequentes mudanças de uso parecem se relacionar à fragilidade do programa, mais *inventado* pelos arquitetos, como justificativa para a construção que completaria a praça, do que recebido como demanda efetiva da administração pública.

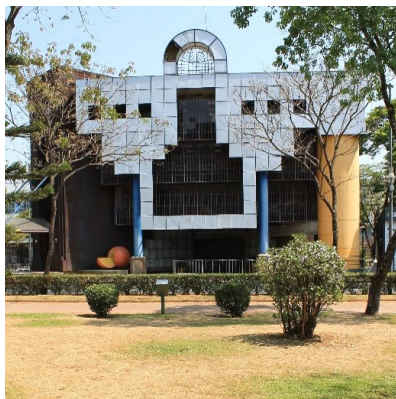


Figura 6.1 Rainha da Sucata. Fachada voltada para a Praça da Liberdade.

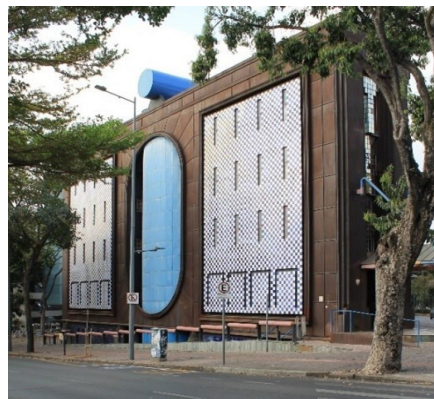
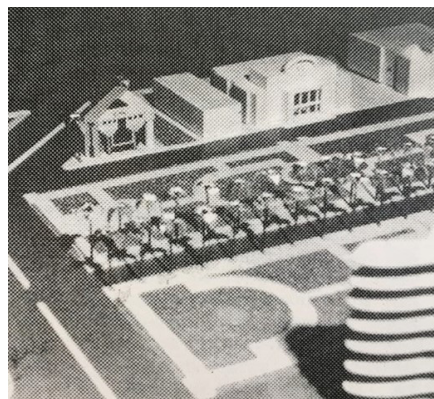


Figura 6.2 Fachada voltada para a Avenida Bias Fortes.

Figura 6.3 Maquete da Praça, elaborada pelos autores do projeto, incluindo o Rainha da Sucata. Lote triangular com uma face voltada para a Praça da Liberdade e outras voltadas para a R. Alvarenga Peixoto e para a Av. Bias Fortes. ¹¹



Mesmo com referências formais diretas às Secretarias ao seu redor, o Rainha da Sucata não tem a sisudez nem o caráter oficial do ecletismo desse entorno imediato. Ela e os projetos de Oscar Niemeyer na praça “rompem a ortogonalidade, a simetria e a rigidez das Secretarias, [...] não exaltam o poder, mas a própria liberdade da criação arquitetônica”, em um “momento histórico [que] coincidia com o retorno dos processos democráticos no país.”¹²

A ousadia do edifício, em espaço tão consolidado no imaginário belorizontino, foi alvo de atenção e debates que escaparam ao círculo dos arquitetos. Em 1993, a revista *Projeto* introduziu um texto dos autores sobre o edifício com a seguinte afirmação: “Nunca a arquitetura esteve presente na boca do povo de Minas como na inauguração do Centro de Apoio Turístico em Belo Horizonte, popularmente

conhecido como Rainha da Sucata.”¹³ E, de fato, juízos publicados em jornais locais o descreveram como “um verdadeiro terror modernoso”, em 1985, e como “uma adaptação do modismo dos Estados Unidos”, em 1991.¹⁴

Há artifício no programa inventado pelos arquitetos; há ironia e ludicidade nos jogos de escalas e nas referências *pop* do projeto; há provocação na colagem de materiais, na negação da verdade estrutural e material e no assumido formalismo. Não por acaso, o edifício foi objeto de polêmica essencialmente por seus aspectos formais, seja na relação destes com a história e com o conjunto arquitetônico existente, seja em sua desvinculação da função ou da expressão da função.

É uma arquitetura metalinguística e autorreferencial, em algum lugar entre manifesto, pavilhão e *folie architecturale* pós-moderna – possibilidades adequadas ao espírito de invenção e à densidade do conhecimento disciplinar dos autores e, de forma mais ampla, da arquitetura mineira da época. Com tudo isso, o Rainha da Sucata se estabeleceu como “uma das obras mais importantes da chamada arquitetura pós-moderna em Minas Gerais e no Brasil.”¹⁵

Neste capítulo, exploramos como as formas adotadas, tão próprias daquela época, podem ser percebidas quarenta anos depois de projetadas. A obsolescência formal ancora o edifício no passado, suavizando suas provocações, permitindo superar as controvérsias de então. A aparência claramente datada, *antiquada*, pode ser objeto de interesse específico; pode ser reconhecida enquanto atributo de valor de antiguidade.

Descrevendo o projeto, os autores ressaltam a intenção de “se respeitar em escala a leitura tipológica, o contexto urbano preexistente.”¹⁶ Isso é mais evidente na fachada voltada para a Praça, com térreo e mais três pavimentos, composição predominantemente simétrica encimada por um arco, e escalonamento em direção ao eixo central – características que aludem à antiga Secretaria de Educação, vizinha.



Figura 6.4 Perspectiva de projeto. Relação do novo Centro de Apoio Turístico com a antiga Secretaria de Educação.¹⁷



Figura 6.5 Perspectiva de projeto. Relação da antiga Secretaria de Educação com o novo Centro de Apoio Turístico.¹⁸

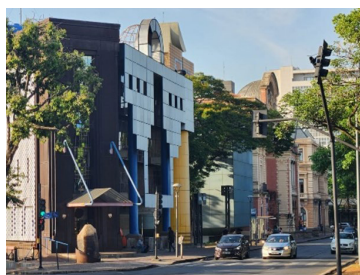


Figura 6.6 Vista atual. Relação entre os volumes e coroamentos do Edifício Rainha da Sucata e da antiga Secretaria de Educação.



Figura 6.7 Vista atual. A distância e o volume intermediário atenuam o contraste entre os edifícios.

O esforço de integração tem limites. Para um observador nas proximidades do edifício, é evidente o contraste dos materiais empregados, especialmente as chapas metálicas prateadas, em relação ao reboco pintado fosco predominante no contexto. Por sua vez, o volume construído tem mais peso na parte superior e desmaterializa-se em direção ao chão, em movimento oposto à composição das Secretarias. Contrastes também advêm do deslocamento do acesso para a extremidade do lote, afetando a simetria da composição, e da grande escala dos detalhes arquitetônicos, em oposição à pequena escala da modernidade clássica das Secretarias. Assim,

[a] estratégia mimética em relação ao lugar se contradiz pela utilização de materiais contemporâneos, negação dos esquemas de composição clássicos e colagem de elementos de outras arquiteturas, a produzir um objeto que se relaciona ambigualmente com seu entorno imediato.

Revisitando o projeto retrospectivamente, Sylvio de Podestá reafirmou essa ambiguidade, ao lembrar que um “estudo geral da Praça e de seus edifícios” baseou a proposta, sem que esta tenha deixado de ser “figurativa e provocativamente diferenciada.”²¹ O edifício tem duplas interpretações simultâneas: integrado e não integrado, mimético e dissonante.

Reconhecida tal relação consciente com o entorno, discordamos de que “Maia e Podestá repetiram o gesto de Niemeyer quando fez o edifício JK [sic]. Fazem vista grossa para os tranquilos, se comparados agora entre si, edifícios neoclássicos e ecléticos existentes.”²² Pelo mesmo motivo, também discordamos de que o Rainha da Sucata é “absolutamente contrastante” com os elementos do conjunto, provocando “uma grave ruptura e fatal desequilíbrio com a continuidade paisagística do ambiente.”²³ Diversamente, entendemos que o jogo entre distância, recuos, gabarito, tipologia, formas e materiais gera o “diálogo profícuo entre o novo e o antigo” que por vezes a ele é negado.²⁴

Diante da vegetação de grande porte, o gabarito do Rainha da Sucata garante sua discrição e sua pouca visibilidade a partir das calçadas dos demais edifícios da Praça. Além disso, o amplo recuo entre o edifício e a antiga Secretaria de Educação, parcialmente ocupado por um anexo desta última, atenua o contraste direto. Assim, mesmo para um observador situado entre os dois edifícios, há dissonância, mas não cacofonia; escala e distância suavizam as contradições existentes. Tratar-se-ia, então, de uma contradição adaptada: “a contradição adaptada é tolerante e flexível. Admite improvisação. Envolve a desintegração de um protótipo – e termina em aproximação e qualificação.”²⁵

Em sua integração visual parcial ao conjunto, o Rainha da Sucata apresenta-se em situação comparável à da Casa do Bispo, do Edifício Niemeyer, dos edifícios Xodó e IPSEMG, todos posteriores às construções ecléticas que constituem a imagem mais difundida da Praça da Liberdade. Sylvio de Podestá aponta tal potencial:

*Todas as décadas, menos a de 70, de alguma forma, ali estavam representadas e, para a “Rainha”, ficou a responsabilidade de contar a história dos anos 80, anos pluralistas, de grande efervescência e discursos cheios de adjetivos e substantivos.*²⁶

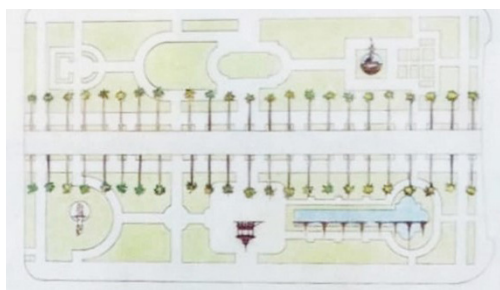


Figura 6.8 Projeto de restauro e recuperação da Praça da Liberdade. Na parte superior, o Rainha da Sucata, a antiga Secretaria de Educação e, entre eles, a antiga reitoria da UEMG. O conjunto inclui edifícios de todo o século XX.²⁷

Assim, é possível ver a edificação como mais um integrante do conjunto arquitetônico, urbanístico e paisagístico *heterogêneo* que se vem gradualmente formando na Praça. O Iepha reconhece o valor dessa diversidade acumulada no tempo:

*O conjunto da Praça da Liberdade retrata a produção arquitetônica de Belo Horizonte ao longo de seus pouco mais de cem anos de história [...] Além dos edifícios que compõem o perímetro de tombamento, o conjunto da praça possui outros exemplares que, ao longo dos anos, foram construídos e conformam sua paisagem nos dias de hoje.*²⁸

O outro tema dominante no debate sobre o Rainha da Sucata é que se trata de “um trabalho projetivo consciente e provocador, vinculado a uma ironia própria do Pós-Moderno norte-americano.”²⁹ De fato, a ironia é outra chave de leitura do prédio, presente, por exemplo, nas esquadrias verticais das extremidades do volume que contém a escadaria. Elas reproduzem, em aço, a retícula das janelas de guilhotina coloniais, mas cada vidro tem movimentação independente, como uma pequena rótula ou uma miniatura de janela maxim-air. Sua operação é lúdica e pouco funcional. O jogo lúdico e irônico também aparece nas miniaturas de postes de praça que iluminam o átrio e nas abóbadas vazadas sobre as passarelas, sem função, que se adaptam ao reduzido pé direito disponível, como numa escola infantil – tudo escapa ao caráter sério esperado de um prédio de função pública.



Figura 6.9 Esquadrias do volume que contém as escadarias. Rótulas ou janelas maxim air em miniatura.

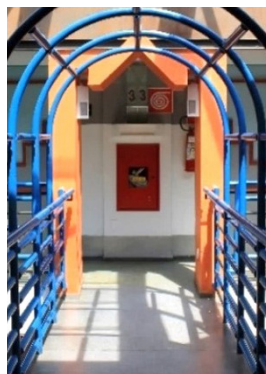


Figura 6.10 Passarela no átrio central. Estrutura decorativa em tubos de aço. Escala incomum para uma abóbada.



Figura 6.11 Estrutura de ventilação em forma de laranja.



Figura 6.12 Fachada leste, dupla, vista de baixo. A camada externa se apoia na camada interna por meio de hastes de aço.

Por sua vez, a laranja partida que abriga uma saída de ventilação dos sanitários, com suas cores e seu pontilhado à moda do artista estadunidense Roy Lichtenstein (1923-1997), é um elemento pop que apela ao humor, ao perenizar em arquitetura um objeto de consumo.³⁰ É também, e especialmente, uma afirmação da autonomia do apelo formal e comunicativo em relação à função em seu sentido mais estrito. A autonomia da forma em relação à função se apresentaria de modo

mais contundente nas palmeiras metálicas no entorno do prédio, que não chegaram a ser instaladas,³¹ e se repete na fachada leste, dupla, cuja camada externa tem papel unicamente compositivo. A precariedade de sua sustentação, realizada por longas barras fixadas à fachada interna, reitera seu caráter de elemento apostado, acessório – mas que, em nova contradição, é protagonista da imagem do edifício.³²

A relativização do discurso funcionalista herdado do Movimento Moderno não era nova (os escritos de Niemeyer sobre o tema são exemplos óbvios disso), mas o grau de liberdade do que se constrói e a ausência de um discurso que o justifique como necessário são de fato próprios da época. Parte significativa da resistência ao edifício apresentada pelo meio arquitetônico se deve a tal negação do funcionalismo e de seus corolários, a verdade estrutural e a verdade material. Uma análise de época identificava a colagem formal empregada e afirmava: “O problema é que o resultado só pode ser duvidoso e, é lógico, o objeto não pode ser íntegro e unitário.”³³ Essa resistência profissional pode ser descrita nos seguintes termos: “A seriedade e a altivez da prática arquitetônica foi enxovalhada. A dita responsabilidade social não está vestida com a estética que comumente o arquiteto brasileiro provê a ela.”³⁴

Contudo, isso não elimina as virtudes propriamente disciplinares no Rainha da Sucata: a gentileza urbana dos sanitários e do anfiteatro aberto; a imaginabilidade relacionada à forma e aos materiais; a engenhosidade da solução estrutural apenas parcialmente exposta;³⁵ a generosidade do detalhamento, em que cada elemento foi minuciosamente desenhado para ser único. Assim, o Rainha da Sucata pode ser visto como exemplo de que “a arquitetura não precisa ser austera para ter valor.”³⁶

Em meio à multiplicidade de caminhos que a arquitetura brasileira trilhava na década de 1980,³⁷ a apropriação livre da tradição é um dos veios que o grupo de Éolo Maia, Sylvio de Podestá e Jô Vasconcellos (1947-) explora sistematicamente, em diálogo com a produção de arquitetos europeus e estadunidenses do período, como Robert Venturi (1925-2018), Aldo Rossi (1931-1997), James Stirling (1926-1992) e Charles Moore (1925-1993).³⁸



Figura 6.13 Redesenho do projeto de Antônio Francisco Lisboa para a fachada da Igreja de São Francisco em São João del-Rei, desenvolvido por Éolo Maia e Sylvio de Podestá por ocasião do XII Congresso Brasileiro de Arquitetos, em 1985. O desenho original é complementado com uma releitura contemporânea típica da época.³⁹

No Rainha da Sucata, Podestá assume a participação em um pós-modernismo que é “mistura eclética de qualquer tradição com a do passado imediato.”⁴⁰ Com isso, explicita a presença de referências históricas distantes e de uma produção recente que as filtra, codificando um repertório formal reconhecível: a coluna de canto do *Ca' del Duca*, em Veneza, reinterpretada por Aldo Rossi no complexo habitacional *Südliche Friedrichstadt*, em Berlim; as coberturas em ferro e vidro do século XIX, reinterpretadas por James Stirling e Michael Wilford na *Neue Staatsgalerie*, em Stuttgart; e os arcos concêntricos das portadas medievais, que já haviam sido reutilizados por Louis Sullivan (1856-1924) e Frank Lloyd Wright (1867-1959).⁴¹ Compõe-se, assim, um edifício “de muita arquitetura por metro quadrado,”⁴² em que se acumulam outras referências históricas: rusticação na fachada sudoeste e colunas com bases e capitéis no interior, ambas remetendo à tradição clássica; e uma articulação volumétrica *art déco* nas extremidades do volume das escadarias e nas luminárias indicativas de cada pavimento.



Figura 6.14 Marquise sobre o acesso, com estrutura metálica e fechamento em vidro.



Figura 6.15 Arcos concêntricos ao fundo de uma das salas do pavimento térreo.



Figura 6.16 Marcação de rusticação no revestimento em chapas de aço na fachada sudoeste.

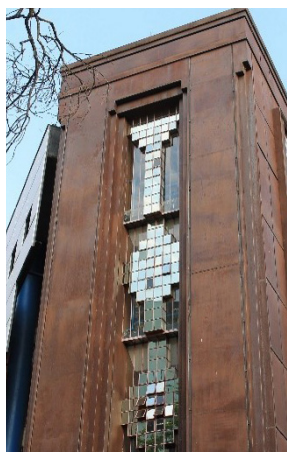


Figura 6.17 Articulação volumétrica com referências ao art déco, no vértice noroeste do edifício. Solução similar à do vértice de acesso.

Também chama a atenção o uso de elementos arquitetônicos contemporâneos específicos, recorrentes entre o fim da década de 1970 e o início da década de 1990, extensamente usados pelos autores do projeto e por arquitetos renomados internacionalmente, a exemplo de Kisho Kurokawa (1934-2007), Richard Meier (1934-) e Mario Botta (1943-). Em tal situação estão a retícula escalonada e/ou perfurada, presente na fachada voltada para a praça, nas elevações voltadas para o átrio e na luminária sobre o anfiteatro; o repertório de volumes puros, que inclui o cilindro da caixa d'água, a esfera da laranja e o prisma triangular do átrio; e as estruturas de tubos metálicos coloridos, usadas para definir composições e

Figura 6.18 Retícula escalonada. Torre residencial em Uberlândia. Éolo Maia, Sylvio de Podestá e Saul Marques, 1983.⁴³

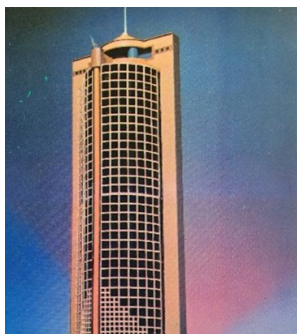


Figura 6.19 Retícula escalonada no Edifício Rainha da Sucata. Luminária do teatro de arena.

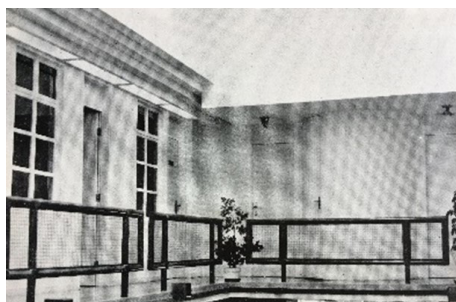


Figura 6.20 Elementos acessórios em tubos de aço. Rio Clínica em Rio Verde. Sylvio de Podestá, 1984-1985.⁴⁴



Figura 6.21 Ao alto, elementos acessórios em tubos de aço no teatro de arena do Rainha da Sucata.

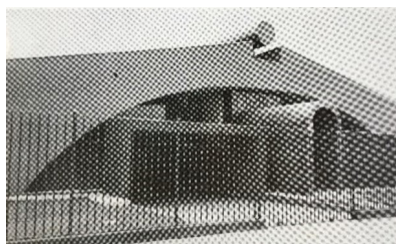


Figura 6.22 Volumes puros. Caixa d'água da Residência Hélio – Joana, em Ipatinga. Éolo Maia e Sylvio de Podestá, 1981-1982.⁴⁵



Figura 6.23 Volumes puros. Prisma triangular do átrio do Rainha da Sucata.

espacialidades, no arco sobre a fachada principal, nas abóbadas vazadas sobre as passarelas e nos elementos triangulares no teto do anfiteatro.

Ou seja: para além do caráter descompromissado, também o repertório formal montado, a partir de elementos contemporâneos e de uma reapropriação não-canônica da história, enraíza o Rainha da Sucata em seu tempo. Com efeito, ele corresponde a tudo que era *tendência* em 1985: “historicismo, impacto visual, monumentalidade, efeitos pitorescos e de massa, uso de cores fortes e materiais brilhantes, e eventual decoração aplicada.”⁴⁶ Passado aquele período, outras formas tornaram-se correntes no gosto e na moda, e o observador hoje tende a considerar o Rainha da Sucata “um edifício datado, representante de um período”⁴⁷ ou, em outros termos, “um projeto pós-moderno (isto é, fora de moda).”⁴⁸ Utilizamos o adjetivo *antiquado* para referir essa obsolescência formal.

O tempo trouxe ainda alterações físicas ao edifício. Entre elas, os balcões instalados nas duas salas do pavimento térreo marcam as mudanças do século XXI naqueles espaços, associadas ao uso como sede do *Circuito Liberdade*.⁴⁹ Trata-se de estratificação temporal visível, que contribui para o valor de antiguidade presente, porém compromete significativamente a apreensão dos arcos concêntricos presentes em um dos ambientes, pois impede que o observador se posicione em seu eixo.

Também as superfícies envelhecidas sublinham as formas antiquadas na afirmação da passagem do tempo. Entre os materiais empregados, o aço patinável adquiriu a aparência mais expressiva. Suas alterações cromáticas têm alguma heterogeneidade, e sua oxidação avançou a ponto de necessitar de reintegrações pontuais, que exprimem visualmente os mais de trinta anos passados desde a inauguração do edifício.⁵⁰ Outras superfícies com envelhecimento visível, porém não crítico, contribuem para o efeito. No exterior, é o caso do concreto aparente, dos revestimentos em ardósia e das placas cerâmicas, com suas pequenas fissuras, pequenas lacunas e sujidade esparsa. As numerosas superfícies de reboco e aço pintados são especialmente expressivas, pois suas repinturas superpostas implicam em irregularidades que também expressam a passagem do tempo, e levam sua percepção para o interior do prédio.

Enfim: em conjunto com o envelhecimento e as alterações visíveis, a obsolescência formal do Edifício Rainha da Sucata, seu descompasso com o gosto contemporâneo, abre uma distância diante do observador – o longo intervalo de tempo entre seu projeto, sua construção e o presente. Esse é seu valor de antiguidade, que viabiliza o interesse pelas retículas e escalonamentos, hoje fora de moda; pelas fachadas flutuantes e as abóbadas vazadas, antes ultrajantes; pela lanterna gigante e pelas janelas *maxim air* diminutas, com sua ludicidade.

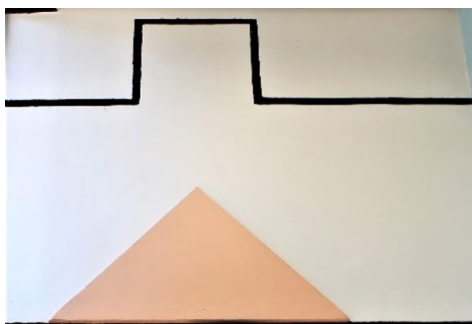
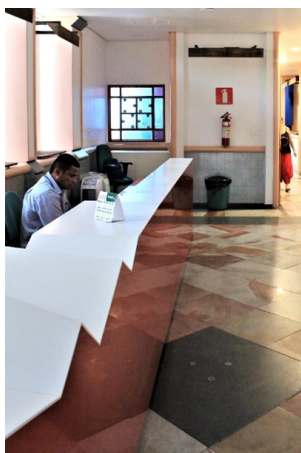


Figura 6.24 Balcão instalado em um dos salões do térreo, c. 2011.

Figura 6.25 Chapas de aço patinável na fachada sudoeste, com diversas alterações cromáticas.

Figura 6.26 Frisos e relevos no pavimento térreo, com irregularidades associadas às sucessivas repinturas.

Estabelecido esse afastamento, o Rainha da Sucata torna-se um passado entre outros, a enriquecer um conjunto aberto. Fica possível reconhecer sua integração parcial ao entorno, como uma entre outras integrações parciais. Esfriado o debate sobre o pós-modernismo em arquitetura, o edifício permanece provocativo, como demonstram as análises recentes citadas, porém não é mais urgente resolver as questões por ele colocadas. As formas que alimentavam polêmicas hoje despertam recordações.

Em 2025, não há mais que desvalorizar esse edifício generoso e engenhoso. É uma questão de tempo até que ele seja incluído, com pleno direito, nos tombamentos da Praça da Liberdade. Por mais decepcionante que possa ser a trajetória do provocador ao canônico, trata-se de uma prática cultural recorrente nas últimas décadas de contínua ampliação do universo do patrimônio, enquanto alternativa viável ao desaparecimento.⁵¹ A preservação do pós-moderno está em plena construção.⁵²

VALOR DA OBSOLESCÊNCIA EM FORMAS ANTIQUADAS

O Edifício Rainha da Sucata apresenta-nos a forma antiquada como atributo do valor de antiguidade. Essa vinculação partiu do próprio criador do conceito de valor de antiguidade, Alois Riegl (1858-1905), que propôs que, para o reconhecimento desse valor, o envelhecimento deve estar associado a alguma “complexidade formal” que permita perceber “eficazmente as marcas de antiguidade.”⁵³ Nesses termos, formalmente obsoletos são objetos *formalmente datados, produzidos em um estilo não mais corrente*. Entre as variações da obsolescência, é justamente a obsolescência formal que o autor reconhece. Isso se coaduna com sua atuação no campo da história da arte – afinal, a obsolescência formal **é recorrente** nos objetos produzidos pela humanidade, **à medida que** passa do tempo desde sua criação.

A obsolescência formal perpassa o ciclo de produção e consumo da arquitetura, do debate teórico à preservação do construído, sendo mais dramática em alguns universos, como por exemplo no mercado imobiliário, em virtude das consequências financeiras das flutuações de gosto.⁵⁴ Profissionais e público reconhecem determinados elementos ou situações formais da arquitetura como próprios de outros tempos que não o atual. Os *revivals* que atravessam a produção arquitetônica, os gostos pessoais e o conhecimento disciplinar afetam o que cada indivíduo considera antiquado e determinam se edifícios com tal aspecto serão mais ou menos valorizados por isso.

O antiquado é um atributo relevante do valor de antiguidade porque tende a ser percebido de forma imediata e por não trazer as desvantagens práticas próprias do *envelhecido* ou do *ultrapassado*. Assim, é por esse viés que o gosto contemporâneo pelo passado se expande mais intensamente, seja no patrimônio cultural reconhecido, seja nas réplicas e recriações que se multiplicam na sociedade contemporânea – de que trataremos logo adiante.

De forma geral, os edifícios das primeiras décadas do século XX estudados se apresentam mais antiquados do que aqueles de sua segunda metade, independentemente de suas tendências formais. Sua maior distância temporal ao presente explica, num primeiro nível, sua maior distância em relação às formas hoje correntes.

Além disso, observamos que a complexidade formal é fator relevante para a percepção do antiquado, conforme apontado por Riegl. Comparando edifícios ecléticos, a sede do Fluminense Clube, no Rio de Janeiro, tem mais elementos construtivos formalmente elaborados, que permitem sua percepção como antiquada, do que a sede do Museu da Imagem e do Som, na mesma cidade, ou do que o Hotel Central, em Recife. Analogamente, o antigo Banco de São Paulo, com

sua profusão de elementos construtivos e decorativos, tem mais possibilidades para ser antiquado do que o Palácio das Esmeraldas, em Goiânia, inaugurado no mesmo ano de 1938, com gosto *art déco* similar, porém menos rebuscado.

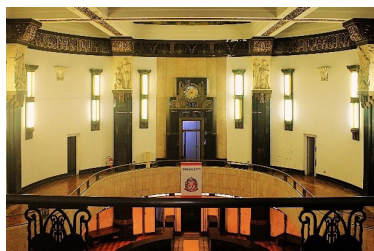


Figura 6.27 Antigo Banco de São Paulo. Espaço da agência bancária. Profusão de elementos construtivos e decorativos antiquados.



Figura 6.28 Palácio das Esmeraldas (Goiânia). Simplicidade formal dos elementos construtivos e decorativos.

Mesmo na ausência dessa complexidade, o pertencimento formal a uma época pode se impor. Por exemplo, no Pavilhão de Verificação de Óbitos, em Recife, as formas do pretenso pavimento-pilotis, da cobertura-terraço e dos cobogós o vinculam à primeira metade do século. O mesmo acontece com a Sociedade Harmonia de Tênis, em São Paulo, onde os bancos corridos de concreto, o mobiliário de alguns ambientes e a fonte utilizada nos letreiros da sinalização a associam às décadas de 1970 e 1980.⁵⁵ A Sociedade Harmonia reitera o que foi apresentado por meio do Rainha da Sucata: mesmo edifícios recentes podem ser percebidos como antiquados, bastando para isso serem suficientemente característicos e/ou evocativos de uma época que não é mais o presente. Uma vez reconhecidos



Figura 6.29 Sociedade Harmonia de Tênis. Há graça e interesse no conjunto de acabamentos, mobiliário e objetos antiquados.



Figura 6.30 Sociedade Harmonia de Tênis. Há interesse no conjunto de elementos construídos antiquados.

como tal, podem merecer simpatia e interesse, ganham a graça daquilo que segue existindo dignamente, mesmo estando fora de moda.

Os gostos próprios do observador e de seu tempo são outro fator relevante para o reconhecimento do antiquado como atributo do valor de antiguidade. O Museu Pedro Ludovico, em Goiânia, mantém exteriores e interiores da antiga residência do governador praticamente intactos, com numerosos elementos de gosto moderno, entre luminárias, detalhes arquitetônicos, peças de mobiliário e decoração. O atual interesse pelo *design* difusamente moderno das décadas de 1930-1960 pode identificar-se formalmente com esses elementos, reconhecendo-lhes valor. Outras peças de mobiliário e decoração do acervo são deliberadamente historicistas, próprias de um período anterior à construção da casa, e podem ser consideradas apenas inadequadas ou anacrônicas por um observador de interesse restrito. A coleção também inclui, nos ambientes de serviço, objetos com *design* popular dificilmente datável. Embora sigam sendo produzidos, suas formas e técnicas tradicionais também os caracterizam como antiquados. A convivência entre três repertórios formais distintos, em uma casa cujo acervo foi formado durante apenas quatro décadas, é reveladora do gosto elástico dos proprietários, mas também das variadas relações sociais estabelecidas por eles – ou que eles tencionavam expressar. Conforme o interesse do observador, os três conjuntos de formas antiquadas – ou apenas um ou dois deles – contribuem para o valor da casa enquanto presença de um passado que resistiu ao tempo.



Figura 6.31 Museu Pedro Ludovico (Goiânia). Carrinho de chá com formas geométricas puras e sem ornamentos, com utensílios ornamentados tradicionais, próprios de uma época anterior.



Figura 6.32 Museu Pedro Ludovico. Objetos de *design* popular, com associações formais e temporais menos claras.

Diferentemente, edifícios mais afastados do cânone disciplinar limitam o reconhecimento do antiquado, por não ter associações tão evidentes entre forma e tempo – por não terem seguido a moda ou o estilo de seu tempo – como é o caso do Hangar de Santa Cruz. Nesse sentido, mais do que a complexidade formal, seria a própria disposição dos autores em seguir um repertório formal corrente, compartilhado, que viabilizaria o reconhecimento posterior do valor de antiguidade por indivíduos que reconhecem os códigos adotados.

O Edifício Rainha da Sucata traz outros limites da percepção do antiquado enquanto atributo do valor de antiguidade. Quando de sua construção, apontou-se que “as referências utilizadas no Centro de Apoio Turístico não são de fácil leitura ou assimilação pela população leiga [...] [o que] revela tão-somente uma espécie de erudição por parte dos arquitetos”⁵⁶ – crítica recorrente à arquitetura pós-moderna em geral, que se apresentava como “metáfora de si mesma, cujo significado é acessível a uma casta de iniciados.”⁵⁷ Passadas décadas dessas observações, cabe pensar até que ponto o repertório formal então empregado tornou-se reconhecido pelo público como sendo próprio daquela época. Caso ainda não seja, a percepção do valor do antiquado em edifícios recentes dependerá de sensibilidade e atenção maiores do que aquela necessária à percepção do envelhecido e do ultrapassado – ou de um maior distanciamento temporal.

Questões diferentes se apresentam quando o aspecto formalmente antiquado aparece em reconstruções, réplicas ou mesmo em criações livres a partir de formas antigas,⁵⁸ pois esses objetos podem ter considerável poder de convencimento:

Nós acreditamos que as coisas vêm do passado se elas parecem antiquadas [...] Telhados de palha ainda funcionam, e sua popularidade gera cópias incombustíveis, em fibra de vidro, que carregam uma aura de antiguidade porque parecem antiquadas.

A bibliografia abunda em razões para as réplicas e em relatos de como elas satisfazem o público.⁶⁰ As reconstruções pós-desastre e as réplicas realizadas por motivos políticos atendem a um interesse identitário com frequente reverberação nas populações envolvidas, como, por exemplo, nos casos célebres do centro de Varsóvia, na Polônia, e da ponte de Mostar, na Bósnia.⁶¹ Outras reconstruções resultam do interesse de arquitetos e de amadores em ter contato com construções icônicas desaparecidas. Esses empreendimentos apresentam valor arquitetônico relevante e são por vezes bem-sucedidos em termos de público e de interesse profissional, como nos casos dos pavilhões projetados por Mies van der Rohe (1886-1969) e por Gerrit Rietveld (1888-1964), reconstruídos respectivamente em Barcelona e em Otterlo.⁶² Em outras ocasiões, alcançam menos sucesso, como

os pavilhões projetados por Josep Lluís Sert (1902-1983) e por Le Corbusier (1887-1965) – o primeiro reconstruído em Barcelona e o último, em Bolonha.⁶³

Com efeito, o interesse pela forma antiquada pode dar-se mesmo na ausência de continuidade material com as construções originais – não sendo possível excluir *a priori* a possibilidade dessa experiência de valor de antiguidade em reconstruções e réplicas. Um indivíduo favoravelmente inclinado ao reencontro com seus interesses identitários ou arquitetônicos pode perceber evocações de passagem do tempo ou da continuidade humana nessas situações, enquanto outro, mais tocado pelos testemunhos materiais ou mais preocupado com processos históricos, tende a vê-las como cópias de menor interesse. Para estes últimos, a ausência de valor de antiguidade corresponderia à ausência da aura.⁶⁴

Em meio à relatividade descrita, em uma perspectiva profissional, reconstruções são objetos novos, a serem considerados pelos méritos próprios que eventualmente possuam. Seu valor histórico é significativamente menor, pois documentam apenas seu próprio processo de reconstrução; também menor, ou nulo, é seu valor de antiguidade relacionado ao envelhecimento, às alterações, ao desuso e aos padrões ultrapassados; e seus valores especificamente arquitetônicos ou identitários, aqueles de mais fácil recuperação, são marcados pela consciência da irrepetibilidade dos atos humanos.

VALOR DE ANTIGUIDADE EM MATERIAIS CIMENTÍCIOS PINTADOS

A cúpula do Senado Federal, com suas múltiplas repinturas, abre a *Introdução* deste livro mostrando como a acumulação de atos de manutenção edilícia pode evocar a continuidade humana no tempo, constituindo, assim, valor de antiguidade. No interior do Rainha da Sucata, vemos situação análoga: as irregularidades nas superfícies dos frisos e relevos apontam para atos repetidos de pintura.

De fato, é frequente que rebocos, ornamentos e outros elementos construídos com cimento adquiram texturas irregulares específicas, como resultado de pinturas e repinturas. Entre os edifícios estudados, observamos essa situação, com diferentes graus de expressividade, em rebocos da Cantina de vinho, em Serafina Corrêa (RS) e do Hangar de Santa Cruz; na estrutura da passagem coberta da sede do Incaer, no Rio de Janeiro; nos elementos vazados do Santuário de Nossa Senhora de Fátima, do Pavilhão Luiz Nunes e da Escola Alberto Torres, todos em Recife; em relevos decorativos do Teatro José de Alencar e nas sedes do Museu da Imagem e do Som e do Fluminense Clube, ambas no Rio de Janeiro.



Figura 6.33 Museu da Imagem e do Som (MIS), no Rio de Janeiro. Pintura mineral sobre ornamentos em argamassa. Criação de textura pelas repinturas.

Figura 6.34 Cantina de vinhos, em Serafina Corrêa. Textura resultante das múltiplas repinturas.

Figura 6.35 Sede do Incaer. Textura resultante das repinturas sobre a estrutura de concreto da passarela.



Nos casos citados, a textura adquirida é própria da sobreposição de múltiplas camadas de pintura de base mineral, que encobrem a textura do substrato sem formar a película lisa própria de outras bases.⁶⁵ Isso torna visíveis os atos acumulados de manutenção do edifício, dando concretude à sua história. No caso de decorações mais detalhadas, há uma gradual suavização dos relevos, análoga à erosão, porém resultante da deposição, e não da perda de matéria. Nas superfícies lisas, o efeito é mais perceptível de perto, sob iluminação rasante, resultando no duplo efeito que se observa no Congresso Nacional: as cúpulas, vistas à distância como abstratas, quase irreais, *pura forma*, de perto se apresentam em sua materialidade e historicidade.

Como observado em relação a outros materiais, a capacidade evocativa dessas superfícies depende também de sua associação aos usos do edifício ou a elementos de maior expressividade, visibilidade etc. Por exemplo, nos edifícios recifenses do arquiteto Luiz Nunes (1909-1937), os elementos vazados são importantes para as intenções de projeto e para sua recepção historiográfica; a textura resultante de mais de 80 anos de repinturas ressalta esse intervalo temporal e o fato de que o edifício resistiu a ele. Situação análoga acontece com a ornamentação eclética da sede do MIS, dado que *ser eclético* tem sido uma questão relevante no

debate sobre sua preservação. No Hangar de Santa Cruz, por sua vez, a faixa de pintura verde-amarela do interior remete ao uso militar que o prédio teve nas últimas oito décadas; o trecho que permanece com a textura envelhecida, expondo suas múltiplas camadas e intensa alteração cromática, evoca a duração desse uso; e seu contraste com os trechos repintados, predominantes, traz à cena sua antiguidade.

Essas superfícies mudam sutilmente a cada repintura, mas tendem a manter a textura expressiva, caso não haja raspagem completa; formam-se a partir do uso e do envelhecimento, mas essencialmente pelas próprias ações de manutenção; e, mesmo resultando do acúmulo de um material pouco durável (a pintura), persistem no tempo, assim como os materiais ditos *nobres*. Reitera-se, assim, que há oportunidade para a formação e preservação do valor de antiguidade, mesmo em edifícios em que predominam materiais econômicos e relativamente frágeis.

O avanço da degradação pode levar à necessidade de raspagem intensa da superfície ou substituição total das camadas de revestimento, levando à perda desse atributo e de seu valor de antiguidade.⁶⁶ Assim como em relação aos demais materiais analisados, trata-se de decisão potencialmente legítima, desde que se ponderem adequadamente as perdas e ganhos dela decorrentes.

NOTAS

- 1 As obras foram iniciadas em 1985 e sofreram diversas interrupções. Uma placa aposta à entrada do edifício indica 4 de março de 1991 como data de inauguração, mas as fontes bibliográficas localizam sua conclusão em 1992. Cf. LANA, Ricardo. Conjunto Urbanístico da Praça da Liberdade e Avenida João Pinheiro: uma proposta de preservação (Cópia de estudo não-publicado). Belo Horizonte, 1990, p. 92. Acervo Iepha; MAIA, Éolo; PODESTÁ, Sylvio Emerich de. Stepstyle tupiniquim. Centro de Apoio Turístico Tancredo Neves. Projeto, n. 165, p. 32-36, 1993, p. 32; PODESTÁ, Sylvio Emerich de. Clássicos da arquitetura: Museu de Mineralogia Professor Djalma Guimarães. Archdaily (online), 2011.
- 2 IEPHA (Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais). Nota Técnica GPO 125/2013, assinada por Maurílio de Freitas Fonseca. Belo Horizonte, 2013. Acervo Iepha.
- 3 Outra instância de proteção patrimonial.
Entorno do Conjunto Urbano da Praça da Liberdade, Av. João Pinheiro e Adjacências (tombamento municipal). Deliberação de 4/12/1991, complementada pela deliberação nº 36/1999, de 10/11/1994, do Conselho do Patrimônio de Belo Horizonte. As ampliações incluíram no tombamento prédios mais recentes, como o Edifício Oscar Niemeyer, a Biblioteca Pública Estadual e a antiga sede do IPSEMG, mas não o Rainha da Sucata.
- 4 MAIA, Éolo; VASCONCELLOS, Maria Josefina de; PODESTÁ, Sylvio Emerich de. 3 arquitetos. 1980-1985. Belo Horizonte: Gráfica e Editora Cultura, 1985, p. 151.
- 5 LEMOS, Celina Borges. A cidade republicana: Belo Horizonte, 1897/1930. CASTRIOTA, Leonardo Barci (Org.). Arquitetura da modernidade. Belo Horizonte: UFMG – IAB-MG, 2017, p. 83, 118; NERY, Juliana Cardoso; BAETA, Rodrigo Espinha. Entre o restauro e a recriação. Reflexões sobre intervenções em preexistências arquitetônicas e urbanas. Salvador: Edufba, 2022, p. 220-221.

- 6 IEPHA (Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais). Processo de tombamento PT-010. Conjunto arquitetônico e paisagístico da Praça da Liberdade. Belo Horizonte, 1974. p. 72. Acervo Iepha.
- 7 MAIA; PODESTÁ, Stepstyle tupiniquim. Centro de Apoio Turístico Tancredo Neves, p. 32. Não foi possível identificar a documentação desse processo nos acervos do Iepha.
- 8 PODESTÁ, Clássicos da arquitetura: Museu de Mineralogia Professor Djalma Guimarães.
- 9 Ibid.
- 10 IEPHA (Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais). Nota Técnica GPO 007/2014, assinada por Maurílio de Freitas Fonseca. Belo Horizonte, 2014. Acervo Iepha; DEOP-MG (Departamento de Obras Públicas do Estado de Minas Gerais). Ofício DOBR.DG 0297/2014, assinado por Eugênio Botinha e Fernando Antônio Costa Iannotti. Belo Horizonte, 2014. Acervo Iepha; DEOP-MG (Departamento de Obras Públicas do Estado de Minas Gerais). Ofício DOBR.DG 0315/2016, assinado por Paulo Roberto Takahashi e Flávio Menicucci. Belo Horizonte, 2016. Acervo Iepha.
- 11 MAIA; VASCONCELLOS; PODESTÁ, 3 arquitetos. 1980-1985, p. 152.
- 12 SANTA CECÍLIA, Bruno. Éolo Maia: complexidade e contradição na arquitetura brasileira. Belo Horizonte: UFMG, 2006, p. 167.
- 13 MAIA; PODESTÁ, Stepstyle tupiniquim. Centro de Apoio Turístico Tancredo Neves, p. 25.
- 14 PERROTTA-BOSCH, Francesco. O edifício maldito. Piauí. Disponível online. 2017.
- 15 SANTA CECÍLIA, Éolo Maia: complexidade e contradição na arquitetura brasileira, p. 152.
- 16 MAIA; VASCONCELLOS; PODESTÁ, 3 arquitetos. 1980-1985, p. 151.
- 17 Ibid., p. 153.
- 18 Ibid.
- 19 NERY; BAETA, Entre o restauro e a recriação. Reflexões sobre intervenções em preexistências arquitetônicas e urbanas, p. 244.
- 20 SANTA CECÍLIA, Éolo Maia: complexidade e contradição na arquitetura brasileira, p. 152, 160.
- 21 PODESTÁ, Clássicos da arquitetura: Museu de Mineralogia Professor Djalma Guimarães.

- 22 NOGUEIRA, Mauro Neves. A ausência de um ubi consistam ético e estético. Projeto, n. 160, p. 61-62, 1993, p. 61-62.
- 23 NERY; BAETA, Entre o restauro e a recriação. Reflexões sobre intervenções em preexistências arquitetônicas e urbanas, p. 247. Também não concordamos que os edifícios modernos verticais construídos na Praça da Liberdade, antes de seu tombamento, sejam mais sutis ou mais comedidos do que a Rainha. O brise soleil horizontal e os acabamentos opacos do Edifício Niemeyer atenuam seu impacto, mas não resolvem o problema de escala e assimetria criado para o conjunto.
- 24 Ibid., p. 255-256.
- 25 VENTURI, Robert. Complexidade e contradição em arquitetura. São Paulo: Martins Fontes, 1995, p. 54.
- 26 PODESTÁ, Clássicos da arquitetura: Museu de Mineralogia Professor Djalma Guimarães.
- 27 MAIA; PODESTÁ, Stepstyle tupiniquim. Centro de Apoio Turístico Tancredo Neves, p. 36.
- 28 IEPHA (Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais). Guia dos bens tombados (v. 1). Belo Horizonte: Iepha, 2014, p. 53.
- 29 NERY; BAETA, Entre o restauro e a recriação. Reflexões sobre intervenções em preexistências arquitetônicas e urbanas, p. 243.
- 30 Assim, o apelido pop resultante dos materiais empregados se revela adequado também em relação a outros aspectos da proposta arquitetônica.
- 31 SANTA CECÍLIA, Éolo Maia: complexidade e contradição na arquitetura brasileira, p. 161-162.
- 32 A forma da camada externa inviabiliza sua leitura como eventual proteção do sol matinal – que seria heterogênea no terceiro pavimento e quase nula no primeiro.
- 33 NOGUEIRA, A ausência de um ubi consistam ético e estético, p. 61.
- 34 PERROTTA-BOSCH, O edifício maldito.
- 35 SANTA CECÍLIA, Éolo Maia: complexidade e contradição na arquitetura brasileira, p. 152, 157.
- 36 PERROTTA-BOSCH, O edifício maldito.
- 37 BASTOS, Maria Alice Junqueira; ZEIN, Ruth Verde. Brasil: arquiteturas após 1950. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 222.
- 38 MAIA; VASCONCELLOS; PODESTÁ, 3 arquitetos. 1980-1985, p. 25, 48, 88.

- 39 Ibid., p. 53; Cf. SANTA CECÍLIA, Éolo Maia: complexidade e contradição na arquitetura brasileira, p. 166.
- 40 PODESTÁ, Clássicos da arquitetura: Museu de Mineralogia Professor Djalma Guimarães.
- 41 NOGUEIRA, A ausência de um ubi consistam ético e estético, p. 61; SANTA CECÍLIA, Éolo Maia: complexidade e contradição na arquitetura brasileira, p. 161-162.
- 42 NOGUEIRA, A ausência de um ubi consistam ético e estético, p. 61.
- 43 MAIA; VASCONCELLOS; PODESTÁ, 3 arquitetos. 1980-1985, p. 138.
- 44 Ibid., p. 150.
- 45 Ibid., p. 24.
- 46 FICHER, Sylvia. Anotações sobre o pós-modernismo. Projeto, n. 74, p. 35-42, 1985, p. 42.
- 47 PODESTÁ, Clássicos da arquitetura: Museu de Mineralogia Professor Djalma Guimarães.
- 48 PERROTTA-BOSCH, O edifício maldito.
- 49 IEPHA (Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais). Termo de referência. Contratação para confecção e aquisição de mobiliário. Belo Horizonte, 2011. Acervo Iepha.
- 50 A liga utilizada, SAC-41, parece ser menos resistente que o aço corten, o que explicaria a necessidade das próteses. Cf. MAIA; VASCONCELLOS; PODESTÁ, 3 arquitetos. 1980-1985, p. 151.
- 51 Sobre o conceito de inflação patrimonial, cf. CHOAY, Françoise. A alegoria do patrimônio. São Paulo: Estação Liberdade/ Unesp, 2001.
- 52 MEIJER, Peter. Post modern architecture: documentation and conservation. Docomomo US Newsletter, 2016; CHAVARDÈS, Benjamin; COURBEBAILSE, Audrey; SZACKA, Léa-Catherine. Documenting and preserving postmodern heritage: challenges and horizons. Les cahiers de la recherche architecturale, urbaine et paysagère, n. 21, p. 9-12, 2024.
- 53 RIEGL, Alois. Disposizioni per l'applicazione della legge di tutela dei monumenti. Alois Riegl: teoria e prassi della conservazione dei monumenti. Antologia di scritti, discorsi, rapporti 1898-1905. Bolonha: GEDIT, 2003, p. 231.
- 54 CAIRNS, Stephen; JACOBS, Jane M. Buildings must die. Cambridge (Massachusetts): The MIT Press, 2014, p. 103-104.
- 55 Os elementos citados resultam do projeto de interiores, de Cesar Luiz Pires de Mello. TUMA, Pedro. O edifício-sede da Sociedade Harmonia de Tênis.

Dissertação – mestrado em arquitetura e urbanismo, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2020, p. 85.

- 56 SANTA CECÍLIA, Éolo Maia: complexidade e contradição na arquitetura brasileira, p. 166.
- 57 FICHER, Anotações sobre o pós-modernismo, p. 41.
- 58 Os outros atributos do valor de antiguidade também podem ser recriados em reconstruções e réplicas, mas, como a reprodução da forma é mais comum, tratamos apenas dela neste livro.
- 59 LOWENTHAL, David. *The past is a foreign country – Revisited*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015, p. 388.
- 60 STANLEY-PRICE, Nicholas. *The reconstruction of ruins: principles and practice. Conservation. Principles, dilemmas and uncomfortable truths*. Oxford – Burlington – Londres: Butterworth-Heinemann – Victoria and Albert Museum, 2009, p. 32-46.
- 61 MARCINKOWSKA, Magdalena; ZALASÍŃSKA, Katarzyna. *The challenges of world heritage recovery*. Varsóvia: Narodowy Instytut Dziedzictwa, 2019. Riegl chama esse sentimento identitário de nacionalismo e se recusa a inseri-lo em seu sistema de valores. RIEGL, Alois. *Nuevas corrientes en el cuidado de los monumentos. Conversaciones...*, n. 5, p. 62-75, 2018.
- 62 PELLEGRINI, Ana Carolina. *Quando o projeto é patrimônio: a modernidade póstuma em questão*. Tese – doutorado em arquitetura e urbanismo, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2011, p. 167-189, 203-211.
- 63 HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión. *La clonación arquitectónica*. Madrid: Siruela, 2007, p. 100-108.
- 64 BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. *Obras escolhidas (v. 1). Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 165-196.
- 65 KANAN, Maria Isabel. *Manual de conservação e intervenção em argamassas e revestimentos à base de cal*. Brasília: Iphan – Programa Monumenta, 2008. Nas cúpulas do Congresso Nacional, a aparência atual resulta do acúmulo de camadas de tinta acrílica, demonstrando que essa possibilidade também existe em materiais contemporâneos.
- 66 CINCOTTO, Maria Alba. *Patologia das argamassas de revestimento: análise e recomendações. Tecnologia de edificações*. São Paulo: IPT/ Pini, 1988, p. 549-554; OLIVEIRA, Mário Mendonça de. *Tecnologia da conservação e da restauração. Materiais e estruturas*. Salvador: Edufba/ Abracor, 2002, p. 38, 39, 48.

07

VALOR DAS ALTERAÇÕES EM EDIFÍCIOS DO SÉCULO XX

Casa da Rua Santa Cruz

- + **LOCALIZAÇÃO**
SÃO PAULO (SP)
- + **PROJETO E CONSTRUÇÃO**
1927-1928 ¹
- + **AUTORIA**
ARQ. GREGORI WARCHAVCHIK
- + **PAISAGISMO**
MINA KLABIN WARCHAVCHIK
- + **REFORMA**
1934-1935
- + **PROJETO DE REFORMA**
ARQ. GREGORI WARCHAVCHIK
- + **RESTAURAÇÃO**
2000-2007
- + **PROJETO DE RESTAURAÇÃO**
ARQ. HAROLDO GALLO
- + **PROTEÇÃO PATRIMONIAL**
TOMBAMENTO FEDERAL, PROCESSO Nº
1.121-T-84, HOMOLOGADO EM 27 DE
JUNHO DE 1986 ²



VALOR DAS ALTERAÇÕES EM EDIFÍCIOS DO SÉCULO XX

Casa da Rua Santa Cruz

Atualmente funcionando como uma das sedes do Museu da Cidade de São Paulo, a Casa da Rua Santa Cruz, na Vila Mariana, foi projetada e construída entre 1927 e 1928 por Gregori Warchavchik (1896-1972), como residência para a família que ele e Mina Klabin Warchavchik começavam a constituir. Nascido em Odessa, diplomado arquiteto em Roma e chegado ao Brasil em 1923, ele integrou-se aos círculos modernistas paulistanos, onde é “provável [...] que [...] tenha começado a transitar no âmbito da sociabilidade judaica e sionista da cidade, bem como nos espaços locais de encontro de intelectuais e artistas com as elites políticas e empresariais.”³ Mina Klabin (1896-1969), herdeira de uma família de imigrantes que haviam acumulado capital na indústria e participante dos mesmos círculos sociais, proporcionou-lhe o capital para a construção da casa, em terras de sua família. Além disso, começando por sua residência, concebeu uma sequência de projetos de paisagismo com um caráter tropical inovador, estabelecendo uma parceria também profissional com o arquiteto.

A casa, com dois pavimentos, tinha uma fachada de acesso voltada para a via pública (sul), simétrica, escalonada, sem relevos nem decoração aplicada. As demais elevações mostravam balcões, telhados cerâmicos e a varanda em “L” do térreo, não visíveis a partir do ângulo escolhido como principal. O pavimento inferior tinha uma distribuição compartimentada, mas consideravelmente livre e assimétrica, numa surpresa em relação ao que se poderia esperar da fachada frontal, enquanto o pavimento superior era mais regular e contido. O memorial descritivo apresentado à prefeitura registrava que a alvenaria de tijolos seria reforçada por elementos de concreto – montantes nas paredes externas e cintas de amarração em ambos os pavimentos⁴ – indicando uma construção menos convencional do que se costuma afirmar, e viabilizando as janelas de canto até hoje existentes.

Na convivência entre simetria e ausência de decoração, volumes puros e telhados, construção tradicional e tentativas de uso de estrutura independente, é visível “uma disputa entre formação acadêmica, preocupação construtiva, informação de vanguarda e compromissos, ou consentimentos, com a realidade local.”⁵ Embora, em carta a Siegfried Giedion, Warchavchik associe o uso do telhado apenas

a limitações técnicas, há que se reconhecer também a ideia de uma produção que fosse simultaneamente moderna e local, presente em escritos do arquiteto desde antes da construção da casa, e retomada em sua divulgação.⁶ Esse foi um tema central tanto nos debates do modernismo paulista, quanto nos desenvolvimentos posteriores da arquitetura brasileira.

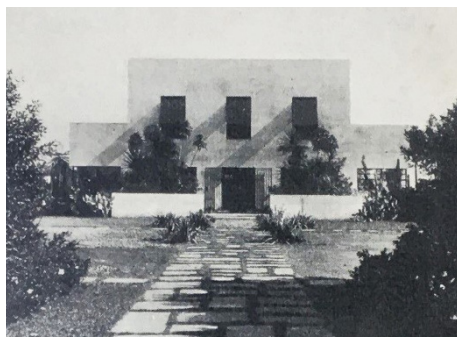


Figura 7.1 1928. Fachada sul, voltada para a rua Santa Cruz.⁷



Figura 7.2 1928. Varanda, vista a partir do norte.⁸

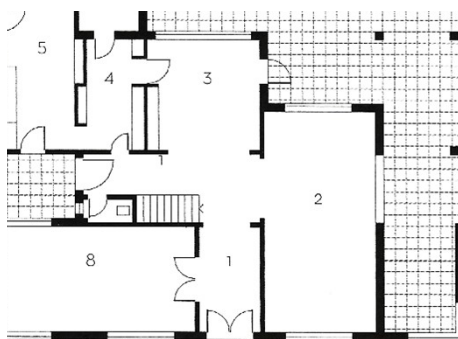


Figura 7.3 Configuração inicial. Planta baixa do pavimento térreo. Distribuição livre e assimétrica, varanda em L, janelas de canto.⁹

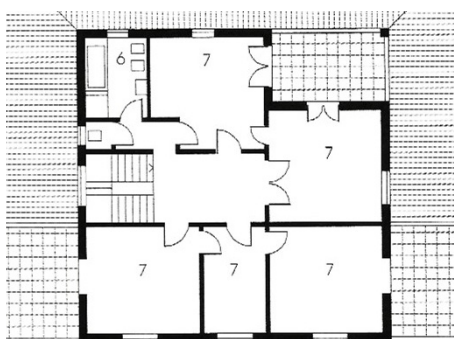


Figura 7.4 Configuração inicial. Planta baixa do primeiro pavimento. Distribuição mais rígida, varandas e telhados de cerâmica.¹⁰

Apenas inaugurada, a construção despertou o reconhecimento de participantes da Semana de Arte Moderna realizada seis anos antes, bem como longas controvérsias entre Warchavchik e o arquiteto Dácio de Moraes (1875-1958), em sucessivos artigos no *Correio Paulistano*, que se ampliaram até questões como a padronização da arquitetura e a ideia da *máquina de habitar*.¹¹ Inaugurava-se a série de debates que a casa suscitaria ao longo de sua história.

De 1934 a 1935, a casa foi reformada para se adequar ao crescimento da família e de suas atividades sociais, ligadas, por exemplo, à Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM).¹² A essa altura, o arquiteto já explorara a arquitetura e a construção modernas em numerosas obras em São Paulo e no Rio de Janeiro, e, na reforma, maneja com desenvoltura as possibilidades do concreto armado: duplica

os vãos entre os apoios da antiga varanda, que muda de forma e se transforma em terraço social; cria uma marquise escultural em balanço para marcar o novo acesso principal, transferido para a fachada oeste; e cria um acréscimo curvo para a sala de estar/visitas, para melhor acomodar as apresentações de Mina ao piano, o que se reflete no terraço imediatamente superior. Além disso, aumenta a área do setor íntimo, muda seus acabamentos e esquadrias e promove uma reorganização dos espaços de serviço.

Depois disso, até a desocupação da casa pela família em 1977, as principais alterações foram nas áreas externas. O terreno desvinculou-se da gleba a que pertencera, definindo-se com área de cerca de 1,5 hectare, e recebeu uma grande quantidade de árvores. Construiu-se uma área de lazer com piscina, vestiário, salão de jogos e um pequeno anfiteatro. Além disso, multiplicaram-se as edículas de apoio, que já existiam quando da reforma de 1935.

A partir da década de 1950, paulatinamente constituiu-se um segundo debate sobre o edifício, agora nas narrações acerca da introdução da arquitetura moderna no país. O jornalista Geraldo Ferraz (1905-1979) reiterou seu papel como primeira casa moderna brasileira, em uma série de textos que culminou com seu livro sobre Warchavchik.¹³ Outros agentes silenciaram sobre ela¹⁴ ou diminuíram seu valor,¹⁵ a exemplo de Lucio Costa (1902-1998), que no *Depoimento de um arquiteto carioca* referiu o “romantismo simpático da casa de Vila Mariana,”¹⁶ e do paleógrafo Yves Bruand (1926-2011), que ocupou-se de listar detalhadamente as contradições entre o manifesto publicado por Warchavchik em 1925 e a construção de 1928.¹⁷ A desqualificação mais completa foi a de Carlos Lemos (1925-):

*[...] o marco finalizador do ciclo cafezista das residências burguesas foi justamente a casa da rua Santa Cruz, de Gregori Warchavchik – casa só de tijolos, de sobrado feito de assoalho e grossos dormentes de madeira e coberta de telhas tradicionais de capa e canal. Constitui ela o fim de uma era e não o começo de outra.*¹⁸

O relativo descrédito do edifício se vincula à paulatina consolidação de uma versão historiográfica que definiu, para Warchavchik, o papel de precursor, sem maiores consequências, de uma arquitetura moderna que só frutificaria efetivamente no Rio de Janeiro, a partir do edifício do Ministério da Educação e Saúde.¹⁹ Contudo, cabe superar exigências de conformidade entre obra escrita e obra construída, ou de uma necessária demonstração completa do que seria a arquitetura nova. Cabe reconhecer, junto com a historiografia mais recente, a relevância da experimentação formal realizada na Rua Santa Cruz e o fato de que suas contradições documentam e revelam as limitações intrínsecas da produção arquitetônica brasileira de então.²⁰

Ao fim de 1983, foi aberto, no interior da casa, o estande de vendas de quatro edifícios residenciais a serem construídos no lote. A notícia tomou os jornais e deflagrou intensa mobilização dos moradores do bairro, inicialmente interessados na preservação da área verde ali existente, à qual se uniram instituições voltadas para a arquitetura e a cultura, que mencionavam a importância do marco modernista. Em abril de 1984, já estava constituída uma *Comissão Pró-Preservação do Parque Modernista da Rua Santa Cruz*. Em outubro daquele ano, foi concretizado o tombamento em nível estadual – mesmo mês da abertura da exposição *Parque Modernista, uma luta comunitária*, no Museu Lasar Segall, nas proximidade do bem.²¹

*O forte envolvimento e manifestação da sociedade civil em favor da preservação não apenas da edificação, mas também dos seus jardins (vistas como parte essencial ao conjunto), a ação da imprensa na divulgação da luta pela sua permanência e o fluído diálogo entre todos estes e o órgão de patrimônio davam o tom do patrimônio cultural nas políticas urbanas*²²



Figura 7.5 1983-1984. A disputa sobre o destino da casa alcança a justiça e a imprensa.²³



Figura 7.6 2000. Dificuldades de manutenção após o tombamento levam novamente a casa à imprensa.²⁴

O caráter híbrido do bem reconhecido – casa e parque – transparece nos argumentos levantados, com blocos temáticos apartados; nas manifestações técnicas do Iphan, em seu visível esforço para reconhecer a complementaridade entre a casa e a área verde; e, por fim, na inscrição dupla nos livros paisagístico e das belas-artes.⁵

Depois do tombamento, a casa recebeu obras de conservação em 1989, mesmo ano em que foi cedida à Associação Parque Modernista, que ali passou a desenvolver atividades diversas. Invadida e depredada em 1994, a casa permaneceu fechada e sem manutenção até o ano 2000, quando, por pressão do Ministério Público, o governo de São Paulo iniciou a realização de obras emergenciais, sem projeto aprovado pelos órgãos patrimoniais, o que levou a seu embargo.

Com os serviços interrompidos, mais de setenta anos depois de construída, a casa tomou as páginas dos jornais outra vez. Debatia-se a pertinência de conservar

a configuração herdada da reforma de 1934-35 ou tentar retornar ao estado inaugural, de 1928. O projeto aprovado manteve, *grosso modo*, o estado da casa quando de seu tombamento. As obras de restauro aconteceram em etapas, com longos intervalos entre elas, e se estenderam até 2007, garantindo a continuidade da existência física da casa. Contudo, numerosos elementos físicos relevantes, como forros, azulejos, marquises, revestimento externo e luminárias, foram danificados ou perdidos durante o processo. Reconstruções pontuais – por exemplo, a fonte do terraço, demolida anteriormente em ocasião não-identificada – e tentativas de recomposição dos esquemas cromáticos de 1927-1928 em alguns ambientes internos não levaram a ganhos significativos.²⁶

Entre apologias, desmerecimentos e debates, a casa da Rua Santa Cruz, construída como residência e também como demonstração de princípios, tornou-se ícone. Se as propostas de retorno a um estado que existiu por apenas sete anos indicam o desejo de alguns profissionais de que ela correspondesse à fotografia sem perspectiva repetida nos manuais de arquitetura brasileira, a atuação dos órgãos de preservação denotou uma valoração mais ampla: se a construção da casa instaurou sua existência e seu papel nos rumos da disciplina no Brasil, suas transformações no tempo a tornaram híbrida, plena de outros valores.

Por isso, aprofundaremos a exploração dessas transformações e dos valores que elas (re)constituem. As alterações arquitetônicas mais importantes resultam da reforma de 1934-35.²⁷ A eliminação da varanda e das telhas cerâmicas aproximou a casa da arquitetura moderna internacional e a distanciou da tradição local. Para tanto, também contribuiu a mudança do revestimento externo para uma superfície lisa (a superfície anterior era heterogênea, com partículas de mica).²⁸

Na fachada sul, a transformação das três aberturas verticais em um pano central único, com folhas móveis e blocos de vidro cilíndricos, lembra a varanda da Villa Stein-De Monzie, de Le Corbusier (1926). Para além do sentido formal e da relação criada com os blocos de vidro introduzidos também na caixa de escadas, a transformação aumentou a luminosidade do dormitório central, mantendo suas condições de isolamento térmico – características desejáveis numa fachada sul.²⁹ De resto, nessa fachada permaneceu a forma existente, inclusive o gradil da porta principal, tão visível nas fotografias de 1928, e a simetria, forçada por meio de um baixo-relevo e um gradil que simulam a esquadria do canto sudeste (fechada na reforma).

A entrada oeste, transformada em acesso principal, ganhou uma marquise que também lembra a Villa Stein-De Monzie, porém mais ousada que esta, por prescindir dos tirantes. O novo piso, o banco e o canteiro criados transformaram essa chegada num recinto externo convidativo, com sombra, assento, dimensões próximas ao corpo humano e lajotas cerâmicas convidativas ao toque. A esquadria

de entrada, com seu volume lateral em vidro translúcido e aletas de aço, enriquece o conjunto e gera expectativa quanto ao ingresso no interior. Poucos metros adiante, na mesma fachada, o acesso de serviços recebeu os mesmos materiais e um detalhamento igualmente cuidadoso. Tornou-se, assim, uma pausa entre a cozinha e as edículas, às quais a casa passou a se integrar por meio de uma passagem coberta.



Figura 7.7 Situação atual. Fachada sul. Abertura de grandes dimensões, com esquadria e blocos de vidro, substitui janelas do pavimento superior.



Figura 7.8 Situação atual. Fachada sul. Janela sudeste, fechada na reforma de 1934-35. O arquiteto manteve a simetria existente, usando um baixo-relevo e um gradil semelhante aos demais.

Ainda no térreo, o novo terraço, enriquecido pelo piso em pedra lioz, pelo canteiro e por uma fonte, integra-se à sala de jantar e à sala de música ampliadas, dando um caráter mais coeso e formal a esse conjunto de espaços de recepção. Eles se prolongam pela área pavimentada e ajardinada a leste e a sul, criando uma continuidade e variedade de fluxos entre interior e exterior que não havia na fase anterior da casa, quando predominavam gramados e caminhos nessa parte do jardim. Com efeito, essa área externa é um quarto recinto de recepção, delimitado por muros, desníveis e vegetação, com vista para a piscina logo abaixo.³⁰ O novo terraço do pavimento superior troca miradas com essa área externa, e seu trecho saliente funciona como um balcão voltado para ela. A continuidade interior-externo, tímida no projeto original, é uma das qualidades que ocasionavam o reconhecimento mundial da arquitetura brasileira à época, e que Warchavchik soube explorar na reforma.

Nas grandes aberturas, na troca da cerâmica pelo lioz, na transformação da varanda despojada em terraço formal, a casa ganhou refinamento. No detalhamento das esquadrias, o enriquecimento foi disciplinar: o volume translúcido da porta de acesso dá-lhe um volume e um caráter próprio que um simples plano não conseguiria; nos quartos, o jogo entre portas e janelas, entre vidros e venezianas, entre folhas fixas, de correr e de tombar, permite uma multiplicidade de arranjos em cada cômodo, conforme as condições desejadas para cada momento; na sala de música, a esquadria curva é guarnecida por único pano de gradis móveis, retráteis, numa

solução complexa que garante a limpeza da forma final. A facilidade na operação das ferragens internas, a beleza da madeira das peças, a esbeltez das marquises de cada abertura e o cuidado em fazer as folhas correrem dentro das paredes, minimizando sua interferência nas fachadas e nos interiores, complementam a demonstração do domínio sobre projeto e construção.

Os elementos apontados indicam que, se em 1927-28 houve um esforço artesanal para alcançar resultados que pudessem ser inspiração ou protótipo de uma produção industrial, em 1934-1935 o mesmo esforço artesanal explorava ao máximo o caráter único, sob medida, da construção. Nessa mudança, não vemos “contradições [...] intrigantes [...] em conflito com a sempre propalada busca da utilização dos materiais e das técnicas mais avançados,” mas sim a maturidade da escolha das melhores soluções possíveis para a casa de uma família abastada – uma adequação de meios a fins.



Figura 7.9 Fachada oeste (trecho). Marquise inserida na reforma de 1934-35. Ao fundo, passagem coberta para edículas.



Figura 7.10 Acesso. Marquise, banco, jardim, materiais e esquadria criam espaço de chegada.



Figura 7.11 Fachada leste (trecho correspondente ao terraço). Área externa contígua aos espaços sociais.



Figura 7.12 Vista a partir do nordeste. Integração entre área externa, sala de estar/visitas (esquerda), terraço (centro), sala de jantar (direita) e varanda em “L” no pavimento superior.

Assim, concordamos com José Lira quanto à perda de muitas das “tensões originais” e quanto à “superação dos ideais de vanguarda” em 1934-35, mas não com seu juízo negativo acerca da qualidade arquitetônica da casa reformada:



Figura 7.13 Esquadria de acesso. Volume de vidro translúcido, protegido por barras de aço.



Figura 7.14 Esquadria do quarto sudoeste. Combinação de marquise, porta e janela, folhas de correr e de tomar, venezianas e vidro.

As incongruências surgidas com o desenho e o dimensionamento novos, assim como os elementos isolados, parecem assinalar um momento de superação dos referenciais de vanguarda [...]. A complicada caixilharia curva da sala, a conseqüente forma bizarra do balcão superior, a estrutura superdimensionada de sustentação da laje de cobertura do terraço e da marquise lateral, as novas e barulhentas grades motorizadas, um tanto extravagantes, ou o desenho pouco proveitoso [...] da nova abertura frontal no andar superior, em vez de corrigirem o formalismo de outrora, acentuam o elemento aparatoso que [...] não deixa de ser desconcertante.³²

Ainda se entrevê, no objeto reformado, o projeto de 1928: a casa contraditória que recebeu Le Corbusier (1887-1965) em 1929 e ajudou a motivar o convite para que Warchavchik integrasse os CIAM segue presente, incorporada à casa formal que sediou a recepção de gala do Congresso Brasileiro de Arquitetos de 1954. Isso se evidencia nos inalterados esquemas de distribuição, que definem o interior, e na fachada sul, que determina sua imagem pública. Persistem a silhueta escalonada, o célebre gradil do pavimento inferior e, significativamente, a simetria. A janela do canto sudeste, forçada em 1928 e novamente forçada em 1935, é chave de leitura da continuidade de uma arquitetura de compromisso e engenho.



Figura 7.15 Planta-síntese das transformações sofridas pela Casa da Rua Santa Cruz de 1928 a 2008, indicando os usos de 1935. É possível observar as transformações de 1934-35 e aquelas posteriores. O desenho resulta da sobreposição dos registros de 1927, 1934 e 2008.

Entre as demais transformações realizadas pela família, destacamos o bosque, plantado em momento posterior ao fim da década de 1930, para resguardar sua privacidade, depois da construção de um hospital vinculado à comunidade nipo-brasileira em frente à casa. Isso subverteu a imagem que se consagrou, com horizonte livre e um jardim que não ultrapassava o estrato arbustivo. Ao mesmo tempo, a massa vegetal documenta as tensões entre as comunidades judaica e japonesa na cidade de São Paulo, durante a Segunda Guerra Mundial, e foi o elemento que

despertou a mobilização da vizinhança pelo tombamento da casa – ocasião em que se criou o nome *Parque Modernista*.³⁵ Ela confere, assim, novas camadas de significado ao jardim tropical de Mina Klabin Warchavchik, que permanece identificável apenas em elementos esparsos.



Figura 7.16 1984. Vista a partir da vizinhança, mostrando a densidade do bosque ao redor da casa (ao centro).³⁶



Figura 7.17 2020. No Parque Modernista, a casa é entrevistada em meio ao bosque.

O conjunto das transformações acumuladas pela casa e por suas áreas livres apresenta, portanto, valores arquitetônicos, históricos e ambientais-urbanos relevantes. Contudo, são pouco visíveis como alterações de fato, resolvem-se formalmente sem deixar rastros, com exceção da janela da fachada sul, que permanece como intrigante baixo-relevo. Assim, pouco se identifica, na Casa da Rua Santa Cruz, o valor de antiguidade associado ao *alterado*.



Figura 7.3 Configuração inicial. Planta baixa do pavimento térreo. Distribuição livre e assimétrica, varanda em L, janelas de canto.⁹



Figura 7.4 Configuração inicial. Planta baixa do primeiro pavimento. Distribuição mais rígida, balcões e telhados cerâmicos.¹⁰

Por sua vez, o valor de antiguidade do *envelhecido* está presente em numerosos elementos que subsistiram às perdas e substituições da obra da década de 2000: revestimentos em cerâmica cor terracota nos acessos; tacos do pavimento térreo e assoalhos da escada e pavimento superior; piso em pedra lioz do terraço

coberto; esquadrias de madeira do pavimento superior e partes das esquadrias em aço do pavimento inferior; corrimão, maçanetas e espelhos das fechaduras, em aço cromado; prateleiras e bancadas da cozinha e da despensa, em mármore branco e granilite. Essas superfícies guardam marcas visíveis da passagem do tempo e permanecem íntegras o suficiente para serem tratadas com medidas de conservação.

Formalmente, percebe-se a casa como contemporânea – o *antiquado* surge em detalhes como maçanetas de portas, espelhos dos interruptores e louças sanitárias. Analogamente, poucos elementos, como as instalações hidrossanitárias ou a cozinha, podem ser considerados *ultrapassados* em relação aos padrões atuais. Assim, o valor de antiguidade associado à obsolescência se manifesta mais claramente na percepção do uso residencial perdido, por meio de elementos remanescentes em desuso, como bancadas, lareira e banheira, e da disposição dos cômodos, que segue legível, mesmo prejudicada pela perda do mobiliário fixo.³⁷



Figura 7.3 Configuração inicial. Planta baixa do pavimento térreo. Distribuição livre e assimétrica, varanda em L, janelas de canto.⁹



Figura 7.21 Evocações do uso perdido. Bancadas, prateleiras e coifa da cozinha.

Reforçando-se mutuamente, os elementos analisados evocam as atividades dos muitos usuários da casa – moradores, trabalhadores e visitantes – e as disputas por que ela passou depois que deixou de ser residência. Contribuem, assim, para que o edifício exiba ao observador a profundidade histórica que ele de fato tem – casa de família, prédio abandonado, instituição cultural – mas que se pode tornar invisível, caso ocorra um novo ciclo de substituições e supressões intensas como aquelas da obra de 2000-2007.

Refletindo sobre as relações entre alterações, historiografia e preservação da Casa da Rua Santa Cruz, e valendo-nos de sua já vasta fortuna crítica, observamos como denúncias, defesas e contemporizações, acerca da modernidade da casa inaugurada em 1928, ocuparam sua historiografia até, pelo menos, a década de 2000. Durante décadas, portanto, discutiu-se um edifício que não mais existia nos termos do debate, e ignorou-se aquele existente.³⁸ Isso parece derivar do fato de que a casa reformada não servia nem à narrativa do pioneirismo – afinal, era de 1934-35 – nem à denúncia das incongruências entre discurso e construção, atenuadas nesse segundo momento.

Historiograficamente, trata-se de opções legítimas, mas transpô-las para o campo da preservação é problemático. Quando, durante as intervenções da década de 2000, Iphan, Condephaat e Conpresp decidiram preservar a casa na configuração em que se encontrava, estavam apenas reconhecendo sua complexidade histórica, mas enfrentaram a resistência de alguns profissionais, que se manifestaram em textos publicados em meios especializados:

[...] a reconstituição do escritório e dessa fachada, eu acho fundamentais [...] O que significa, por exemplo, passar por cima da materialidade dos painéis decorativos do quarto do filho dele, abrir um buraco, achar a configuração original da janela e de alguma maneira tentar recompor pela imagem no que for possível o que era a caixilharia desses vãos [...] O que é tombado é a primeira manifestação da arquitetura moderna brasileira com todas as suas idiossincrasias e contradições e não é a casa modernizada, corbusiana, de 34 [...] não é assim que está no nosso imaginário. Quando a gente vai nos livros a gente vê que é assim (27) e não assim (34).³⁹

Raciocínios dessa natureza instrumentalizam o processo de tombamento – que de fato é em larga medida baseado no valor da casa de 1927-28, mas em momento algum define seu projeto inicial como objeto de preservação – para recuperar uma almejada forma perdida. Chegou-se a defender em periódicos especializados que “a importância documental do edifício implica na necessidade de restaurá-lo segundo sua forma original”⁴⁰ – uma incongruência com a própria ideia do *documento*, que não deve ser manejado para que afirme o que dele se deseja. Ao contrário, justamente por seu valor como documento da construção das décadas de 1920 e 1930, o prédio deve ser mantido com o mínimo de apagamentos. O refazimento também não se sustenta com base no valor arquitetônico, visto que, se levado a cabo, implicaria a eliminação de alguns dos elementos mais maduros da casa, em termos disciplinares: o espaço de acesso lateral, as esquadrias do pavimento superior e o jogo entre interior e exterior, todos introduzidos na reforma de 1934-35.

Os documentos evidenciam que as propostas correspondem a um desejo difuso de que o objeto tombado ilustre as narrativas ou corresponda às imagens

presentes nos livros de arquitetura – uma *cópia conforme* que evite decepções aos visitantes.⁴¹ Esse desejo talvez possa ser tratado como valor de memória intencional, ou como valor afetivo válido para alguns interessados no campo. É um posicionamento próprio do período de consolidação internacional da preservação da arquitetura moderna, entre as décadas de 1990 e 2000, conforme exposto na Introdução deste livro. Considerados os ganhos e perdas de valores culturais, nesse caso não se justifica tal encaminhamento.

Em tom ligeiramente diferente, as transformações no tempo e a dissonância entre ícone e objeto patrimonial evocam também os conflitos e debates da história e da historiografia do edifício, conferindo-lhe, assim, tensão incomum para o tipo da casa burguesa – coisa de que a tranquilizadora foto-ícone é, de todo, incapaz. A exemplificar a situação, está o bosque a evocar simultaneamente a família judia que se resguarda dos olhares de um hospital japonês em tempos de guerra, e a mobilização dos moradores do bairro contra a operação imobiliária que o afetaria. Recriar o jardim de 1927-28 “com todo o rigor,” como se chegou a propor, afetaria diretamente os valores relacionados a essas narrativas de conflito.

VALOR DAS ALTERAÇÕES EM EDIFÍCIOS DO SÉCULO XX ⁴³

A Casa da Rua Santa Cruz mostra como edifícios do século XX podem se enriquecer de valores culturais enquanto se transformam no tempo e se afastam do projeto inicial. A aquisição de novos valores pode, inclusive, estar em desacordo com sua imagem icônica e com as expectativas associadas a tal imagem. Por sua vez, o debate em torno da preservação da casa e a decisão institucional de manutenção do estado existente demonstra, como são oportunos olhares patrimoniais que tratem o projeto arquitetônico original como documento essencial à compreensão do objeto em questão, mas não como referência absoluta, que deveria se sobrepor à sua trajetória histórica.

A multiplicidade de interesses e de valores que se podem sobrepor ao estado original dos edifícios, e as decisões de conservação que mantêm ou aprofundam tais mudanças podem ser repensadas a partir da Igreja do Divino Espírito Santo, em Uberlândia, projetada por Lina Bo Bardi (1914-1992) a partir de 1976 e inaugurada em 1982, ainda inacabada.⁴⁴ A capela tornou-se sede de paróquia em 1985, foi tombada pelo Iphan-MG em 1997 e, por iniciativa de seus usuários, sofreu diversas alterações ao longo do tempo – exemplificadas pela substituição do fechamento do barracão e pela aplicação de reboco pintado de branco no perímetro interno

da nave, motivo recorrente de discordâncias entre os usuários e os arquitetos envolvidos com a igreja.⁴⁵

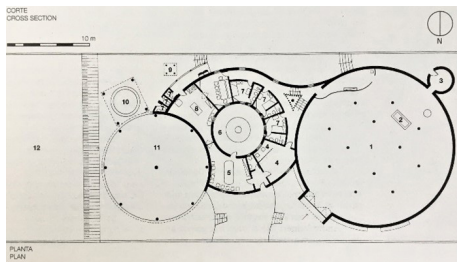


Figura 7.22 Igreja do Divino Espírito Santo, de Lina Bo Bardi, planta baixa de projeto (1978). Da esquerda para a direita: barracão, claustro e nave. ⁴⁶



Figura 7.23 Altar mor, c. 1982. Interior da nave, com alvenaria de tijolos aparentes.⁴⁷



Figura 7.24 Vista geral, a partir do norte, em 1982. Da esquerda para a direita: barracão, claustro e nave. ⁴⁸



Figura 7.25 Altar mor, 2021. Nave com superfícies rebocadas e pintadas de branco.

Depois de reparos emergenciais em 2007, o edifício passou por uma intervenção de maior porte entre 2008 e 2014, conduzida por Marcelo Ferraz e André Vainer, colaboradores de Lina Bo Bardi, legalmente considerados coautores do projeto.⁴⁹ Depois de tantos anos de uso, questões de segurança dos usuários e de acessibilidade motivavam a intervenção, além de “uma necessidade que é de agora [...] a casa paroquial.”⁵⁰ As intervenções voltaram-se para esses objetivos, incluindo a manutenção dos principais materiais do edifício (concreto armado aparente, alvenaria de tijolos aparentes e madeira envernizada).⁵¹ Com impacto visual relevante, demoliu-se a caixa d’água existente, construída desconforme ao projeto original.⁵²

O novo volume para a casa paroquial (também referido como centro pastoral) foi resolvido com o prolongamento do piso no nível do barracão, aproveitando o desnível do lote. A implantação, semienterrada, diminui o impacto visual sobre o conjunto. Contudo, a partir do leste, onde a via pública tem cota inferior ao lote, o acréscimo se apresenta como mais um protagonista, retangular, junto aos demais

volumes, cilíndricos. O impacto negativo sobre a arquitetura existente foi justificado pelo valor de uso a ele associado: “mesmo que tenha um volume grande, que pese naquela relação [...] o patrimônio histórico para a gente tem que funcionar.”⁵³



Figura 7.26 Vista a partir do norte, 2021. Observar instalação de rampas e guarda-corpos.



Figura 7.27 Vista geral a partir do nordeste, 2021. À esquerda, volume construído para o Centro Pastoral (2008-2014).

O objetivo declarado pelos autores da intervenção de “terminar as coisas que precisavam ser terminadas” parece exprimir mais sua consciência das qualidades do projeto inicial do que, propriamente, o cerne do programa seguido – mais bem representado pela afirmação de que “os edifícios também têm vidas e têm momentos de vidas diferentes dos outros, evoluem, involuem.”⁵⁴ Com efeito, “embora o projeto apresentasse o interesse em recuperar características do projeto original, muitas intervenções executadas ao longo do tempo são entendidas como irreversíveis,”⁵⁵ inclusive o reboco da nave e o fechamento do barracão.

Observa-se como, nesse caso, a passagem do tempo, transformando as demandas de uso, levou a supressões e acréscimos sucessivos, sejam eles anônimos ou autorais, que alteraram substancialmente a imagem e a espacialidade do edifício. Mesmo numa obra executada em um edifício tombado, devidamente licenciada, com projeto de intervenção de seus coautores, em alguns elementos o valor de uso se sobrepôs à configuração da igreja como inaugurada e à intenção de completá-la segundo seu projeto original.

A Casa da Rua Santa Cruz e a Igreja do Divino Espírito Santo reiteram a oportunidade e a prática corrente de pensar a preservação de edifícios do século XX, os considerando tais como se apresentam, condicionando eventuais propostas de repristinação à clareza sobre a pouca relevância das perdas associadas a tal processo. Trata-se de cuidado criticamente relevante porque operações dessa natureza geram apagamentos irreversíveis, diferentemente de seus eventuais ganhos, que podem ser adiados para serem alcançados a qualquer momento.

VALOR DE ANTIGUIDADE EM PEÇAS DE MADEIRA MACIÇA

As esquadrias externas da Casa da Rua Santa Cruz apontam para o potencial do valor de antiguidade de elementos construtivos em madeira maciça. Enquanto recurso tradicional, esse material não é abordado pela bibliografia especializada em conservação de materiais do século XX, que prefere focar suas derivações, próprias do período – compensados, aglomerados e madeira laminada colada.⁵⁶ Contudo, nos edifícios analisados, a madeira maciça aparece em inúmeros elementos: estruturas (pilares e vigas), escadas (estrutura e degraus), esquadrias (folhas e *brises*), pisos (tabuados e tacos) e mobiliário fixo (bancos e treliças) – usos que reafirmam sua versatilidade e a permanência de seu uso ao longo do todo o século. Além disso, conforme observamos na *Introdução*, entre os materiais analisados nesta pesquisa, é um dos que mais frequentemente apresentam valor de antiguidade relevante, seja com acabamento transparente (verniz, cera), seja com pintura, ou mesmo sem tratamento – situação em que a exposição aos agentes atmosféricos tende a formar uma gama de tons acinzentados.

Assim como acontece com outros materiais, quando uma maior ênfase arquitetônica, simbólica ou relacionada ao uso se associa ao envelhecimento da madeira, esta apresenta valor de antiguidade mais expressivo, como observamos no painel de fundo do altar da Igreja de Ascensão do Senhor, nos pilares da Igreja do Divino Espírito Santo, nos batedores das portas do Hangar de Santa Cruz, nos guarda-corpos das arquibancadas do Fluminense Clube (Rio de Janeiro), nas



Figura 7.28 MIS-RS. Guarda-corpo da escada remanescente, com arranhões, lacunas e alterações cromáticas associadas ao uso.



Figura 7.29 Palácio do Congresso Nacional. Bancada no plenário do Senado. Arranhões a alterações cromáticas associadas ao uso.

escadarias internas do Museu da Imagem e do Som (Rio de Janeiro) e do Palacete Argentina, nos pisos da Sociedade Harmonia de Tênis (São Paulo), no mobiliário fixo dos plenários do Palácio do Congresso Nacional e, de forma geral, nos tabuados dos palcos dos auditórios analisados.

Entre esses exemplos, destacamos a Casa da Neni, em Antônio Prado, Rio Grande do Sul, construída inteiramente em madeira, à exceção do telhamento e de detalhes pontuais. Estrutura, fechamentos verticais, pisos e mobiliário, com diferentes tipos de pintura, envernizamento ou enceramento, apresentam uma variedade de formas de envelhecimento que não foi inviabilizada por sua história de contínua manutenção. Também na Serra Gaúcha, a Cantina de vinho, em Serafina Corrêa, apresenta uma diversidade de materiais correspondente às suas diversas fases construtivas. Entre eles, as paredes fechadas com tabuado de madeira perderam a maior parte da pintura que já tiveram e exibem, hoje, uma variação de tons de cinza que, entre outras evocações, acentua a percepção da perda de seu uso inicial, trazendo-nos de volta ao tema evocado pelas esquadrias externas da Casa da Rua Santa Cruz.



Figura 7.30 Casa da Neni. Textura da madeira da fachada, visível apesar das repinturas.



Figura 7.31 Cantina de vinhos. Fachada em tabuado de madeira, com perda parcial de pintura e alterações cromáticas resultantes da exposição aos agentes atmosféricos.

NOTAS

- 1 Pela ausência de documentação da aprovação oficial, essas datas intervenções são aproximadas.
- 2 Outras instâncias de proteção patrimonial.
Tombamento municipal. Imóvel à Rua Santa Cruz, 325. Realizado ex officio, Resolução nº 5, de 5 de abril de 1991.
Tombamento estadual. Conjunto situado à Rua Santa Cruz, 325. Processo 22831/83, Resolução nº 29, de 20 de outubro de 1984.
- 3 LIRA, José. Warchavchik. Fraturas da vanguarda. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 128.
- 4 INVAMOTO, Denise. Futuro pretérito: historiografia e preservação na obra de Gregori Warchavchik. Dissertação – mestrado em arquitetura e urbanismo, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012, p. 178.
- 5 Ibid., p. 153.
- 6 FERRAZ, Geraldo. Warchavchik e a introdução da nova arquitetura no Brasil, 1925-1940. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, p. 51, 60.
- 7 Ibid., p. 23.
- 8 Ibid., p. 54.
- 9 LIRA, Warchavchik. Fraturas da vanguarda, p. 156.
- 10 Ibid., p. 157.
- 11 LIRA, Warchavchik. Fraturas da vanguarda, p. 169-170.
- 12 A comparação entre projeto e execução indica divergências pontuais. A principal está na nova abertura da fachada sul, cujas folhas móveis projetadas foram parcialmente construídas como pano de blocos de vidro cilíndricos. Os acessos social e de serviços construídos também não tiveram sua mureta, banco, pisos e canteiro indicados em projeto. Cf. IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional). Processo de tombamento 1121-T-84. Casa: Santa Cruz (rua), 325. Vila Mariana – São Paulo – São Paulo, v.1, f. 51-64. Arquivo Noronha Santos.

- 13 FERRAZ, Warchavchik e a introdução da nova arquitetura no Brasil, 1925-1940.
- 14 MINDLIN, Henrique E. Arquitetura moderna no Brasil. Rio de Janeiro: Aeroplano/Iphan, 2000.
- 15 Para um levantamento minucioso da fortuna crítica da obra de Warchavchik, ver: INVAMOTO, Futuro pretérito: historiografia e preservação na obra de Gregori Warchavchik, p. 25-120.
- 16 COSTA, Lucio. Arquitetura Brasileira. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1952, p. 29.
- 17 BRUAND, Yves. Arquitetura contemporânea no Brasil, 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 66.
- 18 LEMOS, Carlos. Alvenaria burguesa. Breve história da arquitetura residencial de tijolos em São Paulo a partir do ciclo econômico liderado pelo café. São Paulo: Nobel, 1985, p. 190.
- 19 TINEM, Nelci. O alvo do olhar estrangeiro. O Brasil na historiografia da arquitetura moderna. João Pessoa: UFPB, 2002, p. 89-90; LIRA, Warchavchik. Fraturas da vanguarda, p. 345-347, 492-493; INVAMOTO, Futuro pretérito: historiografia e preservação na obra de Gregori Warchavchik, p. 115-116.
- 20 INVAMOTO, Futuro pretérito: historiografia e preservação na obra de Gregori Warchavchik, p. 179, 205; LIRA, Warchavchik. Fraturas da vanguarda, p. 152, 161-162.
- 21 IPHAN, Processo de tombamento 1121-T-84. Casa: Santa Cruz (rua), 325. Vila Mariana – São Paulo – São Paulo, v.1, f. 27-74.
- 22 NASCIMENTO, Flávia Brito do. Blocos de memórias. Habitação social, arquitetura moderna e patrimônio cultural. São Paulo: Edusp/ Fapesp, 2016, p. 112.
- 23 IPHAN, Processo de tombamento 1121-T-84. Casa: Santa Cruz (rua), 325. Vila Mariana – São Paulo – São Paulo, v.2, f. 12.
- 24 MACUL, Márcia. A dor da perda. AU – Arquitetura e Urbanismo, n. 89, p. 44-46, 2000, p. 44.
- 25 IPHAN, Processo de tombamento 1121-T-84. Casa: Santa Cruz (rua), 325. Vila Mariana – São Paulo – São Paulo, v.1, f. 11-20, 86, 134, v.2, f. 6-7, 57-62.
- 26 INVAMOTO, Futuro pretérito: historiografia e preservação na obra de Gregori Warchavchik, p. 201-218, 326.
- 27 Há indícios de alterações anteriores ou de modificações do projeto inicial durante sua execução. Entre a planta de aprovação apresentada à prefeitura, redesenhada por José Lira, e a planta publicada por Geraldo Ferraz, há diferenças nos degraus e comprimento da escada e nos acessos ao dormitório sudeste. Por sua vez, a planta de aprovação da reforma de 1934-35,

reproduzida por Denise Inamoto, não indica a existência dos armários entre a copa e a cozinha, que aparecem nos outros desenhos citados. FERRAZ, Warchavchik e a introdução da nova arquitetura no Brasil, 1925-1940, p. 54; LIRA, Warchavchik. Fraturas da vanguarda, p. 156-157; INVAMOTO, Futuro pretérito: historiografia e preservação na obra de Gregori Warchavchik, p. 181.

- 28 Cf. fotografias de época. FERRAZ, Warchavchik e a introdução da nova arquitetura no Brasil, 1925-1940, p. 60.
- 29 INVAMOTO, Futuro pretérito: historiografia e preservação na obra de Gregori Warchavchik, p. 186.
- 30 A piscina foi construída posteriormente, em data indefinida.
- 31 CARRILHO, Marcos José. Restauração de obras modernas e a casa da rua Santa Cruz de Gregori Warchavchik. Vitruvius (online), v. 1, n. 6, 2000.
- 32 LIRA, Warchavchik. Fraturas da vanguarda, p. 341-342.
- 33 LIRA, Warchavchik. Fraturas da vanguarda, p. 156-157, 340-341; INVAMOTO, Futuro pretérito: historiografia e preservação na obra de Gregori Warchavchik, p. 184.
- 34 FERRAZ, Warchavchik e a introdução da nova arquitetura no Brasil, 1925-1940, p. 29; LIRA, Warchavchik. Fraturas da vanguarda, p. 426.
- 35 INVAMOTO, Futuro pretérito: historiografia e preservação na obra de Gregori Warchavchik, p. 188-192.
- 36 IPHAN, Processo de tombamento 1121-T-84. Casa: Santa Cruz (rua), 325. Vila Mariana – São Paulo – São Paulo, v.2, f. 68.
- 37 Referimo-nos especialmente à perda das estantes das salas e dos armários dos dormitórios.
- 38 Geraldo Ferraz ignora a reforma em seu texto; para ilustrar o jardim, publica uma foto posterior à reforma, em ângulo que dificulta a identificação da transformação; Bruand refere a reforma apenas em uma nota de rodapé; Hugo Segawa a omite. FERRAZ, Warchavchik e a introdução da nova arquitetura no Brasil, 1925-1940, p. 61; BRUAND, Arquitetura contemporânea no Brasil, p. 66; SEGAWA, Hugo. Arquiteturas no Brasil, 1900-1990. São Paulo: Edusp, 1998, p. 44-49.
- 39 GALLO, Haroldo. Entrevista concedida a Fátima Vasco, Luiz Lázaro, Telma Witter e Vanessa Rocha, como parte de trabalho acadêmico. São Paulo, 2004, p. 17. Acervo do Museu da Cidade de São Paulo, Casa da Rua Santa Cruz.
- 40 CARRILHO, Marcos José. A restauração da casa da rua Santa Cruz. Minha Cidade (online), v. 1, n. 5, 2000.

- 41 Há relato deste tipo de “decepção” em relação à Casa da Rua Santa Cruz. Cf. INVAMOTO, Futuro pretérito: historiografia e preservação na obra de Gregori Warchavchik, p. 180.
- 42 CARRILHO, A restauração da casa da rua Santa Cruz.
- 43 Esta seção do capítulo constitui parte de artigo já publicado. CARVALHO, Juliano Loureiro de. Recognizing cultural values in changes to modern interiors. Proceedings of the 18th International Docomomo Conference. Santiago do Chile: Docomomo International/ARQ Ediciones, 2024, p. 1337-1343.
- 44 A arquiteta denominou o projeto Igreja do Espírito Santo do Cerrado, termo que se tornou corrente entre os arquitetos e foi reconhecido no tombamento em nível estadual. A invocação religiosa e o nome da paróquia, contudo, referem o Divino Espírito Santo.
- 45 LAZZARIN, Ariel Luís. A Igreja Espírito Santo do Cerrado e suas alternativas à arquitetura brasileira. Dissertação – mestrado em arquitetura e urbanismo, Universidade de São Paulo. São Carlos, 2015, p. 124-126.
- 46 BO BARDI, LINA. Igreja Espírito Santo do Cerrado. São Paulo – Lisboa: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi – Blau, 1999, p. 13.
- 47 Ibid., p. 23.
- 48 Ibid., p. 7.
- 49 Ibid., p. 139.
- 50 SILVA, Natália Achcar Monteiro. Um olhar sobre a igreja Divino Espírito Santo do Cerrado. Dissertação – mestrado em ambiente construído e patrimônio sustentável, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2014, p. 137.
- 51 LAZZARIN, A Igreja Espírito Santo do Cerrado e suas alternativas à arquitetura brasileira, p. 137,140; SILVA, Um olhar sobre a igreja Divino Espírito Santo do Cerrado, p. 72-77.
- 52 LAZZARIN, A Igreja Espírito Santo do Cerrado e suas alternativas à arquitetura brasileira, p. 140.
- 53 SILVA, Um olhar sobre a igreja Divino Espírito Santo do Cerrado, p. 137.
- 54 Ibid., p. 138.
- 55 LAZZARIN, A Igreja Espírito Santo do Cerrado e suas alternativas à arquitetura brasileira, p. 139-b140.
- 56 CUPELLONI, Luciano. Materiali del moderno. Campo, temi e modi del progetto di riqualificazione. Roma: Gangemi, 2017; JESTER, Thomas C. Twentieth-century building materials. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2014

08

ALTERAÇÕES, ADIÇÕES E ATUALIZAÇÃO DA IMAGEM DE ÍCONES ARQUITETÔNICOS

Palácio do Congresso Nacional

- + LOCALIZAÇÃO
BRASÍLIA (DF)
- + PROJETO E CONSTRUÇÃO
1957-1960
- + AUTORIA
ARQ. OSCAR NIEMEYER E EQUIPE
- + PROJETO DE ESTRUTURAS
JOAQUIM CARDOZO E EQUIPE
- + AMPLIAÇÃO
1968-1971
- + REFORMAS DOS PLENÁRIOS
1971-1973
- + REFORMAS DOS HALLS E SALÕES
NOBRES
1976-1978
- + PROJETOS ARQUITETÔNICOS DE
AMPLIAÇÃO E REFORMA
ARQ. OSCAR NIEMEYER E
COLABORADORES
- + OBRAS DE ARTE INTEGRADAS
ATHOS BULCÃO E MARIANNE PERETTI
- + PROTEÇÃO PATRIMONIAL
TOMBAMENTO FEDERAL,
PROCESSO Nº 1.550-T-07, HOMOLOGADO
EM 6 DE JUNHO DE 2017 ¹



ALTERAÇÕES, ADIÇÕES E ATUALIZAÇÃO DA IMAGEM DE ÍCONES ARQUITETÔNICOS ²

Palácio do Congresso Nacional

Previsto no Plano Piloto de Brasília de Lúcio Costa (1902-1988) como marco vertical na Praça dos Três Poderes, que a articularia à Esplanada dos Ministérios, o Palácio do Congresso Nacional já era um dos pontos fulcrais de Brasília antes mesmo da definição de sua arquitetura.³ Construído com projeto arquitetônico de Oscar Niemeyer (1907-2012), tornou-se símbolo da cidade, constituindo, junto com as colunas da Alvorada e do Planalto, “signos do Estado, do País e do próprio desejo de modernidade brasileira”⁴. Não por acaso, algumas das imagens mais dramáticas da cidade-capital incluem o Palácio do Congresso não como fundo distante, mas como cenário da ação.⁵ Nesta análise, tratamos apenas de seu Edifício Principal, o volume horizontal que contém os plenários e suas cúpulas, sem analisar as torres correspondentes ao Anexo I do Senado e ao Anexo I da Câmara dos Deputados.

As chaves de leitura do Palácio na obra de Niemeyer foram dadas pelo arquiteto:

No Palácio do Congresso [...] a composição se formulou em função [...] das conveniências da arquitetura e do urbanismo, dos volumes, dos espaços livres, da profundidade visual e das perspectivas e, especialmente, da intenção de se lhe dar um caráter de alta monumentalidade, com a simplificação de seus elementos e a adoção de formas puras geométricas.

Após apreciações iniciais que desconfiavam do *tour de force* técnico, do apelo formal, do papel secundário da funcionalidade e do despropósito da presença monumental no cerrado, essas mesmas características foram compreendidas em função do caráter simbólico e representativo do edifício, e o Palácio tornou-se um dos últimos ícones da arquitetura moderna. Nas últimas décadas, multiplicaram-se seus reconhecimentos patrimoniais, em âmbitos distrital, federal e mundial, que consideram também seu valor histórico e simbólico.



Figura 8.1 Manifestação pelo impeachment do então presidente Fernando Collor, 1992.⁹



Figura 8.2 Defesa da presidenta Dilma Rousseff, no plenário do Senado Federal, durante seu processo de impeachment, 2016.¹⁰

Inaugurado inacabado em 21 de abril de 1960, o Palácio do Congresso teve atividades de projeto, execução e pagamentos à firma construtora até 1964 – ano que pode ser considerado como de sua efetiva conclusão.¹¹ As dimensões do Palácio, a existência de duas estruturas administrativas independentes, com duas equipes de obras e manutenção, bem como a difusão do poder entre dezenas de senadores e centenas de deputados convergiram para multiplicar intervenções de pequeno, médio e grande portes ao longo das décadas seguintes.¹² Assim, observam-se simultaneamente o comprometimento de valores do projeto inicial e uma enriquecedora estratificação de testemunhos em espaços-chave. Neste capítulo, exploramos a importância dessas transformações para os valores culturais do Edifício Principal:

Se entender o processo de construção é indispensável para compreender o projeto e a concepção arquitetônica de Oscar Niemeyer, considerar as intervenções posteriores como parte do processo histórico de construção (continua) do edifício é fundamental à sua plena apreensão, tornando-se tão indissociáveis da sua história quanto o que foi executado entre os anos de 1957 e 1960.¹³

Reconhecer valor cultural nas transformações do Palácio do Congresso Nacional permite rediscutir questões centrais da preservação da arquitetura moderna e questionar a percepção de determinados edifícios como ideias originais puras ou como imagens imutáveis; permite vê-los como construções continuadas no tempo, que se apresentam ao sujeito em sua forma presente. Buscando tal objetivo por meio da síntese gráfica em plantas baixas, realizamos vasta pesquisa documental¹⁴ e contamos com pesquisas anteriores.¹⁵

Iniciado o projeto de arquitetura do Congresso aproximadamente em março de 1957, Niemeyer explorou numerosas possibilidades, incluindo ou não colunas

similares às dos demais palácios em fase de projeto, variando a quantidade de torres e cúpulas e experimentando alternativas mais complexas para o volume baixo e seus plenários.¹⁶ Entre junho e julho daquele ano, os primeiros anteprojetos consolidaram o partido composto por um Edifício Principal, horizontal, com cúpulas, mais a torre dupla correspondente ao Anexo I de cada instituição – as formas claras e puras amplamente divulgadas nos croquis que acompanham os textos do arquiteto. Mesmo assim, continuaram as explorações. Por exemplo, no segundo anteprojetado, que resultou no projeto executivo, há 26 versões do pavimento semienterrado e trinta e uma versões do pavimento superior.¹⁷

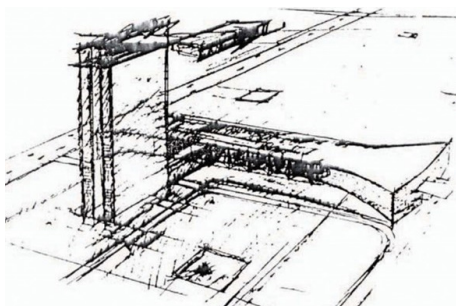


Figura 8.3 Croqui do Palácio do Congresso, 1957. Versões alternativas de plenários, pilares e torres.¹⁸



Figura 8.4 Plenário da Câmara dos Deputados, 1960. Inauguração de Brasília, com iluminação precária.¹⁹

As narrativas de Niemeyer omitem o processo criativo e fazem crer em formas que surgem definitivas, respostas simultaneamente lógicas e inovadoras do gênio criativo aos condicionantes.²⁰ Contudo, as informações disponíveis mostram um projeto que tateava caminhos variados, com sucessivos testes, escolhas e ajustes. Para cada solução, pode haver uma “explicação necessária”, mas o processo que levou a tais soluções não foi linear nem dedutivo.

O projeto arquitetônico foi aprovado pela comissão designada pelo Senado e pela Câmara apenas em novembro de 1959, com as obras bastante adiantadas.²¹ Por sua vez, o projeto de estruturas, concebido pelo engenheiro Joaquim Cardozo (1897-1978), foi iniciado juntamente com as obras, em novembro de 1957, e estendeu-se até outubro de 1959. As dificuldades na definição da versão final são explicadas, em parte, pelas demandas apresentadas pelas comissões de acompanhamento de obras das casas legislativas, incorporadas ao processo tardiamente, após a definição de seu partido.²² No Rio de Janeiro, Câmara e Senado tinham sedes próprias, e os gabinetes e escritórios dos parlamentares localizavam-se fora das sedes. Em Brasília, Câmara e Senado passaram a dividir o mesmo Palácio, com área significativamente maior do que a soma das sedes anteriores.²³ Contudo, o firme propósito dos parlamentares de ali instalar a totalidade dos espaços de trabalho

fez a demanda por área crescer continuamente, já durante o projeto, de forma incompatível com o partido arquitetônico adotado.

As alterações de projeto foram numerosas a ponto de inviabilizar a identificação de uma versão definitiva. Diferentes versões, totais e parciais, se sucederam ao longo da execução, sem que tenha havido uma última versão completa. Além disso, até cerca de 1964, “os acabamentos executados em regime de urgência, para atender ao cronograma da inauguração, tiveram como consequência direta um perene estado de necessidade de complementação da obra”²⁴. Assim, também não é possível referir um “estado de completude inicial”, pois, entre a inauguração e a conclusão posterior da obra, o edifício se modificou rapidamente.

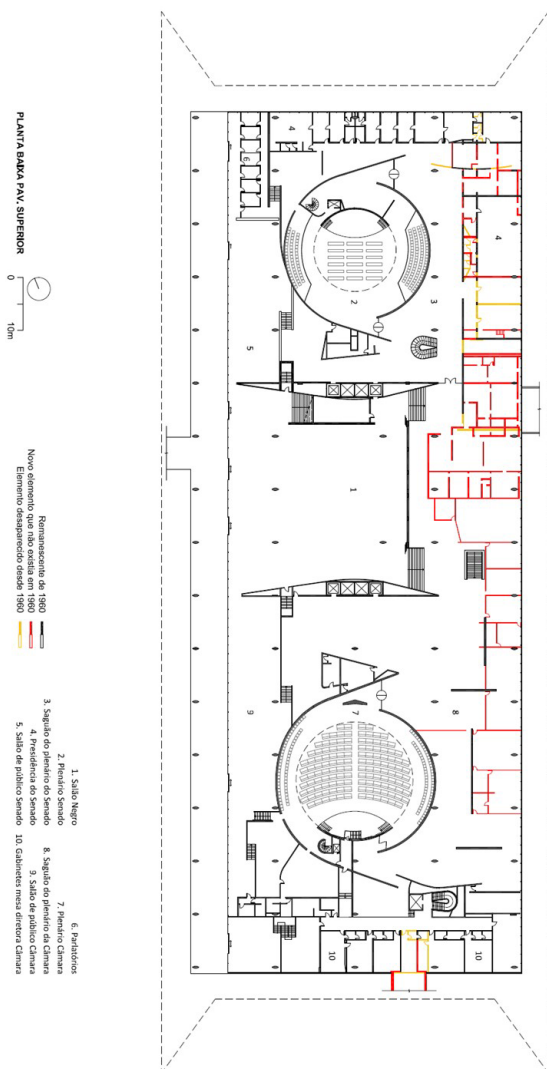


Figura 8.5 Palácio do Congresso. Edifício Principal, pavimento superior. Síntese das transformações espaciais 1960-1970, identificadas a partir da documentação dos acervos do Detec-CD e da Sinfra-SF.

A demanda por mais área para escritórios é exemplificada pelos espaços do Senado na fachada voltada para a Praça dos Três Poderes, cuja ocupação foi adensada já nos primeiros anos de uso, eliminando salas de uso comum para receber Presidência, Vice-Presidência, Comissão de Orçamento e um gabinete parlamentar. Enquanto isso, o amplo saguão adjacente ao plenário da Câmara dos Deputados, também com vista para a Praça, foi precariamente subdividido em numerosas saletas, por meio de divisórias, no contexto do regime parlamentarista implantado em 1963.²⁶

Esse primeiro ciclo de acomodação recíproca entre o edifício e seus usuários pode ser observado na planta-síntese do período 1960-1970. As alterações, precariamente planejadas, afetaram a fluidez do edifício – por exemplo, o trânsito entre os dois plenários era inicialmente livre – e levaram à perda da integração visual com a Praça.

O Anexo II da Câmara dos Deputados, construído entre 1965 e 1968, com projeto de Niemeyer, constituiu o primeiro enfrentamento sistemático da questão. A obra incluiu a construção do túnel que liga a Câmara à fachada sul do Edifício Principal. Em 1972, inaugurou-se o primeiro bloco do Anexo II do Senado, com seu respectivo túnel de ligação à fachada norte do prédio.²⁷ Os novos acessos acentuaram o eixo longitudinal existente, correspondente ao trânsito entre as duas casas legislativas e materializado na continuidade entre os saguões de seus plenários.

No mesmo contexto, se insere a ampliação do edifício em cerca de 20% de sua área – a maior intervenção por que ele passou, também com projeto de Niemeyer. As tratativas para a execução, em convênio com a Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil (Novacap), foram iniciadas em 1968. As obras começaram em abril de 1970, com previsão de conclusão para o início de 1971.²⁸ Niemeyer desenvolveu estudos que resolviam simultaneamente o aumento do prédio, a desocupação dos salões e a manutenção da integração visual entre estes e a Praça dos Três Poderes. Contudo, para disponibilizar ainda mais área, os parlamentares optaram pela criação de uma ala de gabinetes com dois pavimentos, em toda a extensão da fachada leste, bloqueando definitivamente a vista para a Praça.

A plataforma de cobertura teve seus dois vértices a leste demolidos e reconstruídos alguns metros adiante, mantendo a unidade visual do exterior e conseguindo efetivamente escamotear o fato de que o edifício é a soma de duas construções. Para perceber a expansão, apenas atentando para as diferenças nos caimentos de água entre os dois trechos e para descontinuidades na borda da cobertura, percebe-se a realização da obra.

Mesmo pouco visível a partir do exterior, essa intervenção transformou irreversivelmente a espacialidade dos ambientes voltados para a Praça dos Três Poderes. No alinhamento da fachada leste anteriormente existente, criou-se um jardim interno em dois níveis, fechado por um extenso painel de azulejos concebido pelo artista Athos Bulcão (1918-2008), e denominado, *a posteriori*, *Ventania*. De forma mais clara do que os túneis de ligação aos anexos, essa ampliação evidencia que já não estava mais em andamento a conclusão do prédio a partir de seu projeto, e sim o enfrentamento de questões não atendidas pelo edifício conforme concebido e construído. Características novas se incorporavam à arquitetura.

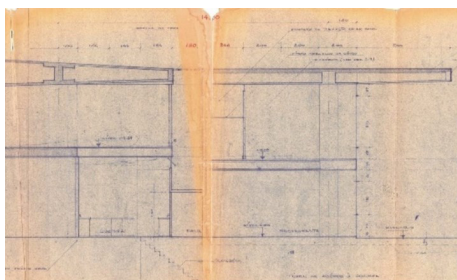


Figura 8.6 Projeto de ampliação do Congresso Nacional, corte transversal. À esquerda, trecho existente, com cobertura mais inclinada. Ao centro, o jardim interno criado. À direita, trecho novo, com cobertura quase plana.²⁹



Figura 8.7 Plataforma de cobertura, 2022. À esquerda, trecho inicial, com cobertura mais inclinada. Ao centro, grelha do jardim. À direita, ampliação de 1968. Emenda visível na borda da cobertura, abaixo.

Entre 1971 e 1972, ambos os plenários foram reformados, objetivando melhorias funcionais e espaciais. Na Câmara, o estudo preliminar de Oscar Niemeyer foi desenvolvido pelos arquitetos Carlos Magalhães (1933-2021) e João Filgueiras Lima, o Lelé (1932-2014).³⁰ A intervenção manteve a forma básica do recinto, mas transformou seu caráter ao substituir mobiliário, instalações e os principais revestimentos – que passaram a ser carpete cinza e vidro fumê. A base da área elevada



Figura 8.8 Plenário da Câmara dos Deputados, galeria de público. Aspecto anterior à reforma de 1971-1972.³¹



Figura 8.9 Plenário da Câmara dos Deputados, Mesa Diretora. Aspecto anterior à reforma de 1971-1972.³²

ocupada pela Mesa Diretora foi ampliada por meio de uma superfície de dupla curvatura, e seu fundo recebeu um painel de Athos Bulcão, formado por perfis de alumínio verticais e volumes esmaltados verdes e amarelos.



Figura 8.10 Plenário da Câmara dos Deputados, galeria de público, 2022. Aspecto decorrente da reforma de 1971-1972 e de modificações posteriores.

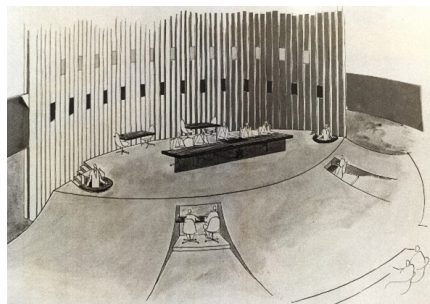


Figura 8.11 Projeto de Oscar Niemeyer para a nova Mesa Diretora do plenário da Câmara dos Deputados, 1971.³³

No Senado Federal, o estudo de Niemeyer foi desenvolvido pelo arquiteto Cydno Silveira (1940-). Em maio de 1972, a obra foi considerada concluída, mas em 1973 houve serviços suplementares relativos à sonorização e à votação eletrônica.³⁴ As principais características da reforma do plenário da Câmara foram repetidas, como a ampliação da base da Mesa Diretora, por meio do acréscimo de uma superfície de dupla curvatura, e a incorporação de um painel de perfis de alumínio, com autoria de Athos Bulcão, ao fundo dessa área. O paralelismo entre os projetos é evidente também nas perspectivas assinadas pelo arquiteto.

O mobiliário foi substituído por peças em madeira feitas sob medida em Brasília, com exceção dos assentos dos senadores, para os quais foi adotada uma versão fixa do modelo *Eames executive chair*, distribuído internacionalmente pela empresa estadunidense *Herman Miller*. Os revestimentos existentes foram substituídos por carpete azul e espelhos fumê. A acústica do espaço, problemática por causa da forma da cúpula, foi resolvida combinando um novo revestimento instalado no interior da superfície côncava e um forro de placas verticais móveis. Essa solução foi desenvolvida para a obra por meio da adaptação de um sistema disponível no mercado, cujas placas fixas eram inadequadas à aplicação na superfície curva.³⁵ Segundo Cydno Silveira, a participação de Athos Bulcão no projeto incluiu o painel ao fundo da mesa diretora e a definição da cor azul ultramar do carpete, mas não o forro³⁶ – o que não muda a atribuição oficial de autoria, reconhecida no tombamento distrital e no inventário federal da obra de Athos Bulcão.

Depois de mais de dez anos de uso, a primeira motivação apresentada para a reforma foi a necessidade de “urgentes reparos, inclusive no tocante a som, iluminação, ar-condicionado e sistema eletrônico de votação;”³⁷ secundariamente, referiu-se “o caráter provisório de suas instalações”. Também aqui, não se tratou

de concluir a execução do projeto de 1957, mas de atualizar as instalações e a aparência dos plenários para a década de 1970, seja na substituição dos lambris de madeira por vidros escuros (na Câmara), seja na mudança do reboco pintado de branco para espelhos fumê e carpete azul (no Senado).



Figura 8.12 Plenário do Senado Federal, bancadas dos senadores e galeria de público, década de 1960. Aspecto anterior à reforma de 1972-1973.³⁸



Figura 8.13 Plenário do Senado Federal, bancadas dos senadores e galeria de público, 2022. Observar transformações nas bancadas, assentos, guarda-corpo da galeria e materiais de acabamento.

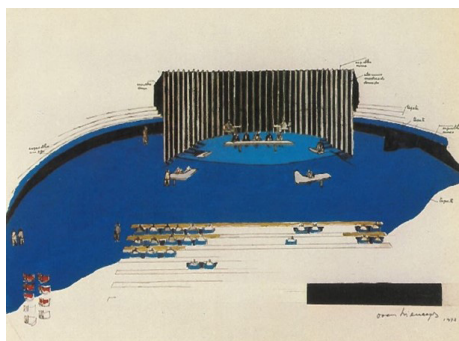


Figura 8.14 Plenário do Senado, Mesa Diretora e bancadas dos senadores. Perspectiva do projeto de reforma, assinada por Oscar Niemeyer, 1972.³⁹

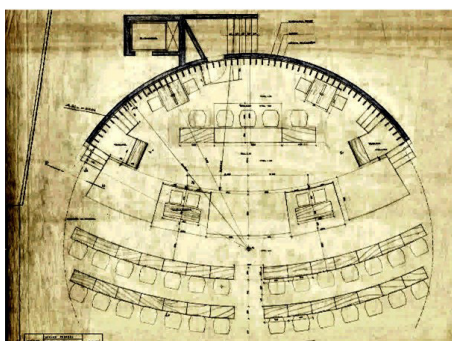


Figura 8.15 Projeto de reforma do Plenário do Senado, Mesa Diretora e bancadas dos senadores, 1971.⁴⁰

Entre 1976 e 1978, houve outro par de intervenções, compreendendo os espaços ao redor dos plenários – então chamados de *halls*, saguões ou salões. Na Câmara, o estudo de Niemeyer data de 1976 e buscava “reorganizar o interior da Câmara dos Deputados, criando inclusive um salão de recepção para o Presidente, próximo ao *hall* principal”.⁴¹ O projeto substituiria os septos de mármore existentes, remanescentes da construção inicial, por um painel semitransparente da artista franco-brasileira Marianne Peretti (1927-2022) e outro, em metal, desenhado pelo arquiteto para ocultar um pilar fora do alinhamento.⁴² Previa também obras dos artistas Cândido Portinari (1903-1962), Poty Lazzarotto (1924-1998) e Firmino Saldanha (1906-1985), que não foram instaladas, e painéis de Athos Bulcão no

Hall dos Deputados (atual café privativo) e na Sala de Recepção do Presidente (atual Salão Nobre) – os últimos representados com sua localização e aparência atuais. Não previsto no estudo, foi instalado no Salão Nobre o painel *Pasiphae*, de Marianne Peretti. Ambos os painéis de Peretti são datados de 1977, ajudando a definir a conclusão da intervenção. O carpete verde instalado na ocasião resultou na denominação corrente do espaço: Salão Verde.



Figura 8.16 Hall da Câmara dos Deputados, 1961.⁴³



Figura 8.17 Hall da Câmara dos Deputados, atual Salão Verde, 2022. Parede exterior do plenário (dir.); painel Araguaia, de Marianne Peretti (centro).

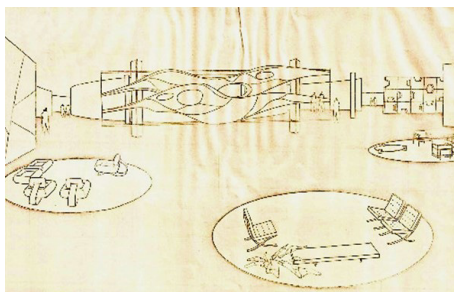


Figura 8.18 Reorganização do Hall principal da Câmara dos Deputados, 1976. Perspectiva com ambientes de estar e painéis de Marianne Peretti e de Athos Bulcão.⁴⁴

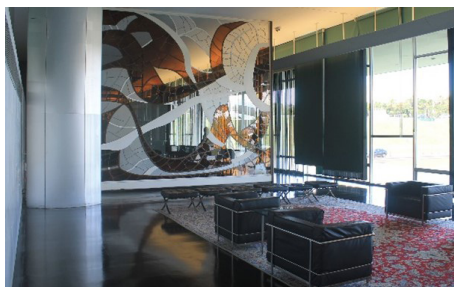


Figura 8.19 Salão Nobre da Câmara dos Deputados, 2022. Aspecto resultante da reforma de 1976-1977. Ao fundo, painel *Pasiphae*, de Marianne Peretti.

Em dezembro do mesmo ano, o presidente do Senado relatou os “entendimentos mantidos com o arquiteto Oscar Niemeyer, no sentido de ser restabelecida a nobreza dos saguões do Senado, a exemplo do que fez com a Câmara”.⁴⁵ A primeira versão conhecida do projeto é um estudo de outubro de 1977.⁴⁶ O memorial do arquiteto justifica a intervenção partindo das melhorias de disposição e de iluminação propostas para o gabinete do presidente do Senado. Com essa reorganização, conseguiu-se desocupar o saguão do plenário, “enriquecendo-o plasticamente, dando-lhe a importância que suas funções exigem”. Com efeito, no Senado, essa área inicialmente livre permanecia tomada por escritórios, mesmo após a ampliação do Edifício Principal e a inauguração do Anexo II do Senado.

PLANTA BADA PAV. SUPERIOR



Remanescente de 1970
 Novo elemento que não existia em 1970
 Elemento desaparecido desde 1970

1. Salão Negro
2. Plenário Senado
3. Saguão do plenário do Senado
4. Presidência do Senado
5. Salão nobre Senado
6. Comitê de imprensa Senado
7. Túnel para arcos Senado
8. Café dos senadores
9. Gabinetes
10. Presidência Câmara
11. Painel Altos Bulcão
12. Painel Marianne Peretti
13. Plenário Câmara
14. Saguão plenário CD
15. Recepção (1975)/ Salão Nobre (1984)
16. Café dos deputados
17. Túnel para arcos Câmara
18. Comitê de imprensa Câmara

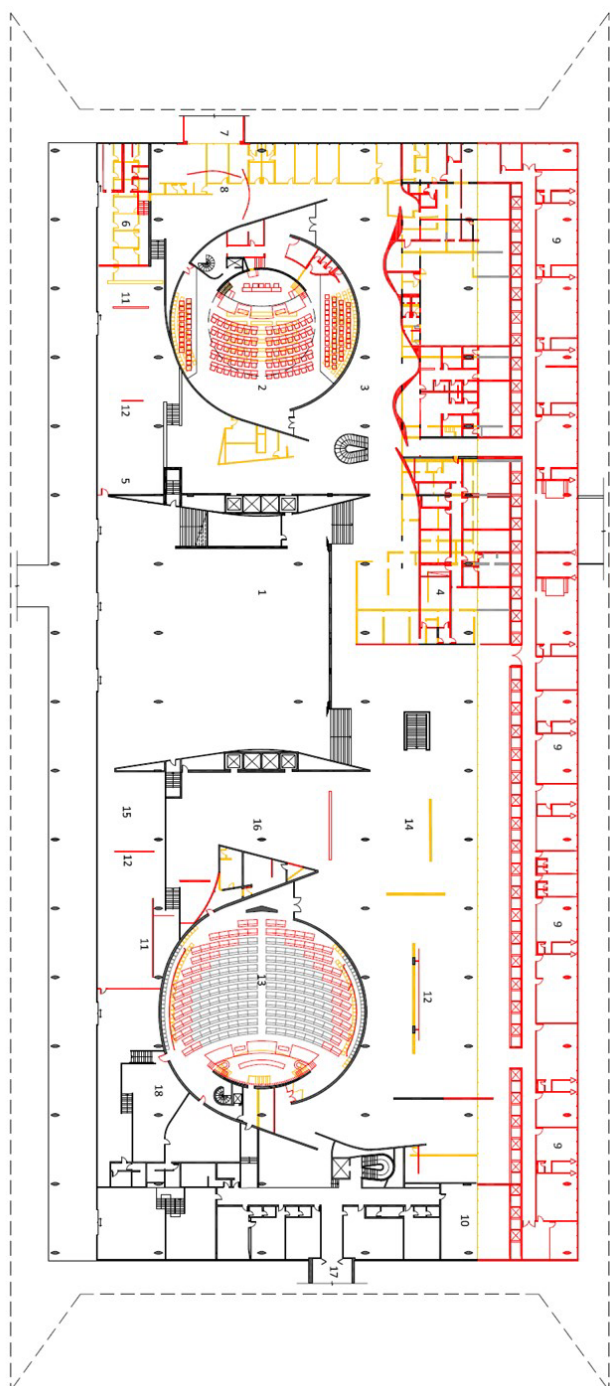


Figura 8.20 Palácio do Congresso. Edifício Principal, pavimento superior. Síntese das transformações espaciais 1970-1979, identificadas a partir da documentação dos acervos do Detec-CD e da Sinfra-SF.

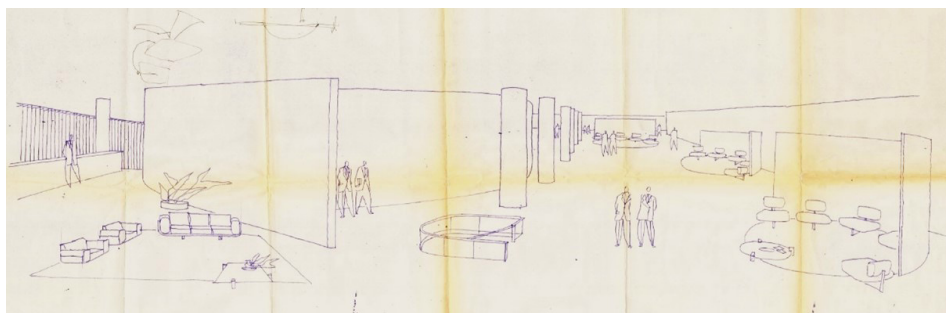


Figura 8.21 Reorganização de Hall do Senado, 1977. Integração com Salão Nobre, novos locais de convívio.

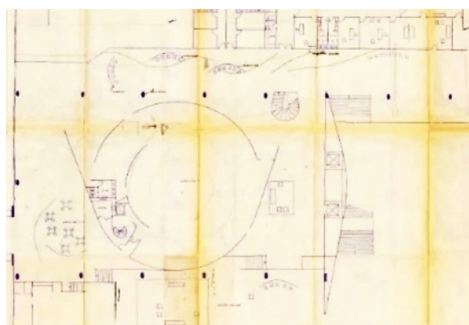


Figura 8.22 Reorganização de Hall principal do Senado, 1977. Proposta de paredes curvas e de painéis artísticos manuscrita sobre versão anterior.⁴⁹



Figura 8.23 Hall principal do Senado Federal, atual Salão Azul, 2022. À esquerda, paredes curvas propostas nas anotações de 1977.

Figura 8.24 Salão Nobre do Senado Federal, década de 1980. Aspecto resultante da reforma 1977-1978. Ao fundo, painel Lago e Peixes, de Marianne Peretti.⁵⁰

O projeto beneficiou-se do fato de que a abertura do túnel de ligação com o Anexo II, no início da década de 1970, levou à demolição de um conjunto de salas ao longo da fachada norte. Desde então, essa fachada tinha uma transparência para o exterior que colaborava para a orientação no interior do edifício. Essa área livre recebeu o café dos senadores, que antes se localizava entre o Salão Nobre e o saguão do plenário. Os banheiros do café, por sua vez, foram deslocados para o interior do plenário.⁵¹ A execução da obra deu-se no recesso parlamentar entre 1977 e 1978.⁵² Anotações na planta baixa disponível no acervo do Senado, talvez

do próprio Niemeyer, indicam as especificações, a introdução de um painel artístico ao fundo do Salão Nobre e a criação das superfícies curvas que passaram a caracterizar o saguão. Os acabamentos em espelhos fumê e carpete azul ultramar, introduzidos no plenário em 1971-1972, foram estendidos a esse espaço, que terminou por ser chamado de Salão Azul. Em junho de 1978, autorizou-se a aquisição dos painéis artísticos para o Salão Nobre – um de Athos Bulcão, instalado aproximadamente na localização prevista no projeto, e um de Marianne Peretti, denominado *Lago e peixes*, não previsto nas pranchas analisadas.⁵³

Em síntese, as sete obras de médio e grande porte conduzidas por Niemeyer de 1965 a 1978 no Edifício Principal reconfiguraram por completo seu pavimento superior.⁵⁴ As intervenções se encadearam, respondendo às anteriores, e deram novas formas, materiais, fluxos e obras de arte aos espaços mais representativos do Palácio do Congresso. Com isso, contornaram a perda de qualidade arquitetônica das ocupações não planejadas dos primeiros anos. Cientes do projeto inicial, essas intervenções não o recuperam ou completam, mesmo quando falam em “restauração do projeto inicial.”⁵⁵ Elas dotam o interior do Palácio de características *novas*, próprias de seu tempo, que depois se integraram à sua imagem e a atualizaram.

Os resultados do processo são amplamente reconhecidos pelo público e pelas instituições envolvidas, sem que hoje se questione sobre serem *originais* ou não. O reconhecimento transparece no fato de que o verde e o azul dos carpetes terminaram por nomear os salões mais utilizados de cada casa legislativa e tornaram-se tão representativos de cada uma delas que foram adotados na programação visual das instituições, chegando à logomarca do Congresso. Também o grande painel de azulejos de Athos Bulcão, inicialmente apenas substituto da vista para a Praça dos Três Poderes, tornou-se uma das imagens-síntese do prédio, protagonista de numerosas peças gráficas e um dos pontos de interesse de seu programa



Figura 8.25 Logomarcas do Senado Federal em azul e da Câmara dos Deputados em verde. Reconhecimento coletivo das transformações arquitetônicas da década de 1970.⁵⁶



Figura 8.26 Padrão de painel de Athos Bulcão reproduzido em publicação atual. Reconhecimento institucional das transformações da década de 1970.⁵⁷

de visitação. Não por acaso, as transformações posteriores introduziram apenas modificações pontuais nesses espaços.

As obras de arte que foram sendo integradas à arquitetura tiveram papel relevante na nova configuração do edifício. Até 1970, este dispunha apenas do painel de Athos Bulcão, no Salão Negro, e da tela de Di Cavalcanti (1897-1976), no saguão da Câmara dos Deputados.⁵⁸ Ao longo daquela década, multiplicaram-se os painéis de Athos Bulcão e Marianne Peretti. Em 1986 e 1987, integraram-se à lanchonete e ao café do Plenário da Câmara dos Deputados mais dois painéis de Athos Bulcão, em madeira laqueada.⁵⁹ O Salão Verde exemplifica como não se trata de mera acumulação de obras, mas de adições integradas à concepção arquitetônica: enquanto o muro-divisória de Bulcão isola o *Hall* dos Deputados, o painel semitransparente de Peretti substitui os septos em mármore, dando mais fluidez ao espaço e ajudando a equilibrar a perda da transparência para o exterior.

Ao fim da década de 1990, Niemeyer projetou um conjunto de cinco espelhos d'água entre o Edifício Principal e a Esplanada dos Ministérios, para "proteger um prédio público de manifestações agressivas e baderneiras", nas palavras do então presidente do Senado, Antônio Carlos Magalhães (1927-2007). Aprovada a concepção de Oscar Niemeyer em agosto de 1998, a obra já se encontrava concluída em março de 1999.⁶⁰ Trata-se de intervenção de grande porte e impacto, comparável àquelas da década de 1970, inclusive pelo fato de que os espelhos d'água se integraram ao Palácio do Congresso, atualizando sua imagem publicamente reconhecida. Assim, não são comuns referências textuais ou fotográficas à época em que o acesso ao edifício era mais franco e direto, nem queixas de que os novos elementos constituem inserções inadequadas ou perda de valor.

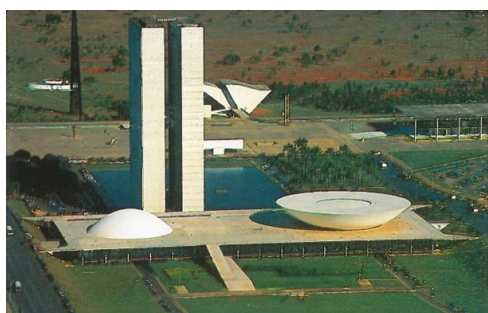


Figura 8.27 Paisagem a oeste do Palácio do Congresso, antes da implantação dos espelhos d'água.⁶¹

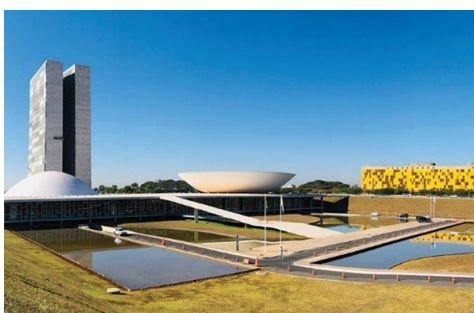


Figura 8.28 Paisagem a oeste do Palácio do Congresso, 2022. Aspecto após implantação dos espelhos d'água, em 1999.⁶²

Para além das transformações de maior porte e visibilidade, o Edifício Principal tem passado por frequentes alterações menores e menos visíveis, em suas áreas parlamentares, administrativas e de apoio, conduzidas pelas equipes técnicas da

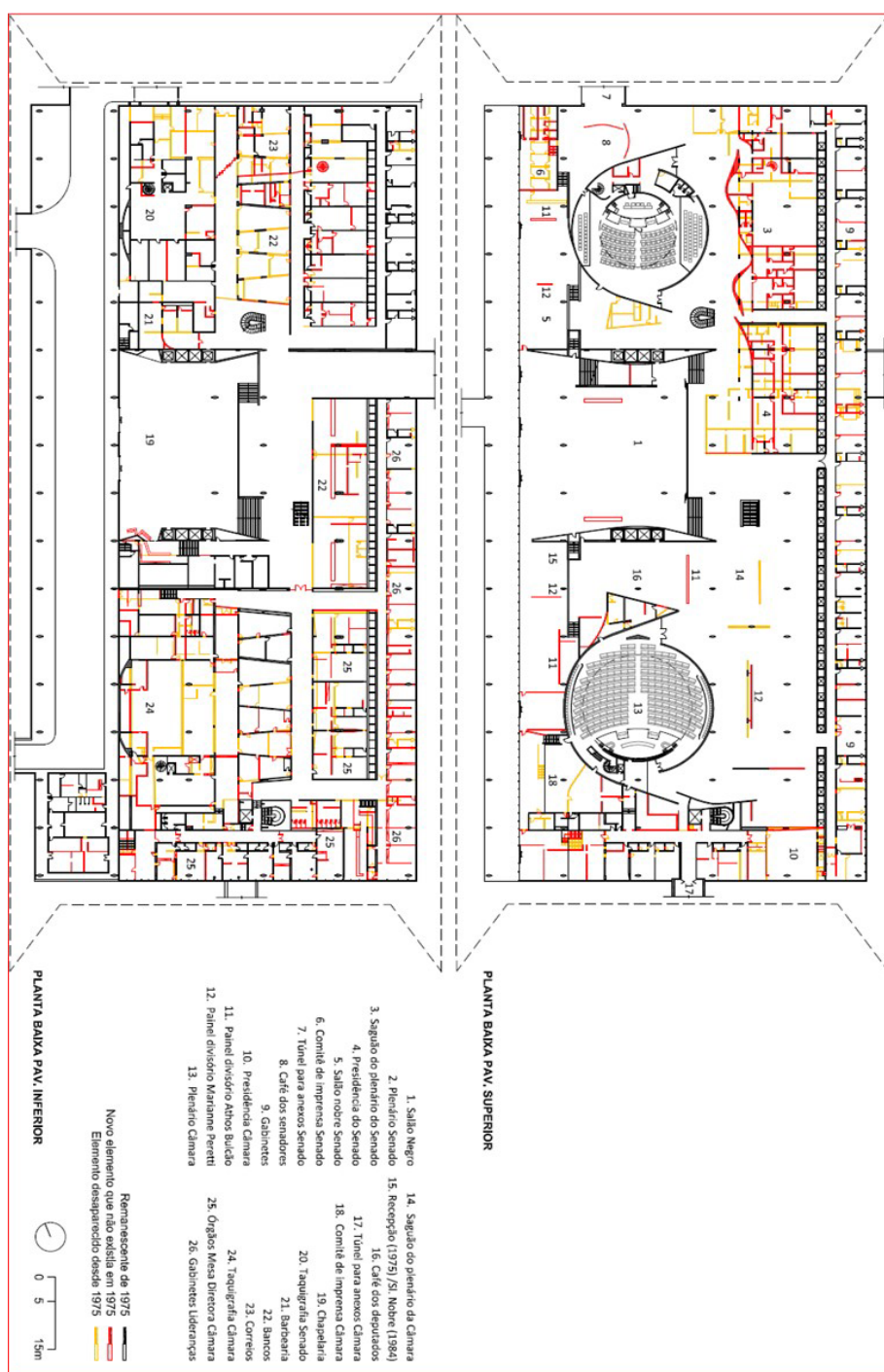


Figura 8.29 Palácio do Congresso. Edifício Principal, pavimento superior e pavimento inferior. Síntese das transformações espaciais 1975-1985, identificadas a partir da documentação dos acervos do Detec-CD e da Sinfra-SF.⁶³

Câmara e do Senado. Em paralelo às transformações que analisamos no pavimento superior do edifício, numerosas outras aconteciam no pavimento inferior. Como se observa nas plantas-síntese do período 1975-1985, com exceção do Salão Branco e do saguão entre Senado e Câmara, a totalidade do pavimento foi reformada naquele período, em diversas obras isoladas.

Em 1972, a escada que ligava o Salão Branco à Taquigrafia do Senado foi substituída por uma lanchonete; em 1978, a área foi transformada em barbearia, charutaria e engraxataria, seguindo os acabamentos instalados no Salão Azul na época. Entre 1979-1980, as salas trapezoidais projetadas para as Comissões do Senado, que funcionavam como Serviço Médico, foram reorganizadas como agências do Banco do Brasil e dos Correios, eliminando uma geometria relevante para a leitura dos usos iniciais do edifício.⁶⁴ Na Câmara dos Deputados, as Comissões sofreram intervenção análoga e foram incorporadas à Taquigrafia. Os gabinetes parlamentares junto aos jardins internos seguiram com seu uso, mas foram intensamente subdivididos, inclusive ocupando partes do jardim. Os gabinetes ao longo das fachadas leste e sul do edifício e as Taquigrafias de ambas as instituições também sofreram reformas extensas. Houve setores completamente reformados duas vezes no período. Assim, nos primeiros 25 anos de existência do Palácio, as mudanças nas áreas secundárias foram tão intensas quanto aquelas de maior valor simbólico e arquitetônico, e mais frequentes do que elas. Esse edifício em transformação constante tornou-se, em grande medida, *outro*, que não aquele inaugurado em 1960. Nos espaços que, por sua função e configuração de projeto, eram menos representativos, frequentemente se resolveram demandas funcionais pontuais às custas do valor arquitetônico do edifício. Isso se evidencia, por exemplo, na instalação de sanitários ocupando e fragmentando o jardim interno; na perda da configuração das salas trapezoidais das comissões; na subdivisão excessiva dos gabinetes, incompatível com a modulação estrutural e infraestrutural do edifício; e na supressão dos eixos de circulação entre as Taquigrafias e as Comissões.

Para além das plantas de demolição e construção, observamos, nas poucas fotografias disponíveis das áreas menos representativas do Senado Federal, a substituição de acabamentos por outros menos adequados ao caráter daqueles espaços – como piso *Paviflex* preto substituído por granito cinza andorinha e lambris de madeira substituídos por pintura branca. Resulta desses processos um desnível significativo entre a qualidade arquitetônica que se observa nos plenários e nos salões reformados e aquela das demais áreas do Palácio.

As plantas-síntese dos períodos 1985-1994 e 1994-2010 mostram a continuidade do processo descrito. No pavimento superior, sucedem-se reformas nos cafés dos Senadores e dos Deputados, nos Comitês de Imprensa, Presidências e Gabinetes de ambas as casas. No pavimento inferior, repetem-se reformas nos

gabinetes, bancos e Taquigrafias – no caso da Câmara, esta foi ocupada por órgãos de comunicação institucional. Nesses 25 anos, assim como nos 25 anteriores, a maioria dessas áreas foi reformada duas vezes. Enquanto isso, o Salão Branco permaneceu com sua configuração inaugural, e os plenários, Salões Nobres, Salão Azul, Salão Verde e Salão Negro mantiveram a aparência da década de 1970.



Figura 8.30 Edifício Principal, hall da escada em ferradura, 1984. Agência do Banco do Brasil (1979-1980).⁶⁵

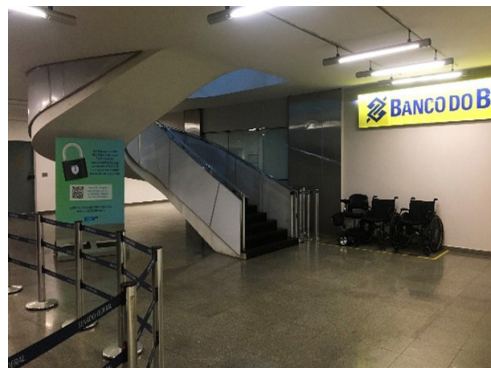


Figura 8.31 Edifício Principal, hall da escada em ferradura, 2022. Iluminação, guarda-corpo da escada e acabamentos transformados.

Na década passada, conforme se observa na planta baixa referente ao período 2010-2020, persistiu o ritmo de reformas periódicas em áreas como bancos, cafés e gabinetes parlamentares. Houve novas intervenções em ambos os plenários, para acessibilidade de pessoas com deficiência às tribunas e às mesas diretoras, com projetos das equipes de cada instituição. Esse par de intervenções revela novas abordagens nas intervenções sobre o Palácio, relacionadas a seu progressivo processo de reconhecimento patrimonial,⁶⁶ que não significam o abandono completo dos métodos descritos anteriormente.

Em 2014,⁶⁷ no plenário da Câmara, o acesso para pessoas em cadeira de rodas foi resolvido rebaixando (demolindo e reconstruindo) toda a superfície elevada da Mesa Diretora, de modo a conseguir vencer sua altura com uma única rampa. Em função da rampa, o mobiliário existente foi deslocado. O acesso às tribunas agora é feito por plataformas eletromecânicas embutidas no piso. Assim, a intervenção viabilizou a retirada de uma plataforma elevatória convencional anteriormente instalada, que tinha maior impacto visual, e “não se sobressai no ambiente nem é perceptível sem que se tenha prévio conhecimento do fato”.⁶⁸

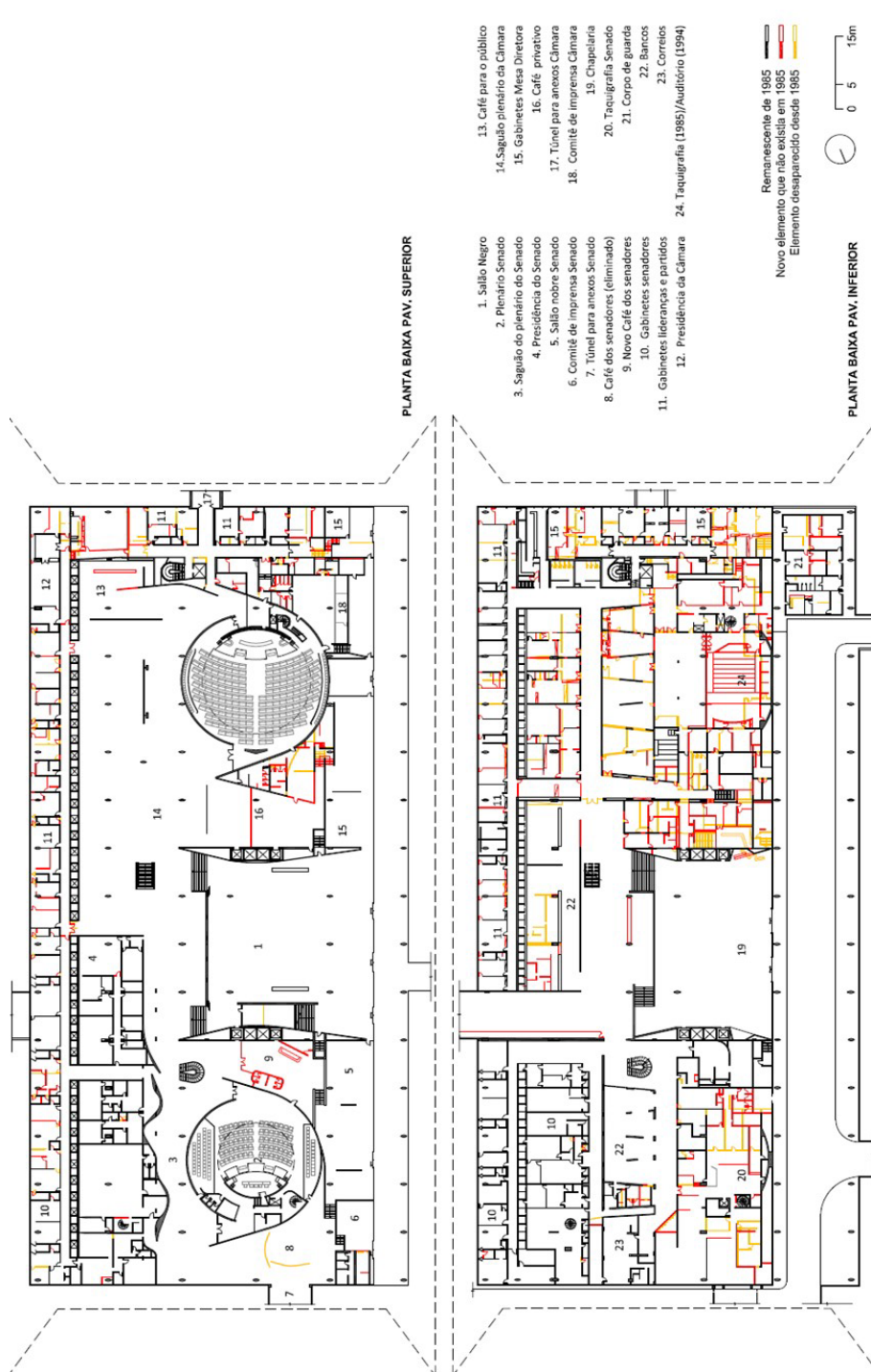


Figura 8.32 Palácio do Congresso. Edifício Principal, pavimento superior e pavimento inferior. Síntese das transformações espaciais 1985-1994, identificadas a partir da documentação dos acervos do Detec-CD e da Sinfra-SF.⁶⁹

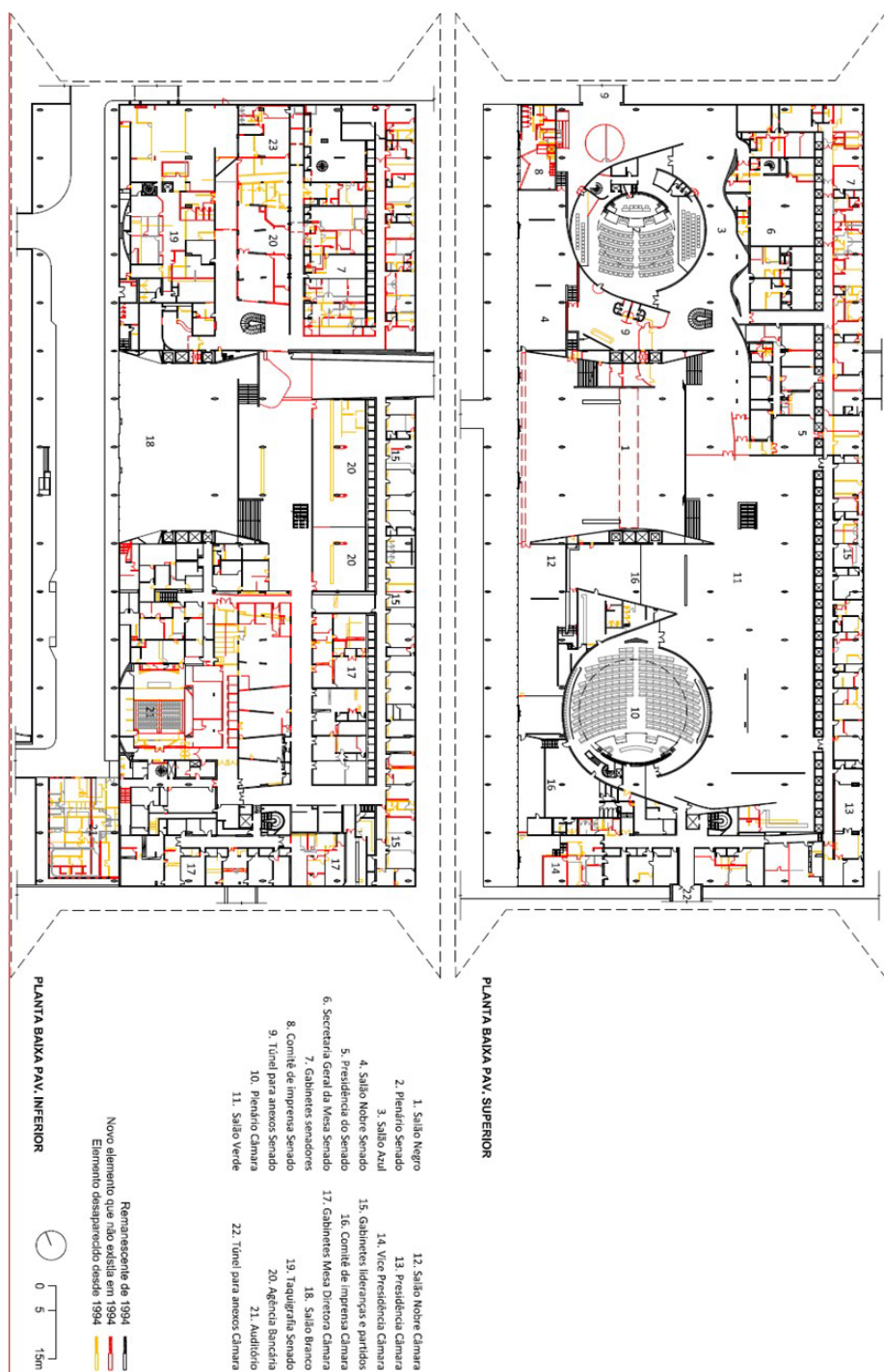


Figura 8.33 Palácio do Congresso. Edifício Principal, pavimento superior e pavimento inferior. Síntese das transformações espaciais 1994-2010, identificadas a partir da documentação dos acervos do Detec-CD e da Sinfra-SF. 7Q

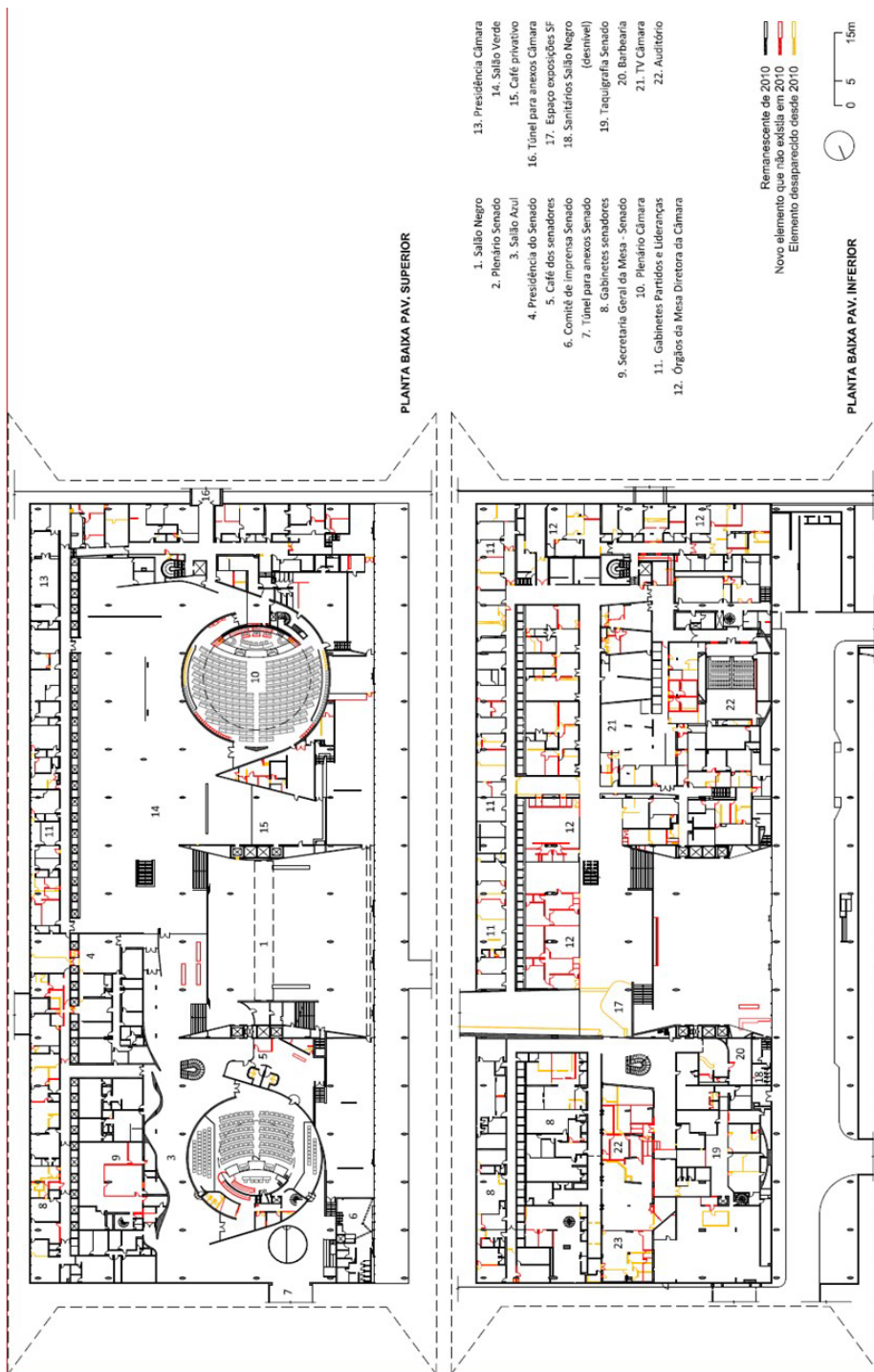


Figura 8.36 Palácio do Congresso. Edifício Principal, pavimento superior e pavimento inferior. Síntese das transformações espaciais 2010-2020, identificadas a partir da documentação dos acervos do Detec-CD e da Sinfra-SF.⁷¹

No plenário do Senado, a rampa construída para os mesmos fins, em 2018-2019, tem dois lances, com um patamar intermediário de acesso a tribuna. A maior extensão do percurso evitou a necessidade de rebaixamento do piso superior, mas também houve deslocamento do mobiliário fixo. O volume da rampa e do patamar se apresenta visivelmente como adição à construção, mas, por sua forma e materiais, não compromete a apreensão do espaço.⁷²

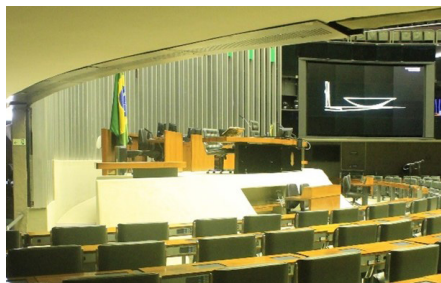


Figura 8.34 Plenário da Câmara, 2022. À esquerda, rampa de acesso à Mesa Diretora e tribuna.



Figura 8.35 Plenário do Senado, 2022. À direita, patamar da rampa para Mesa Diretora e tribuna.

Enquanto adição visível que se integra ao edifício com mínimas demolições, essa intervenção é análoga à instalação do painel artístico *Alumbramento*, de Marianne Peretti, no Salão Branco, em 2016. Criado para o Anexo II do Senado em 1978 e desmontado em função de reformas posteriores naquele edifício, o vitral foi trazido ao Edifício Principal para mantê-lo em exibição permanente.⁷³

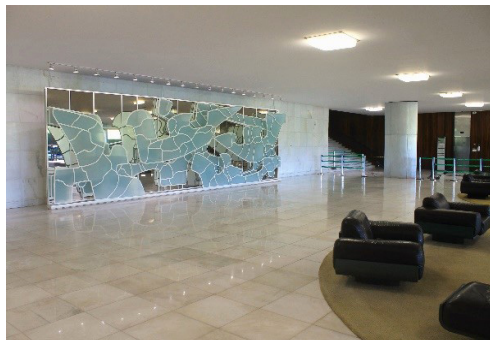


Figura 8.37 Salão Branco, 2022. Ao centro, vitral *Alumbramento*, de Marianne Peretti.

Por sua vez, as obras realizadas pela Câmara dos Deputados no saguão do pavimento inferior do Edifício Principal correspondem à mesma lógica da intervenção em seu plenário: transformações físicas de maior porte, não-identificáveis após sua conclusão. As alterações se integram ao Plano de Preservação da Câmara, que pretende “resgatar valores da configuração original do edifício [...]: setorização clara distribuída em blocos separados por largas circulações”.⁷⁴ Na etapa de 2019-2020, executaram-se: conversão das agências bancárias em salas de reunião para as

lideranças partidárias; transferência de caixas eletrônicos do saguão para área segregada; e reconfiguração do saguão, com eliminação de elementos físicos da área de exposições Espaço Ivandro Cunha Lima, criação de área de recepção de visitantes e substituição do revestimento de piso tipo Paviflex preto por granito verde Ubatuba.⁷⁵ Além da resolução de questões funcionais, a intervenção aumentou a fluidez do saguão e sua integração às demais áreas mais representativas do Palácio.

Nos quatro casos referidos, a resolução dos desafios de programa foi buscada por meio de intervenções que se pretendiam mínimas. A diferença observada entre elas é que, enquanto os projetos da equipe da Câmara dos Deputados buscaram a mínima diferença em relação à imagem tomada como referência, os projetos concebidos pela equipe do Senado Federal buscaram as mínimas perdas físicas, ao tempo em que se apresentam como adições.

Essas posturas profissionais e suas diferenças já foram extensamente analisadas: para a equipe da Câmara dos Deputados, as principais referências seriam a concepção do edifício, sua lógica própria e seu projeto inicial; para a equipe do Senado, as principais referências seriam a situação atual do edifício, seu processo histórico e sua materialidade.⁷⁶ De toda forma, ambas constituem uma nova abordagem, diversa das grandes transformações de Niemeyer, que haviam resolvido os programas propostos ao tempo em que reconfiguraram o edifício, conferindo-lhe novas e potentes imagens. Essa abordagem também é diversa do conjunto das obras de menor porte, em que a funcionalidade predominou sobre outros objetivos, com frequentes perdas de valor arquitetônico.

Em meio à contínua transformação durante os sessenta anos de existência física do Edifício Principal do Palácio do Congresso Nacional (e mesmo antes disso, ainda em projeto), a análise e sistematização de suas alterações permitiram identificar espacial e temporalmente o conjunto dessas transformações, bem como aprofundar o conhecimento disponível sobre reformas fundamentais para a história do prédio, como aquelas ocorridas no Plenário do Senado (1971-1972) e no Salão Azul (1977-1978). Foi possível observar três diferentes linhas de intervenção, que não abarcam a totalidade dos contextos e intenções dos projetos desenvolvidos, mas descrevem suas tendências principais.⁷⁷

Nas áreas mais representativas e nas situações de maior impacto potencial sobre o edifício, costumou-se recorrer ao arquiteto do projeto inicial, Oscar Niemeyer. Nos demais espaços do edifício, as transformações vêm sendo conduzidas pelas equipes técnicas do Senado Federal e da Câmara dos Deputados. Observamos, já nas condições de encomenda, uma divisão entre situações ou espaços mais sensíveis, nos quais o convite a Niemeyer parece corresponder a uma disposição prévia de atender a demandas funcionais em consonância com a qualidade arquitetônica do todo; e situações ou espaços entendidos como corriqueiros, nos quais

frequentemente o atendimento direto às demandas apresentadas se sobrepôs a uma visão mais ampla do edifício.

Nesse contexto, a diferença entre os resultados verificados não se explica apenas pela diferença entre o “gênio” de Niemeyer e os demais arquitetos, mas igualmente pelas diferentes disposições dos encomendantes em aceitar as propostas do “Professor”⁷⁸ ou de funcionários das instituições. Essas diferentes formas de intervir aprofundaram, ao longo do tempo, uma hierarquia espacial já presente no projeto.

A partir do processo de patrimonialização do edifício, na década de 2000, identificamos uma terceira estratégia, que toma as questões de preservação como um dos determinantes centrais de projeto. Para além das implicações legais do tombamento federal, também foram fundamentais para a emergência desse posicionamento a formação e a postura profissional dos arquitetos que ingressaram como servidores da Câmara dos Deputados e do Senado Federal desde essa década.⁷⁹

Nessa longa trajetória, as transformações mais amplas conduzidas por Niemeyer constituíram nova arquitetura entrelaçada à antiga. Ora de continuidade com o existente, como nos plenários, ora de clara ruptura, como no Salão Azul, vão além de “completar” ou “concluir” o edifício, e efetivamente transformam-no em outra versão de si próprio. Suas alterações acomodam as questões programáticas, afastando-se do projeto inicial sem ignorá-lo. Hoje, elas não são vistas pelo público leigo ou especializado como deturpações e, em alguns casos, chegam a se identificar com as próprias instituições do Senado e da Câmara. Sem se pretenderem como intervenções no patrimônio cultural, elas recriaram espaços que hoje apresentam valores culturais amplamente reconhecidos.

O caso aponta para a importância da autoria não só como fator gerador, autenticador ou explicativo da arquitetura, mas também como condicionante fundamental de seus processos de transformação e preservação. A autoridade do profissional Oscar Niemeyer justifica suas repetidas contratações, assim como sua capacidade profissional se relaciona à qualidade dos resultados alcançados. Trata-se do responsável por um conjunto de valores arquitetônicos iniciais e também pela maior parte dos valores desse tipo que se constituíram na trajetória do edifício.

O Edifício Principal do Palácio do Congresso Nacional evidencia, assim, como alterações que afastam ícones do século XX de sua intenção e forma originais nem sempre são desvirtuações e descaracterizações a serem revertidas. Ao contrário, essas mudanças podem gerar novas imagens que concorrem e se sobrepõem às fotografias consagradas, atualizando o imaginário coletivo e apresentando valor cultural relevante.

O caso aponta, enfim, para a relevância espacial e, mais amplamente, cultural das obras de arte gradualmente incorporadas à arquitetura; indica a adição enquanto modo de intervenção propício ao enriquecimento dos valores dos edifícios modernos – o que não é novidade para o patrimônio mais antigo; mostra, ainda, como a arquitetura do século XX, ao alcançar o modo monumental, na variedade de sentidos do termo, se apresenta à preservação de modo conceitualmente análogo à arquitetura monumental de outras épocas. Trata-se de ver tais objetos não apenas como *ícone* (imagem cultuada imutável), mas também como *palimpsesto* (documento com múltiplas escrituras sobrepostas).

ALTERAÇÕES, ADIÇÕES E ATUALIZAÇÃO DA IMAGEM DE ÍCONES ARQUITETÔNICOS ⁸⁰

Partindo do Edifício Principal do Palácio do Congresso Nacional, é possível estender a abordagem das alterações e, especificamente, das adições enquanto atributos de valores culturais. Atendendo aos usos de sucessivos momentos presentes, as adições constituem documentos da trajetória histórica dos edifícios. Não por acaso, diferentes imagens usadas para descrever essa acumulação temporal remetem à terminologia da arqueologia – *estratificação, camadas, cultura material* etc.:

*[...] o imperativo da manutenção [...] das estratificações, de tudo que é documento de cultura material, recordando que [...] a mensagem espiritual da arquitetura tem por meio a matéria, que se modifica e ganha acréscimos no tempo.*⁸¹

A Igreja da Ascensão do Senhor, projetada por João Filgueiras Lima, já analisada quanto ao *envelhecimento intencional*, permite explorar também os sentidos da acumulação temporal. Conforme aponta seu dossiê de tombamento, até a década de 2000, o edifício já sofrera numerosas alterações: na nave, a introdução de assentos plásticos, imagens de santos, sistema de som e substituição da cruz do altar por uma pintura de Cristo; nos espaços de apoio, as mudanças de usos, acabamentos e mobiliário, incluindo a transformação da sacristia em depósito. A visão do arquiteto sobre essas intervenções – de fato inadequadamente planejadas – era negativa:

[...] tem obras que a gente rejeita um pouco [...] E em outras, mesmo aquelas de que gosto da concepção, como é o caso da igreja do CAB [...] fico triste ao ver que o espaço interno se deteriorou da forma que está hoje, com um painel horrível sobre o altar, descaracterizando tudo. Foram feitas tantas

confusões naquele espaço que nem entro lá, apesar de ser um projeto que me deu muita alegria.⁸²



Figura 8.38 Alterações na nave. Tubulação para instalações elétricas, sonorização improvisada.



Figura 8.39 Alterações no subsolo. Instalação de eletrocalha (no alto) e divisórias (à esquerda).

É possível que o juízo negativo tenha sido exageradamente influenciado pela imagem de Cristo sobre o altar, pois as alterações introduzidas, mesmo as novas instalações na nave e as mudanças de acabamentos nas áreas de apoio, haviam afetado os principais valores do edifício em nível moderado, sem chegar a descaracterizá-lo.⁸³

A partir de 2010, iniciou-se outro ciclo de acréscimos à igreja, sob supervisão dos arquitetos João Martins de Oliveira e Doris Vilas-Boas.⁸⁴ Significativamente, Oliveira foi assessor para espaços litúrgicos da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB) entre 2009 e 2014. No presbitério, os arquitetos projetaram um frontal para a mesa do altar-mor, um novo crucifixo, em lugar do painel de Cristo anteriormente existente, e um altar lateral para a nova imagem de Nossa Senhora da Apresentação – escultura do artista italiano Albano Poli (1935-). No Batistério, que também é Capela do Santíssimo Sacramento, o altar existente foi acrescido de um frontal, um sacrário e um painel em mosaico cerâmico, representando a hóstia consagrada, de autoria do artista ítalo-brasileiro Sergio Ricciuto Conte (1983-).⁸⁵ Além disso, criou-se um pequeno altar lateral para Nossa Senhora Aparecida. Por suas formas simples e materiais opacos, os altares laterais e o crucifixo se integram ao todo de forma fluida, enquanto os frontais e o sacrário, dourados, funcionam como adornos sutilmente dissonantes, que ganham sentido pelos elementos sagrados a que se associam. Diferentemente, o painel ao fundo do altar do Santíssimo Sacramento, com suas formas e cores exuberantes, perturba o caráter sereno e contemplativo do espaço.

A nova unidade espacial alcançada na nave e na capela é menos ascética, mais rica, ligeiramente diferente daquela projetada por Lelé, mas mantém o sentido de calma do lugar. Igualmente importante, o conjunto de peças é a contribuição da

atual geração à Igreja, testemunhando a continuidade de seu uso, marcando um novo momento enquanto sede de paróquia, com uso mais intenso e maiores expectativas litúrgicas. A consciência do papel simbólico dessas adições se expressa na placa comemorativa da criação da paróquia, de 2016, que conjuga as imagens do exterior da igreja (marcando sua criação) e do novo crucifixo do altar-mor (marcando aquele novo momento).

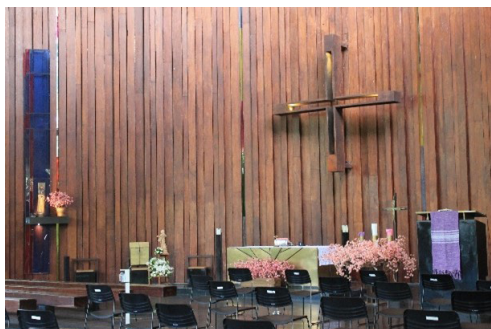


Figura 8.40 Nave. À direita, altar-mor, com novo frontal na mesa e novo crucifixo; à esquerda, altar da Virgem Maria; ao fundo, painel em madeira e vidro, anteriormente existente, de Athos Bulcão.

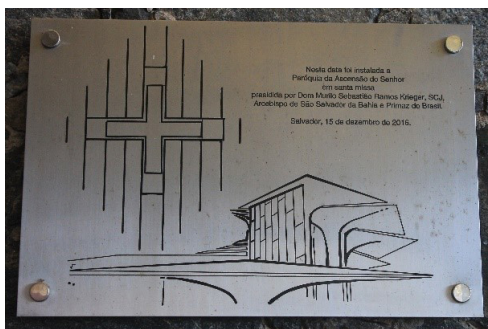


Figura 8.41 Placa comemorativa da transformação do edifício em sede de paróquia (2016), incluindo a imagem do novo crucifixo do altar-mor.

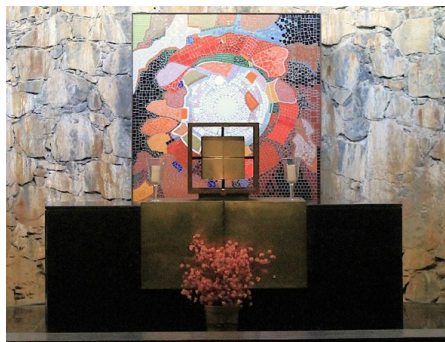


Figura 8.42 Capela do Santíssimo Sacramento, com novo sacrário (ao centro) e painel em mosaico ao fundo.

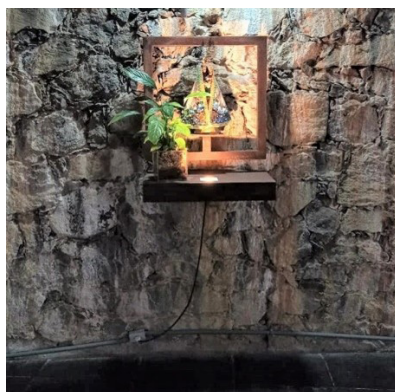


Figura 8.43 Capela do Santíssimo Sacramento, altar de Nossa Senhora Aparecida.

Na Igreja da Ascensão do Senhor, as adições recentes enriquecem o edifício e reafirmam a possibilidade da existência de valor em alterações *não previstas* em projetos do século XX. Assim como no Palácio do Congresso Nacional, evidenciam a fertilidade das adições e a importância da qualidade dessas intervenções, enquanto novas criações em relação com o existente – questão que atravessa a reflexão patrimonial do século XX, em diferentes vertentes de pensamento que entendem a intervenção como necessariamente projetual.⁸⁶

A despeito das alterações, Lelé segue preponderante como definidor da forma e da matéria hoje visíveis. Nas intervenções, há limites de escala e de caráter autoimpostos – mesmo não estando tombado o edifício soteropolitano quando de sua realização. Esses limites podem ser relacionados a fatores como o distanciamento geracional, a notoriedade do autor do projeto inicial e a adoção de um olhar *patrimonial* ao objeto. Mesmo alterando o original, esse caso permanece profundamente vinculado à sua autoria inicial.

Entre os edifícios pesquisados, aquele que sofreu a alteração de imagem mais radical ao longo dos anos foi a da Catedral de Brasília. A definição de sua forma em projeto, em 1958, resultou de intenso intercâmbio entre o arquiteto Oscar Niemeyer, o calculista Joaquim Cardozo e os profissionais de suas equipes: o desenvolvimento do projeto estrutural levou a transformações importantes na quantidade e na forma dos elementos parabólicos que definem o volume, que chegaram à sua configuração definitiva em desenho do arquiteto carioca Eduardo Negri.⁸⁷ Assim como no Congresso Nacional, os croquis publicados pelo arquiteto não exprimem a complexidade do desenvolvimento da forma.

A partir da documentação de projeto e de obra, incluindo o depoimento do arquiteto Carlos Magalhães sobre as soluções executivas por ele desenvolvidas em canteiro, evidencia-se o papel das colaborações profissionais e dos agentes da construção – que operaram no limite da técnica conhecida e com intenso trabalho artesanal – na viabilização e atualização da forma projetada:

Os aspectos sóbrio e monumental dos edifícios não derivam somente do engenho criativo, da “pureza e espontaneidade” apresentadas por Niemeyer, sendo também resultantes da experiência de operários, arquitetos e engenheiros nos canteiros de obras [...] a síntese projetual alcançada, balizada pelo desenho, não se encerra na prancheta, é algo continuamente reelaborado [...]. Na Catedral de Brasília, mesmo sua forma unívoca e sintética [...] foi construída em experiência conjunta, na mútua interação entre os arquitetos que desenvolviam o trabalho no escritório de obra.⁸⁸

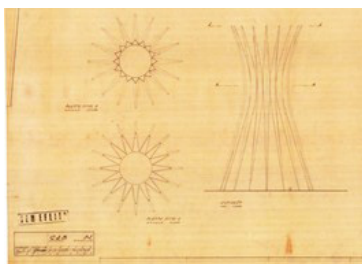


Figura 8.44 Versão inicial de projeto, 1958.⁸⁹



Figura 8.45 Vista geral da Catedral em 1966, seis anos após a primeira interrupção de suas obras.⁹⁰

A construção se deu em três etapas. Do início da obra, em 1958, até sua interrupção, por falta de recursos, em 1960, ergueu-se o arcabouço estrutural, que permaneceu inacabado, na paisagem da Esplanada dos Ministérios. Entre 1969 e 1970, foram instalados o fechamento envidraçado, elementos litúrgicos e decorativos, viabilizando, assim, a inauguração de um edifício de concreto aparente e vidros lisos, conforme previsto em projeto. De 1976 a 1978, a sacristia, o batistério e o campanário foram concluídos.¹

O edifício foi tombado ainda em 1967, enquanto “expressão da arquitetura religiosa moderna de nosso país, especialmente representativa do ‘espírito de Brasília.’”⁹² Esse processo controverso, com idas e vindas,⁹³ viabilizou financeiramente a conclusão da obra, com recursos do Ministério da Educação.⁹⁴

Entre 1986 e 1990, vinte anos depois do tombamento da Catedral e dez anos depois de sua conclusão, Niemeyer, declaradamente insatisfeito com os vidros lisos instalados, optou por substituir a camada interna por um vitral em toda a extensão do edifício.⁹⁵ A concepção da obra de arte foi confiada à artista Marianne Peretti. Na mesma ocasião, os elementos estruturais foram pintados de branco interna e externamente – instrução apresentada pelo arquiteto desde a década de 1970, mas somente executada em conjunto com os vitrais, talvez sob influência da própria artista.⁹⁶



Figura 8.46 Catedral e batistério, com concreto aparente e vidros lisos, c. 1970.⁹⁷



Figura 8.47 Interior da Catedral, com concreto aparente e vidros lisos, c. 1970.
98

Como se observa na comparação entre as fotos, essa intervenção alterou profundamente a apreensão do edifício, tanto interna como externamente, conferindo-lhe uma nova imagem. Por exemplo, em seu interior, a estrutura era mais escura do que o fechamento – relação que foi, em grande medida, invertida. Nos últimos

trinta anos, a nova aparência se consolidou na paisagem e no imaginário da cidade como sendo a própria catedral – e não apenas sua versão mais recente. Com efeito, para o público em geral, as fotografias da estrutura em concreto aparente remetem mais à obra inconclusa do que aos quinze anos em que ela, coberta e inaugurada, manteve esse aspecto.



Figura 8.48 Exterior, em vista atual, com estrutura pintada de branco, vitrais coloridos e vidros externos reflexivos.

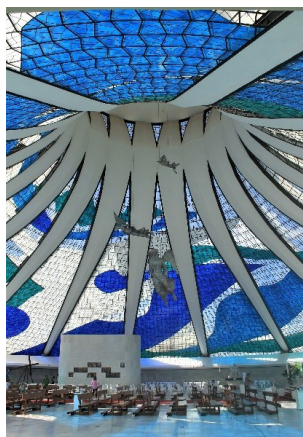


Figura 8.49 Interior, em vista atual, com estrutura pintada de branco e vitrais coloridos, reproduzidos nas obras de 2009-2012.

Entre 2009 e 2012, a Igreja passou por novas obras, compreendendo a manutenção geral de revestimentos e impermeabilização e a substituição de ambas as camadas do fechamento perimetral. Os vitrais, que apresentavam lacunas pontuais, foram integralmente refeitos, seguindo a forma existente, enquanto os vidros externos foram trocados por outros, de melhor desempenho térmico e menor necessidade de manutenção.⁹⁹ Esses ganhos justificaram a eliminação dos vitrais da década de 1980, com as perdas de valores decorrentes. O equilíbrio entre perdas e ganhos nesse último ciclo de transformações é especialmente delicado porque, por um lado, era crítico para o conforto do edifício que os vidros externos resultassem em menor ganho térmico; por outro, a solução utilizada tem alto grau de reflexão, de forma que as novas superfícies, semiespelhadas, visivelmente contemporâneas, incompatíveis com a idade do edifício, se sobressaem e competem com os elementos estruturais na definição de sua aparência externa.

Observa-se, enfim, que a Catedral de Brasília é reconhecida e valorizada pelo público em sua forma alterada, com uma imagem que se afasta decisivamente de seu projeto e de seu estado inaugural, e resulta de sucessivas configurações que se mostraram provisórias. A importância decisiva dos vitrais de Marianne Peretti na espacialidade interna – mais do que nas costumeiras colaborações entre o

arquiteto e diversos artistas brasileiros – reitera e intensifica a leitura da obra como “resultado de diversas contribuições, mais do que a síntese daquilo que se encontra desenhado em fontes documentais.”⁹⁰

Niemeyer, intervindo em sua própria obra, move-se com desenvoltura e realiza transformações de grande porte. Como se depreende de suas declarações e memoriais relativos às obras no Congresso Nacional, seus objetivos são problemas práticos e alcançar qualidade arquitetônica, mas não *preservar* os edifícios, no sentido patrimonial do termo – mesmo já estando tombadas Brasília, quando da criação do espelho d’água do Congresso, e a Catedral, quando da execução dos vitrais e da pintura branca. Ambos os casos confirmam a dificuldade de afastamento crítico dos autores em relação às suas próprias obras.¹⁰¹ Distantes de seu estado original, esses edifícios permanecem autorais por meio da continuidade da atuação dos arquitetos iniciais.

A Igreja da Ascensão do Senhor e a Catedral de Brasília amplificam, assim, questões levantadas pelo Palácio do Congresso. As alterações comprometem determinados valores presentes nos edifícios, ao tempo em que lhes acrescentam valores artísticos, arquitetônicos e de uso. Assim, incorporam-se irreversivelmente às obras e atualizam sua imagem publicamente reconhecida, demonstrando que edifícios do século XX e, especificamente, edifícios modernos têm potencial de atualização formal análogo ao do patrimônio de outras épocas e podem ser enriquecidos por meio de adições criteriosas. Dessa forma, é oportuno conduzir sua preservação relativizando a ideia do *original*, com abertura aos possíveis valores de suas alterações.

Por outro lado, a maioria dessas alterações não mantém contrastes visíveis de forma ou de articulação com os edifícios em que se inserem, sendo pouco perceptíveis ao observador não previamente informado.¹⁰² Assim, raramente funcionam como atributos específicos de valor de antiguidade, que se manifesta em situações visualmente perceptíveis, quando as alterações geram uma não-correspondência, uma *integração imperfeita* entre diferentes partes de edifício, conforme se expõe na *Introdução* e no próximo capítulo.

NOTAS

- 1 Outras instâncias de proteção patrimonial.
Patrimônio da Humanidade. Brasília. Dossiê 445, aprovado na 11ª reunião do Comitê do Patrimônio Mundial, de 7 a 11 de dezembro de 1987.
Tombamento federal. Conjunto urbanístico de Brasília. Processo nº 1.305-T-90, homologado em 13 de março de 1990.
Tombamento distrital. Conjunto Urbanístico de Brasília. Decreto nº 10.829, de 14 de outubro de 1987.
Tombamento distrital. Obra de Athos Bulcão. Decreto nº 31.067, de 23 de novembro de 2009.
- 2 O estudo de caso que abre este capítulo já foi publicado como artigo. CARVALHO, Juliano Loureiro de. Palácio do Congresso Nacional – valor cultural de alterações em edifícios modernos. *Anais do Museu Paulista. História e Cultura Material*, São Paulo, v. 32, p. 1-49, 2024.
- 3 Comumente referida como Congresso Nacional, a sede do Poder Legislativo brasileiro é denominada Palácio do Congresso Nacional em textos de Oscar Niemeyer e nos regimentos internos da Câmara dos Deputados e do Senado Federal.
- 4 Manifestação de Lauro Cavalcanti em: IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional). Processo de tombamento 1550-T-07. Bens representativos do conjunto da obra do arquiteto Oscar Niemeyer. p. 19. Arquivo Noronha Santos. Cf. também CASTRO, André Luiz de Souza. *Preservando o edifício moderno: Congresso Nacional*. 2020. Tese (doutorado em Arquitetura e urbanismo) – Universidade de Brasília. Brasília, 2020, p. 100-101.
- 5 CASTRO, *Preservando o edifício moderno: Congresso Nacional*.
- 6 NIEMEYER, Oscar. *Minha experiência em Brasília*. 4. ed. Rio de Janeiro: Revan, 2006, p. 28-29 [1ª edição em 1961].

- 7 MOHOLY-NAGY, Sibyl. Brasília – conceito majestoso ou monumento autocrático? XAVIER, Alberto; KATINSKY, Julio (orgs.). Brasília: antologia crítica. São Paulo: Cosac & Naify, 2012, p. 58-59; NERVI, Pier Luigi. Crítica das estruturas. XAVIER; KATINSKY, Brasília: antologia crítica, p. 46-48; ZEVI, Bruno. Seis perguntas sobre a nova capital sul-americana. XAVIER; KATINSKY, Brasília: antologia crítica, p. 66-72. As primeiras publicações desses textos são de 1959.
- 8 BRUAND, Yves. Arquitetura contemporânea no Brasil. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003 [1ª edição em 1981]; CHOAY, Françoise. Brasília – uma capital pré-fabricada. XAVIER; KATINSKY, Brasília: antologia crítica, p. 60-66; UNDERWOOD, David. Oscar Niemeyer e o modernismo de formas livres no Brasil. 2. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2010 [1ª edição em inglês, em 1994].
- 9 SENADO FEDERAL. O Senado na história do Brasil. Brasília: Senado Federal, 1996, p. 63.
- 10 Foto: Marcos Oliveira. Agência Senado. Disponível online.
- 11 SILVA, Elcio Gomes da. Os palácios originais de Brasília. 2012. Tese (doutorado em arquitetura e urbanismo) – Universidade de Brasília. Brasília, 2012, p. 53, 377, 483.
- 12 Na pesquisa, consideramos “reforma” toda intervenção que implicou demolição e/ou construção de paredes e divisórias. Em levantamento não-exaustivo, identificamos a realização de cem reformas entre 1960 e 2020. Algumas delas estão documentadas nos acervos consultados, enquanto outras foram inferidas a partir da comparação entre levantamentos cadastrais sucessivos e, subsidiariamente, fotografias de diferentes épocas.
- 13 CASTRO, Preservando o edifício moderno: Congresso Nacional, p. 113.
- 14 Especialmente na documentação gráfica que se encontra sob a guarda dos órgãos responsáveis pela infraestrutura física do Senado Federal (Secretaria de Infraestrutura, Sinfra) e da Câmara dos Deputados (Departamento Técnico, Detec).
- 15 SILVA, Os palácios originais de Brasília; CASTRO, Preservando o edifício moderno: Congresso Nacional.
- 16 Esses croquis foram fotografados por Matheus Gorovitz, cujas reproduções servem de fonte às publicações do material.
- 17 SILVA, Os palácios originais de Brasília, p. 53, 214-244.
- 18 CASTRO, André; CARVALHO, Sidney. Senado Federal – o edifício e sua história. Senatus, Brasília, v. 8, n. 1, 2010, p. 156-195, p. 177.
- 19 Foto: Arquivo Público do Distrito Federal, cota NOV-D-4-4-D-3 (3712).

- 20 NIEMEYER, Oscar. Minha arquitetura. Rio de Janeiro: Revan, 2000; NIEMEYER, Minha experiência em Brasília.
- 21 DUA-NOVACAP (Departamento de Urbanismo e Arquitetura da Novacap). Congresso Nacional. Edifício Principal. Arquitetura. Alvenaria. Projeto aprovado pelo Senador Cunha Melo. 1959. Acervo Detec-CD, cota CN-EPARQ-000-0-000-00-0000000-1959-11.
- 22 SILVA, Os palácios originais de Brasília, p. 53, 339, 483.
- 23 No Rio de Janeiro, a sede da Câmara dos Deputados tinha área de 10.730m², maior do que a do Senado, naquela cidade. Em Brasília, Senado e Câmara passaram a contar com 48.615m². Ibid., p. 123, 483.
- 24 Ibid., p. 471.
- 25 Base arquitetônica adaptada a partir de: SILVA, Os palácios originais de Brasília, p. 502-503; SENADO FEDERAL. Secretaria de Infraestrutura. Inventário do Palácio do Congresso Nacional. 2020. Acervo digital Sinfra-SF. Transformações 1960-1970 identificadas a partir da documentação. DUA-NOVACAP, Congresso Nacional. Edifício Principal. Projeto. Pavimento superior; GDF-SVO (GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL. Seção de Viação de Obras). Congresso Nacional. Edifício Principal. Acréscimo. Arquitetura. Anteprojeto. 1968. Acervo Sinfra-SF, cotas 005895 a 005906; NIEMEYER, Oscar. Congresso Nacional. Edifício Principal. Reorganização das áreas adjacentes ao plenário do Senado Federal. Arquitetura. Estudo preliminar. 1977. Acervo Sinfra-SF, cotas 005907-005911.
- 26 MONTENEGRO, Hermano. Congresso Nacional. Edifício Principal. Arquitetura. Projeto. Modificação sala estar Senadores. 1962. Acervo Detec-CD, cota CN 063-01; DUA-NOVACAP (DEPARTAMENTO DE URBANISMO E ARQUITETURA DA NOVACAP). Congresso Nacional. Edifício Principal. Projeto. Pavimento superior. 1959. Acervo Detec-CD, cota CN-EP-ARQ-000-0-003-25-B000914-1959-04; SILVA, Os palácios originais de Brasília, p. 470.
- 27 SILVA, Os palácios originais de Brasília, p. 470; SENADO FEDERAL. Secretaria Geral da Presidência. Relatório da Presidência referente aos trabalhos da 4a sessão legislativa ordinária da 6a legislatura. Brasília, 1970, p. 2; SENADO FEDERAL. Secretaria Geral da Presidência. Relatório da Presidência referente aos trabalhos da 2a sessão legislativa ordinária da 7a legislatura. Brasília, 1972, p. 189.
- 28 SENADO, Relatório da Presidência referente aos trabalhos da 4a sessão legislativa ordinária da 6a legislatura, p. 1, 2.
- 29 GDF-SVO, Congresso Nacional. Edifício Principal. Acréscimo. Arquitetura. Anteprojeto.

- 30 CÂMARA DOS DEPUTADOS. Arquitetos Oscar Niemeyer, Carlos Magalhães da Silveira e João Filgueiras Lima. Congresso Nacional. Edifício Principal. Plenário. Reforma. Arquitetura. Projeto executivo. 1971. Acervo Detec-CD, cota AIT-EP-0588. Houve um primeiro projeto de reforma desse plenário, em 1968, não executado. Cf. CÂMARA DOS DEPUTADOS. Congresso Nacional. Edifício Principal. Plenário. Reforma. Arquitetura. Projeto executivo. 1968. Acervo Detec-CD, cota AIT-EP-0115.
- 31 CÂMARA DOS DEPUTADOS. [Boneca de livro, sem capa]. 1971. Acervo Detec-CD, cotas ARQ-CD-0603_027 a ARQ-CD-0603_044.
- 32 Ibid.
- 33 Ibid.
- 34 SENADO FEDERAL. Ata da 1ª Reunião da Comissão Diretora do Senado Federal em 1972. Brasília, 4 jan. 1972. Arquivo do Senado Federal, disponível online; SENADO FEDERAL. Ata da 3ª Reunião da Comissão Diretora do Senado Federal em 1972. Brasília, 5 mai. 1972. Arquivo do Senado Federal, disponível online; SENADO FEDERAL. Secretaria Geral da Presidência. Relatório da Presidência referente aos trabalhos da 3ª sessão legislativa ordinária da 7ª legislatura. Brasília, Senado Federal, 1973. SENADO FEDERAL. Dois anos de presidência do Senado Federal: 1971-1972. Brasília, Senado Federal, 1973.
- 35 SILVEIRA, Cydno. Entrevista a Juliano Loureiro de Carvalho. 14 jul. 2021.
- 36 Ibid.
- 37 SENADO, Ata da 1ª Reunião da Comissão Diretora do Senado Federal em 1972.
- 38 Fotografia não creditada. Acervo da Secretaria Geral de Informação e Documentação do Senado Federal.
- 39 SENADO, Dois anos de presidência do Senado Federal: 1971-1972.
- 40 SENADO FEDERAL. Arquitetos Oscar Niemeyer e Cydno Silveira. Congresso Nacional. Edifício Principal. Reforma do plenário, lanchonete e sanitários. Arquitetura. Projeto Executivo. 1971-1972. Acervo Sinfra-SF, cotas 000709, 000757-000777, 000889-000910.
- 41 NIEMEYER, Oscar. Congresso Nacional. Edifício Principal. Reorganização das áreas adjacentes ao plenário da Câmara dos Deputados. Arquitetura. Estudo preliminar. 1976. Acervo Detec-CD, cota AIT-EP-0305.
- 42 O painel projetado por Niemeyer não foi executado. O painel de Peretti representado nas perspectivas do projeto não corresponde ao painel Araguaia, da mesma artista, executado, e também semitransparente.
- 43 Fotografia: Marcel Gautherot. Acervo IMS, cota 010DFOG23478.

- 44 NIEMEYER, Congresso Nacional. Edifício Principal. Reorganização das áreas adjacentes ao plenário da Câmara dos Deputados. Arquitetura. Estudo preliminar.
- 45 SENADO FEDERAL. Ata da 16ª reunião da Comissão Diretora do Senado Federal em 1977. Brasília, 3 dez. 1977. Arquivo do Senado Federal, disponível online.
- 46 NIEMEYER, Congresso Nacional. Edifício Principal. Reorganização das áreas adjacentes ao plenário do Senado Federal. Arquitetura. Estudo preliminar.
- 47 CÂMARA DOS DEPUTADOS. Congresso Nacional. Edifício Principal. Reforma da Taquigrafia. Arquitetura. Levantamento Cadastral. 1975. Acervo Detec-CD, cota AIT-EP-0102_01; GDF-SVO, Congresso Nacional. Edifício Principal. Acréscimo. Arquitetura. Anteprojeto; NIEMEYER, Congresso Nacional. Edifício Principal. Reorganização das áreas adjacentes ao plenário da Câmara dos Deputados. Arquitetura. Estudo preliminar; SENADO, Congresso Nacional. Edifício Principal. Reorganização das áreas adjacentes ao plenário do Senado Federal. Instalações elétricas. Levantamento cadastral; SENADO FEDERAL. Subsecretaria de Serviços Especiais. Edifício Principal. Barbearia. Anteprojeto. Arquitetura. 1978. Acervo Sinfra-SF, cotas 000868 e 000869; SENADO, Congresso Nacional. Edifício Principal. Reforma do plenário, lan- chonete e sanitários. Arquitetura. Projeto Executivo.
- 48 Ibid.
- 49 Ibid.
- 50 SENADO FEDERAL. Senado Federal. Brasília, DF: Senado Federal, 1984, p. 126.
- 51 Ibid.
- 52 SENADO FEDERAL. Congresso Nacional. Edifício Principal. Reorganização das áreas adjacentes ao plenário do Senado Federal. Instalações elétricas. Levantamento cadastral. 1978. Acervo Sinfra-SF, cotas 000707, 000779, 000807.
- 53 SENADO FEDERAL. Ata da 6ª reunião da Comissão Diretora do Senado Federal em 1978. Brasília, 14 jun. 1978. Arquivo do Senado Federal, disponível online.
- 54 Durante esse período, Oscar Niemeyer manteve residência fora do país, em exílio voluntário, que não o impediu de vir ao Brasil, nem de desenvolver e apresentar o conjunto dos projetos analisados.

- 55 SENADO FEDERAL. Ata da 12ª reunião da Comissão Diretora do Senado Federal em 1977. Brasília, 17 ago. 1977. Arquivo do Senado Federal, disponível online.
- 56 Website da Câmara dos Deputados; website do Senado Federal.
- 57 SILVA, Elcio Gomes da; MELO, Fábio Chamon. Congresso Nacional: a construção do espaço da democracia. Brasília, DF: Câmara dos Deputados, 2021.
- 58 Ibid.
- 59 IPHAN-DF (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional). Inventário da obra de Athos Bulcão em Brasília. Brasília, 2018.
- 60 NIEMEYER propõe mais um espelho d'água no Congresso. Senado Notícias, Brasília, 4 mar. 1999; ULHÔA, R. Fosso de ACM vira espelho d'água. Folha de São Paulo, São Paulo, 20 ago. 1998.
- 61 SENADO, O Senado na história do Brasil, p.11.
- 62 Foto: Leonardo Sá. Agência Senado. Disponível online.
- 63 CÂMARA DOS DEPUTADOS. Coordenação de Arquitetura e Engenharia. Edifício Principal. Salão Negro. Levantamento Cadastral. 1983. Acervo Detec-CD, cota ARQ-EP-0261_AO-1003-1; CÂMARA DOS DEPUTADOS. Edifício Principal. Pavimento semienterrado. Arquitetura. Projeto de reforma. 1986. Acervo Detec-CD, cota ARQ-CN-0100_AO-2225-1; CÂMARA DOS DEPUTADOS. Coordenação de Arquitetura e Engenharia. Edifício Principal. Arquitetura. Levantamento Cadastral. 1987. Acervo Detec-CD, cotas ARQ-CN-0094_AO-1344-1 e ARQ-CN-0094_AO-1346-2; NIEMEYER, Congresso Nacional. Edifício Principal. Reorganização das áreas adjacentes ao plenário da Câmara dos Deputados. Arquitetura. Estudo preliminar; SENADO, Congresso Nacional. Edifício Principal. Reorganização das áreas adjacentes ao plenário do Senado Federal. Instalações elétricas. Levantamento cadastral; SENADO, Edifício Principal. Barbearia. Anteprojeto. Arquitetura; SENADO FEDERAL. Subsecretaria de Engenharia. Edifício Principal. Secretaria-Geral da Mesa. Reforma. Anteprojeto. Instalações hidráulicas. 1981. Acervo Sinfra-SF, cota 000778; SENADO FEDERAL. Subsecretaria de Engenharia. Edifício Principal. Trecho do Pavimento Superior. Arquitetura. Levantamento cadastral. 1981. Acervo Sinfra-SF, cota 000713; SENADO FEDERAL. Subsecretaria de Engenharia. Edifício Principal. Reforma. Instalações elétricas. Anteprojeto. 1982. Acervo Sinfra-SF, cotas 000708, 000795, 000808, 000809.
- 64 SENADO FEDERAL. Primeira-Secretaria. Atividades e obras na gestão do Senador Alexandre Costa na 1ª Secretaria do Senado Federal. Boneca de livro, não-publicada e não-catalogada. Brasília, 1980. Acervo da Secretaria de Gestão de Informação e Documentação do Senado Federal.

- 65 SENADO, Senado Federal, p. 126.
- 66 Embora os reconhecimentos patrimoniais do Conjunto Urbanístico de Brasília datem da década de 1980, o tombamento do Palácio do Congresso, enquanto edifício, resulta de processo aberto pelo Iphan em 2007. Em virtude da Lei n. 47, de 2 de outubro de 1989, o tombamento federal é automaticamente reconhecido como tombamento distrital.
- 67 Intervenção projetada em 2006, por equipe interna coordenada pelo arquiteto Fabiano Sobreira.
- 68 CASTRO, Preservando o edifício moderno: Congresso Nacional, p. 164.
- 69 CÂMARA, Edifício Principal. Pavimento semienterrado. Arquitetura. Projeto de reforma; CÂMARA, Edifício Principal. Arquitetura. Levantamento Cadastral; CÂMARA, Edifício Principal. Cabines de telefone – sala de imprensa. Reforma. Arquitetura. Anteprojeto; CÂMARA DOS DEPUTADOS. Coordenação de Arquitetura e Engenharia. Edifício Principal. Café e sanitários do plenário. Arquitetura. Projeto executivo. 1987. Acervo Detec-CD, cota AIT-EP-0118_EP; SENADO FEDERAL. Subsecretaria de Engenharia. Anexo 1. Edifício Principal. Túnel de ligação. Anteprojeto. Arquitetura. 1985. Acervo Sinfra-SF, cota 000936; SENADO FEDERAL. Subsecretaria de Engenharia. Edifício Principal. Serviço de apoio/plenário. Criação de sanitários. Instalações hidráulicas e elétricas. Anteprojeto. 1985. Acervo Sinfra-SF, cotas 000800-000802; SENADO FEDERAL. Subsecretaria de Engenharia. Edifício Principal. Instalações elétricas. Levantamento cadastral. 1987. Acervo Sinfra-SF, cotas 000831-000843, 006221, 006370, 006371; SENADO FEDERAL. Subsecretaria de Engenharia. Edifício Principal. Arquitetura. Levantamento cadastral. 1989. Acervo Sinfra-SF, cota 000714; SENADO FEDERAL. Subsecretaria de Engenharia. Edifício Principal. Comitê de imprensa. Reforma. Instalações elétricas. Anteprojeto. 1992. Acervo Sinfra-SF, cota 006222; SYSNET TELEMÁTICA LTDA. Edifício Principal, Anexo 1 e Anexo 2. Reforma. Rede de dados. Anteprojeto. 1993. Acervo Sinfra-SF, cotas 002684-002702.
- 70 AZAMBUJA, Eduardo Doglia; HAN, Rodrigo. Congresso Nacional. Edifício Principal. Plenário. Estrutura metálica de suporte para busto. Fabricação e montagem. 1997. Acervo Sinfra/SF, cota 000975; BACCHI, Antonio Arlindo; METRO Quattro Arquitetura Tecnologia. Congresso Nacional. Edifício Principal. Primeiro pavimento. Projeto de ar-condicionado. 1993. Acervo Sinfra/SF, cotas 000845-000853; CÂMARA DOS DEPUTADOS. Coordenação de Arquitetura e Engenharia. Congresso Nacional. Edifício Principal. Gabinete do Presidente. Reforma. Arquitetura. 1997. Acervo Detec/CD, cota AIT-EP-0102; CÂMARA DOS DEPUTADOS. Congresso Nacional. Edifício Principal. Estúdio de Televisão. Arquitetura. 1996-1997. Acervo Detec/

CD, cota ARQ-EP-0112; CÂMARA DOS DEPUTADOS. Coordenação de Arquitetura e Engenharia. Congresso Nacional. Edifício Principal. Projeto básico do sistema de votação do plenário. 1998. Acervo Detec/CD, cota ARQ-CD-0072; CÂMARA DOS DEPUTADOS. Coordenação de Arquitetura e Engenharia. Congresso Nacional. Edifício Principal. 1ª Vice-Presidência. Reforma. Arquitetura. 1998. Acervo Detec/CD, cota ARQ-EP-0255; CÂMARA DOS DEPUTADOS. Coordenação de Projetos. Congresso Nacional. Edifício Principal. Projeto de reestruturação. 2004. Acervo Detec/CD, cota AIT-EP-308; NIEMEYER, Oscar. Congresso Nacional. Edifício Principal. Capela. Arquitetura. Estudo preliminar. 2007. Acervo Sinfra-SF, cotas 004133 e 006255; NIEMEYER, Oscar. Congresso Nacional. Edifício Principal. Elevador PDL e sancas Salão Negro. Arquitetura. Anteprojeto. 2004. Acervo Sinfra-SF, cotas 003557-003561; METRO Quatro Arquitetura e Tecnologia. Congresso Nacional. Edifício Principal. Reforma do Plenário do Senado Federal. Arquitetura. Levantamento Cadastral. 2007. Acervo Sinfra/SF, cotas 006286-006288; ORTOBRÁS. Prédio Palácio do Congresso. Elevador 5 paradas. Mecânica. Estudo preliminar. 2007. Acervo Sinfra/SF, cota 003568; PRO CLIMA Engenharia. Congresso Nacional. Edifício Principal. Cadastro Pavimento Inferior. Hidráulica e esgoto. 2002. Acervo Sinfra/SF, cota 006394; SENADO, Congresso Nacional. Edifício Principal. Comitê de imprensa (reforma). Anteprojeto. Instalações elétricas; SENADO FEDERAL. Congresso Nacional. Edifício Principal. Reforma instalações elétricas. Levantamento como construído. 1993. Acervo Sinfra/SF, cotas 000823, 000824; SENADO FEDERAL. Coordenação técnica de eletrônica. Congresso Nacional. Edifício Principal. Taquigrafia. Bancada. 1997. Acervo Sinfra/SF, cota 000703; SENADO FEDERAL. Subsecretaria de Engenharia. Congresso Nacional. Edifício Principal. Reforma do gabinete da liderança do PSDB. Arquitetura. 1998. Acervo Sinfra/SF, cota 000805; SENADO FEDERAL. Subsecretaria de Engenharia. Congresso Nacional. Edifício Principal. Reforma do gabinete 5 da ala ACM. Arquitetura. 1999. Acervo Sinfra/SF, cota 006238; SENADO FEDERAL. Subsecretaria de Engenharia. Congresso Nacional. Edifício Principal. Cadastro Pavimento Superior. 2001. Acervo Sinfra/SF, cota 006235; SENADO FEDERAL. Subsecretaria de Engenharia. Congresso Nacional. Edifício Principal. Gabinete ADM-005 (reforma). Arquitetura e instalações. Anteprojetos. 2004. Acervo Sinfra/SF, cotas 003260-003263; SENADO FEDERAL. Subsecretaria de Engenharia. Congresso Nacional. Edifício Principal. Gabinete ACM-004 (reforma). Arquitetura. Estudo preliminar. 2006. Acervo Sinfra/SF, cota 006244; SENADO FEDERAL. Secretaria de Engenharia. Congresso Nacional. Edifício Principal. Reforma do Serviço Médico. Arquitetura. Estudos preliminares. 2007. Acervo Sinfra/SF, cota 004149 e 004150; SENADO FEDERAL. Subsecretaria de Engenharia. Congresso

Nacional. Edifício Principal. Reforma de copa e sanitários na Presidência. Arquitetura. Estudo preliminar. 2007. Acervo Sinfra/SF, cota 006399; SENADO FEDERAL. Subsecretaria de Engenharia. Congresso Nacional. Edifício Principal. Reforma da SGM. Arquitetura. Estudo preliminar. 2008. Acervo Sinfra/SF, cota 004132; SENADO FEDERAL. Secretaria de Engenharia. Congresso Nacional. Edifício Principal. Presidência. Reforma. Arquitetura. Estudo preliminar. 2013. Acervo digital Sinfra-SF, #00637; SENADO FEDERAL. Secretaria de Infraestrutura. Congresso Nacional. Edifício Principal. Gabinete ADM-001. Reforma. Arquitetura. Anteprojeto. 2015. Acervo digital Sinfra-SF, #1237; SENADO FEDERAL. Secretaria de Infraestrutura. Congresso Nacional. Edifício Principal. Gabinetes ADM-002 e ADM-003. Reforma. Arquitetura. Anteprojeto. 2015. Acervo digital Sinfra-SF, #1289; SENADO FEDERAL. Secretaria de Infraestrutura. Congresso Nacional. Edifício Principal. Sanitários do plenário. Reforma. Arquitetura. Anteprojeto. 2015. Acervo digital Sinfra-SF, #1477; SENADO FEDERAL. Secretaria de Infraestrutura. Congresso Nacional. Edifício Principal. Instalação de vending machines. Arquitetura. Anteprojeto. 2015. Acervo digital Sinfra-SF, #1597.

- 71 BANCO DO BRASIL. Diretoria de apoio aos negócios e operações. Agência Senado Federal. Estilo/varejo. Reforma. Arquitetura. 2012. Acervo Senado Federal, processo 015857/12-3; CÂMARA DOS DEPUTADOS. Departamento Técnico. Congresso Nacional. Edifício Principal. Loja da Câmara. Arquitetura. Projeto Executivo. 2019. Acervo digital Detec-CD; SENADO FEDERAL. Secretaria de Engenharia. Congresso Nacional. Edifício Principal. Restauração do WC feminino do Salão Negro. Arquitetura. Anteprojeto. 2010. Acervo digital Sinfra-SF, #154; SENADO FEDERAL. Secretaria de Engenharia. Congresso Nacional. Edifício Principal. Mudança de local do painel de Marianne Peretti. Arquitetura. Estudo Preliminar. 2013. Acervo digital Sinfra-SF, #01396; SENADO, Congresso Nacional. Edifício Principal. Presidência. Reforma. Arquitetura. Estudo preliminar; SENADO FEDERAL. Secretaria de Infraestrutura. Congresso Nacional. Edifício Principal. Gabinete ACM-004. Reforma. Arquitetura. Estudo preliminar. 2013. Acervo digital Sinfra-SF, #00712; SENADO FEDERAL. Secretaria de Infraestrutura. Congresso Nacional. Edifício Principal. Secretaria de Ata. Reforma. Arquitetura. Estudo preliminar. 2013. Acervo digital Sinfra-SF, #758; SENADO, Congresso Nacional. Edifício Principal. Gabinete ADM-001. Reforma. Arquitetura. Anteprojeto; SENADO FEDERAL. Secretaria de Infraestrutura. Congresso Nacional. Edifício Principal. Gabinete ADM-004. Reforma. Arquitetura. Anteprojeto. 2015. Acervo digital Sinfra-SF, #1313; SENADO, Congresso Nacional. Edifício Principal. Gabinetes ADM-002 e ADM-003. Reforma. Arquitetura. Anteprojeto;

SENADO, Congresso Nacional. Edifício Principal. Sanitários do plenário. Reforma. Arquitetura. Anteprojeto; SENADO, Congresso Nacional. Edifício Principal. Instalação de vending machines. Arquitetura. Anteprojeto; SENADO FEDERAL. Secretaria de Infraestrutura. Congresso Nacional. Edifício Principal. Secretaria-Geral da Mesa. Reforma. Arquitetura. Anteprojeto. 2016. Acervo digital Sinfra-SF, #1133; SENADO FEDERAL. Secretaria de Infraestrutura. Congresso Nacional. Edifício Principal. Projeto de prevenção e combate a incêndio e pânico. Arquitetura. Levantamento cadastral. 2017. Acervo digital Sinfra-SF, #22517; SENADO FEDERAL. Secretaria de Infraestrutura. Congresso Nacional. Edifício Principal. Secretaria Legislativa do Congresso Nacional. Reforma. Arquitetura. Levantamento como construído. 2019. Acervo digital Sinfra-SF, #1512; SENADO FEDERAL. Secretaria de Infraestrutura. Congresso Nacional. Edifício Principal. Portaria do Salão Branco. Reforma. Arquitetura. Levantamento como construído. 2019. Acervo digital Sinfra-SF, #32683; SENADO FEDERAL. Secretaria de Infraestrutura. Congresso Nacional. Edifício Principal. Presidência. Reforma. Arquitetura. Levantamento como construído. 2019. Acervo digital Sinfra-SF, #38445, #38534, #65652; SENADO FEDERAL. Secretaria de Infraestrutura. Congresso Nacional. Edifício Principal. Barbearia. Reforma. Arquitetura. Levantamento como construído. 2019. Acervo digital Sinfra-SF, #33093; SENADO FEDERAL. Secretaria de Infraestrutura. Congresso Nacional. Edifício Principal. Portaria do Salão Azul. Reforma. Arquitetura. Levantamento como construído. 2019. Acervo digital Sinfra-SF, #37116, #38679; SENADO FEDERAL. Secretaria de Infraestrutura. Congresso Nacional. Edifício Principal. Sala de avulsos. Reforma. Arquitetura. Levantamento como construído. 2019. Acervo digital Sinfra-SF, #67457; SENADO, Inventário do Palácio do Congresso Nacional; SENADO FEDERAL. Secretaria de Infraestrutura. Congresso Nacional. Edifício Principal. Gabinetes ACM-004 e ACM-005. Reforma. Arquitetura. Levantamento como construído. 2020. Acervo digital Sinfra-SF, #75323; SILVA, José da. Congresso Nacional. Edifício Principal. Café do Plenário. Reforma. Instalações. Anteprojeto. 2013. Acervo Sinfra-SF, cotas 003633-003637.

- 72 SENADO FEDERAL. Secretaria de Infraestrutura. Congresso Nacional. Edifício Principal. Acessibilidade. Plenário do Senado Federal. Relatório de execução (2ª Etapa). 2019. Acervo digital da Sinfra-SF.
- 73 Intervenção proposta pela equipe de infraestrutura do Senado Federal em 2013. SENADO, Congresso Nacional. Edifício Principal. Mudança de local do painel de Marianne Peretti. Arquitetura. Estudo Preliminar. O painel foi restaurado no âmbito da exposição sobre a artista montada no Museu Nacional da

República, em 2016. A obra civil de instalação no Salão Branco foi concebida e executada pela equipe da Câmara dos Deputados.

- 74 CÂMARA DOS DEPUTADOS. Departamento Técnico. Congresso Nacional. Edifício Principal. Plano de preservação do patrimônio edificado. 2017.
- 75 CÂMARA, Congresso Nacional. Edifício Principal. Loja da Câmara. Arquitetura. Projeto Executivo.
- 76 Cf. CASTRO, Preservando o edifício moderno: Congresso Nacional, p. 297-299.
- 77 Exemplo de exceção à sistematização apresentada são as pequenas intervenções de Oscar Niemeyer no Salão Negro, na década de 2000, que se integram ao edifício sem reconfigurar sua imagem e sem acrescentar-lhe valores arquitetônicos relevantes. NIEMEYER, Edifício Principal. Elevador PDL e sancas Salão Negro. Arquitetura. Anteprojeto; NIEMEYER, Senado Federal. Edifício Principal. Capela. Arquitetura. Estudo preliminar; CRITÉRIO ENGENHARIA CONSULTIVA. Edifício Principal. Ar-condicionado Salão Negro. Instalações mecânicas. Projeto Executivo. 2006. Acervo Sinfra-SF, Cotas 006239-006240.
- 78 O termo “Professor” aparece mais de uma vez na documentação consultada, referindo Oscar Niemeyer.
- 79 Cf. CASTRO, Preservando o edifício moderno: Congresso Nacional.
- 80 Esta seção do capítulo constitui parte de artigo já publicado. CARVALHO, Juliano Loureiro de. Recognizing cultural values in changes to modern interiors. Proceedings of the 18th International Docomomo Conference. Santiago de Chile: Docomomo International/ ARQ Ediciones, 2024, p. 1337-1343.
- 81 BELLINI, Amedeo. Antico-nuovo: uno sguardo al futuro. Anais do evento Antico e nuovo. Architetture e architettura. Veneza – Pádua: IUAV – Il Poligrafo, 2007, v. 1, p. 43.
- 82 LIMA, João Filgueiras; MENEZES, Cynara. O que é ser arquiteto. Memórias profissionais de Lelé (João Filgueiras Lima). Rio de Janeiro: Record, 2004, p. 94.
- 83 BIERRENBACH, Ana Carolina de Souza; PORTO, Marcela Carvalho. Dossiê técnico de tombamento. Igreja da Ascensão do Senhor (3v.). Salvador, 2020, p. 72-74.
- 84 PARÓQUIA Ascensão do Senhor. Patrimônio artístico (folheto de divulgação). Salvador: Paróquia da Ascensão do Senhor, s.d.
- 85 Ibid.

- 86 DEZZI BARDESCHI, Marco. Restauro: punto e da capo. Frammenti per una (impossibile) teoria. Milão: Francoangeli, 1994, p. 48, 117, 121, 177; BELLINI, Amedeo. Del restauro alla conservazione: dall'estetica all'etica, *Ananke*, n. 19, p. 17-21, 1997, p. 19; CARBONARA, Giovanni. Che cos'è il restauro? Che cos'è il restauro? Veneza: Marsilio, 2005, p. 27-28.
- 87 LIMA, Carlos Henrique Magalhães. Catedral de Brasília, desenhar e fazer. *Paranoá*, n. 25, p. 129-137, 2020, p. 132.
- 88 *Ibid.*, p. 133.
- 89 LIMA, Catedral de Brasília, desenhar e fazer, p. 131.
- 90 Foto: Marcel Gautherot. Acervo Instituto Moreira Salles, cota 010DFCA24582.
- 91 IPHAN-DF (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Superintendência no Distrito Federal). Catedral metropolitana de Brasília. Inventário. Brasília, 2017, p. 11-28.
- 92 IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional). Processo de tombamento 672-T-62. Igreja: Catedral. Brasília, p. 21. Arquivo Noronha Santos.
- 93 NASCIMENTO, Flávia Brito do. Blocos de memórias. Habitação social, arquitetura moderna e patrimônio cultural. São Paulo: Edusp/ Fapesp, 2016.
- 94 IPHAN-DF, Catedral metropolitana de Brasília. Inventário, p. 28.
- 95 *Ibid.*, p. 27. As fontes analisadas não indicam a instituição promotora da obra, nem sua motivação.
- 96 *Ibid.*, p. 27-29.
- 97 Foto: Augusto Carlos da Silva Telles. Acervo Instituto Moreira Salles, cota 017BRDF001-029.
- 98 Foto: Augusto Carlos da Silva Telles. Acervo Instituto Moreira Salles, cota 017BRDF001-019.
- 99 IPHAN-DF, Catedral metropolitana de Brasília. Inventário, p. 127.
- 100 LIMA, Catedral de Brasília, desenhar e fazer, p. 136.
- 101 OKSMAN, Silvio. Contradições na preservação da arquitetura moderna. Tese (doutorado em arquitetura e urbanismo), Universidade de São Paulo. São Paulo, 2017, p. 71-72.
- 102 Exceções são o contraste formal levantado pelo mosaico da capela do Santíssimo Sacramento, na Igreja da Ascensão do Senhor, e o perímetro externo da plataforma de cobertura do Congresso Nacional, com emendas visíveis entre a construção de 1960 e sua ampliação.

09

VALOR DAS ALTERAÇÕES PERCEPTÍVEIS

Palacete Argentina

- + LOCALIZAÇÃO
PORTO ALEGRE (RS)
- + PROJETO E CONSTRUÇÃO
1901-?
- + AUTORIA
NÃO IDENTIFICADA
- + AMPLIAÇÃO E REFORMA
1928-?
- + PROJETO DE AMPLIAÇÃO E
REFORMA
AUTORIA NÃO IDENTIFICADA
- + RESTAURAÇÃO E ADAPTAÇÃO
1984-1987
- + PROJETO DE RESTAURAÇÃO E
ADAPTAÇÃO
LUIZ FERNANDO RHODEN
- + ADAPTAÇÃO PARA ACESSIBILI-
DADE AO 1º PAVIMENTO
2005-2008
- + PROJETO DE ACESSIBILIDADE
META ARQUITETURA
- + PROTEÇÃO PATRIMONIAL
TOMBAMENTO FEDERAL, PROCESSO Nº
1.262-T-88, HOMOLOGADO EM 13 DE
MARÇO DE 1990



VALOR DAS ALTERAÇÕES PERCEPTÍVEIS

Palacete Argentina

O edifício conhecido como *Palacete Argentina* teve sua construção iniciada em 1901, para moradia do casal Sebastião de Barros e Ernestina Fontoura de Barros, na Avenida Independência, em Porto Alegre. A residência foi projetada com dimensões consideráveis, recuos ajardinados nas duas laterais e fachada profusamente decorada,¹ correspondendo à arquitetura eclética de matriz clássica, então corrente na cidade.² O documento de abertura do processo de tombamento indica como responsáveis pelo projeto e construção do palacete “os irmãos Tomattis, que não eram arquitetos e nem engenheiros,”³ mas a prancha apresentada à prefeitura em 1901 foi assinada por Angelo Perroni e Antonio Rossi, enquanto construtores.⁴

Em 1907, a casa foi vendida ao casal Maria Julia Alves Pinto e Franklin Etzberger, que, em 1928, nela promoveu uma grande reforma. No projeto aprovado na ocasião, a assinatura do responsável é ilegível.⁵ A obra, realizada menos de trinta anos depois da construção da casa, é a principal intervenção por que ela passou, tanto por sua extensão quanto pelos valores então incorporados. Essas transformações permitirão discutir as alterações arquitetônicas visíveis enquanto atributos do valor de antiguidade.

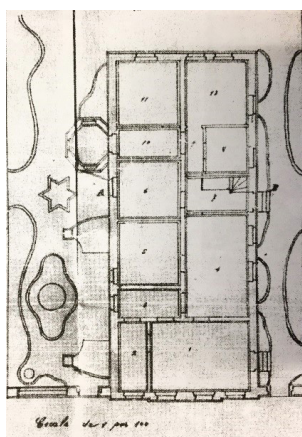


Figura 9.1 Projeto de construção, apresentado à prefeitura em 1901. Pavimento térreo.⁷

No pavimento superior, ampliaram-se as áreas sociais e de convivência: na frente, a sala de visitas incorporou o gabinete, e a sala de jantar adjacente tornou-se sala de reuniões; nos fundos, foi anexado um novo volume, com sala de chá, jardim de inverno e varanda, na sequência da nova sala de jantar, criada pela junção de dois dormitórios existentes. Entre essas duas zonas de recepção, ficaram os dois dormitórios remanescentes e o banheiro.⁶

O enriquecimento da decoração é visível nos novos elementos instalados: arcos de três centros apoiados em colunas de diferentes tipos, criados em lugar de paredes suprimidas; azulejos *art nouveau* no banheiro; lustres coloridos e pinturas

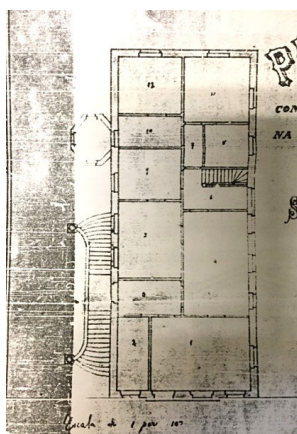


Figura 9.2 Projeto de construção. Primeiro pavimento. ⁸

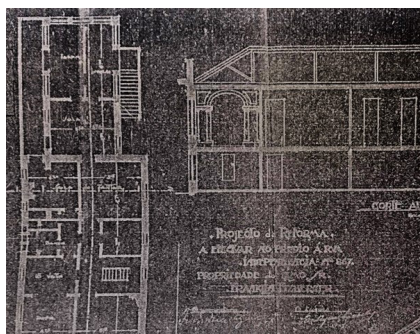


Figura 9.3 Planta de reforma, apresentada à prefeitura em 1928. ⁹

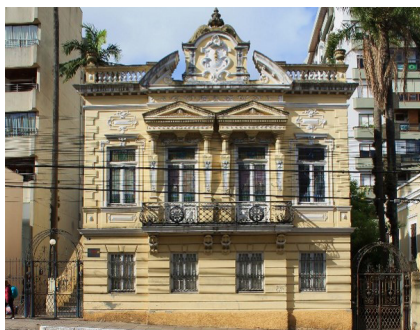


Figura 9.4 Palacete Argentina. Fachada voltada para Rua da Independência.

parietais decorativas; aquecedores com aparência de lareiras e monta-cargas para o transporte das refeições. Destacam-se os vitrais, que constituem três faces do jardim de inverno e também compõem a sala de visitas, a sala de jantar e o banheiro.¹⁰ Em consonância com o gosto pela *novidade* que se vinha introduzindo já havia décadas, conseguiu-se dotar cada cômodo de caráter arquitetônico próprio: a sala de visitas com dois níveis de piso, o banheiro com grandes janelas criadas para receber os vitrais, o dormitório do casal com dois ambientes delimitados pelo arco, a sala de jantar com a composição entre aquecedor, janelas e vitral, e o jardim de inverno quase totalmente envidraçado.

O uso do concreto armado permitiu que o pavimento inferior do novo volume construído fosse parcialmente vazado, com pilares isolados, unidos por vigas com vãos de cerca de 5m. O uso do concreto armado também é perceptível nos beirais em balanço desse volume, que contrastam com as platibandas do volume original. No primeiro pavimento, o uso do concreto armado poderia ter viabilizado um envidraçamento mais amplo e contínuo no jardim de inverno, mas o efeito de um “cômodo de vidro” foi obtido usando arcos plenos justapostos.



Figura 9.5 Planta-síntese das transformações sofridas pelo Palacete Argentina de 1901 até o presente, indicando os usos de 1928 e 2015. É possível observar as transformações de 1928 e aquelas posteriores a 1984, quando se instalou a sede local do Iphan.

O desenho resulta da sobreposição dos registros de 1901, 1928, 1984 e 2015.¹¹



Figura 9.6 Sala de visitas. Desnível, arco de três centros e colunas de mármore, inseridos na reforma de 1928.

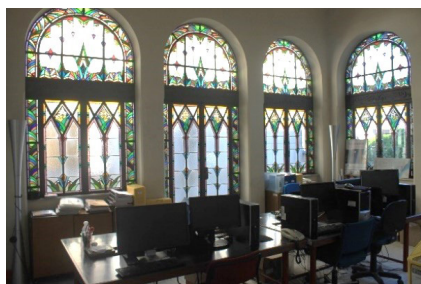


Figura 9.7 Jardim de inverno, com vitrais em três de suas faces, construído na reforma de 1928.

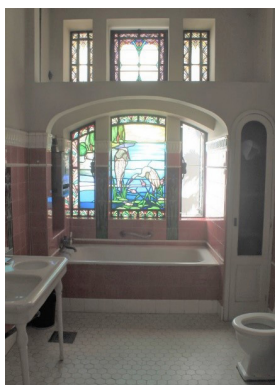


Figura 9.8 Banheiro. Aspecto resultante da reforma de 1928.

A reforma de 1928 introduziu, portanto, novidades construtivas, formais e espaciais que valorizaram e dotaram de características especiais o interior de um edifício até então convencional. No jardim de inverno, especialmente, o predomínio dos vitrais sobre os vidros transparentes elimina a referência concreta da vista externa e dá ao ambiente um caráter abstrato, algo onírico. As modificações externas são



Figura 9.9 Novo volume construído em 1928.



Figura 9.10 Fachada leste. Contraste formal entre aberturas de 1901 (direita) e de 1928 (esquerda).

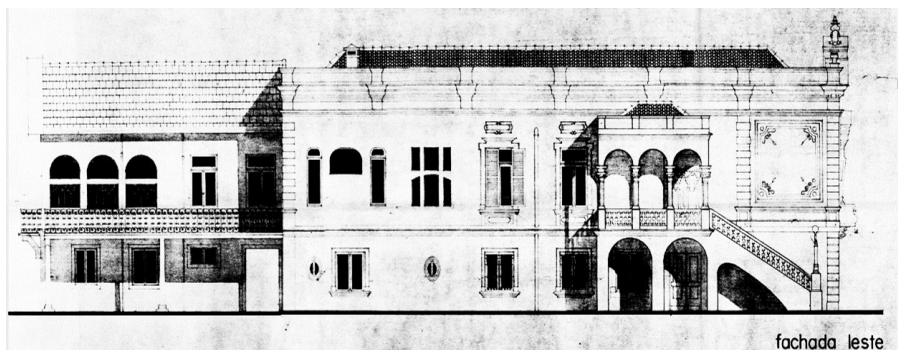


Figura 9.11 Fachada leste. No volume principal, as novas janelas do banheiro e sala de jantar, em formatos variados e sem modernatura, contrastam com as aberturas adjacentes, regulares e decoradas. Por sua vez, o volume anexo se diferencia do existente por sua largura, telhado, beirais e vãos.¹²

mais limitadas, compreendendo o volume anexado aos fundos e alguns novos vãos nas fachadas leste e oeste – transformações pouco visíveis a partir da rua, já que foram mantidas a fachada principal e a varanda de acesso lateral, já consideravelmente decoradas e ricas.

Na fachada leste, é mais visível a justaposição entre as partes remanescentes de 1901 e as transformações de 1928. O volume novo se diferencia do antigo, adjacente, pela largura, pela forma do telhado e pelos beirais à mostra. Forma-se, assim, uma construção dupla, composição de dois volumes. No trecho mais antigo, as novas janelas criadas para os vitrais do banheiro e da sala de jantar têm formas, disposição e uma ausência de modenatura que as fazem contrastar diretamente com as janelas vizinhas – retangulares, emolduradas e regularmente espaçadas. Mesmo na ausência de conhecimento prévio, as dissonâncias formais entre os dois volumes e entre as janelas do volume antigo tornam visível que houve transformações – daí emerge o relevante valor de antiguidade associado às alterações do *Palacete Argentina*.

Em 1940, o imóvel foi alugado ao governo do Rio Grande do Sul, para implantação do Grupo Escolar Argentina, mantendo praticamente intacta sua configuração residencial.¹³ A permanência do regime de aluguel até 1971, ano em que se deu sua desapropriação, pode ajudar a explicar a ausência de adaptações físicas no período. O uso escolar teve praticamente a mesma duração do uso residencial e impacto sobre número consideravelmente maior de pessoas. Como não resultou em transformações relevantes, seus rastros permanecem apenas na memória dos antigos alunos e no nome *Palacete Argentina*, criado na década de 1980, durante o processo de tombamento, “[...] como forma de homenagear nosso país irmão, bem como de manter a memória de uso daquele bem cultural que, por mais de três décadas, o personalizou.”¹⁴ Assim, na década de 1980, até o nome do edifício tornou-se híbrido, justapondo, pela primeira vez, a residência e o grupo escolar anteriores.

Em 1978, o edifício foi desocupado, e em 1984 foi cedido em comodato à Fundação Nacional Pró-Memória, para instalação de sua Diretoria Regional – hoje, Superintendência do Iphan no Rio Grande do Sul. Esse arranjo viabilizou a primeira restauração, executada entre 1985 e 1987. O projeto de Luiz Fernando Rhoden reconheceu o edifício híbrido das construções de 1901 e 1928 como merecedor de preservação na forma como se apresentava,¹⁵ em conformidade com práticas disciplinares consolidadas na Carta de Veneza, citada expressamente:

Outro critério que será respeitado é o de considerar as contribuições posteriores à construção de 1901, conforme nos recomenda a Carta de Veneza [...] Desta forma, pretendemos manter o anexo de 1928, com todos os seus elementos, restaurando-os, quando necessário, e consolidando a estrutura, em vista de pequenas lesões, já detectadas.¹⁶

No mesmo contexto, iniciou-se o processo de tombamento federal, concluído em 1990. A instrução do processo reconheceu a “qualidade da arquitetura”, a “articulação e generosidade de seus espaços físicos” e o “primoroso artesanato de seus elementos ecléticos.”¹⁷ Sucessivas manifestações reiteram o interesse histórico no palacete, por tratar-se de “exemplar representativo da forma refinada de viver, exibida pela burguesia porto-alegrense, na última virada de século”, num período em que a cidade passava por transformações modernizadoras relevantes.¹⁸

Esse tombamento integrou um gradual movimento do Iphan, iniciado em meados da década de 1970, de reconhecimento da arquitetura eclética associada à República; exemplifica, também, o reconhecimento de uma arquitetura *representativa*, mas não *excepcional*.¹⁹ Segundo as análises do processo, o edifício mantinha “as características externas e internas intactas”²⁰ e as alterações em relação à primeira construção não lhe eram danosas:

[...] os acréscimos e reformulação interna que sofreu em 1928 felizmente não prejudicaram o estilo do imóvel [...] Além disto, mantêm-se praticamente intactos a bela fachada, os magníficos vitrais art nouveau e art déco, do início do século e dos anos vinte.²¹

Observamos, portanto, que o reconhecimento de valor intrínseco nas alterações de 1928 levou à aceitação das transformações no original e ao entendimento de que o prédio permanecia intacto; de que não fora rompida a *unidade de estilo*. Permanecia a *unidade* como critério para atribuição de valor. Tal restrição não afetou a valoração realizada, pois ignorou-se a visível justaposição de tempos ali presente – revelando uma consciência do edifício menor do que aquela expressa no projeto de 1984. É possível ainda que o fato de ser um edifício eclético (híbrido por natureza), com reconhecimento baseado, em grande medida, na representatividade histórica (e não na excepcionalidade artística), tenha contribuído para a desconsideração da visível dissonância material.

Depois da cessão do edifício ao Iphan, houve outras obras para restauração (1995; 2004-2006), acessibilidade ao primeiro pavimento (2007-2008) e climatização e adequação de redes de infraestrutura (2011-2013).²² Entre as intervenções realizadas, destacamos as duas realizadas no volume de fundos: inserção de fechamentos em aço e vidro no pavimento térreo, em momento indefinido entre 1993 e 2003,²³ com vistas à utilização da área para cursos e oficinas; e instalação de plataforma elevatória para acessibilidade, em 2007-2008.

Os panos de fechamento no térreo se diferenciam dos existentes no primeiro pavimento por sua forma e seus vidros lisos, incolores. Na plataforma, materiais, cores e tecnologia se afastam daqueles presentes no edifício, mas o volume permanece hierarquicamente subordinado aos demais, por suas dimensões, localização

e integração de níveis e fluxos. Ambas as intervenções se afirmam como adições diferenciadas do restante do edifício, sem se oporem nem competirem com ele; ao contrário, estabelecem diálogos conceituais e formais com a estrutura dos vitrais. Enquanto visíveis estratificações sobre a construção existente, marcam seu novo tempo enquanto repartição pública e constituem, assim, um novo conjunto de alterações com valor de antiguidade.



Figura 9.12 À direita, plataforma para acessibilidade (2007-2008), ligada ao patamar da escada de 1928. Sob a escada, envidraçamento dos vãos do pavimento inferior (1993-2003).



Figura 9.13 Relação entre três planos de metal e vidro: jardim de inverno (acima, 1928), volume para acessibilidade (à esquerda, 2007-2008) e envidraçamento do pavimento inferior (abaixo, 1993-2003).

Analisando outros atributos do valor de antiguidade, diversas superfícies do Palacete Argentina evocam a passagem do tempo, por meio de um envelhecimento visível e controlado: os revestimentos em mármore da escada externa, os pisos em ladrilhos hidráulicos e granilite do pavimento inferior, todos do primeiro terço do século XX, além dos assoalhos instalados na década de 1980, já com algumas décadas de uso. A passagem do tempo se expressa ainda nos resultados da manutenção continuada ao longo dos anos, como se observa nos vitrais, especialmente da sala de visitas, com sua variação de cores, texturas e tipos de vidro; e nos gradis externos, com sua superfície repintada, irregular.

A organização espacial do imóvel, ainda legível, e seus equipamentos fixos remanescentes, hoje *sem uso*, próprios de uma casa burguesa do início do século, evocam intensamente o uso residencial perdido, marcando simultaneamente distância e proximidade daquele momento ao presente. Outros elementos permanecem com usos próximos aos iniciais, mas fora dos padrões contemporâneos, e aproximam-se, assim, da ideia do *ultrapassado*. É o caso do banheiro superior, completo, com louças, *box* e aquecedor, e da cozinha, com seus azulejos, cubas e

caixa d'água de folhas de aço rebitadas. Também a obsolescência formal atravessa o prédio, nos elementos tendentes ao clássico, ao *art nouveau* ou ao *art déco*, todos eles distintos do que seria um repertório formal contemporâneo.

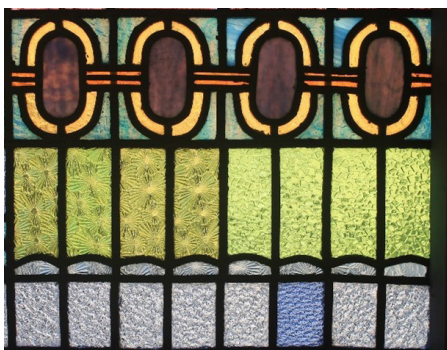


Figura 9.14 Vitrais da sala de visitas. Acúmulo de transformações por meio da manutenção.



Figura 9.15 Cozinha. Observar cubas, azulejos e caixa d'água remanescentes do uso enquanto residência.

Observamos, enfim, como as justaposições e dissonâncias de construção, materiais e forma visíveis no Palacete Argentina, resultantes principalmente da reforma realizada em 1928, mas também das intervenções posteriores ao tombamento, evocam a passagem do bem pelo tempo, exemplificando a emergência do valor de antiguidade em edifícios do século XX *alterados*. A copresença do *envelhecido* e de variadas manifestações do *obsoleto* convergem num intenso valor de antiguidade. Acreditamos, ainda, que o caráter visivelmente híbrido resultante das transformações não tem sido questionado na trajetória de preservação do bem por se tratar de edifício eclético, representativo de uma época, mas não devidamente apreciado sob o ponto de vista arquitetônico.

ALTERAÇÕES VISÍVEIS. PALIMPSESTO, DISSONÂNCIA, COMPLEXIDADE E CONTRADIÇÃO

Como mostra o Palacete Argentina, a profundidade temporal perceptível nas *alterações* dos edifícios é uma possibilidade para emergência de valor de antiguidade. Esse acúmulo de alterações perceptíveis pode levar a experiências enriquecedoras, de participação em um passado que se desenrola até o presente – formulação que tem relação direta com o conceito de valor de antiguidade:

Cada ano e cada geração acrescenta seus próprios rastros à cena, dando ao passado um sentido de criação acumulativa. As adições do tempo geralmente ultrapassam suas perdas [...] O passado é reconhecido não somente por si, mas como portal para o presente, sua acumulação culminando em nosso próprio tempo. O palimpsesto aditivo é um passado vivo, indissociável do presente, não um passado exoticamente diferente ou obsoleto.²⁴

Diferentes abordagens do patrimônio incorporam a imagem do palimpsesto. A analogia se baseia no fato de que, na arquitetura, alterações e apagamentos incompletos permitem a leitura simultânea de diferentes momentos da construção, assim como nos palimpsestos escritos, que inspiraram o uso figurativo do termo.

Em textos recentes acerca da preservação de edifícios do século XX, alterações deliberadas também são reconhecidas como testemunhos possivelmente dotados de valor:

A perspectiva de preservar as marcas do tempo pressupõe uma possibilidade [...] de não apagar traços históricos, não apenas os que se restringem à materialidade dos edifícios em questão, mas os que também refletem atos, casos, acontecimentos que tenham marcado a sociedade e que podem estar representados nesses edifícios.²⁶

*A análise deve reconhecer toda a linha do tempo de significância e as transformações ao longo do tempo. A análise [...] requer juízos de valor sobre qualidade, que depende do contexto e da integridade da estrutura histórica como um palimpsesto, ou sucessão de camadas, mais do que um bem com um período de significância fixo.*²⁷

*O tempo, portanto, incide sobre a obra e produz modificações físicas, mas de importância não secundária são algumas transformações antrópicas que se sobrepõem à arquitetura, manifestações que testemunham alguns aspectos da cultura contemporânea.*²⁸

Dissonância e justaposição visíveis, aqui tratadas como índices de transformações no tempo, foram exploradas como elemento de interesse especificamente formal pelo arquiteto Robert Venturi (1925-1918), em seu célebre texto *Complexidade e contradição em arquitetura*.²⁹

*Prefiro falar de uma arquitetura complexa e contraditória baseada na riqueza e na ambiguidade da experiência moderna [...] Gosto mais dos elementos híbridos do que dos "puros", mais dos que são fruto de acomodações do que dos "limpos", distorcidos em vez de "diretos" [...] tanto vestigiais quanto inovadores [...] Sou mais favorável à vitalidade desordenada do que à unidade óbvia.*³⁰

Venturi analisa *complexidade* e *contradição* advindas tanto do projeto inicial quanto da acumulação histórica, sem se restringir ao patrimônio cultural. Para ele, a complexidade relaciona-se à multiplicidade, à variedade de formas e funções que podem coexistir, enquanto a contradição relaciona-se ao contraste e à dissonância, sejam eles intensos ou voluntariamente atenuados.³¹ Essa distinção ajuda

a compreender e qualificar, sem juízos negativos pré-estabelecidos, as alterações dos edifícios estudados; contribui para vê-las sem ter como guia uma estética da unidade e da homogeneidade. Os acréscimos geram um novo todo, formado por dois elementos ou mais, e, portanto, *complexo*. As alterações, quando parciais, trazem *contradição* entre as diferentes formas. No Palacete Argentina, por exemplo, são evidentes a *complexidade* do volume duplo formado por corpo principal e corpo anexo e a *contradição* entre as janelas novas e as janelas antigas, vizinhas. Os efeitos se multiplicam na contradição entre os diferentes beirais, justapostos, e na complexidade das adições envidraçadas no pavimento térreo e da plataforma para acessibilidade.

Se não julgada *a priori* como descaracterização, a adição à cobertura do Centro Administrativo do Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro pode ser vista como elemento que lhe acrescenta profundidade histórica. O volume, adicionado antes do tombamento, materializa a complexa sucessão de usos do edifício.³² Altera-se sua percepção e, mesmo sem intenções arquitetônicas para além das funcionais, tensiona-se a ideia de *fim* própria do coroamento. Essa contradição afeta o todo, mas sua escala limitada não impede a leitura de uma unidade.

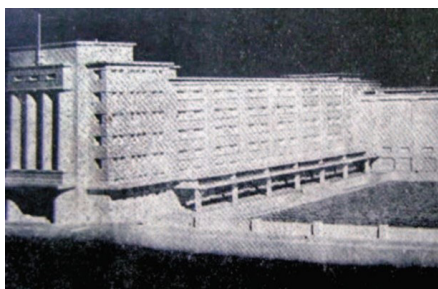


Figura 9.18 Maquete do Entrepósito de Pesca, atual Centro Administrativo do TJRJ, 1939. Corpo central mais baixo.³³



Figura 9.19 Centro Administrativo do Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro, 2020. Observar adição de um pavimento no centro do edifício.

Na sede do Instituto Moreira Salles no Rio de Janeiro, algumas alterações inseridas ao longo do tempo não deixaram rastros, como a troca de acabamentos na ala dos quartos, a substituição do piso em mosaico português por lajes de pedra granítica no pátio e ao redor da piscina, ou a eliminação da escultura do jardim, da artista Maria Martins (1894-1973).³⁴ Outras permanecem legíveis, porém sem maior interesse.³⁵ Merece nota o pavilhão da piscina, adição não datada, projetada pelo arquiteto Olavo Redig de Campos (1906-1984) para a família, ainda residente. Ele encerra o espaço da piscina num tom menos formal do que o da casa, mas com apuro suficiente para enriquecer o conjunto.

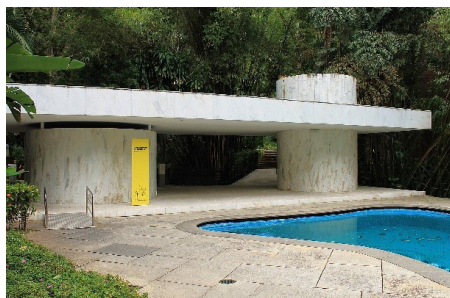


Figura 9.20 Pavilhão da Piscina do IMS-RJ. Adição não datada, projetada pelo arquiteto original.



Figura 9.21 Auditório do IMS-RJ, volumes anexados ao pavimento inferior do edifício (1995-1999).

Por sua vez, o auditório do Instituto foi projetado por Maria Luiza Dutra e Walter Arruda de Menezes, durante a adaptação e restauração de 1995-1999, em lugar da sala de jogos. A reformulação interna foi integral e incluiu a mudança da localização dos pilares que apoiam o pavimento superior. Para atender ao programa do auditório, também se criou um novo volume e se ampliou o terraço existente no local:

Para os volumes anexados, foram utilizadas formas arredondadas em contraposição às linhas retas pré-existentes. Os novos materiais de acabamento são compatíveis com as funções de cada setor e desvinculados de modismos temporários.³⁶

Essas decisões corresponderam às premissas adotadas no projeto:

[...] assumir um compromisso com a qualidade da arquitetura do conjunto, não com o projeto original da residência. Para tanto, identificar os elementos representativos da ideia essencial do projeto; [...] transformar espaços, se necessário fosse para atender o novo programa de uso da edificação ou para recuperar sua qualidade estética e espacial.³⁷

Tanto o acréscimo de Redig de Campos (que operou com maior liberdade) como a intervenção de Dutra e Menezes (que teve o reconhecimento patrimonial como fator limitante) acomodaram novos usos de forma visível, sem impedir a apreensão de um todo, ao optarem por contrastes sutis, controlados. Se a casa evocava passados diversos quando inaugurada, conforme exploramos no Capítulo 1, passados mais recentes se incorporaram a essa estratificação posteriormente, por meio das alterações que remetem aos usos por seus moradores e, posteriormente pelo Instituto. Nesse sentido, apesar da crítica já registrada à inserção do auditório,³⁸ entendemos que o palimpsesto, a complexidade e a contradição ali presentes se

justificam não apenas como parte de uma intervenção maior, que viabiliza o novo uso, mas também como uma camada construtiva com valor em si, que registra e expressa aquela nova etapa na vida da casa.

Ainda no Rio de Janeiro, no Museu da Imagem e do Som, a contradição resultante das alterações é mais marcante. A instituição funcionava no antigo pavilhão da Exposição do Centenário da Independência desde 1965 e sofreu um incêndio de médias proporções em 1981. Depois de uma recuperação parcial que se estendeu até 1983, o edifício foi tombado em 1989 e sofreu restauração mais ampla entre 1989 e 1991, com projeto do arquiteto Glauco Campello (1934-).³⁹ Enquanto no exterior e no pavimento superior, que tinham características mais visíveis do antigo pavilhão, houve esforço de recuperação e recomposição parcial dos elementos que o caracterizavam, no pavimento inferior se consolidaram os usos específicos do Museu (auditório, sala de cinema, estúdios etc), com formas e materiais contemporâneos. O contraste estabelecido marca os diferentes usos do edifício e faz visível a passagem do tempo; é suavizado, apenas, pelo fato de que tais espaços não são vistos simultaneamente.

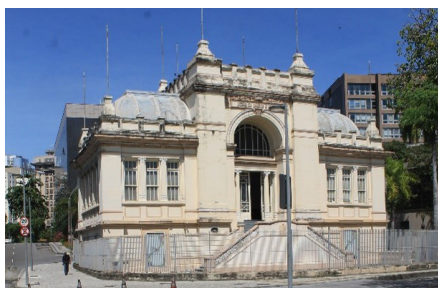


Figura 9.22 Museu da Imagem e do Som (Rio de Janeiro). Fachada nordeste, com aspecto próprio da época da inauguração (década de 1920).



Figura 9.23 Museu da Imagem e do Som, auditório. Aspecto adquirido na reforma de 1989-1991.

No Teatro Goiânia, a situação é análoga, apesar da inexistência do tombamento quando da principal intervenção pela qual passou o edifício, entre 1976 e 1978.⁴⁰ A obra preservou o exterior e as circulações internas, inclusive o *foyer*. Enquanto isso, a sala de espetáculos foi totalmente reformada e ganhou um aspecto próprio daquela época, que ainda se pode observar nos painéis de madeira cuidadosamente projetados para o revestimento das paredes e balcões laterais da plateia. Assim, enquanto o exterior e parte relevante dos espaços internos remetem ao tempo da inauguração, em seguida se adentram espaços que marcam um tempo mais recente. Assim como no MIS-RJ, a contradição decorrente das alterações é atenuada porque depende da comparação entre espaços que não são visíveis simultaneamente. Nesse caso, ao tempo em que a preservação da sala de espetáculos, caso tivesse ocorrido, poderia oferecer hoje o valor de antiguidade

do envelhecido e do obsoleto, sua transformação oferece o valor de antiguidade do *alterado*.



Figura 9.22 Museu da Imagem e do Som (Rio de Janeiro). Fachada nordeste, com aspecto próprio da época da inauguração (década de 1920).



Figura 9.23 Museu da Imagem e do Som, auditório. Aspecto adquirido na reforma de 1989-1991.

Nos casos apresentados, as alterações contribuem para o valor de antiguidade de edifícios do século XX de variadas origens e filiações. Contudo, por vezes, as dissonâncias decorrentes das alterações têm uma resolução formal tão negativa para o valor arquitetônico dos edifícios que não se justificam pelo valor de antiguidade que possam também constituir. Entre os casos estudados, é o que observamos, por exemplo, no Hangar de Santa Cruz – onde pequenos volumes adossados às faces interna e externa das paredes laterais têm tido sua altura progressivamente duplicada, interferindo decisivamente na percepção das aberturas, dos volumes baixos remanescentes e do espaço como um todo.

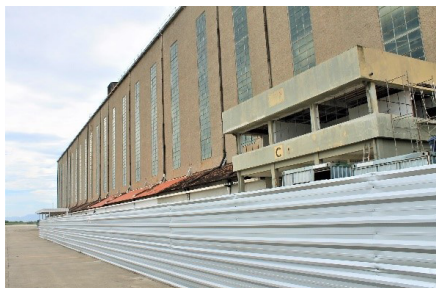


Figura 9.26 Hangar de Santa Cruz, Rio de Janeiro. Observar impacto da nova adição à fachada norte do edifício, com dois pavimentos.



Figura 9.27 Observar impacto da nova adição no interior, com dois pavimentos.

O valor de antiguidade associado às alterações visíveis implica, enfim, juízos críticos complexos, que considerem o impacto dos atributos em questão sobre o valor arquitetônico dos edifícios. Trata-se de uma discussão que recai sobre a *qualidade de intervenção* e seus resultados. Pode haver valor de antiguidade relevante tanto nas intervenções mais refinadas da sede do Instituto Moreira Salles como em alterações puramente utilitárias, como na cobertura do Centro Administrativo

do TJRJ; pode-se mesmo reconhecer o valor de antiguidade presente no Teatro Goiânia, em que se sabe das perdas culturais de grande monta no interior da sala de espetáculos. Lidar com esses valores no presente implica uma análise sem preconceitos da situação existente e uma análise ainda mais criteriosa de novas propostas que eventualmente enriqueçam os edifícios com mais sobreposições ou, em sentido oposto, que diminuam essa densidade histórica em benefício de um valor arquitetônico supostamente dependente da *unidade*.

VALOR DE ANTIGUIDADE EM SUPERFÍCIES DE GRANILITE MOLDADO IN LOCO

O granilite, presente no pavimento inferior do Palacete Argentina, é um revestimento moldado *in loco*, formado por agregados de mármore, granito ou outras rochas, em uma matriz à base de cimento, pigmentada ou não. Geralmente é utilizado em pisos, mas pode ter outras aplicações, como paredes ou corrimãos. Embora originado da tradicional pavimentação veneziana em *terrazzo*, sua difusão mundial é recente, e deu-se já na versão contemporânea, que utiliza o cimento como agente ligante:

Usado [nos EUA] desde a década de 1890, o granilite não alcançou aceitação ampla até pouco antes de 1920 [...]. O granilite era adequado para os projetos aerodinâmicos, curvilíneos, dos estilos Art Déco e Moderno, predominantes do fim dos anos 20 até os anos 40 [...]. Por volta do fim dos anos 30, o granilite se tornara um material para pisos quase ubíquo para hospitais, aeroportos e escolas, entre outros tipos edifícios.⁴¹

O granilite foi muito difundido no Brasil ao longo do século XX, como indica sua presença expressiva na maior parte dos edifícios analisados em Pernambuco, na Bahia e em Goiás – mas também em outros estados. Por ordem de inauguração, temos: Palacete Argentina, Porto Alegre (1901), Casa da Rua Santa Cruz, São Paulo (1927), Hotel Central, Recife (1928), Igreja de N. S. de Fátima, Recife (1935), Escola Alberto Torres, Recife (1936), Pavilhão Luiz Nunes, Recife (1936), Museu Pedro Ludovico, Goiânia (1937), Teatro Goiânia (1942), Museu Zoroastro Artiaga, Goiânia (s.d.), Rádio Difusora de Caruaru (1951), Estação Ferroviária de Goiânia (1954), Igreja da Ascensão do Senhor, Salvador (1975) e Chesf, Salvador (1979).

Nesses edifícios, o granilite apresenta fissuras e alterações cromáticas pontuais com grande frequência – os mesmos danos mais comuns referidos pela bibliografia.⁴² Em todos os casos, segue desempenhando adequadamente sua função, sem fragmentação nem desagregação, após cinco, sete ou mesmo nove

décadas de uso. A capacidade de associar envelhecimento superficial e manutenção do desempenho é propícia à emergência do valor de antiguidade – o que é reforçado por seu frequente uso como piso, parapeito ou corrimão, elementos que evocam o uso humano continuado.

Figura 9.28 Rádio Difusora de Caruaru. Granilite com partículas de mica, em diálogo com o revestimento em pó de pedra das paredes. O envelhecimento deste material, junto à bilheteria, reforça as evocações do uso.



Figura 9.29 Teatro Goiânia. Corrimão interno. Revestimento integro, com pequenas lacunas e arranhões, evocando seu uso continuado.

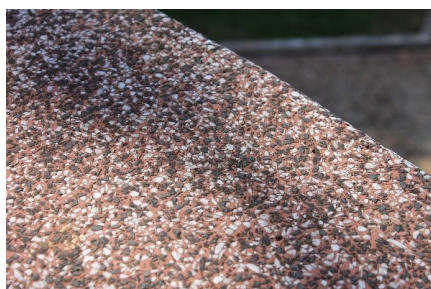
A depender de suas condições de exposição – em áreas externas ou em contato direto com a água e produtos químicos – a matriz cimentícia do granilite sofre abrasão mais intensa que o agregado rochoso, de forma que o material adquire uma aspereza que torna mais expressivo seu envelhecimento, como nas bancadas da Casa da Rua Santa Cruz, em São Paulo, e nos parapeitos e soleiras do Museu Pedro Ludovico, em Goiânia.



Figura 9.30 Palacete Argentina, em Porto Alegre. Degrau em granilite exposto aos agentes atmosféricos. Lacunas de médio porte.

Figura 9.31 Museu Pedro Ludovico, em Goiânia. Guarda-corpo exposto aos agentes atmosféricos. Abrasão da matriz cimentícia e textura áspera.

Figura 9.32 Museu Pedro Ludovico. Soleira de banheiro. Diferentes graus de exposição geraram abrasão da matriz cimentícia na parte esquerda da peça.



NOTAS

- 1 Isto se observa no projeto inicial, apresentado à Prefeitura em 1901. Cf. IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional). Processo de tombamento 1262-T-88. Casa: Independência (Av.), 867. Palacete Argentina, p. 40. Arquivo Noronha Santos.
- 2 WEIMER, Günther. A vida cultural e a arquitetura na república velha rio-grandense, 1889-1945. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003, p. 133, 145, 154.
- 3 IPHAN, Processo de tombamento 1262-T-88. Casa: Independência (Av.), 867. Palacete Argentina, p. 5.
- 4 Ibid., p. 40. Peroni e Rossi eram de origem italiana, não tinham diploma e trabalhavam com construção civil em Porto Alegre, à época. Cf. MENEGOTTO, Renato Gilberto Gama. Casas porto-alegrenses, construções de italianos e transição de século: alguma novidade e muita tradição (1890-1915). Métis: história e cultura, v. 13, n. 27, p. 133-154, 2015, p. 136. Em fontes não acadêmicas, há frequentes referências a uma improvável autoria de Theophilo Borges de Barros. Contudo, o profissional, nascido em 1882, apenas concluiu seus estudos na Escola de Engenharia de Porto Alegre em 1913-1914. Cf. WEIMER, A vida cultural e a arquitetura na república velha rio-grandense, 1889-1945, p. 220.
- 5 RHODEN, Luiz Fernando. Restauração do sobrado da Av. Independência. Porto Alegre - RS. 3v. Monografia – especialização em conservação e restauro, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 1984, v. 1, não paginado.
- 6 IPHAN, Processo de tombamento 1262-T-88. Casa: Independência (Av.), 867. Palacete Argentina, p. 5, 67; RHODEN, Restauração do sobrado da Av. Independência. Porto Alegre - RS, v. 1, não paginado.
- 7 IPHAN, Processo de tombamento 1262-T-88. Casa: Independência (Av.), 867. Palacete Argentina, p. 40.
- 8 Ibid.
- 9 RHODEN, Restauração do sobrado da Av. Independência. Porto Alegre - RS, v. 1, não paginado.

- 10 Não dispomos de informações históricas sobre os vitrais da sala de visitas. Por sua proximidade estilística aos do banheiro, consideramos que eles também provêm da reforma de 1928.
- 11 IPHAN, Processo de tombamento 1262-T-88. Casa: Independência (Av.), 867. Palacete Argentina, p. 40; RHODEN, Restauração do sobrado da Av. Independência. Porto Alegre - RS, v. 1, não paginado; IPHAN-RS (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Superintendência no Rio Grande do Sul). Processo Administrativo 01512.000817/2015-65. Contratação de serviços de conservação do Palacete Argentina. 2015. Acervo Iphan-RS, caixas referentes ao Palacete Argentina.
- 12 IPHAN, Processo de tombamento 1262-T-88. Casa: Independência (Av.), 867. Palacete Argentina, p. 41.
- 13 RHODEN, Restauração do sobrado da Av. Independência. Porto Alegre - RS, v. 1, não paginado.
- 14 IPHAN, Processo de tombamento 1262-T-88. Casa: Independência (Av.), 867. Palacete Argentina, p. 4.
- 15 RHODEN, Restauração do sobrado da Av. Independência. Porto Alegre - RS. Este trabalho, desenvolvido em âmbito acadêmico, previa a conversão em Diretoria Regional da Fundação Pró-Memória e serviu de base para a obra realizada.
- 16 Ibid. v. 3, não paginado.
- 17 Da argumentação inicial do arquiteto J. B. N. de Curtis, em 1987. IPHAN, Processo de tombamento 1262-T-88. Casa: Independência (Av.), 867. Palacete Argentina, p. 4.
- 18 Cf. pareceres de Luiz Fernando Rhoden e Jurema Arnaut. Ibid., p. 47, 72.
- 19 RUBINO, Silvana. O mapa do Brasil passado. Revista do patrimônio histórico e artístico nacional, n. 24, p. 96-105, 1996, p. 105.
- 20 IPHAN, Processo de tombamento 1262-T-88. Casa: Independência (Av.), 867. Palacete Argentina, p. 47.
- 21 Ibid., p. 84.
- 22 IPHAN-RS (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Superintendência no Rio Grande do Sul). Relatório técnico sobre obra de conservação e reparos. 1995. Acervo Iphan-RS, caixas referentes ao Palacete Argentina; PALACETE ganha restauro. Correio do Povo, Porto Alegre, 11 nov. 2006; IPHAN-RS (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Superintendência no Rio Grande do Sul). Processo Administrativo 01512.000266/2007-20. Execução de projeto de acessibilidade para portadores de necessidades especiais. 2007. Acervo Iphan-RS, caixas referentes

ao Palacete Argentina; IPHAN-RS (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Superintendência no Rio Grande do Sul). Processo Administrativo 01512.000721/2011-73. Restauração do Palacete Argentina. Condicionamento térmico e adequação das redes. 2011. Acervo Iphan-RS, caixas referentes ao Palacete Argentina.

- 23 Não identificamos documentação da intervenção. Período de realização inferido a partir da comparação entre os seguintes documentos: IPHAN-RS (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Superintendência no Rio Grande do Sul). Projeto de instalações elétricas para o Palacete Argentina (2 pranchas de projeto). 1993. Acervo Iphan-RS, caixas referentes ao Palacete Argentina; IPHAN-RS (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Superintendência no Rio Grande do Sul). Restauração do sobrado Palacete Argentina (5 pranchas de projeto). 2003. Acervo Iphan-RS, caixas referentes ao Palacete Argentina
- 24 LOWENTHAL, David. *The past is a foreign country – Revisited*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015, p. 122, 126.
- 25 DEZZI BARDESCHI, Marco. *Restauro: punto e da capo*. Frammenti per una (impossibile) teoria. Milão: Francoangeli, 1994; GIOENI, Laura. *Genealogia e progetto*. Per una riflessione filosofica sul problema del restauro. Milão: Francoangeli, 2006; MACDONALD, Susan. *Modern matters: breaking the barriers to conserving modern heritage*. Conservation Perspectives, set. 2013; CASTRO, André Luiz de Souza. *Preservando o edifício moderno*. Congresso Nacional. Tese – doutorado em arquitetura e urbanismo, Universidade de Brasília. Brasília, 2020, p. 267.
- 26 OKSMAN, Silvio. *Contradições na preservação da arquitetura moderna*. Tese – doutorado em arquitetura e urbanismo, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2017, p. 196.
- 27 FIXLER, David N. *Towards APT Consensus Principles for Practice on Renewing Modernism*. APT Bulletin, v. 48, n. 2-3, p. 6-8, 2017, p. 6.
- 28 BRUSCHI, Greta; CAMPANINI, Giulia; FACCIO, Paolo; FAIN, Elisa; SCARAMUZZA, Paola. *Le trasformazioni del tempo. Il restauro del contemporaneo*. Esperienza e prospettive. Bolonha: Compositori, 2012, p. 9-24, p. 11.
- 29 Primeira edição: VENTURI, Robert. *Complexity and contradiction in architecture*. Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 1966.
- 30 VENTURI, Robert. *Complexidade e contradição em arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 1995, p. 1-2.
- 31 Ibid., p. 4, 54.
- 32 Construção iniciada em 1936 e inaugurada em 1941, como Entrepósito de Pesca Federal. O entreposto foi fechado em 1991, mas setores da Companhia Nacional de Abastecimento ainda persistiam em 1998. Em diferentes partes

do edifício, funcionaram a Maternidade Oswaldo Nazaré (1995-2013), seções da Capitania dos Portos (2013-presente) e o Centro Administrativo do TJRJ (2007-presente). INEPAC (Instituto estadual do patrimônio cultural – Rio de Janeiro). Processo de tombamento E-18/001.539/98. Conjunto de prédios públicos. Tribunal Regional do Trabalho, Palácio Duque de Caxias e outros. Acervo Inepac; JUNQUEIRA, Flavia. Maternidade Praça 15 fecha as portas e pega gestantes de surpresa. *Extra*, Rio de Janeiro, 8 fev. 2013.

- 33 REIS, Márcio Vinicius. A “obra getuliana” através da Revista do Serviço Público. Pós – Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP, v. 22, n. 37, p. 58-77, 2015, p. 69.
- 34 A partir de descrição de época, identificamos fotografias da escultura no acervo digital do Instituto, mas não sua localização atual. Cf. SILVA, M. da. Uma casa no Rio de Janeiro. *Habitat*, n. 6, nov. 1951, p. 56-63.
- 35 DUTRA, Maria Luiza; MENEZES, Walter Arruda de. Instituto Moreira Salles – Rio de Janeiro. Projeto e obra de restauro, reforma e adaptação. A permanência do moderno (anais do 3o Seminário Docomomo Brasil). São Paulo: IAB-SP/ Fundação Bienal de São Paulo, 1999, p. 5, 12.
- 36 *Ibid.*, p. 10.
- 37 *Ibid.*, p. 6.
- 38 “Ainda que não esteja em uma das principais visualizações da casa, a modificação prejudica a imagem da obra ao suprimir a leveza do volume acima, não apenas pela eliminação do balanço, como também pelo tratamento de superfície dado à fachada do pavimento inferior nesse trecho: nos demais segmentos, esse embaçamento é revestido em pedras irregulares argamassadas, gerando um contraste de cor e textura, que se perdeu com a intervenção realizada.” FERNANDES, Ana Veronica Cook. Adaptação de bens culturais tombados para uso como museus: resultados para o patrimônio arquitetônico. Dissertação – mestrado em arquitetura e urbanismo, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2020, p. 132-133.
- 39 INEPAC (Instituto estadual do patrimônio cultural – Rio de Janeiro). Processo de tombamento E-03/300.230/88. Prédio do Museu da Imagem e do Som. Acervo Inepac; FUNARJ (Fundação de artes do estado do Rio de Janeiro). Projeto de restauração. Museu da imagem e do som. Relatório técnico. abr. 1989 - dez. 1990. Acervo MIS/RJ.
- 40 O processo de tombamento do teatro foi iniciado em 1981 e concluído em 1982. Cf. CEC-GO (Conselho Estadual de Cultura de Goiás). Processo 302/81. Tombamento do Teatro Goiânia.
- 41 JESTER, Thomas C. Twentieth-century building materials. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2014, p. 203-205.
- 42 *Ibid.*, p. 205-206.

10

PRESERVANDO O VALOR DE ANTIGUIDADE EM EDIFÍCIOS DO SÉCULO XX

Museu de Arte da Pampulha

- + **LOCALIZAÇÃO**
BELO HORIZONTE (MG)
- + **PROJETO E CONSTRUÇÃO**
1940-1942
- + **AUTORIA**
OSCAR NIEMEYER
- + **PROJETO DE ESTRUTURAS**
JOAQUIM CARDOZO
- + **PROJETO DE PAISAGISMO**
ROBERTO BURLE MARX
- + **RESTAURAÇÃO E ADAPTAÇÃO**
1979-1984
- + **PROJETO DE RESTAURAÇÃO E
ADAPTAÇÃO**
IVO PORTO DE MENEZES
- + **RESTAURAÇÃO, ADAPTAÇÃO E
RECOMPOSIÇÃO DO PAISAGISMO**
1994-1996
- + **PROJETO DE RESTAURAÇÃO E
ADAPTAÇÃO**
ZENOBIA GRZYBOWSKI E MARIA CARMEN
PERILO (SÉCULO 30 ARQUITETURA E
RESTAURO)
- + **PROJETO DE RECOMPOSIÇÃO DO
PAISAGISMO**
BURLE MARX E CIA. LTDA.
- + **PROTEÇÃO PATRIMONIAL**
TOMBAMENTO FEDERAL, PROCESSO Nº
1341-T-94, HOMOLOGADO EM 20 DE
OUTUBRO DE 1997 ¹



PRESERVANDO O VALOR DE ANTIGUIDADE EM EDIFÍCIOS DO SÉCULO XX

Museu de Arte da Pampulha²

O Museu de Arte da Pampulha, em Belo Horizonte (MG), foi concluído em 1942,³ como Cassino da Pampulha, às margens da lagoa homônima, com projeto arquitetônico de Oscar Niemeyer (1907-2012), projeto estrutural de Joaquim Cardozo (1897-1978) e projeto paisagístico de Roberto Burle Marx (1909-1994). A barragem que formou a Lagoa da Pampulha fora concluída na administração municipal anterior, e o novo prefeito Juscelino Kubitschek (1902-1976) decidiu investir na região enquanto atração turística e bairro-jardim de elite.⁴ O projeto do Cassino foi encomendado a Niemeyer em 1940, para ser um dos polos do novo bairro, assim como o late Clube (1940-43) e um restaurante (1940-43), hoje conhecido como Casa do Baile. Esses edifícios foram inaugurados em 16 de maio de 1943, com a presença do Presidente da República, Getúlio Vargas.⁵ A seguir, integraram-se à iniciativa um hotel (1943, não-construído), a Igreja de São Francisco de Assis (1943-45) e o Golfe Clube (1943-1946).⁶ Niemeyer também projetou uma casa para Kubitschek na área (1943), totalizando os sete projetos que aparecem nas publicações da época, em diferentes combinações, conforme foram sendo construídos.

O Cassino da Pampulha tinha salão de jogos, bar e restaurante (ambos com palco e pista de dança), perfazendo um conjunto variado de opções de lazer para a elite mineira.⁷ Esse uso persistiu até 1946, quando houve a proibição dos jogos de azar no Brasil. O prédio passou a abrigar eventos variados, até que foi cedido ao Governo do Estado em 1951, e então arrendado enquanto *Boate Pampulha*.⁸ Em 1957, o edifício foi retomado pela Prefeitura e nele criou-se o Museu de Arte de Belo Horizonte – uso que se mantém até o presente.⁹



Figura 10.1 Getúlio Vargas, em visita ao Cassino da Pampulha (1943).¹⁰



Figura 10.2 Vista contemporânea do edifício e seus jardins. Em primeiro plano, escultura A Pampulha, de José Alves Pedrosa.

Em 1943, o Cassino recém-concluído teve destaque na publicação *Brazil Builds*,¹¹ com uma imagem colorida de página inteira em uma das folhas de rosto e mais seis páginas no corpo da obra, incluindo desenhos técnicos e uma rara fotografia do bar ainda sem as esquadrias – que foram instaladas pouco depois da inauguração, em desacordo com o projeto original. A mesma quantidade de páginas foi concedida apenas ao Ministério da Educação e Saúde. O texto não aponta o Cassino como destaque na produção brasileira, mas o tratamento editorial o faz. A descrição levanta algumas das principais questões que se tornariam recorrentes



Figura 10.3 Acesso ao Cassino, 1942-1943, imagem colorida no frontispício do catálogo *Brazil Builds*¹²

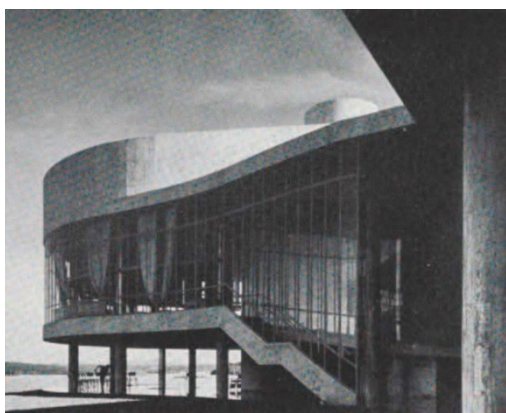


Figura 10.4 Volume do bar e restaurante, 1942-43.¹³

nas referências ao prédio: a implantação, a transparência, os sistemas de circulação de público e de serviço, a riqueza e o calor dos materiais de acabamento.

Lucio Costa, com o *Depoimento de um arquiteto carioca*, de 1951, e Henrique Mindlin, com *Modern Architecture in Brazil*, de 1956, assentaram o lugar histórico-gráfico do conjunto da Pampulha, Cassino incluído, como marco de um “rumo diferente” e da “abertura de um campo de investigações plásticas e estruturais” para a arquitetura brasileira.¹⁴ Em manuais como os de Henry-Russel Hitchcock e Leonardo Benevolo, o conjunto consolidou-se enquanto ocasião de maturidade e difusão internacional da produção local.¹⁵ O próprio Niemeyer frequentemente tratou da Pampulha como afirmação de uma carreira independente, baseada na invenção estrutural e formal.¹⁶ Mais recentemente, Carlos Comas e Danilo Macedo recapitularam e superaram essas visões, aprofundando a análise do prédio em seus aspectos disciplinares, espaciais e construtivos.¹⁷

Como parte do circuito pitoresco criado ao redor da Lagoa,¹⁸ o Cassino foi implantado num pequeno promontório que avança na água. O sítio é aprazível e a natureza se apresenta recriada pela ação humana. O tambor elevado, na cumeada do terreno, ecoa o relevo e aumenta sua visibilidade.¹⁹ Assim, articula o prédio ao jardim próximo e à paisagem ampliada. Dessa forma, a narrativa espacial começa à distância, através da Lagoa, a partir de suas margens ou dos outros edifícios do conjunto.



Figura 10.5 Vista do Cassino a partir do outro lado da lagoa.



Figura 10.6 Vista aérea, mostrando a relação com o promontório.²⁰

O edifício exemplifica a retórica corbusiana da estrutura independente, da planta livre e da fachada livre.²¹ Construção e expressão formal são definidas pelos fechamentos e pisos dispostos livremente em meio à malha estrutural regular – ora dentro, ora fora, ora retos, ora curvos. Nos fechamentos externos, destaca-se o contraste das paredes e topos de lajes perimetrais, que definem a projeção construída e são revestidos em granito, conotando solidez, com os volumes recuados, de forma livre, definidos por esquadrias ou por alvenarias revestidas de azulejos decorados,

reafirmando seu papel de divisória. Trata-se da apropriação de uma imagem construtiva tradicional brasileira – pedras definindo empenas cegas e cercaduras dos vãos, com alvenaria rebocada ou revestida de azulejos nos panos de fechamento. Assim, a nova construção em concreto armado retoma materiais tradicionais e recria a lógica da combinação entre eles – um código formal e tectônico que desde o Ministério da Educação e Saúde definia certa produção brasileira.²²¹



Figura 10.7 Salão inferior e galeria. Independência entre apoios, pisos e divisões internas.



Figura 10.8 Volumes de serviço. Volumes principais e topos de lajes revestidos em pedra, em relação com fechamentos em azulejos e alvenaria pintada de branco.

Figura 10.9 Pórtico lateral, com laje e pano de vidro que se fundem ao volume do bar/restaurante.



O domínio da técnica arquitetônica para a criação de efeitos se estende até um pórtico lateral, que, por sua mera função, poderia passar despercebido. Esse pórtico aberto liga o volume principal ao do restaurante, de forma que “esses volumes puros se fundem, interpretando-se (*sic*) um ao outro e, ao mesmo tempo, integrando-se perfeitamente”.²³

*O pano de vidro dobra para seguir a escada, ostentando uma espessura mínima e velando um interior já incomum por sua geometria mistilínea e triangular [...] instâncias da fusão barroca de elementos contrastam com sua articulação classicamente clara: a expansão curvilínea da laje plana de cobertura da caixa desaparece na platibanda do tambor, a laje de piso do tambor vira escada inclinada.*²⁴

Ali, o encanto não vem do alabastro ou do mármore, mas do espaço e dos elementos arquitetônicos que o definem. Faz-se evidente o salto intelectual da “compreensão da plasticidade inerente à técnica do concreto armado que possibilitou a elaboração das obras da Pampulha.”²⁵

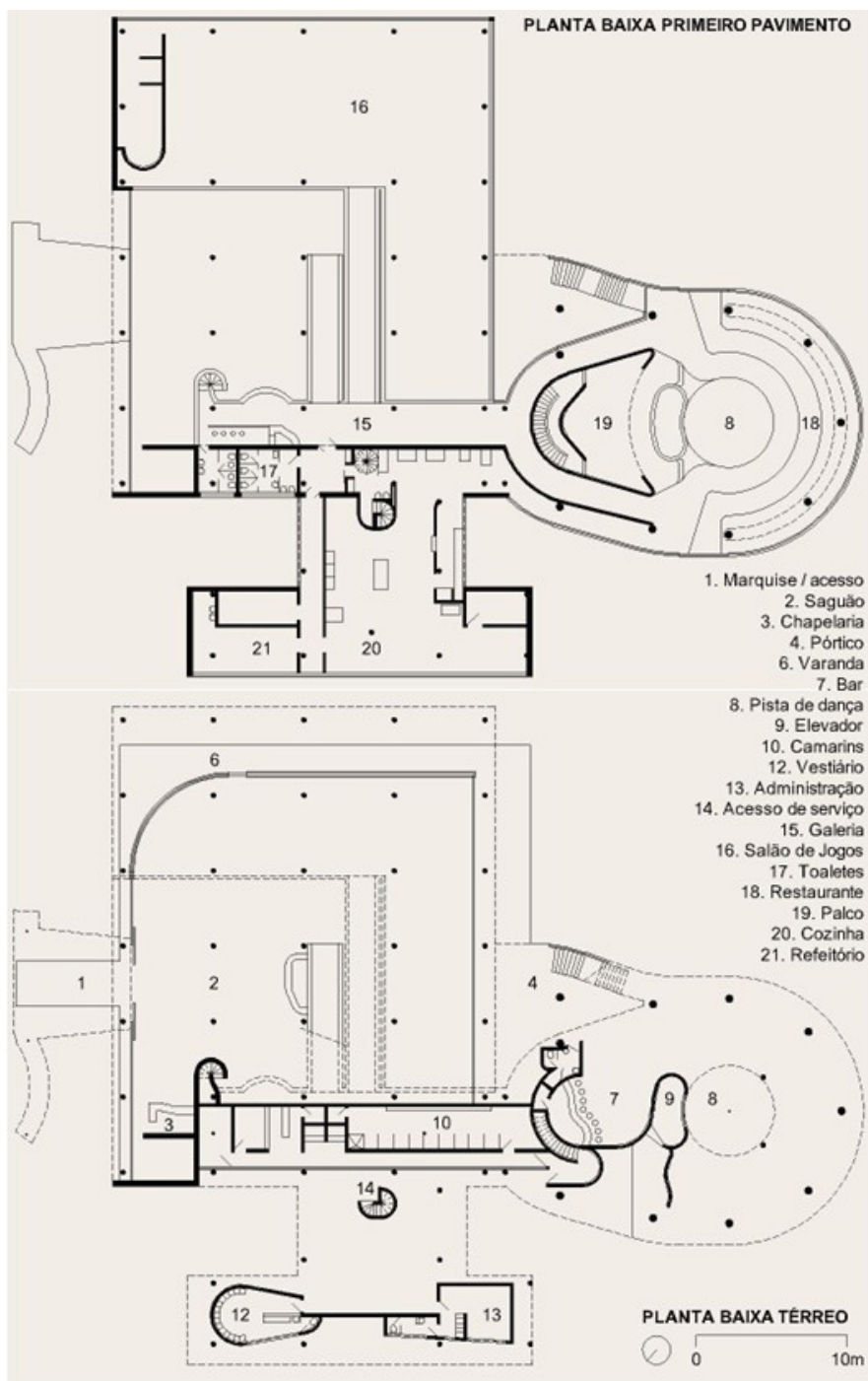


Figura 10.10 Museu de Arte da Pampulha. Reconstituição da configuração inicial (1942).²⁶

Décadas depois da construção, Niemeyer retomaria os temas da circulação e do luxo:

Lembro o cassino funcionando, as paredes revestidas de ônix, as colunas de alumínio, e a grã-finagem da cidade a se exibir elegante pelas rampas que ligavam o térreo ao salão de jogos e à boate. Era o ambiente festivo e sofisticado que JK desejava.²⁷

Com efeito, os dispositivos de circulação se multiplicam: as rampas do térreo à galeria e desta ao salão de jogos; outras rampas duplicadas até o restaurante; a escada envidraçada que desce deste último ao pórtico e ao bar; a escada-mirante do saguão à galeria; e a própria galeria espelhada, passagem que serve como núcleo dos espaços de público. O sistema de rampas “indubitavelmente um pouco extravagante”²⁸ foi apresentado como novidade, em um jornal local de 1942: “plano inclinado muito suave, que dispensa completamente o uso de escadas.”²⁹ Desde então, a profusão de percursos tem sido associada às ideias da *promenade architecturale*, do ver-e-ser-visto num espaço de interação social, ou da segregação dos fluxos de serviço como reflexo da complexidade social brasileira.³⁰



Figura 10.11 Galeria.

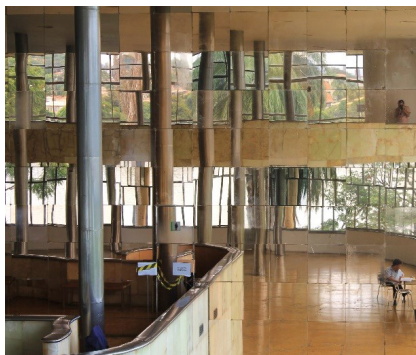


Figura 10.12 Combinação de materiais. Calcário amarelo, espelho bronze, alabastro e aço inoxidável.

O arranjo interno é de movimento contínuo, com breves pausas nos eventos arquitetônicos criados. O restaurante, espaço centralizado, no nível mais alto, último a ser visto, de certa forma funciona como apoteose; mas está isolado, em uma extremidade, e assim não constitui centro de gravidade do conjunto. Já a galeria/patamar centraliza as miradas e fluxos, mas é um espaço de passagem e carece de elementos espaciais que lhe caracterizem como ponto de chegada ou repouso.

Graças ao espelho, o patamar é a memória da cúpula ausente, a inversão que sinaliza tempos diferentes, a revelação de um centro transitório [...]. Sem uma cúpula, a encruzilhada aponta para a partida antes que para a chegada.³¹

Quanto ao luxo, diferentemente do juízo negativo do autor francês Yves Bruand,³² leituras mais recentes reconhecem sua adequação ao uso original, ao “cenário rigorosamente faiscante para os rituais de dissipação mundana,”³³ e a harmonia cromática alcançada entre os tons quentes do calcário amarelo, dos espelhos rosados e do alabastro com tons de ocre e verde. A tais qualidades, acrescentamos a qualidade da execução artesanal a partir de tais materiais, que garante refinamento compatível com as intenções de projeto – tema que aprofundaremos ao tratar do envelhecimento material do edifício.

Ao considerar o antigo Cassino um “edifício narrativo em todos os aspectos,”³⁴ se reconhece que espaços e elementos construídos são eventos que se encaixam no tempo, no movimento contínuo induzido pela arquitetura. Isso contribui para o “sentido de aventura” do edifício, para a sugestão de uma “ordem para a fantasia,” nos termos de Joaquim Cardozo.³⁵

Compreendida a síntese entre matéria e invenção operada no Cassino,³⁶ conclui-se que ali a mágica se faz com engenho, não com truque. Foi para tocar a sensibilidade que se usou da complexidade, da ambiguidade, da surpresa e do fausto – aproximações mais efetivas ao Barroco do que o mero uso de curvas, referido em interpretações simplistas.

Apresentado o valor arquitetônico excepcional do Cassino, cabe reconhecer que a historiografia delineada se restringe à disciplina da arquitetura, sendo limitada em seus recortes temporal, urbano e social. O edifício é visto apenas como o *Cassino* do projeto de Niemeyer, mesmo tendo existido como tal por poucos anos. Suas qualidades são medidas em relação a uma régua não mais existente, tratada como presente.

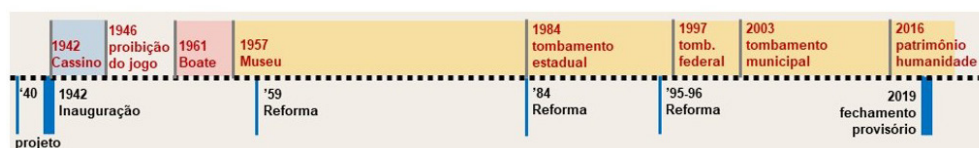


Figura 10.13 Linha do tempo de usos e intervenções físicas no Museu de Arte da Pampulha. A faixa alaranjada indica o uso enquanto museu.

Como se verifica na linha do tempo desenvolvida, ao longo dos anos numerosas obras e reconhecimentos patrimoniais se sucederam no edifício, dos quais trataremos ao longo deste capítulo. É o Museu de Arte, e não o antigo Cassino, a referência de continuidade que se consolidou em sua trajetória.

Assim, para tratar da preservação do valor de antiguidade no Museu de Arte da Pampulha, exploramos como envelhecimento, obsolescência e alterações fazem perceptível, hoje, a complexidade de uma trajetória material, histórica e social que se vem desenhando desde 1940. Nessa discussão, confrontamos a experiência

contemporânea do edifício com os valores arquitetônicos deste, com seus usos passados, com dois processos-chave de reconhecimento patrimonial e com as intervenções físicas realizadas. Essas instâncias permitem abordar também concepções e práticas profissionais.

O Cassino tem sido Museu de Arte nos últimos 65 anos. Promoveu inúmeras exposições temporárias e formou um acervo relevante.³⁷ Diversas vezes veio à tona o conflito entre os espaços envidraçados e a expectativa de que o museu fosse uma caixa hermética, com melhores condições de conservação e exibição do acervo.³⁸ Desde a reabertura após as obras da década de 1990, estruturaram-se iniciativas que dinamizaram a instituição e aumentaram suas trocas com o público.³⁹ Nesse período, tem havido propostas curatoriais mais sensíveis ao espaço, traduzidas em instalações e propostas expográficas que superam as supostas incompatibilidades do uso. Exposições como as de Ana Maria Tavares (1998), de Rivane Neuenschwander (2002) e a coletiva *Museu Revelado* (2013) materializaram olhares críticos e criativos sobre o edifício e seus significados. Ao explorar o diálogo e a tensão entre a arte contemporânea e o edifício antigo, essas iniciativas convergem para incorporar novos valores culturais ao espaço.

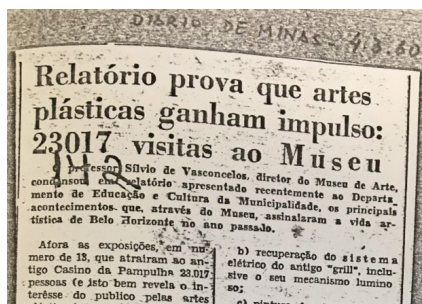


Figura 10.14 Notícia sobre a visitação do Museu, no Diário de Minas (4/3/1960).⁴⁰



Figura 10.15 Exposição no Salão inferior (década de 1970).⁴¹

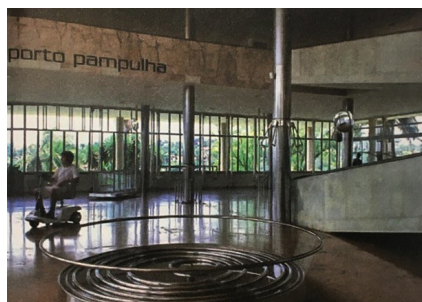


Figura 10.16 Exposição Porto Pampulha, de Ana Maria Tavares, ocorrida em 1998.⁴²

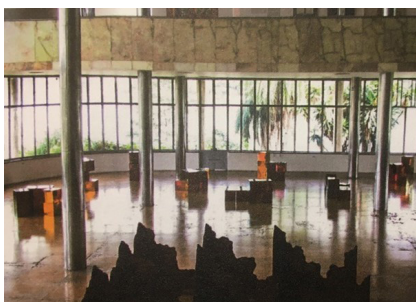


Figura 10.17 Ao fundo, obra Ordem, réplica, acaso, de Damián Ortega, parte de exposição Museu Revelado, de 2013.⁴³

Desde 2019, o prédio encontra-se fechado, em razão do agravamento de problemas em suas instalações elétricas e hidráulicas. Na ocasião, já havia projeto de restauração desenvolvido, que em 2025 segue à espera de execução. Parte das atividades do Museu tem ocorrido em outros equipamentos culturais da região. Mesmo assim, seus jardins continuam sendo usados pela população belorizontina, que para lá se desloca nos fins de tarde e fins de semana, para passeios, piqueniques e ensaios fotográficos.

RECONHECIMENTOS INSTITUCIONAIS E PRESERVAÇÃO DO VALOR DE ANTIGUIDADE

Ao fim de 1958, no mesmo contexto que levou à conversão do antigo Cassino em Museu de Arte, a Prefeitura de Belo Horizonte solicitou à Dphan⁴⁴ o tombamento federal do prédio, como já acontecera com a Igreja de São Francisco de Assis, também na Pampulha.⁴⁵ Como diretor do Museu, o arquiteto mineiro Sylvio de Vasconcellos (1916-1979) coordenou esforços para levantar recursos para a primeira intervenção de maior escala realizada no prédio, em 1958 e 1959, compreendendo adaptação ao novo uso, manutenção de revestimentos e de impermeabilização.⁴⁶ Como chefe do 3º Distrito da Dphan, Vasconcellos recebeu o processo de tombamento em fevereiro de 1959, mas não lhe deu andamento, talvez pela falta de uma ameaça grave – diferentemente dos casos da Igreja de São Francisco e da Estação de Hidroaviões no Rio de Janeiro, tombadas no mesmo período.⁴⁷

A fundamentação do processo é exclusivamente arquitetônica e estética. Segundo o pedido, o edifício apresentava “valores próprios”, “não só por ter sido uma das primeiras realizações da arquitetura moderna no país”, mas

*Pelo sentido de construção vanguardeira [...] assim como pela grande beleza, equilíbrio de linhas, significação plástica e cultural, a traduzir, num território central do país, as conquistas, então ousadas e surpreendentes, de concepções arquitetônicas e estéticas recém surgidas na Europa [...] e nos Estados Unidos da América.*⁴⁸

A justificativa aproxima-se daquela apresentada no tombamento da Igreja de São Francisco de Assis, em 1947, baseada na aclamação internacional de um monumento excepcional,⁴⁹ e corresponde às práticas e às reflexões do Iphan de então, já extensamente estudadas.⁵⁰ Mesmo inconcluso, o processo é índice do reconhecimento local da arquitetura do Cassino.

Os pedidos de tombamento seguintes consideram o edifício parte de um conjunto. O processo de tombamento estadual do *Conjunto arquitetônico e paisagístico*

da Pampulha foi iniciado em 1981 e efetivado em 1984, com a inscrição do bem em múltiplos livros de tombo, demonstrando alguma ampliação nos valores considerados.⁵² O parecer conclusivo, elaborado pela arquiteta mineira Suzy de Mello (1932-1985), apenas reafirma a historiografia arquitetônica então corrente. Justifica-se, assim, apontar, nos tombamentos da Pampulha, um acúmulo de elogios, repetidas a partir de livros de história da arquitetura, convergindo para aclamar, sem dissenso, uma genialidade aceita de antemão.⁵³

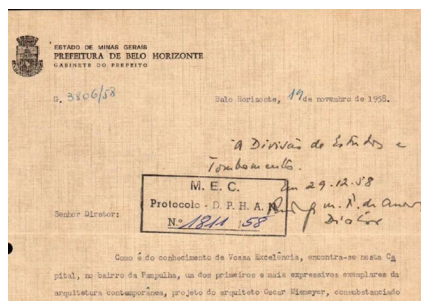


Figura 10.18 Processo de tombamento de 1958. Solicitação inicial da Prefeitura de Belo Horizonte.⁵⁴

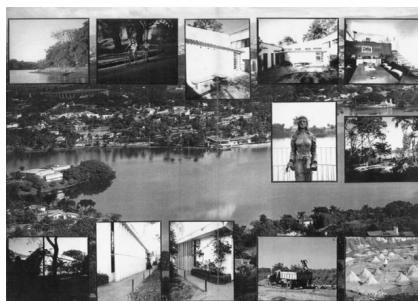


Figura 10.19 Processo de tombamento de 1994. Colagem de aspectos do conjunto, apresentado no estudo local.⁵⁵

Em 1994, enquanto se executava a maior obra de restauração pela qual o Museu passou, a Prefeitura de Belo Horizonte retomou a ideia do tombamento federal, dessa vez compreendendo o *Conjunto urbanístico e arquitetônico da Pampulha*. O estudo inicial do processo, produzido pela Coordenação Regional do Iphan, em colaboração com órgãos estaduais e municipais, tem embasamento teórico que inclui conceitos como “memória coletiva”, “diversidade cultural no cotidiano dos grupos e classes sociais” e “referências culturais.”⁵⁶ Apresenta a gestão municipal de então como dotada de “uma concepção do patrimônio que supere a abordagem histórico-estilística e integre as questões socioeconômicas, técnicas, estéticas e ambientais,” reconhecendo que “É patrimônio cultural de Belo Horizonte, além de sua história, a diversidade dos modos de viver da população, a produção cultural contemporânea [...] bem como a imagem da cidade.”⁵⁷

Com tais premissas, o estudo apresenta outras narrativas da Pampulha, para além daquelas que se apresentavam até então, e busca justificar o tombamento por meio de três temas claramente estruturados – social, arquitetônico e histórico: o papel da Pampulha na memória urbana local, vinculada aos usos da região por diferentes grupos sociais, desde sua implantação à contemporaneidade, resultando numa “mancha urbana de lazer” e num conjunto de referências simbólicas; a arquitetura de Niemeyer, que supera “a estética dos enfeites” e também o funcionalismo;

e a modernização de Belo Horizonte nas décadas de 1930 e 1940 e suas transformações urbanas desde então.⁵⁸

Daí resultou a proposta de tombamento de um perímetro que incluía a Lagoa e vastas áreas adjacentes, “como uma espécie de declaração de área de interesse cultural,” com ênfase individual para os seis edifícios projetados por Niemeyer (os quatro já reconhecidos em âmbito estadual, a antiga sede do Golfe Clube e a Casa Kubistchek) e o monumento a Iemanjá existente nas proximidades da Casa do Baile, referência de uma importante festa local.⁵⁹ No perímetro tombado, a preservação dar-se-ia essencialmente por parâmetros urbanísticos e por ações de promoção. Indica-se também a possibilidade de proteções municipais específicas para pontos de valor social e simbólico.

Em síntese, a proposta considera um ciclo histórico que se desenrola do passado ao presente, constituindo valor; traduz o conceito de referência cultural em proposta de tombamento do monumento a Iemanjá; propõe a patrimonialização de memórias coletivas por ações de promoção, e não de repressão; e, no campo arquitetônico, reconhece prédios de Niemeyer até então não protegidos. A instrução inicial do tombamento federal é, portanto, um esforço multidisciplinar de ampliar o universo do patrimônio cultural, de fazer frente aos debates que se colocavam na época, trazendo memória coletiva e referências culturais para enriquecer um conjunto cujo valor arquitetônico já estava estabelecido.

Na área central do Iphan, o parecerista foi o arquiteto carioca Maurício Roberto (1921-1996), que em apenas uma página refere os “quatro edifícios principais da Pampulha”, suas obras de arte e seus jardins, concluindo que “a Pampulha já devia estar tombada há muito tempo pelo Iphan.”⁶⁰ Na reunião do Conselho Consultivo, novamente foram omitidos o Golfe Clube, a Casa Kubistchek e o monumento a Iemanjá, mesmo estando eles presentes no processo. Após questionamentos de ordem prática, decidiu-se pela “indicação de tombamento” e pela realização de estudo suplementar.

Esse estudo foi desenvolvido pelo Departamento de Proteção do Iphan, que redefiniu o perímetro tombado, definiu-lhe critérios urbanísticos e excluiu o monumento a Iemanjá, “por não configurar manifestação ou referência cultural análoga à obra que motivou o acautelamento federal do Conjunto.”⁶¹ Com parecer do arquiteto Ítalo Campofiorito (1933-2020), que também mencionava apenas os “quatro edifícios iniciais,” o tombamento foi aprovado em 27 de agosto de 1996 e homologado em 20 de outubro de 1997.

Com argumentos arquitetônicos ou simplesmente pessoais – como a “opinião de velho arquiteto militante” em que Maurício Roberto declara basear seu parecer – esta etapa mostra como a área central do Iphan e, especificamente, seu Conselho Consultivo estavam distantes do debate consubstanciado no estudo inicial.

Reconhecem-se no conjunto apenas os valores arquitetônicos e, subsidiariamente, artísticos e paisagísticos. Assim, o parecer do Departamento de Proteção entende que “o singular Restaurante Redondo” mereceria preservação local, porque “obteve completa harmonização com o conjunto” – transformando o popular em exótico e desconsiderando a instrução do processo, que nele identificara valores de memória associados ao uso continuado, por diferentes estratos sociais, desde antes da inauguração do próprio conjunto. Sobre a mesa, parece que não estavam o processo administrativo ou o estudo técnico produzido, mas concepções prévias. A presença de um dos irmãos Roberto como relator do processo e o seu parecer apontam para a permanência de vínculos pessoais do Conselho Consultivo do Iphan com o grupo modernista que fundara o Instituto sessenta anos antes.

A discussão que aqui se coloca não é a relevância nacional do monumento a Iemanjá, o que implicaria uma discussão de base sociológica estranha ao presente texto; mas compreender que o conjunto arquitetônico da década de 1940 tornou-se bairro e paisagem, que ele se enriqueceu com outros objetos e outras evocações ao longo do tempo, superando a pureza e unidade do original – e que ele pode ser reconhecido federalmente nessa complexidade. Na direção oposta, à medida que tramitou, a proposta foi progressivamente depurada para que correspondesse unicamente a uma parte da obra de Niemeyer da década de 1940 – aquela selecionada pelas narrativas do próprio arquiteto.

Em 1996, antes da conclusão do tombamento federal, o *Conjunto Arquitetônico, turístico e de lazer da Pampulha* fora incluído na lista indicativa brasileira a patrimônio da humanidade.⁶³ O dossiê correspondente foi concluído em 2014 e propunha o enquadramento do *conjunto urbano* em três critérios, correspondentes a três argumentos interrelacionados.⁶⁴

O primeiro critério de enquadramento, *obra prima do gênio criativo humano*, corresponde aos valores arquitetônicos e paisagísticos do conjunto – “uma nova síntese, nas Américas, dos preceitos da nova arquitetura e das novas formas de viver, anunciadas a partir das primeiras décadas do século XX.”⁶⁵ Para caracterizar essa síntese excepcional, o dossiê mobiliza argumentos desses campos, absorvendo a bibliografia brasileira e internacional sobre a Pampulha e sobre as figuras de Niemeyer e de Burle Marx. Caracteriza-se uma obra de arte a ser reconhecida como tal e entendida por um público erudito.

O segundo critério de enquadramento é o *intercâmbio de valores humanos no tempo, dentro de uma área cultural*. A argumentação é novamente vinculada à arquitetura e ao paisagismo, explorando as relações que Niemeyer e Burle Marx estabeleceram entre a proposta moderna, seu lugar geográfico e a tradição histórica, ou seja, entre o universal e o específico, o passado e o futuro.⁶⁶ A Pampulha é apresentada como representativa de um fenômeno político e cultural mais amplo,

de afirmação das identidades nacionais do Brasil e dos países latino-americanos. Desse eixo, emergem valores históricos e simbólicos.

O terceiro critério proposto, a *ilustração de um estágio da história humana*, corresponde a um valor histórico – a modernização do Brasil e da América Latina. O dossiê evoca Getúlio Vargas e outros governos “sólidos e longevos, iniciando a construção de uma América Latina moderna, embora ainda não inteiramente democrática.”⁶⁷

O dossiê também aborda autenticidade do conjunto, que é requisito obrigatório da Unesco. Consideram-se as diversas instâncias do conceito (formal, material, conceitual, social, documental), refletindo a incorporação dos debates sobre o tema nas últimas décadas e o interesse em efetivamente tratá-lo em sua amplitude.

Supervaloriza-se a permanência do estado *original*.⁶⁸ Por exemplo, na apreciação de integridade, afirma-se que ele está “completo e intacto”, com base na “manutenção das características e materiais originais [...] bem como na continuidade de usos ligados à cultura, esporte e lazer que o motivaram.”⁶⁹ Também nessas afirmações se observa a coexistência de atributos variados do bem cultural, inclusive sua materialidade.

A naturalidade em tratar o Conjunto da Pampulha a partir de conceitos disciplinares correntes parece-nos relacionada à sua longa trajetória de preservação e, especialmente, à experiência trazida pelos profissionais envolvidos – que não precisaram buscar novos princípios de preservação para lidar com um edifício do século XX.



Figura 10.20 Logomarca da candidatura à lista do Patrimônio da Humanidade, 2014.⁷⁰



Figura 10.21 Parte do perímetro de reconhecimento proposto na primeira versão do dossiê, incluindo a Casa Kubitschek. 2014l.⁷¹

A análise da candidatura pelo Icomos incluiu uma visita técnica da arquiteta venezuelana Maria Eugenia Bacci. Seu parecer preliminar ampliou a importância da paisagem no bem cultural, trazendo “indícios de que a avaliação do ICOMOS passa a considerar o Conjunto Moderno da Pampulha como uma paisagem cultural,”⁷² o que se traduziu em solicitações para incluir no processo as praças Dino Barbieri (contígua à Igreja de São Francisco de Assis) e Alberto Dalva Simão (fronteira à Casa do Baile), ambas projetadas por Burle Marx, e para restaurar ou recriar de todos os jardins por ele projetados no perímetro a reconhecer.⁷³

Esse relatório e a avaliação final do Icomos, apresentada em março de 2016, foram surpreendentes contrapontos ao dossiê enviado, pois vinculavam o reconhecimento da Unesco quase exclusivamente à recriação das formas projetadas no início da década de 1940, independentemente de sua existência no presente e de sua trajetória histórica:

Há certa debilidade na autenticidade do conjunto quanto à extensão em que as evidências do plano paisagístico podem ser apreciadas. A ideia de situar os edifícios em uma paisagem ampla, com as partes mais próximas a eles cuidadosamente projetadas, não é mais evidente ao redor do late Clube ou na praça atrás da Capela [...] Para entender integralmente a fusão da arquitetura com outras artes, é necessário restaurar o paisagismo de Burle Marx, que é um aspecto crucial do conjunto [...] parte do jardim da Capela foi restaurado, mas não o arvoredo aos fundos, na Praça Dino Barbieri, e nenhuma obra foi realizada no paisagismo do late Clube (embora a documentação sobreviva).⁷⁴

A restauração requerida para os jardins do late clube vai muito além da necessária flexibilidade a considerar na recomposição de jardins históricos. Não se tratava da redefinição de canteiros ou do replantio de vegetação perdida ao longo dos anos, mas de uma reconstrução total, a partir do zero, em um terreno que adquiriu outros usos e outras formas, sem qualquer remanescente físico da situação da década de 1940 – e mesmo sem documentos seguros de que os jardins existiram em conformidade com os desenhos.

A idealização do conjunto, em conflito com sua existência fática, também se expressa na diretriz de ocultar o Mineirão e o Mineirinho:

Em termos de coerência visual, a presença de dois equipamentos esportivos gigantescos muito próximos à área impacta as vistas da Capela a partir da Lagoa. Seu impacto precisa ser mitigado por meio de intervenção na vegetação.⁷⁵

Esses “equipamentos esportivos gigantescos” têm valores intrínsecos que justificaram sua proteção em mais de uma esfera administrativa; além disso, são fundamentais na história e na dinâmica da Pampulha; mesmo assim, foram considerados nocivos à paisagem.

A solicitação para que se excluísse a Casa Kubistchek da candidatura revela análoga incompreensão da complexidade histórica da paisagem: ⁷⁶ “Já que os quatro edifícios principais em sua paisagem foram projetados como entidade única, conceito unificado, são eles que exprimem o valor do Conjunto.” ⁷⁷ É fato que, ao menos desde a planta de conjunto publicada em 1947 pela *Architecture d'Aujourd'hui*, os edifícios à beira d'água são apresentados como protagonistas de um conjunto; mas também é fato que a revista publicou o Cassino, o late Clube e o Restaurante Baile) junto com o Hotel, o Golfe Clube (e a Casa Kubitschek – seis

edifícios, sem a Igreja.⁷⁸ Antes disso, a publicação da Imprensa Oficial sobre a Pampulha, de 1944, apresentara os *sete* edifícios projetados pelo arquiteto na área, com um texto introdutório do próprio Kubitschek em que ele descreve o empreendimento formado por “Cassino, o Baile, o late Golfe Clube e o Parque em construção”⁷⁹ – os mesmos *três* edifícios publicados em *Brazil Builds* no ano anterior.⁸⁰ O conjunto constituiu-se gradualmente, compreendendo edifícios adjacentes à água ou não, sem chegar jamais a ser completado. A ideia de um *conjunto arquitetônico integrado por quatro unidades* somente aparece em declarações de Juscelino da década de 1970,⁸¹ e o primeiro croqui com os quatro edifícios à margem do lago foi publicado por Niemeyer apenas na década de 1990!⁸² Com seus textos, o arquiteto colaborou para esse recorte retrospectivo simplificado.⁸³

Ou seja: buscando um *conjunto original*, o Icomos reconhece apenas uma construção historiográfica posterior e ignora a complexidade de sua constituição. O dossiê local trazia múltiplas dimensões do bem, como forma de transmitir a maior quantidade possível de valores culturais, mas os pareceres internacionais buscaram apenas a materialização de uma concepção arquitetônica e paisagística supostamente coesa, desconsiderando valores documentais, memoriais e sociais; desconsiderando a própria história.

A maioria absoluta das solicitações do Icomos foi atendida na versão revisada do dossiê, apresentada em fevereiro de 2016.⁸⁴ Com isso, reconheceu-se a paisagem cultural do *Conjunto Moderno da Pampulha* como patrimônio da humanidade, em julho daquele ano.

A ênfase dada aos refazimentos não é *ampliação* do conceito de autenticidade, como se poderia tentar argumentar, a partir do Documento de Nara. Entre as tantas dimensões do conceito presentes no Documento, a autenticidade foi de fato *reduzida* às dimensões do projeto e do sítio de implantação, tratando apenas como degradação os setenta anos de trajetória histórica da Pampulha. Esses pareceres ignoram as recomendações do Comitê do Século XX do próprio Icomos, cujo Documento de Madri-Nova Déli afirma a importância de considerar uma variedade de atributos e valores, inclusive a materialidade dos bens culturais e sua trajetória histórica.⁸⁵ Tal contradição corrobora observações já feitas sobre a pouca coerência entre diretrizes adotadas em diferentes pareceres do Icomos, assim como entre decisões do Comitê do Patrimônio da Humanidade.⁸⁶

Mesmo sem menções diretas ao valor de antiguidade, os dossiês de reconhecimento pelo Iphan e pela Unesco contribuem para desvelá-lo, pois exploram possíveis aproximações entre o observador e situações passadas lembradas, sabidas ou imaginadas, com a mediação da matéria transformada pelo tempo:

1. O passado do Cassino, vinculado diretamente a uma elite social res-
trita e aos trabalhadores do estabelecimento; o tema surge tangencialmente

no material levantado, mas é frequente em material de divulgação do conjunto, por ter apelo também junto ao público em geral;

O passado da modernização de Belo Horizonte e da figura de Juscelino Kubitschek, vinculadas diretamente a uma parcela maior da população, já bastante idosa; o tema teve destaque nos estudos de tombamento do Iphan e da Prefeitura Municipal e, assim como o anterior, interessa difusamente a um público amplo;

2. O passado da região da Pampulha, que inclui outros tempos e outros públicos para além daqueles do Cassino; esse aspecto também teve destaque nos estudos de tombamento desenvolvidos pelo Iphan e pela Prefeitura Municipal, e interessa a parcelas dos frequentadores do bairro e dos belo-horizontinos em geral;

3. O passado da modernização do Brasil e da América Latina na primeira metade do século XX, com seu contexto político, econômico e social, e seus elos específicos no campo da cultura, da arquitetura e do urbanismo;

4. O passado do Movimento Moderno, que gerou obras de excepcional qualidade, numa síntese cultural excepcional; tema central dos processos de reconhecimento, que desperta o interesse do público, talvez mais pela fama de Niemeyer e pelo espetacular dos prédios do que propriamente por interesse no passado.

5. Além dos temas citados, propomos outros dois possíveis caminhos de aproximação do observador com o passado da Pampulha:

6. O passado e o presente do Museu, enquanto instituição cultural que já completou 60 anos na vida cultural mineira; essa história não aparece nas fontes analisadas, em que o MAP surge apenas como fiel depositário do edifício;

7. O passado inespecífico, evocação da passagem do tempo em si, que se coloca para a contemplação daqueles que tiverem sensibilidade para tal, e que também não aparece nos documentos.

Nos dossiês elaborados como base para reconhecimento federal e mundial, há um salto qualitativo em relação à instrução dos processos anteriores. Eles apresentam descrições e análises laboriosas para basear seus juízos, em vez de compilarem elogios da bibliografia e da imprensa. Adicionalmente, diversificam as motivações incorporados às justificativas, exemplificando o amadurecimento das práticas patrimoniais no Brasil.

Em ambos os processos, há divergência entre as instituições locais, que produzem os estudos iniciais, e as externas, que os analisam: os dossiês iniciais são mais inclusivos, mais complexos e mais ricos nos objetos, narrativas e valores que mobilizam, enquanto as instâncias avaliadoras não encontram saídas para conciliar

o valor nacional ou universal com as especificidades sociais e históricas que se integraram à Pampulha. Assim, depuram as candidaturas de sua complexidade, e os objetos a preservar resumem-se, então, aos edifícios de Niemeyer ou ao *conjunto unificado* pretensamente original. Trata-se de um patrimônio simplificado, abstrato, destituído de parte de sua história e, no caso do reconhecimento pela Unesco, pronto a perder o valor de antiguidade que já tem.

Semelhante tensão entre reconhecimento e negação da história se dá com o Museu de Arte da Pampulha. Parte dos discursos patrimoniais o trata como se ainda fosse o Cassino; como se o Museu que tem dado vida, uso e novos sentidos àqueles espaços por mais de sessenta anos fosse um inquilino transitório.⁸⁷ Vemos nesse fenômeno, uma vez mais, as consequências da transposição direta da historiografia arquitetônica para o patrimônio cultural, sem o necessário enriquecimento por outros olhares.

ALTERAÇÕES E PRESERVAÇÃO DO VALOR DE ANTIGUIDADE

Para identificar as alterações espaciais presentes no Museu de Arte da Pampulha, sobreposemos os quatro principais registros disponíveis de sua configuração espacial, correspondentes aos anos de 1942, 1979, 1994 e 2013.⁸⁸ A sobreposição não inclui as transformações previstas no projeto de intervenção licenciado em 2014, porque este ainda não foi executado, mas discutiremos algumas de suas propostas, relacionadas à pesquisa.

Falta documentação segura do edifício conforme construído e sobre as intervenções que ele sofreu para tornar-se boate e museu.⁸⁹ Por exemplo, os balcões do saguão e da galeria, representados no projeto inicialmente publicado, não aparecem nas fotografias da publicação *Pampulha*, de 1944, nem nos croquis para a exposição *Arte Tradicional Mineira*, de 1947, podendo ter sido desmontados antes dessa data ou nem chegado a existir.⁹⁰

Para a implantação do Museu, no período 1957-1959, as principais transformações foram a reformulação dos espaços de serviço do pavimento superior, com “adaptação da antiga cozinha para biblioteca e arquivo” e “adaptação da sala do pavimento superior para secretaria e direção do museu.”⁹¹

De toda forma, no período que vai da inauguração do Cassino ao diagnóstico elaborado em 1979, a alteração mais importante foi o fechamento dos pilotis sob o tambor do restaurante, documentado em *Brazil Builds*, em 1943, indicando que tal espaço esteve aberto por no máximo alguns meses. As esquadrias de aço inseridas

formam um polígono facetado que contrasta com a curva suave do volume superior. Por sua vez, os acabamentos próprios do exterior do edifício (mármore travertino nos pilares e granito do piso) terminaram incorporados ao interior. Ambas essas dissonâncias tornam o acréscimo legível enquanto alteração e constituem, assim, valor de antiguidade. A intervenção é prejudicial à percepção do cilindro suspenso sobre pilotis concebido por Niemeyer, mas tem viabilizado atividades que não seriam possíveis num espaço aberto e, assim, se consolidou como parte do edifício. Desde a década de 1990, funciona como *espaço multiuso* do Museu, mantido no projeto de 2013-2014, por expressa necessidade de uso.⁹²

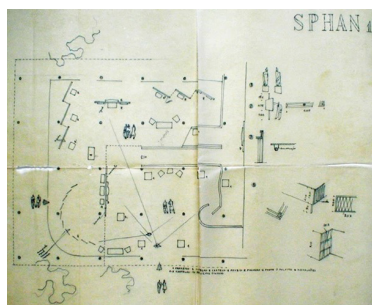


Figura 10.22 Croqui para a Exposição Arte Tradicional Mineira, 1947. Não são representados os balcões do pavimento térreo, presentes na planta publicada em 1943.⁹³

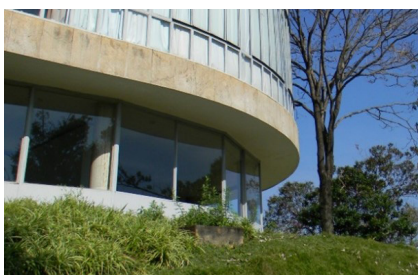


Figura 10.23 Esquadrias do espaço multiuso, vista externa

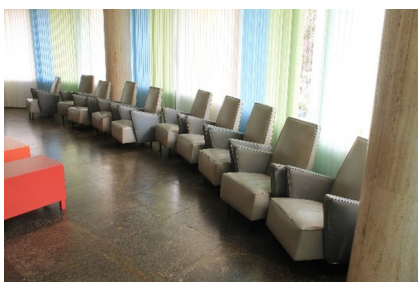


Figura 10.24 Espaço multiuso. Observar pilares externos, em mármore travertino, incorporados ao interior.

Dadas as dinâmicas de uso, é possível supor que as adaptações no bar e a ampliação do sanitário feminino, com a criação do toucador, sejam anteriores à conversão em Museu. Também não sabemos quando se ocupou a área livre sob os volumes de serviço – outra relevante alteração do período.

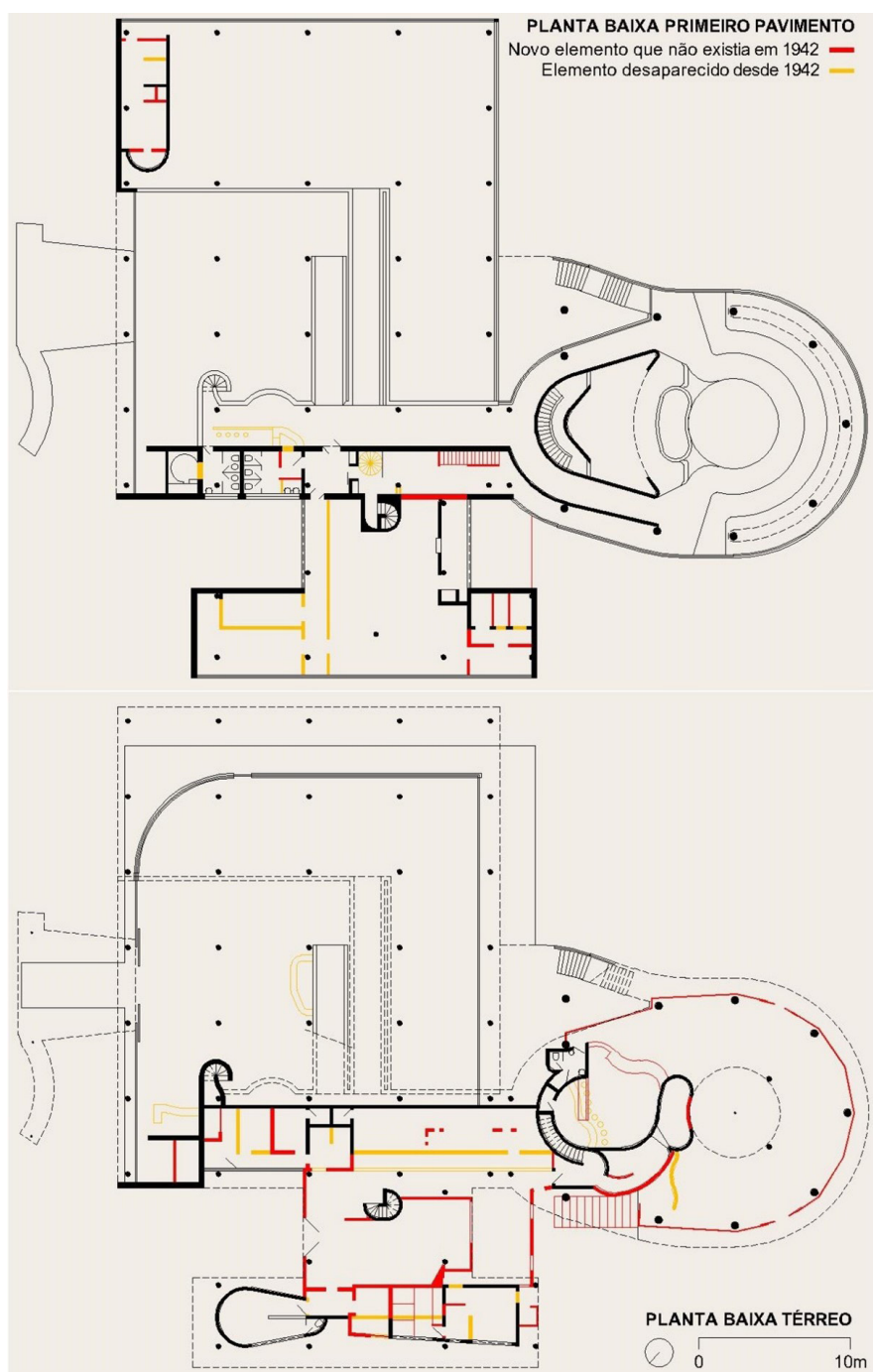


Figura 10.25 Museu de Arte da Pampulha. Transformações espaciais 1942-1979. Observar fechamento do bar sob o restaurante (1943) e adaptações para o uso enquanto museu após 1957, especialmente o fechamento dos pilotis (térreo) e ocupação da cozinha por áreas administrativas (primeiro pavimento).

Desde a instalação do Museu, os problemas de conservação mais graves e recorrentes no Museu decorrem de infiltrações. A dificuldade de executar uma impermeabilização eficaz e a crônica falta de manutenção preventiva afetam a estanqueidade do edifício. Não por acaso, em 1970 chegou-se a instalar uma sobrecobertura de telhas sobre seus volumes.⁹⁴ Em síntese, no período 1942-1979, mesmo com as pressões advindas da mudança de uso e sem proteção patrimonial vigente, se reconheceu, nos espaços de público do Museu, valor suficiente para que eles tenham sido substancialmente preservados.

Ao fim da década de 1970, o Museu precisava de novas obras de conservação relevantes, tendo motivado o desenvolvimento de levantamento e *Projeto de Restauração* pelo arquiteto mineiro Ivo Porto de Menezes (1928-2024), para a Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes.⁹⁵ O levantamento fotográfico do período mostrava perdas pontuais de revestimentos internos e externos, situação que já havia sido identificada anteriormente, e que se tem repetido.

As ações de conservação recomendadas em 1979 foram realizadas em 1984, mesmo ano da conclusão do tombamento estadual, explicitando mais um ciclo de interesse pelo prédio. A responsável foi a Prefeitura Municipal, por meio da Sudecap e da empresa GGC Construções e Participações Ltda. As intervenções realizadas incluíram manutenção de revestimentos, telhamento, impermeabilização e instalações e algumas alterações espaciais.⁹⁶ São intervenções não-distinguíveis, que não geraram valor de antiguidade.

O terceiro e maior ciclo de intervenções no prédio iniciou-se menos de dez anos depois. Ao fim de 1993, vistorias provocadas pela direção do Museu indicaram a reincidência dos problemas de impermeabilização, instalações hidráulicas e revestimentos. Indicaram, ainda, pela primeira vez, problemas estruturais: abatimento de pisos e alvenarias no térreo, relacionado à movimentação do solo, sem comprometimento da estrutura principal.⁹⁷

O diagnóstico e o projeto de intervenção, compreendendo ainda o atendimento a questões funcionais do museu, foram desenvolvidos para a Secretaria Municipal de Cultura, pelas arquitetas mineiras Zenobia Grzybowski e Maria Carmen Perilo, do escritório *Século 30 Arquitetura e Restauro*.⁹⁸ O contrato incluiu projetos de infraestrutura, inclusive de impermeabilização, o que permitiu a retirada da sobrecobertura citada anteriormente.⁹⁹

A proposta, apresentada em 1994, era de manutenção geral (revestimentos e instalações), “harmonização tipológica” (eliminação de elementos considerados descaracterizações e recomposição de elementos considerados fundamentais) e “harmonização funcional” (reforma completa das áreas de serviço para adequá-las às funções do museu).¹⁰⁰

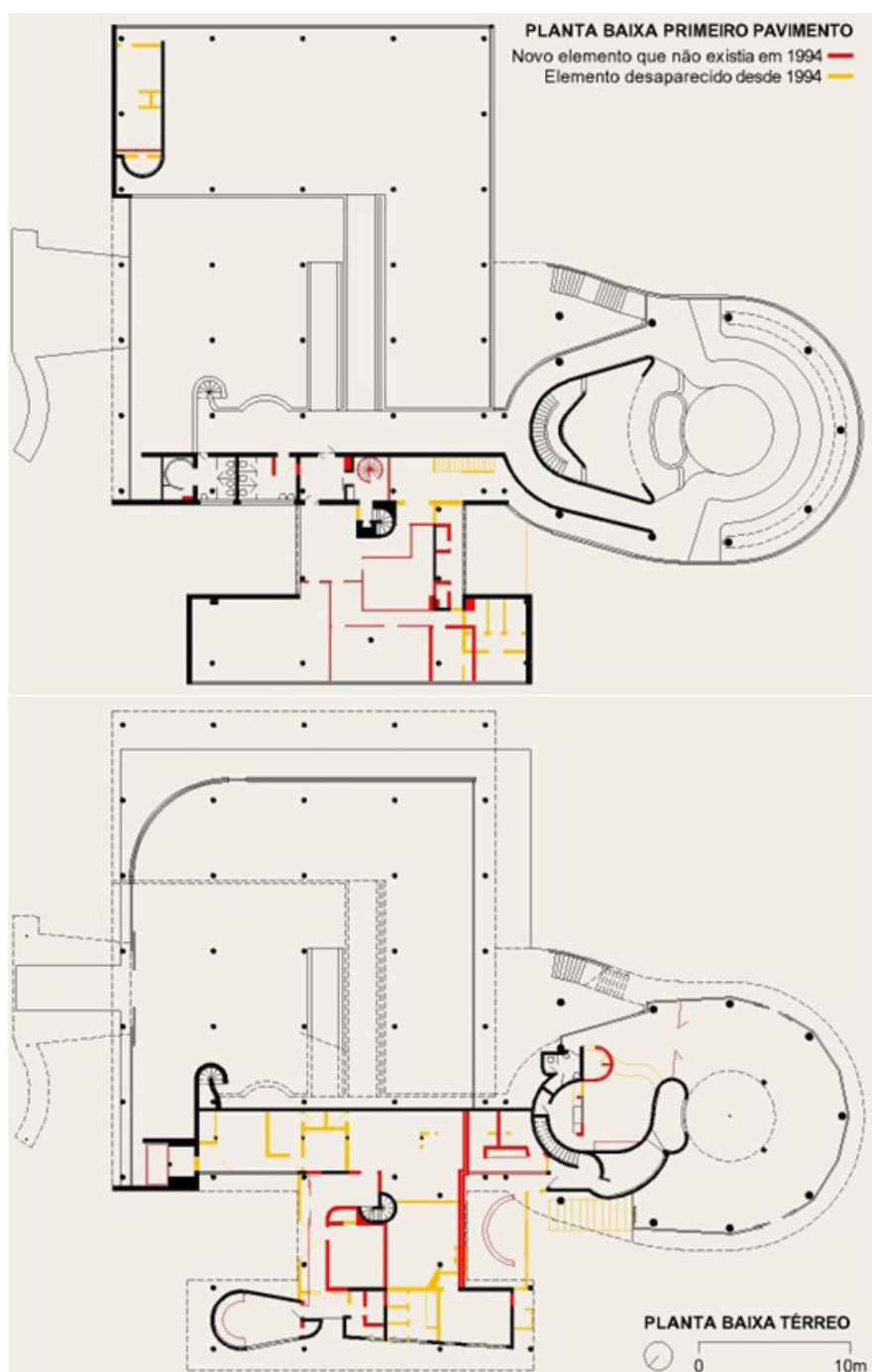


Figura 10.26 Museu de Arte da Pampulha. Transformações espaciais 1994-2013. Observar novo sanitário do bar, demolição de expansão (térreo) e reorganização das áreas de serviço (ambos os pavimentos).

As obras foram iniciadas em 1995 e concluídas em 1996, com financiamento conjunto da Prefeitura Municipal, da Fundação Roberto Marinho e do Banco Real.¹⁰¹ A gravidade da interferência das raízes das árvores adjacentes ao prédio fortaleceu a ideia da recomposição do paisagismo de Burle Marx de 1942, comprometido ao longo das décadas. Esses serviços também foram executados em 1996,¹⁰² configurando a restauração completa desejada pelos patrocinadores.¹⁰³

Conforme se observa nas plantas referentes ao período, a *harmonização funcional* foi uma intervenção radical em todos os pavimentos das áreas de serviço, incluindo os sanitários para o público. O juízo de inexistência de valor relevante nessas áreas gerou discordâncias do lepha, relativas à preservação de revestimentos e detalhes construtivos (de que trataremos juntamente com a questão da *obsolescência*). Em área mais sensível, o balcão do antigo bar foi substituído; contíguo a ele, o volume de um sanitário existente foi ampliado, para comportar uma unidade masculina e outra feminina. A solução proposta é nova criação integrada à preexistência, sem pretensões de mimese nem de invisibilidade.

A *harmonização tipológica* consistiu na eliminação do telhado sobreposto à laje impermeabilizada,¹⁰⁴ de coletores pluviais externos, de uma escada externa e de um volume que fora anexado ao pavimento térreo. Em lugar do volume demolido, criou-se um pequeno pátio com um banco curvo, que dá caráter próprio ao espaço; em lugar da escada, previu-se um piso rampeado que resolve os problemas funcionais e visuais existentes.



Figura 10.27 Sobrecobertura e tubos de queda eliminados em 1994-1996.¹⁰⁵

Figura 10.28 Novo pátio, em área descoberta recriada.

Figura 10.29 Nova rampa, em lugar de escada anterior.



As adições eliminadas eram visivelmente legíveis, tendo assim valor de antiguidade, em sentido restrito. Ao mesmo tempo, eram sobreposições improvisadas que comprometiam o valor arquitetônico do edifício, mais do que a inserção das esquadrias dissonantes no bar/espço multiuso, já discutida. Assim, entendemos que o valor de antiguidade foi adequadamente preterido, dada a maior extensão do valor arquitetônico ganho. A intervenção tem o mérito adicional de apresentar soluções projetuais efetivas (o pátio e a rampa) para as eliminações realizadas – que, por si sós, deixariam lacunas a resolver.

Estando entre as áreas mais reformadas em 1995-1996, bar e reserva técnica foram objeto de novas transformações espaciais, diante de novas demandas do museu.¹⁰⁶ Os projetos foram aprovados, mas a demolição de uma parede da reserva técnica, que provavelmente remontava à construção inicial, foi evitada pelo lepha:

*[...] no arco de apenas dez anos, estas necessidades se mostram transitórias, não sendo adequado submeter a estrutura da edificação às alterações consideradas necessárias em cada momento, sob a pena de se perder, ao longo do tempo, a autenticidade da sua arquitetura, expressa através da matéria e do traçado originais.*¹⁰⁷

Novamente emerge a dialética entre os valores do edifício, envolvendo equilíbrios mais difíceis do que o *meio termo*. As funções a desempenhar ajudam a justificar a existência e manutenção do edifício, mas elas se submeteram ao interesse em controlar o impacto do acúmulo de pequenas alterações. A situação mostra, assim, uma atuação contínua e coerente do órgão fiscalizador, na proteção dos elementos originais do edifício.

Posteriormente, houve novas intervenções voltadas a problemas de estanqueidade, com refazimento da impermeabilização em 2003-2004, e discussões entre Sudecap e Iepha sobre mudanças no detalhamento das esquadrias e pintadeiras do prédio.¹⁰⁸

Em 2013-2014, a Prefeitura Municipal, por meio da Sudecap, contratou novo projeto de restauração do Museu, desenvolvido pelo escritório Horizontes Arquitetura e Urbanismo, tendo à frente os arquitetos Marcelo Palhares Santiago, Gabriel Velloso da Rocha Pereira e Luiz Felipe de Farias.¹⁰⁹ Discutimos aqui dois de seus pontos, relacionados às considerações anteriores. No espaço multiuso sob o auditório, a proposta é de substituição das esquadrias de 1942 por outras, recuadas para trás dos pilares, com a intenção de recuperar a leveza presente na inauguração,¹¹⁰ sem configurar repristinação propriamente dita, visto que não se retorna à situação inicial. Nessa área, o ganho de valor arquitetônico dar-se-ia à custa de perda relevante de valor histórico e de valor de antiguidade. Para buscar, sem alcançar, uma situação que existiu durante menos de um ano, seria sacrificado um conjunto de esquadrias que tem acompanhado a edificação por 80 anos, que

se integrou a seu uso e sua imagem e que testemunha e narra a inadequação do projeto inicial às expectativas de seus usuários. Conflitos dessa natureza devem ser enfrentados com consciência da irreversibilidade das decisões de eliminação e apagamento.

Nos pilotis sob os volumes de serviço, propõe-se mais um passo rumo à transparência que os caracterizava quando da inauguração: sem alterações volumétricas, pretende-se substituir um par de fechamentos opacos por panos de vidro. Coerentemente com o ideal do atravessamento visual, propõe-se eliminar o pátio criado em 1995-1996, que pressupunha uma parede cega. A solução é questionável, por eliminar do edifício atos projetuais e construtivos conscientes, cuidadosos. Contudo, trata-se de uma área sucessivamente transformada, cujos sentidos são menos relevantes para o edifício, e que não se encontra tão incorporada ao prédio e à sua imagem quanto o espaço sob o auditório. Cabe, assim, maior flexibilidade quanto à proposta a adotar.

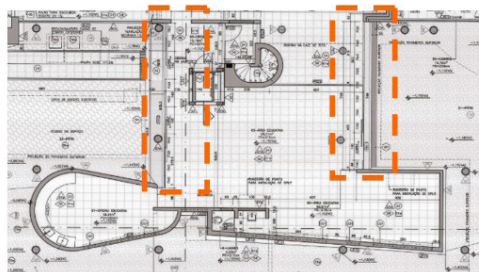


Figura 10.30 Projeto aprovado em 2014. Novos fechamentos, transparentes, nos pilotis das áreas de serviço.¹¹¹

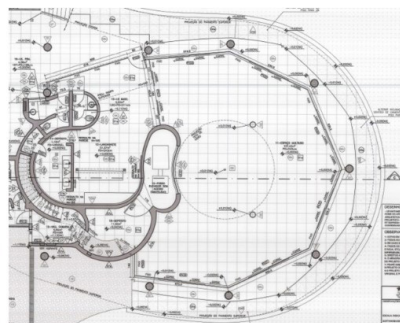


Figura 10.31 Projeto aprovado em 2014. Recuo dos fechamentos do espaço multiuso.¹¹²

Ao considerar o conjunto das transformações 1942-2013, vê-se que as alterações espaciais e construtivas foram numerosas e frequentes, quase sempre vinculadas a demandas funcionais. Hoje, ele combina um conjunto de espaços de público em que há forte continuidade ao longo do tempo e um conjunto de espaços de serviço em que predomina a transformação. *Grosso modo*, a fronteira entre eles é a parede espelhada, que reflete os espaços de público sobre si mesmos e os isola das áreas de serviço. A diferença entre os dois grupos de espaços, recorrente em edifícios tombados, não é fortuita. Ela começou na intenção projetual de separação física e de hierarquia entre eles, traduzida em investimentos conceituais, espaciais e materiais diferenciados. As intervenções sucessivas reconheceram e aprofundaram essa diferenciação, ao concentrar as transformações nos espaços de serviço. O espaço multiuso sob o auditório escapa a esse esquema interpretativo, por ser um espaço de público intensamente transformado.

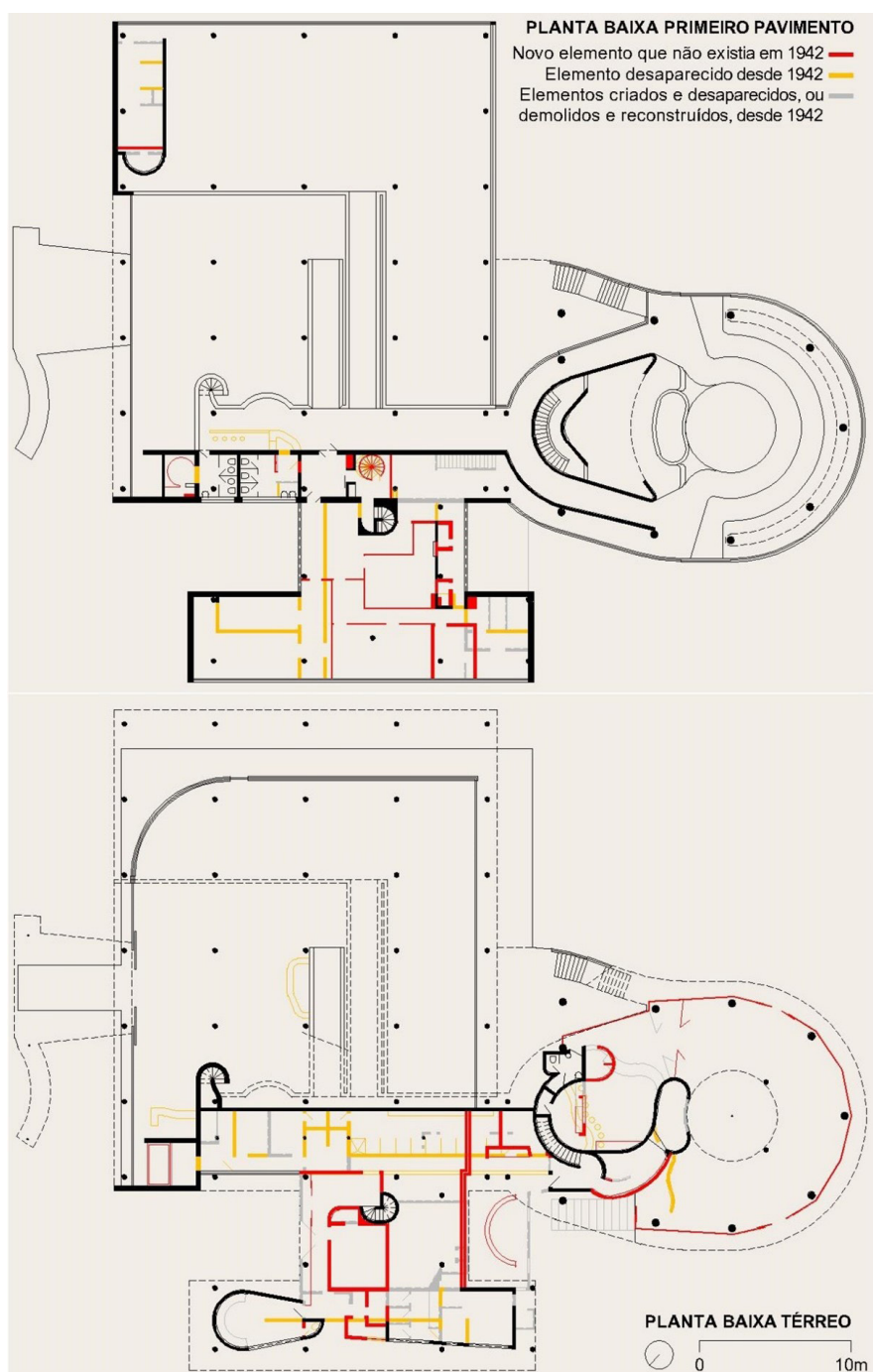


Figura 10.32 Museu de Arte da Pampulha. Sobreposição do conjunto das transformações 1942-2013. Observar maior permanência nos espaços de público (com exceção do bar sob a boate) e concentração das alterações nos espaços de serviço.

Em geral, as alterações identificadas não são claramente legíveis, não se apresentam como testemunho ou enriquecimento da história do edifício. Assim, constituem novos valores culturais apenas em ocasiões isoladas: o valor de antiguidade associado às esquadrias inseridas no bar em 1943 e o valor arquitetônico do pátio de 1994-1996. O fato de que a eliminação desses acréscimos foi proposta por equipe especializada e aprovada pelo órgão fiscalizador, sob a justificativa de uma reaproximação à situação de projeto, indica como é limitado o reconhecimento do valor das alterações nesse edifício. Isso reforça a percepção da difícil preservação das alterações em edifícios em geral e, especialmente, naqueles mais recentes, em relação aos quais predomina a ideia da originalidade do projeto.

ENVELHECIMENTO E PRESERVAÇÃO DO VALOR DE ANTIGUIDADE

Excluídas as superfícies mais frágeis e as mais recentes do Museu de Arte da Pampulha,¹¹³ as demais situações analisadas conotam a passagem do tempo por meio de sua materialidade e, assim, apresentam algum valor de antiguidade. Em conjunto, os materiais expressam de forma extensa e variada a passagem do tempo. Na maioria das superfícies, essas evocações são intensas e mediadas pela presença humana. Por exemplo, os espelhos rosados da galeria, oxidados e com amplas variações de aparência e de fornecimento, resultantes de sua trajetória de envelhecimento e manutenção, remetem à presença refletida dos visitantes do cassino e do museu. Em outros casos, como no mármore travertino dos pilares externos, as alterações cromáticas presentes têm evocações humanas menos intensas, dada sua menor interação com as pessoas.

É mesmo esperado que as décadas de existência do prédio enquanto Museu se apresentem intensamente, como no piso de calcário, desgastado pelos inúmeros visitantes, ou nos pilares revestidos em aço inoxidável, que dialogam com as exposições ali instaladas.

Enquanto a continuidade da experiência humana entre os vários grupos sociais que têm estado ali é a evocação mais comum, a experiência do tempo em si mesmo, abstrato, se apresenta em ocasiões específicas: por exemplo, nas conchas fósseis incorporadas ao calcário amarelo de Negrais, que indicam outra dimensão temporal além do envelhecimento material; ou na integridade do granito Juparaná em certos trechos das fachada, com suas arestas vivas, precisamente recortadas contra o céu, apesar da exposição às intempéries.



Figura 10.33 Parede de espelhos rosados/bronze. Variações no fornecimento ao longo das ações de manutenção.

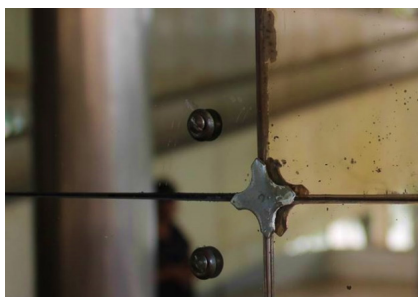


Figura 10.34 Espelhos rosados/bronze. Marcas de oxidação e variações na forma de fixação.

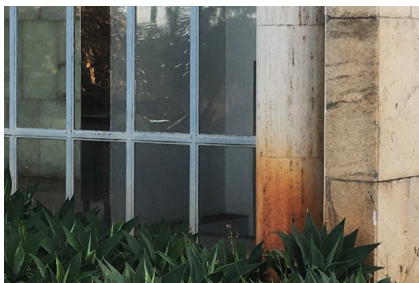


Figura 10.35 Pilar revestido em mármore travertino. Alteração cromática resultante dos respingos da água no solo.



Figura 10.36 À esquerda. Granito juparaná das fachadas. Superfície plana, íntegra e arestas vivas.



Figura 10.37 Calcário amarelo do salão inferior. Fóssil de concha que remete ao tempo geológico.

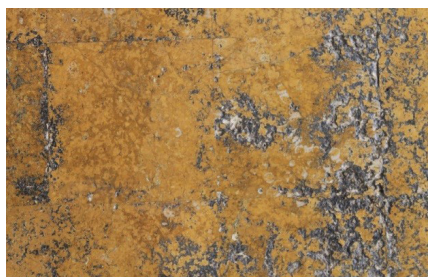


Figura 10.38 Calcário amarelo do salão inferior. Superfície desgastada pelo fluxo de visitantes do museu.

Essas associações não são unívocas. Memórias e conhecimentos individuais encontram ecos diferentes nos espaços, detalhes e no raro mobiliário remanescente do Cassino, podendo fazer emergir cada um dos passados explorados anteriormente. Por exemplo, os azulejos decorados dos paramentos externos podem evocar, para diferentes observadores, o antigo Cassino, as casas da Belo Horizonte moderna ou, mesmo, o Brasil do século XIX.

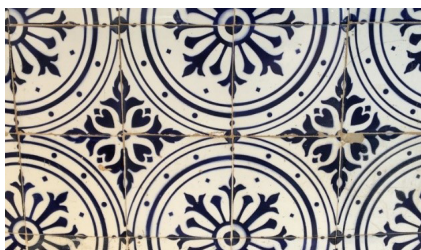


Figura 10.33 Parede de espelhos rosados/bronze. Variações no fornecimento ao longo das ações de manutenção.

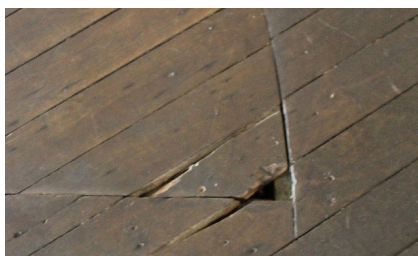


Figura 10.34 Espelhos rosados/bronze. Marcas de oxidação e variações na forma de fixação.



Figura 10.41 Pilares em aço inoxidável do salão inferior. Interação com a obra *Chove Chuva*, de Rivane Neuenschwander, em 2002.¹¹⁴



Figura 10.42 Pilar da galeria e console de sustentação do mezanino. Marcas do acabamento e fixação das folhas de aço inoxidável.

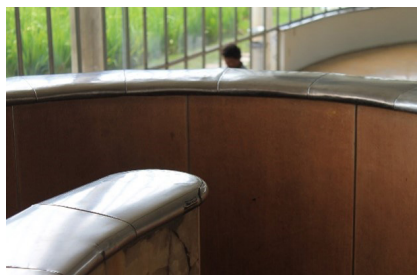


Figura 10.43 Peitoril da escada da tribuna. Ver detalhe ao lado.



Figura 10.44 Peitoril da escada da tribuna. Encaixes entre as folhas de aço inoxidável.

A mesma matéria pode ter marcas que expressam mais diretamente o *trabalho humano*. Se o acabamento perfeito pressupõe uma mão invisível, certas imperfeições são registro visível da mão do artesão, narrando seu trabalho nas marcas de corte no tabuado do palco, nas dobras e encaixes das folhas metálicas que revestem os parapeitos internos.¹¹⁵

A constituição do valor de antiguidade no Museu de Arte da Pampulha parte do projeto de Oscar Niemeyer, que associou cada material a um elemento arquitetônico e a uma posição específica no edifício: o alabastro para os peitoris do

interior, o folheado de peroba para as paredes da caixa cênica, etc. Essa articulação complexa, que seria progressivamente abandonada pelo arquiteto ao longo de sua carreira, confere caráter próprio a cada elemento arquitetônico, fazendo com que o tempo se deposite de maneira específica em cada um deles e colaborando para o caráter narrativo do edifício.

Um segundo aspecto de projeto determinante para a constituição do valor de antiguidade atual foi a escolha de um repertório de materiais duráveis, dispostos de acordo com sua resistência. Nos volumes mais expostos e pisos externos, granitos. No exterior, porém mais resguardados, materiais um pouco menos resistentes: mármore travertino e azulejos. No piso interior, o calcário amarelo e os tacos de madeira, mais frágeis, enquanto alabastro, folheados de peroba e espelhos, ainda mais delicados, foram aplicados apenas em superfícies verticais. O aço inoxidável, por sua resistência, escapa de tal lógica, e sua presença nos pilares e corrimãos parece ser explicada mais pelo aspecto luxuoso desejado.

Articulação complexa, definição de caráter específico para cada elemento construído, uso adequado de materiais tradicionais e recentes, em conjunto, demonstram o domínio do Movimento Moderno em arquitetura, da tradição disciplinar e dos meios técnicos para atingir resultados formais, conforme discutimos anteriormente neste capítulo.¹¹⁶ Os mesmos processos intelectuais que geraram a qualidade arquitetônica do prédio viabilizaram que ele viesse a acumular valor de antiguidade. Sendo certa a intencionalidade da nobreza dos materiais escolhidos e sua associação à tradição arquitetônica, persiste o questionamento sobre sua durabilidade ter sido também intencional ou decorrência das demais escolhas. Buscou-se apenas a monumentalidade do efeito impressionante, ou também a monumentalidade da perpetuação no tempo?

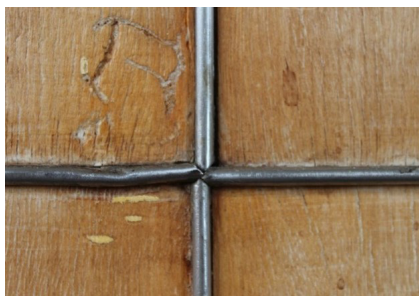


Figura 10.45 Fios metálicos do acabamento dos folheados de peroba.



Figura 10.46 Alabastro dos parapeitos internos. Placas curvas.

Passando do projeto à execução, realizada pela empresa Ajax Correia Rabelo,¹¹⁷ observamos o capricho artesanal que já citamos a partir das folhas de

aço inoxidável, e que se pode estender aos fios metálicos de acabamento dos folheados em madeira, duplamente chanfrados em seus cruzamentos, para evitar sobreposições; e ao corte do alabastro e do mármore travertino em placas curvas. A construção esmerada pode ser observada ainda na importação dos perfis metálicos laminados nas esquadrias,¹¹⁸ na resistência do reboco empregado, que tem sido um desafio para as máquinas de corte da Sudecap,¹¹⁹ e na alta adesão das placas de revestimento, que tem gerado obras com baixos quantitativos de reassentamento.¹²⁰

Para além dessas qualidades, outros fatores têm contribuído para a preservação de parte significativa dessa matéria historicizada, com seu valor de antiguidade, apesar da manutenção insuficiente que o edifício tem recebido desde sua inauguração – insuficiência reiterada em sucessivos diagnósticos e notícias jornalísticas.¹²¹ O primeiro deles é o precoce reconhecimento local do valor arquitetônico do edifício, expresso pela imprensa e pela administração pública, que logo se traduziu em interesse de preservação. Entendemos que isso limitou a extensão e a intensidade das intervenções realizadas.

Um segundo fator de preservação é que desde o projeto de restauração de Ivo Porto de Menezes, em 1979, tem havido um reconhecimento amplo de atributos a serem preservados: as obras projetadas e realizadas têm sido voltadas para a manutenção tanto da forma quanto da matéria. Numerosos indícios permitem relacionar essa abordagem ao uso de práticas que *já eram correntes* entre os profissionais envolvidos: a catalogação do museu com as mesmas fichas de inventário utilizadas para a arquitetura colonial;¹²² a fundamentação do projeto de intervenção de 1994, que “procura se apoiar nos critérios gerais de intervenção recomendados nas cartas internacionais que tratam da conservação, restauração e adaptação de edificações de interesse cultural”¹²³; bem como os pareceres dos processos de licenciamento, voltados à mínima intervenção e à manutenção da materialidade.¹²⁴ Nessas ações, não se busca uma abordagem patrimonial específica para o Museu de Arte da Pampulha em virtude de seu pertencimento ao Movimento Moderno, mas seu tratamento conforme práticas patrimoniais consagradas.

No curto e médio prazos, a continuidade da conservação das superfícies é viável, na maioria dos casos, por meio de uma limpeza cotidiana adequada e de procedimentos de manutenção civil simples. As exceções são as esquadrias externas, que precisam de ações imediatas de maior extensão, inclusive desmontagem e refazimento de trechos inteiros, e as superfícies azulejadas, que demandam a confecção de peças sob medida. No longo prazo, o grau de previsibilidade é menor, e quaisquer intervenções no calcário amarelo ou no alabastro demandarão a participação de profissionais restauradores.

Ressalte-se que o Museu da Pampulha apresenta mecanismos de degradação crônicos, com consequências potenciais críticas, relacionados especialmente à impermeabilização, às instalações e à estanqueidade das esquadrias, que tendem a afetar os demais sistemas do prédio.¹²⁵ Ao referir a manutenção do valor de antiguidade como viável e relativamente simples, estamos isolando de tais situações os demais sistemas construtivos do edifício.



Figura 10.47 Caixilhos em aço. Situação de degradação.



Figura 10.48 Caixilhos em aço. Situação de degradação.

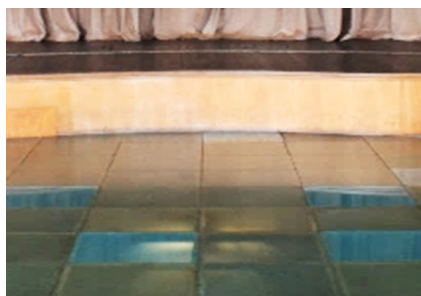


Figura 10.49 Placas de vidro do auditório. Variações no fornecimento ao longo das ações de manutenção.

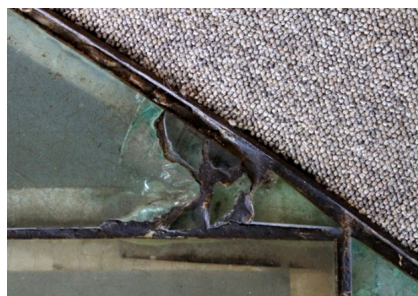


Figura 10.50 Placas de vidro do auditório. Detalhe.

Mesmo *possível*, até que ponto é *oportuna* a preservação do valor de antiguidade, dada a frequente tensão que se estabelece entre os valores patrimoniais? Mais uma vez, do conjunto das situações analisadas, apenas no caso das esquadrias há incompatibilidade relevante entre a preservação desse valor e a garantia da integridade e funcionalidade do prédio. Isso acontece porque o aspecto antiquado dos vidros se perde com a necessária substituição das peças quebradas. Além disso, os caixilhos encontram-se de tal forma oxidados que denotam mais progressiva degradação do que lento envelhecimento – e seu reparo significará, em medida significativa, substituição de peças.

Questões dessa natureza se reapresentam continuamente. Por exemplo, para alguns elementos do edifício, o projeto de restauração apresentado em 2024 segue uma abordagem de síntese entre valores. Pretende-se diminuir as deformações nos revestimentos de aço inox e substituir rebites de qualidade inferior neles instalados, o que não impedirá a continuidade de sua expressão da passagem do tempo por meio das marcas do tempo remanescentes, conforme discutido em capítulos anteriores.¹²⁶

Abordagem diferente é proposta para a parede de espelhos rosados e para o piso de vidro do auditório. Na parede espelhada, o projeto busca a homogeneidade da superfície, substituindo por réplicas as peças prata e fumê incorporadas ao conjunto ao longo dos anos (cerca de um quarto do total) e reespelhando aquelas que apresentam oxidação em sua camada reflexiva (cerca de mais um quarto).¹²⁷ Para o piso de vidro do auditório, analogamente, a proposta é de substituição das peças danificadas e das anteriormente substituídas (com suas variações de cor) por outras de aspecto idêntico à da maioria.¹²⁸ Para além da perda do valor documental associada à matéria, tais propostas eliminam o atual aspecto heterogêneo, a maioria dos sinais de envelhecimento presentes e, assim, o valor de antiguidade existente, gerando a percepção de superfícies *novas*. Esse valor tende a permanecer de forma residual, visto que ainda haverá um aspecto vagamente antiquado e talvez pequenas variações de aparência. As justificativas para ambas as propostas são análogas, de forma que transcrevemos apenas aquela referente aos espelhos:

*A parede de espelhos [...] constitui importante elemento arquitetônico e cênico, caracterizador do espírito de frivolidade e hedonismo que são associados ao uso original da edificação [...] Tais efeitos visuais devem ser mantidos e restaurados e, para tanto, é necessário que a superfície vitrificada seja percebida como um todo, sem lacunas e sem falhas. Segue-se daí que todas as alterações descaracterizadoras introduzidas ao longo do tempo devem ser retiradas, inclusive os vidros fumê e outras adaptações nocivas. Trata-se, portanto, de uma operação de restauro e de recuperação da superfície de reflexão, eliminando-se as lacunas existentes, no sentido proposto por Cesare Brandi. Serão encomendadas novas peças de vidro de dimensão, cor, forma, desenho, material, composição, espessura e tonalidade IDÊNTICAS às peças originais.*¹²⁹

O Iphan concordou com tais propostas e as aprovou. Um dos profissionais do Instituto que participaram do processo explicou que “a preservação da matéria é uma premissa – se ela não estiver jogando contra” – e relatou que houve críticas à falta da homogeneidade do piso do auditório, após a obra de 1995-1996.¹³⁰ Transpondo o raciocínio para os termos da *teoria dos valores concorrentes* de Riegl, o valor de antiguidade desses elementos estaria prejudicando o valor artístico (ou arquitetônico) do todo.

Os argumentos apresentados justificariam a substituição de matéria que causasse efetivo prejuízo ao valor dos bens culturais. Contudo, discordamos da interpretação de que os espelhos e vidros envelhecidos ou com coloração diversa da predominante constituam efetiva lacuna na imagem, ruptura da unidade da obra, ou prejuízo relevante ao seu valor. Entendendo como obra de arte o edifício, a apreensão artística é dos espaços – salão e auditório – e não de seus elementos isolados. Nessa apreensão geral, os elementos diferenciados em questão são perceptíveis, mais do que na reintegração cromática de uma pintura, mas não perturbam a plena apreensão do espaço arquitetônico, nem impedem que se capte o “espírito de frivolidade e hedonismo” do antigo Cassino; ao contrário, colaboram para uma experiência temporal múltipla que inclui parte do fulgor do Cassino, mas também o longo intervalo temporal desde que ele não mais existe, e as seis décadas em que lá tem funcionado o Museu de Arte. Assim, as peças destoantes instaladas podem ser vistas como lacunas já recompostas, mesmo no sentido perceptivo. Como exceção a essa leitura, há um trecho vertical que concentra espelhos fumê/prata, junto à rampa de acesso ao auditório, em contraste à heterogeneidade do restante do painel, e que mereceria a intervenção proposta.

A divergência apresentada passa por diferentes sensibilidades para a trajetória dos edifícios no tempo, diferentes expectativas para sua aparência, conforme discutimos na Introdução, a partir de reflexões associadas à teoria da conservação integral. Espera-se que ele tenha a perfeita homogeneidade de uma construção recém-concluída ou que evoque sua história longa e complexa? Em outros momentos da trajetória do Museu de Arte da Pampulha, compreenderam-se e conservaram-se os atributos de sua antiguidade.

OBSOLESCÊNCIA E PRESERVAÇÃO DO VALOR DE ANTIGUIDADE

No Museu, há elementos que evocam simultaneamente afastamento e aproximação ao passado, por seu caráter obsoleto, especialmente na *forma antiquada*, própria de outros tempos, mas também no *uso perdido* e nos *padrões ultrapassados*.

Discussões relacionadas à preservação de tais elementos já se apresentaram, por exemplo, no licenciamento das obras de 1994-1996 junto ao Iepha. Houve divergências quanto aos sanitários para o público, que apenas se resolveram com os serviços bastante adiantados. Trata-se de espaços na fronteira entre as áreas nobres e de serviço, abertos ao público, mas *do outro lado* da parede de espelhos;

espaços que servem aos salões, mas têm por usuários os próprios visitantes. A primeira proposta apresentada era de demolição completa dos “banheiros públicos, de acabamento modesto, não condizente com a luxuosidade [...] dos demais ambientes.”¹³² Tal alteração, baseada no não reconhecimento de valor nos sanitários existentes, foi vetada pela equipe do Iepha, que reconheceu valor tanto na organização espacial como nos elementos construídos:

*Principalmente as instalações sanitárias sociais [...] devem ser preservadas ao máximo, isto é, devem ser somente valorizadas e restauradas estrategicamente através de recursos de iluminação e colorísticos. Na realidade, deve-se evitar que peças originais de época sejam removidas.*¹³³

Para além do valor documental, havia valor de antiguidade nesses espaços, em razão de um conjunto de atributos obsoletos por seguirem *padrões ultrapassados* e por terem *formas antiquadas*. O inusitado toucador do sanitário feminino tem origem incerta, dado que não aparece nos projetos iniciais publicados, mas evoca os usos noturnos anteriores à implantação do museu. Além disso, ambos os sanitários apresentavam um conjunto de louças, metais, revestimentos cerâmicos e luminárias de datação também incerta, com aparência indefinidamente antiga.

No projeto finalmente aprovado, houve uma solução de compromisso: previa-se a manutenção do toucador e da especificação do revestimento cerâmico das paredes (mas não das peças em si), o reaproveitamento de luminárias antigas e da maioria das louças e metais. Diante da decisão de elevar o piso, aceitou-se a perda da cerâmica sextavada que o revestia, assim como as divisórias de fórmica existentes, substituídas por outras de mármore, que se harmonizaram com o conjunto. Durante a execução, apenas os lavatórios e suas torneiras puderam ser aproveitados, e instalaram-se novas peças com *design* de época.¹³⁴ Assim, os sanitários apresentam uma aparência antiga convincente, como resultado da presença de fragmentos antigos inseridos num contexto em que predominam recriações. O rápido envelhecimento das peças novas instaladas colabora para isso.

Sendo esses os sanitários que atravessaram a existência de Cassino, Boate e Museu, lugar dos rituais semiprivados que complementavam os rituais públicos que aconteciam do outro lado da parede espelhada, eles evocam intensamente os acontecimentos que se têm desenrolado ao longo das décadas de atividade do edifício; não por acaso, geram interesse do público, que visita – ou é levado a visitar – o toucador por curiosidade. Seguindo esse raciocínio, é possível reconhecer algum valor remanescente nesses espaços, recriados onde já estavam. De toda forma, cabe a discussão: melhor seria ter mantido os fragmentos antigos nesse ambiente recriado ou, conforme o próximo exemplo, em um espaço novo?



Figura 10.51 Sanitários para o público masculino. Louças e metais mantidos na reforma de 1995-1996.



Figura 10.52 Sanitário para o público feminino. Toucador mantido na reforma de 1995-1996.

Durante a mesma obra, discutiu-se a preservação de um conjunto de calotas semiesféricas destinadas à instalação de luminárias, embutidas nas lajes dos espaços de serviço, que estavam sendo amplamente reformados, em sua disposição e acabamentos. Em desacordo com a equipe do Iepha, cujo esforço era de “manter a originalidade da matéria,”¹³⁵ essas estruturas foram descritas pela equipe de projeto como desprovidas de valor: “Do ponto de vista da preservação, qual a relevância de se manter algumas cavidades para iluminação incandescente em ambientes totalmente reformulados quanto ao uso, agenciamento e materiais de acabamento?”¹³⁶ Assim, elas foram eliminadas. Contudo, a argumentação de nossa pesquisa é que a relevância desses e de outros fragmentos remanescentes está justamente em sua descontextualização, na dissonância de sua forma de *outro tempo*, que lembra aos usuários que ali *há passado*.

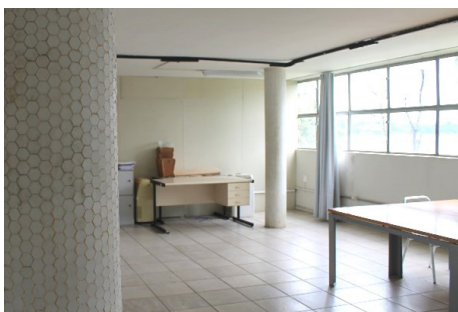


Figura 10.53 Pastilhas hexagonais dos espaços de serviço.

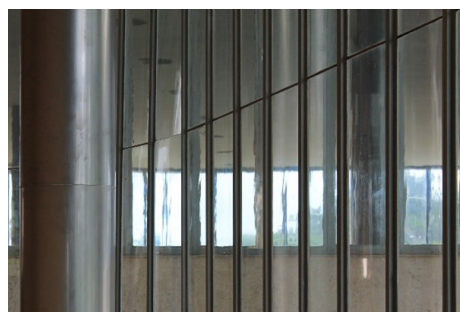


Figura 10.54 Vidros de fornecimento antigo, que geram imagens de contorno irregular.

Nos mesmos espaços, os pilares apresentavam pastilhas cerâmicas hexagonais, com situação análoga à das cavidades para as luminárias: mesmo sem aspecto envelhecido, elas eram identificáveis como de outro tempo, por suas características formais. O projeto também previa sua eliminação completa, mas o parecer do lepha determinou sua permanência.¹³⁷ Assim, juntamente com as esquadrias, são os únicos elementos remanescentes naqueles espaços que continuam trazendo à mente o fato de que aquele é um edifício antigo. Ao identificar valor em fragmentos que não se integram em um todo legível, reconhecemos nova aproximação à conservação integral.¹³⁸ Contudo, poder-se-ia chegar a uma conclusão análoga, a partir da *teoria da restauração* de Cesare Brandi:¹³⁹ visto que não havia unidade potencial a recompor em tais espaços, a permanência das pastilhas e das calotas para iluminação se justificaria pela instância histórica.

Assim como as pastilhas hexagonais, os vidros planos irregulares de fornecimento mais antigo, com presença difusa nas esquadrias, são superfícies com características visuais próprias de um tempo passado, que acusam sua própria antiguidade mesmo na ausência de envelhecimento propriamente dito.

Por sua vez, as cadeiras remanescentes do Cassino, hoje utilizadas no auditório, formam um conjunto semi-heterogêneo, com modelo único e larguras variadas, conforme o ambiente do qual provieram, evocando aqueles usos perdidos. Suas estruturas de madeira mantêm um envelhecimento visível, que não se repete nos estofados, refeitos em 2006.¹⁴⁰ Assim, elas demonstram sua antiguidade no *design* de gosto antiquado, no envelhecimento das superfícies e na própria heterogeneidade do conjunto.



Figura 10.55 Cadeiras remanescentes. A variação na largura é mais visível nos encostos.



Figura 10.56 Cadeiras remanescentes. Observar arranhões, alterações cromáticas e marcas de reparos na estrutura em madeira.

Vidros e cadeiras são dissonantes quando comparados às suas versões contemporâneas, mas não em relação aos espaços em que se inserem, aos quais se integram totalmente. Há um reforço recíproco e fértil entre o valor de antiguidade desses elementos e os demais valores do museu. Esse também parece ser o caso

dos rebatedores acústicos do mesmo auditório e do mecanismo do antigo elevador – ambos *ultrapassados*, diretamente ligados ao *uso perdido* e com peças remanescentes *envelhecidas*, resultando em alto potencial de evocação da passagem do tempo.

Na documentação pesquisada, não identificamos uma argumentação estruturada de preservação do *obsoleto*. Pastilhas, calotas de iluminação e vidros irregulares são reconhecidos enquanto remanescentes de uma originalidade material; são preservados num contexto mais amplo de mínima intervenção. Há um esforço de preservação de formas ultrapassadas e padrões ultrapassados nos sanitários e nas cadeiras, mas também por justificativas indiretas. Com efeito, é curiosa a valorização limitada dos remanescentes físicos do uso inicial – a exemplo das roletas e do mecanismo do elevador – quando lembramos dos discursos arquitetônicos e históricos predominantes, voltados quase sempre ao *Cassino*. Talvez esse divórcio de discursos e práticas se deva à dificuldade de compatibilização desses elementos com o uso atual.

PRESERVANDO O VALOR DE ANTIGUIDADE EM EDIFÍCIOS DO SÉCULO XX

O Museu de Arte da Pampulha é um objeto cujo encanto resulta primariamente de um projeto arquitetônico excepcional. O valor arquitetônico do edifício é feito disciplinar alcançado por meios técnicos, viabilizado pelo entendimento da matéria e pelo trabalho de um conjunto de artífices sobre esta. Além de suporte da imagem, a matéria é testemunho de uma aventura intelectual e técnica bem-sucedida; é, também, possível elo com aquele tempo e com aquelas pessoas. Nossa análise mostra que esse objeto foi enriquecido de novos valores pela passagem do tempo: ganhou evocações outras, não apenas disciplinares; adquiriu ambiguidades entre permanência e transformação, entre persistência e transitoriedade. O edifício descrito como *narrativo em todos os aspectos* por Kenneth Frampton tem mais a narrar hoje do que em 1942.

Sendo o edifício legalmente reconhecido como objeto patrimonial, inscrito em múltiplos livros para além daquele das Belas-Artes, cumpre considerar tal complexidade em sua preservação. O valor de antiguidade potencialmente fortalece os demais valores tutelados, mesmo tendo sido considerado indiretamente no processo nacional, e amplamente desconsiderado pela Unesco. Sua preservação é compatível com os reconhecimentos legais existentes e desejável para a sua maior eficácia.

No Museu de Arte da Pampulha, as superfícies envelhecidas predominam sobre os demais atributos do valor de antiguidade. Entre suas evocações, verificamos a proeminência da evocação dos usos e usuários passados. Partindo da inserção em uma paisagem e um sítio docilmente pitorescos, criados pelo ser humano, e chegando ao uso atual, as evocações do tempo humano são mais intensas e mais numerosas do que as do tempo universal. Elas relacionam-se aos breves episódios do Cassino e da Boate e à longa história do Museu, cada um com seu público e seus trabalhadores; lembram os ofícios mobilizados na construção e os esforços de manutenção posteriores.

Concluindo e enfeixando as análises deste livro, o Museu de Arte da Pampulha permite avançar sobre os meandros de como se alcançou tal preservação em um caso prático – *contrabalançando e superando* a crônica falta de manutenção do edifício.

Para além do reconhecimento precoce do valor arquitetônico existente, que evitou a descaracterização do prédio antes que ele tivesse proteção legal, o principal fator identificado foi a existência de uma cultura da preservação consolidada nas instituições públicas envolvidas, que prezaram pela preservação da forma *e também* da matéria, nas áreas de público do edifício, durante as intervenções realizadas. Em sucessivas obras, observamos decisões coerentes e não identificamos hesitação ou perplexidade diante de um *edifício moderno* a preservar. Não se buscou um *restauro à parte*. Essa cultura profissional viabilizou a permanência das superfícies envelhecidas existentes, ao tempo em que deixou pouco espaço para que as alterações visíveis se acumulassem como sedimentação da história no objeto. Não se trata, portanto, de um olhar especificamente voltado para o valor de antiguidade – que é *um* valor *entre* outros – mas de uma abordagem que permite sua formação e preservação, dentro dos limites apontados.

É também o enraizamento local de uma cultura da preservação que explica a largueza dos olhares do estudo de tombamento federal e do dossiê de candidatura a patrimônio da humanidade – alinhados a uma conservação contemporânea, ampla e polissêmica. Nisso, eles divergem dos pareceres posteriores do Conselho Consultivo do Iphan e do Icomos, que induziram a uma depuração das narrativas e dos objetos patrimoniais, para que eles correspondessem *unicamente* aos valores nacionais ou universais reconhecidos.

NOTAS

- 1 Outras instâncias de proteção patrimonial.

Patrimônio da Humanidade. Conjunto moderno da Pampulha. Dossiê 1493, aprovado na 40ª reunião do Comitê do Patrimônio Mundial, de 10 a 17 de julho de 2016.

Tombamento estadual. Conjunto arquitetônico da Pampulha. Decreto nº 23.646, de 26/6/1984.

Tombamento municipal. Conjunto Urbano Lagoa da Pampulha e Adjacências. Deliberação nº 106/2003, de 14 de outubro de 2003.
- 2 Parte deste estudo de caso foi publicado em forma de artigo. CARVALHO, Juliano Loureiro de. Conjunto da Pampulha entre Iepha e Icomos. A lenda difusão dos princípios da conservação. Anais do 4º Simpósio Científico do Icomos Brasil. Rio de Janeiro: Icomos Brasil, 2020.
- 3 Já houve divergências quanto à inauguração em 1942 ou 1943. Estudos mais recentes apontam o início das atividades do Cassino em 1942. Cf. IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional). Processo de tombamento 1341-T-94. Conjunto arquitetônico e paisagístico da Pampulha, v. 2, f. 47-48. Arquivo Noronha Santos; IPHAN/FMC-BH (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/Fundação Municipal de Cultura de Belo Horizonte). Conjunto moderno da Pampulha. Dossiê de candidatura. Belo Horizonte, 2014, p. 145.
- 4 SOUZA, Renato César José de. A arquitetura de Belo Horizonte nas décadas de 1940 e 1950: utopia e transgressão. Arquitetura da modernidade. Belo Horizonte: UFMG – IAB-MG, 2017, p. 178-181.
- 5 FÉRES, Luciana Rocha. Conservação e valores das paisagens culturais mundiais: a trajetória de conservação do Conjunto Moderno da Pampulha, de patrimônio histórico e artístico nacional a paisagem cultural mundial (1947-2016). Tese – doutorado em ambiente construído e patrimônio sustentável, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2021, p. 190.

- 6 Adotamos as datas apresentadas em: MACEDO, Danilo Matoso. Da matéria à invenção. As obras de Oscar Niemeyer em Minas Gerais 1938-1955. Brasília: Câmara dos Deputados, 2008, p. 24, 166.
- 7 O restaurante é referido como grill room nas fontes de época, e termo se repete em fontes posteriores.
- 8 MENEZES, Ivo Porto de. Museu de Arte – Pampulha – Projeto de Restauração. Relatório, fotografias e 5 pranchas de projeto. 1979. Acervo Cedoc-MAP, cota FMC/ MAP-MC/ ED/ RE – pasta 1. São do período entre o Cassino e o Museu os primeiros relatos da degradação dos acabamentos e do mobiliário, especialmente em razão de infiltrações recorrentes. Fato sintomático da degradação em curso é que o maquinismo que movimentava o palco entre os pavimentos térreo e superior, citado com entusiasmo na imprensa quando da inauguração, deixou de funcionar. Assim, na planta publicada por Mindlin em 1956, o poço do elevador aparece como depósito. Cf. IEPHA (Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais). Cassino. Informe histórico. 1980. Acervo Iepha, cota BH. Sede. Pampulha. Museu de Arte. Relatórios de fiscalização 1980-2009; MINDLIN, Henrique E. Arquitetura moderna no Brasil. Rio de Janeiro: Aeroplano/ Iphan, 2000, p. 190-191.
- 9 Até 1995, a correspondência expedida pela instituição usava o nome Museu de Arte de Belo Horizonte. A partir de 1996, passou a usar Museu de Arte da Pampulha. Não foi possível identificar o ato administrativo referente à mudança de nome.
- 10 Fotografia do acervo Cedoc/ MAP.
- 11 GOODWIN, Philip. Brazil builds: architecture new and old, 1652-1942. Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 1943. Catálogo da exposição homônima, organizada por Philip Goodwin, realizada no MoMA de Nova Iorque em 1943, episódio-chave da difusão internacional da arquitetura moderna brasileira.
- 12 GOODWIN, Brazil builds: architecture new and old, 1652-1942, p. 3.
- 13 Ibid., p. 186.
- 14 TINEM, Nelci. O alvo do olhar estrangeiro. O Brasil na historiografia da arquitetura moderna. João Pessoa: UFPB, 2002, p. 67-68, 111-114.
- 15 Primeiras edições: RUSSEL-HITCHCOCK, Henry. Architecture: nineteenth and twentieth centuries, Harmondsworth: Penguin, 1958; BENEVOLO, Leonardo. Storia dell'architettura moderna, Bari: Laterza, 1960.
- 16 NIEMEYER, Oscar. Minha arquitetura. Rio de Janeiro: Revan, 2000, p. 19.

- 17 COMAS, Carlos Eduardo Dias. Pampulha e a Arquitetura Moderna Brasileira. Igreja da Pampulha: restauro e reflexões. Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho, 2006, p. 128-145; COMAS, Carlos Eduardo Dias. O Cassino de Niemeyer e os delitos da arquitetura brasileira. *Arqtexto*, n. 10/11, p. 20-41, 2007; MACEDO, Danilo Matoso. As obras de Oscar Niemeyer em Belo Horizonte. Igreja da Pampulha: restauro e reflexões. Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho, 2006, p. 106-127; MACEDO, Da matéria à invenção. As obras de Oscar Niemeyer em Minas Gerais 1938-1955.
- 18 COMAS, Pampulha e a Arquitetura Moderna Brasileira, p. 131-132.
- 19 GOODWIN, Brazil builds: architecture new and old, 1652-1942, p. 93-94.
- 20 IPHAN/ FMC-BH, Conjunto moderno da Pampulha. Dossiê de candidatura, p. 60.
- 21 COMAS, O Cassino de Niemeyer e os delitos da arquitetura brasileira; MACEDO, Da matéria à invenção. As obras de Oscar Niemeyer em Minas Gerais 1938-1955, p. 183; IPHAN/ FMC-BH, Conjunto moderno da Pampulha. Dossiê de candidatura, p. 71, 134.
- 22 MACEDO, Da matéria à invenção. As obras de Oscar Niemeyer em Minas Gerais 1938-1955, p. 190, 213.
- 23 BRUAND, Yves. Arquitetura contemporânea no Brasil, 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 111 [1ª edição em 1981].
- 24 COMAS, O Cassino de Niemeyer e os delitos da arquitetura brasileira, p. 24-27.
- 25 MACEDO, Da matéria à invenção. As obras de Oscar Niemeyer em Minas Gerais 1938-1955, p. 165.
- 26 As fontes para o redesenho dessa planta estão indicadas juntamente com as próximas pranchas deste capítulo.
- 27 NIEMEYER, Minha arquitetura, p. 19.
- 28 GOODWIN, Brazil builds: architecture new and old, 1652-1942, p. 184.
- 29 A “cidade satélite” que em breve será inaugurada. Minas Gerais, Belo Horizonte, 21/4/1942 apud IEPHA, Cassino. Informe histórico. O uso de rampas em lugar de escadas era tamanha novidade que Juscelino Kubitschek afirmou desconhecer tal uso. SOUZA, A arquitetura de Belo Horizonte nas décadas de 1940 e 1950: utopia e transgressão, p. 181.
- 30 FRAMPTON, Kenneth. História crítica da arquitetura moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 311 [1ª edição em inglês, em 1980]; COMAS, Carlos Eduardo Dias. O encanto da contradição. Conjunto da Pampulha, de Oscar Niemeyer. *Arquitextos* (online), v. 1, n. 4, 2000.
- 31 COMAS, O Cassino de Niemeyer e os delitos da arquitetura brasileira, p. 29.

- 32 BRUAND, Arquitetura contemporânea no Brasil, p. 111.
- 33 COMAS, Pampulha e a Arquitetura Moderna Brasileira, p. 27.
- 34 FRAMPTON, História crítica da arquitetura moderna, p. 311.
- 35 CARDOZO, Joaquim. Dois episódios da história da arquitetura moderna brasileira. Módulo, mar. 1956, p. 35; MACEDO, Da matéria à invenção. As obras de Oscar Niemeyer em Minas Gerais 1938-1955, p. 176.
- 36 MACEDO, Da matéria à invenção. As obras de Oscar Niemeyer em Minas Gerais 1938-1955.
- 37 O Salão Municipal de Arte existia desde a década de 1930. Deslocou-se para o MAP quando da fundação deste e teve diferentes denominações, até se consolidar como Salão Nacional de Arte de Belo Horizonte, na década de 1970. LANARI, Raul. Museu de Arte da Pampulha. Belo Horizonte: Peixe Vivo, 2021, p. 37, 48, 54.
- 38 PBH (Prefeitura Municipal de Belo Horizonte). Museu de Arte de Belo Horizonte. Situação atual e perspectivas. 1984. Acervo Iepha, cota BH. Sede. Pampulha. Museu de Arte. Situação Atual e Perspectivas.
- 39 LANARI, Museu de Arte da Pampulha, p. 64-68.
- 40 Acervo Cedoc/ MAP.
- 41 Acervo Cedoc/ MAP.
- 42 LANARI, Museu de Arte da Pampulha, p. 65.
- 43 Ibid.
- 44 Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, denominação de época do atual Iphan.
- 45 IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional). Processo de tombamento 590-T-58. Casa: antigo Cassino da Pampulha, atual Museu de Arte. Arquivo Noronha Santos. Uma vez aberto o processo no Rio de Janeiro, ele foi enviado a Minas Gerais para instrução e não teve andamento. Permaneceu assim até 1997, quando foi arquivado em virtude do tombamento do conjunto da Pampulha. Este foi um dos primeiros processos de tombamento da dita arquitetura moderna brasileira, mas, talvez por não ter tido consequências, não é citado pela bibliografia sobre o tema. Cf. PESSÔA, José. Cedo ou tarde serão considerados obra de arte. Moderno e Nacional. Rio de Janeiro: EdUff, 2006, p. 157-168; NASCIMENTO, Flávia Brito do. Blocos de memórias. Habitação social, arquitetura moderna e patrimônio cultural. São Paulo: Edusp/ Fapesp, 2016.
- 46 RELATÓRIO prova que artes plásticas ganham impulso: 23017 visitas ao Museu. Diário de Minas, Belo Horizonte, 4/3/1960.

- 47 NASCIMENTO, Blocos de memórias. Habitação social, arquitetura moderna e patrimônio cultural, p. 93.
- 48 IPHAN, Processo de tombamento. Casa: antigo Cassino da Pampulha, atual Museu de Arte, p. 1.
- 49 FÉRES, Conservação e valores das paisagens culturais mundiais: a trajetória de conservação do Conjunto Moderno da Pampulha, de patrimônio histórico e artístico nacional a paisagem cultural mundial (1947-2016), p. 225.
- 50 NASCIMENTO, Blocos de memórias. Habitação social, arquitetura moderna e patrimônio cultural, p. 81, 89, 93.
- 51 FÉRES, Conservação e valores das paisagens culturais mundiais: a trajetória de conservação do Conjunto Moderno da Pampulha, de patrimônio histórico e artístico nacional a paisagem cultural mundial (1947-2016), p. 231.
- 52 Ibid., p. 233-234.
- 53 MARTINS, Walkiria Maria de Freitas. Curvas de concreto para além das serras de Minas: Conjunto da Pampulha, patrimônio cultural, do local ao global (1984-2016). História e o futuro da educação no Brasil (anais do 30o Simpósio Nacional de História). Recife: Anpuh, 2019, p. 11.
- 54 IPHAN, Processo de tombamento. Casa: antigo Cassino da Pampulha, atual Museu de Arte, f. 1.
- 55 IPHAN, Processo de tombamento 1341-T-94. Conjunto arquitetônico e paisagístico da Pampulha, f. 110.
- 56 IPHAN, Processo de tombamento 1341-T-94. Conjunto arquitetônico e paisagístico da Pampulha, v.2, f. 36.
- 57 Ibid., v.2, p. 38, 51.
- 58 Ibid., v.2, p. 41, 43, 104, 113.
- 59 Ibid., v.2, p. 113.
- 60 Ibid., v.4, p. 152.
- 61 Ibid., v.4, p. 200.
- 62 Ibid., v.4, p. 209.
- 63 Em 2003, concluiu-se o tombamento municipal do Conjunto Urbano Lagoa da Pampulha e Adjacências, de que não tratamos neste texto.
- 64 IPHAN/ FMC-BH, Conjunto moderno da Pampulha. Dossiê de candidatura. Recebido pela Unesco em janeiro de 2015.
- 65 Ibid., p. 18.
- 66 Ibid., p. 63-64, 138-139.
- 67 Ibid., p. 215.

- 68 AGUIAR, Tito Flávio Rodrigues de; GARCIA, Luiz Henrique Assis; RODRIGUES, Rita Lages; RUOSO, Carolina; TAVARES, Denis Pereira; COSTA, Débora Veríssimo; VEIGA, João Marcos; MOURA, Maria Tereza Dantas. A autenticidade como conceito: a Unesco e a atribuição do título de Paisagem Cultural do Patrimônio Moderno à Pampulha. Autenticidade em Risco (anais do 3o Simpósio científico do Icomos Brasil, em Belo Horizonte, de 8 a 10 de maio de 2019). Belo Horizonte: Even3, 2019, p. 1-17.
- 69 IPHAN/ FMC-BH, Conjunto moderno da Pampulha. Dossiê de candidatura, p. 19.
- 70 IPHAN/ FMC-BH (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/ Fundação Municipal de Cultura de Belo Horizonte). Pampulha Modern Ensemble Nomination Dossier. Belo Horizonte: Fundação Municipal de Cultura do Município de Belo Horizonte, 2016.
- 71 IPHAN/FMC-BH, Conjunto moderno da Pampulha. Dossiê de candidatura, p. 13.
- 72 FÉRES, Conservação e valores das paisagens culturais mundiais: a trajetória de conservação do Conjunto Moderno da Pampulha, de patrimônio histórico e artístico nacional a paisagem cultural mundial (1947-2016), p. 348.
- 73 ICOMOS (International Council on Monuments and Sites). Pampulha Modern Ensemble. Interim report and additional information. 2015.
- 74 ICOMOS (International Council on Monuments and Sites). Pampulha Modern Ensemble. Advisory body evaluation. 2016, p. 256.
- 75 Ibid., p. 257.
- 76 FÉRES, Conservação e valores das paisagens culturais mundiais: a trajetória de conservação do Conjunto Moderno da Pampulha, de patrimônio histórico e artístico nacional a paisagem cultural mundial (1947-2016), p. 374.
- 77 ICOMOS, Pampulha Modern Ensemble. Interim report and additional information.
- 78 NIEMEYER, Oscar. Pampulha: l'architecture. L'architecture d'aujourd'hui, n. 13-14, p. 22-35, set. 1947.
- 79 PAMPULHA. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1944. O projeto estrutural da Igreja de São Francisco de Assis, preservado no Arquivo Noronha Santos, do Iphan, tem pranchas datadas de junho a setembro de 1943, reforçando sua integração posterior ao conjunto. Cf. MACEDO, Da matéria à invenção. As obras de Oscar Niemeyer em Minas Gerais 1938-1955, p. 517.
- 80 GOODWIN, Brazil builds: architecture new and old, 1652-1942, p. 182-193.

- 81 Cf. FÉRES, Conservação e valores das paisagens culturais mundiais: a trajetória de conservação do Conjunto Moderno da Pampulha, de patrimônio histórico e artístico nacional a paisagem cultural mundial (1947-2016), p. 189.
- 82 BRITO, Daniel Correia de. Oscar Niemeyer e os desenhos da Pampulha: precisão, distorção e supressão. Dissertação – mestrado em arquitetura e urbanismo, Universidade de Brasília. Brasília, 2021, p. 100. O autor identificou, no acervo da Fundação Niemeyer, uma perspectiva semelhante às publicadas, contendo a inscrição “Pampulha 1940” – podendo ser efetiva data do documento, ou, em nossa visão, indicação retrospectiva de desenho posterior.
- 83 NIEMEYER, Minha arquitetura.
- 84 Detalhes como a eliminação do forro da Casa do Baile não eram passíveis de atendimento, o que foi justificado posteriormente.
- 85 ICOMOS – ISC20C (International Council on Monuments and Sites – International Scientific Committee on Twentieth-Century Heritage). Madrid-New Delhi document: approaches for the conservation of twentieth-century cultural heritage. 2017.
- 86 BRUMANN, Christoph. How to Be Authentic in the UNESCO World Heritage System: Copies, Replicas, Reconstructions, and Renovations in a Global Conservation Arena. The transformative power of the copy. A transcultural and interdisciplinary approach. Heidelberg: Heidelberg University Publishing, 2017, p. 284.
- 87 Cf. FÉRES, Conservação e valores das paisagens culturais mundiais: a trajetória de conservação do Conjunto Moderno da Pampulha, de patrimônio histórico e artístico nacional a paisagem cultural mundial (1947-2016), p. 279.
- 88 MACEDO, Da matéria à invenção. As obras de Oscar Niemeyer em Minas Gerais 1938-1955, p. 358-359; MENEZES, Ivo Porto de. Museu de Arte – Pampulha – Levantamento cadastral. 6 pranchas. 1979; GRZYBOWSKI, Zenobia; PERILO, Maria Carmem. Museu de Arte. Pampulha. Proposta de restauração e adequação. v. 1. Diagnóstico. Relatório e 8 pranchas gráficas. 1979. Acervo Iepha, cota BH. Sede. Pampulha. Museu de Arte. Projeto de Restauração e Adequação 6/1994; SANTIAGO, Marcelo Palhares; PEREIRA, Gabriel Velloso da Rocha; FARIAS, Luiz Felipe de. Museu de Arte da Pampulha. Levantamento Cadastral. 10 pranchas em formato pdf. 2013.
- 89 As plantas de 1942 desenvolvidas por Danilo Macedo baseiam-se nos projetos publicados e em levantamentos contemporâneos. Nelas realizamos alguns ajustes: inserção da porta lateral do saguão, redesenho dos degraus de acesso ao poço do elevador, redesenho dos pisos do terraço e varanda e inserção de pilares nas áreas de serviço, ausentes das publicações de época.
- 90 PAMPULHA, p. 18.

- 91** RELATÓRIO prova que artes plásticas ganham impulso: 23017 visitas ao Museu. Além das adaptações, houve extensa manutenção de acabamentos no processo de implantação do Museu, e reconstruiu-se a marquise de acesso, que havia sido danificada em um acidente automobilístico, em 1950. Cf. PEREIRA, Honório Nicholls; SANTIAGO, Marcelo Palhares; PEREIRA, Gabriel Velloso da Rocha; FARIAS, Luiz Felipe de. Projeto de restauração. Museu de arte moderna de Belo Horizonte. Caderno de estudos. v.1. Levantamento Cadastral. 2013, p. 19-20.
- 92** GRZYBOWSKI, Zenobia; PERILO, Maria Carmem. Museu de Arte. Pampulha. Proposta de restauração e adequação. v. 2. Proposta de intervenção. Relatório e 24 pranchas gráficas. 1994. Acervo Iepha, cota BH. Sede. Pampulha. Museu de Arte. Projeto de Restauração e Adequação 6/1994; SANTIAGO, Marcelo Palhares; PEREIRA, Gabriel Velloso da Rocha; FARIAS, Luiz Felipe de. Projeto de restauração do Museu de Arte da Pampulha – MAP. Memorial descritivo, item 1.5.3. 2014.
- 93** NIEMEYER, Oscar (atribuído). Croquis para uma exposição do Sphan. 2 pranchas e 1 fotografia. Acervo da Superintendência do Iphan em Minas Gerais.
- 94** GRZYBOWSKI; PERILO, Museu de Arte. Pampulha. Proposta de restauração e adequação. v. 1. Diagnóstico.
- 95** MENEZES, Ivo Porto de, Museu de Arte – Pampulha – Levantamento cadastral; MENEZES, Museu de Arte – Pampulha – Projeto de Restauração.
- 96** GGC Construções e Participações Ltda. Adicionais de quantitativos. Reforma geral do Museu de Arte Moderna. 1984. Acervo Iepha, cota BH. Sede. Pampulha. Museu de Arte. Relatórios de fiscalização 1980-2009. Do material levantado, concluímos que não se trata de execução do projeto de 1979. Contudo, permaneceu o escopo, voltado para a conservação física e melhoria de instalações.
- 97** ENGSEJ. Museu de arte de Belo Horizonte. Relatório de vistoria. Assinado por Antônio Sérgio de Rezende. 10 jan. 1994. Acervo Iepha, cota BH. Sede. Pampulha. Museu de Arte – Diagnóstico. 1993/1994; MABH (Museu de Arte de Belo Horizonte). Comunicação externa 69/93, assinada por Priscila Freire. 3 nov. 1993. Acervo Iepha, cota BH. Sede. Pampulha. Museu de Arte – Diagnóstico. 1993/1994.
- 98** GRZYBOWSKI; PERILO, Museu de Arte. Pampulha. Proposta de restauração e adequação. v. 1. Diagnóstico; GRZYBOWSKI; PERILO, Museu de Arte. Pampulha. Proposta de restauração e adequação. v. 2. Proposta de intervenção.

- 99 MARQUES, José Soares da Silva. Museu de Arte Pampulha. Projeto de impermeabilização. 3 pranchas de projeto. 1996. Acervo Iepha, cota BH. Sede. Pampulha. Museu de Arte. Projeto de Impermeabilização.
- 100 GRZYBOWSKI; PERILO, Museu de Arte. Pampulha. Proposta de restauração e adequação. v.2. Proposta de intervenção.
- 101 MAP (Museu de Arte da Pampulha). Memorando 140/96. Assinado por José Coelho de Andrade Albino. 8 nov. 1996. Acervo Iepha, cota BH. Sede. Pampulha. Museu de Arte. Relatórios de fiscalização 1980-2009.
- 102 MOURÃO, Laura de Moraes. Reconstituição paisagística. Pesquisa e Anteprojeto. Museu da Arte da Pampulha. Relatório e 3 pranchas gráficas. 1995. Acervo Iepha, cota BH. Sede. Pampulha. Museu de Arte. Relatórios de fiscalização 1980-2009; ONO, Haruyoshi. Museu de Arte da Pampulha. Projeto de recomposição paisagística. 3 pranchas. 1995. Acervo Iepha, cota BH. Sede. Pampulha. Museu de Arte. Relatórios de fiscalização 1980-2009.
- 103 A insuficiência da manutenção voltou a afetar os jardins, que foram objeto de novas iniciativas de restauração em 2008 e em 2013-2014. Cf. IEPHA (Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais). Nota técnica 15/2008-DCR, assinada por Renato César José de Souza. 18 abr. 2008. Acervo Iepha, cota BH. Sede. Pampulha. Museu de Arte. Relatórios de fiscalização 1980-2009; IPHAN/FMC-BH, Conjunto moderno da Pampulha. Dossiê de candidatura, p. 337.
- 104 MARQUES, Museu de Arte Pampulha. Projeto de impermeabilização.
- 105 GRZYBOWSKI, Zenobia; PERILO, Maria Carmem. Museu de Arte. Pampulha. Proposta de restauração e adequação. v.3. Documentação fotográfica. 1994, p. 21. Acervo Iepha, cota BH. Sede. Pampulha. Museu de Arte. Projeto de Restauração e Adequação 6/1994.
- 106 ABIJAUDE, Isabela Vecchi; PECLY, Maria Lucia, Museu de Arte da Pampulha. Café Niemeyer. Texto, fotografias e pranchas de projeto. 1998. Acervo CEDOC/ MAP; AZEVEDO, Sara Faria; DINIZ, Wivian. Museu de Arte da Pampulha. Conservação preventiva. Projeto de modificação da ala técnica. 9 pranchas de projeto. 2005. Acervo Iepha, cota BH. Sede. Pampulha. Museu de Arte. Relatórios de fiscalização 1980-2009.
- 107 IEPHA (Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais). Ofício 218/05-DCR. Assinado por Elizabeth Sales de Carvalho. 22 dez. 2005. Acervo Iepha, cota BH. Sede. Pampulha. Museu de Arte. Relatórios de fiscalização 1980-2009.
- 108 IEPHA (Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais). Parecer técnico 13/2003-SAP, assinado por Ulisses Vanucci Lins. 23 jun.

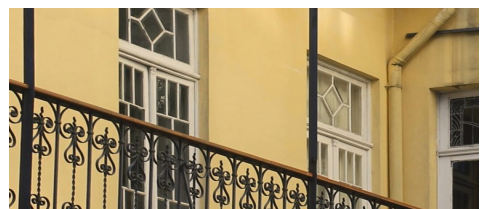
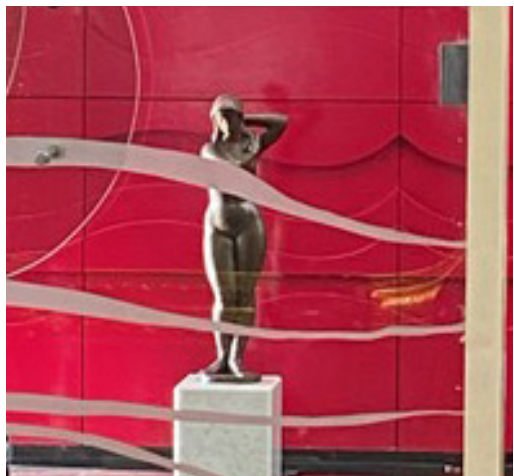
2003. Acervo Iepha, cota BH. Sede. Pampulha. Museu de Arte. Relatórios de fiscalização 1980-2009; SUDECAP (Superintendência de Desenvolvimento da Capital). Memorial descritivo de serviços para revitalização do Museu de Arte da Pampulha. 1 jun. 2005. Acervo Iepha, cota BH. Sede. Pampulha. Museu de Arte. Relatórios de fiscalização 1980-2009; IEPHA (Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais). Laudo de vistoria. Museu de Arte da Pampulha. Assinado por Daniele Rossato Silva. 20 mar. 2009. Acervo Iepha, cota BH. Sede. Pampulha. Museu de Arte. Relatórios de fiscalização 1980-2009.

- 109 SANTIAGO; PEREIRA; FARIAS, Museu de Arte da Pampulha. Levantamento Cadastral; SANTIAGO, Marcelo Palhares; PEREIRA, Gabriel Velloso da Rocha; FARIAS, Luiz Felipe de. Museu de Arte da Pampulha. Projeto executivo de arquitetura. 31 pranchas em formato pdf. 2014.
- 110 LINS, Ulisses Vanucci. Entrevista a Juliano Loureiro de Carvalho. 4 jun. 2020; SANTIAGO, Marcelo Palhares. Correspondência eletrônica recebida pela pesquisa. 2 jun. 2020.
- 111 SANTIAGO; PEREIRA; FARIAS, Museu de Arte da Pampulha. Projeto executivo de arquitetura. 31 pranchas em formato pdf.
- 112 Ibid.
- 113 Foram analisadas 17 combinações de materiais/elementos arquitetônicos, apresentadas ao longo desta seção. Foram excluídas seis combinações: pinturas dos paramentos verticais; carpetes dos pisos internos; tecido dos rebatedores acústicos (em razão de seu ritmo de substituição); pastilhas do exterior da caixa cênica; ladrilhos hidráulicos hexagonais do piso do sótão (por impossibilidade de inspeção).
- 114 ANDRÉS, Roberto R. O cassino e o incubo branco. Sobre o projeto de Niemeyer para a Pampulha. Drops (online), v. 9, n. 024.5, 2008.
- 115 Não estendemos a análise do trabalho humano e de sua memória, que independem da passagem do tempo para se constituir e se manifestar, e que têm uma fortuna teórica própria.
- 116 COMAS, O Cassino de Niemeyer e os delitos da arquitetura brasileira; MACEDO, Da matéria à invenção. As obras de Oscar Niemeyer em Minas Gerais 1938-1955.
- 117 GRZYBOWSKI; PERILO, Museu de Arte. Pampulha. Proposta de restauração e adequação. v. 1. Diagnóstico.
- 118 MACEDO, Da matéria à invenção. As obras de Oscar Niemeyer em Minas Gerais 1938-1955.

- 119 LINS, Entrevista a Juliano Loureiro de Carvalho.
- 120 GGC, Adicionais de quantitativos. Reforma geral do Museu de Arte Moderna.
- 121 RELATÓRIO prova que artes plásticas ganham impulso: 23017 visitas ao Museu; IEPHA (Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais). Ficha técnica. Museu de Arte. Assinado por Miguel Ferman e Zenobia Grzybowski. 31 mar. 1981. Acervo Iepha, cota BH. Sede. Pampulha. Museu de Arte. Relatórios de fiscalização 1980-2009; GRZYBOWSKI; PERILO, Museu de Arte. Pampulha. Proposta de restauração e adequação. V. 1. Diagnóstico; PEREIRA; SANTIAGO; PEREIRA; FARIAS, Projeto de restauração. Museu de arte moderna de Belo Horizonte. Caderno de estudos. v.1. Levantamento Cadastral.
- 122 IEPHA, Ficha técnica. Museu de Arte.
- 123 GRZYBOWSKI; PERILO, Museu de Arte. Pampulha. Proposta de restauração e adequação. v. 2. Proposta de intervenção.
- 124 IEPHA, Ofício 218/05-DCR.
- 125 PEREIRA, Honório Nicholls; SANTIAGO, Marcelo Palhares; PEREIRA, Gabriel Velloso da Rocha; FARIAS, Luiz Felipe de. Projeto de restauração. Museu de arte moderna de Belo Horizonte. Caderno de estudos. v.2. Diagnóstico. 2013.
- 126 APPELBAUM, Barbara. Conservation treatment methodology. Oxford: Butterworth-Heinemann, 2007, p. 106.
- 127 No caso das peças a reespelhar, seriam mantidos os vidros existentes, responsáveis pela coloração.
- 128 SANTIAGO; PEREIRA; FARIAS, Museu de Arte da Pampulha. Projeto executivo de arquitetura. 31 pranchas em formato pdf.
- 129 PEREIRA, Honório Nicholls; SANTIAGO, Marcelo Palhares; PEREIRA, Gabriel Velloso da Rocha; FARIAS, Luiz Felipe de. Projeto de restauração. Museu de arte moderna de Belo Horizonte. Caderno de estudos. v.3. Anteprojeto de restauração e especificações de restauração. 2013, p. 25-26.
- 130 LINS, Entrevista a Juliano Loureiro de Carvalho.
- 131 GRZYBOWSKI, Zenobia; PERILO, Maria Carmem. Museu de Arte. Pampulha. Proposta de restauração e adequação. Detalhamento de banheiros e paginação de granito (fachada). 6 pranchas gráficas. 1996. Acervo Iepha, cota BH. Sede. Pampulha. Museu de Arte. Relatórios de fiscalização 1980-2009. A ordem de serviço fora emitida pela Sudecap em janeiro de 1995. Cf. SUDECAP (Superintendência de Desenvolvimento da Capital). Ordem de serviço 001/95. Assinada por Gilson de Carvalho Queiroz Filho. 2 jan. 1995. Acervo Iepha, cota BH. Sede. Pampulha. Museu de Arte. Relatórios de fiscalização 1980-2009.

- 132 GRZYBOWSKI; PERILO, Museu de Arte. Pampulha. Proposta de restauração e adequação. v. 2. Proposta de intervenção.
- 133 IEPHA (Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais). Parecer técnico 01/95-SAP. Assinado por Elizabeth Sales de Carvalho e Celestina Maria P. Vasconcelos. 5 jan. 1995. Acervo Iepha, cota BH. Sede. Pampulha. Museu de Arte. Relatórios de fiscalização 1980-2009.
- 134 LINS, Entrevista a Juliano Loureiro de Carvalho.
- 135 Ibid.
- 136 PERILO, Maria Carmem. Correspondência do Escritório Século 30 Arquitetura ao Iepha/MG. 12 jan. 1996. Acervo Iepha, cota BH. Sede. Pampulha. Museu de Arte. Relatórios de fiscalização 1980-2009.
- 137 IEPHA, Parecer técnico 01/95-SAP.
- 138 DEZZI BARDESCHI, Marco. Stratificazione, fabbrica e ragione: l'(eterna) avventura del progetto. *Ananke: cultura, storia e tecniche della conservazione*, n. 76, p. 114-117, 2015.
- 139 BRANDI, Cesare. Teoria da restauração. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.
- 140 BONADIO, Luciana. Revitalização do auditório do MAP. Antiga Boite. Relatório. 2006. Acervo CEDOC/MAP.







CONCLUSÃO

Notas para melhor preservar o patrimônio do século XX



Vidros com superfície levemente irregular, transparentes ou coloridos, são elementos construtivos *obsoletos*: mesmo exercendo sua função, não correspondem ao padrão contemporâneo. Em painéis de vidro formados por múltiplas peças, é comum encontrar aquelas irregulares, antigas, e outras lisas, mais recentes, numa mistura resultante de repetidas ações de manutenção. A participação em uma superfície que permite ler a passagem de tempo aproxima o material também do conceito de *envelhecido*.

Em 1933, Walter Benjamin apontou a frieza e a dureza do vidro; a impossibilidade da aura em uma arquitetura feita desse material.¹ Hoje, oitenta anos depois de sua morte, os vidros daquele tempo expõem à vista sua distância em relação a nós – eles adquiriram a aura que não se lhes era possível reconhecer.

O vidro serve como metonímia da arquitetura do século XX e, especificamente, da arquitetura das vanguardas, que tanto dele se apropriaram. A aura com que o material é investido pelo tempo é a mesma aura que edifícios inteiros concebidos para um *presente contínuo* podem carregar, ao se tornarem *antigos*. À revelia de discursos anti-históricos proferidos por arquitetos há um século, suas obras tornaram-se objetos temporalmente complexos. Eles fizeram-se *superfície visível do tempo* e, para além de seu projeto, expressam novos temas, não presentes quando de sua concepção e inauguração.²

As dissonâncias, superposições e fricções de tempos apresentadas nos capítulos precedentes fazem dos edifícios analisados um refúgio contemporâneo da *aura* e dos *rastros*, da *atmosfera* e da *atenção*, de uma possível sensibilidade para a história humana e os ciclos naturais. Convergem para isso as múltiplas nuances de sua unicidade: sua origem enquanto projetos únicos, para um lugar específico, construídos com extenso trabalho artesanal; sua trajetória de acumulação de marcas e efeitos do tempo, de desvios de um *ideal inicial*, de uma particularização essencialmente histórica.

ENVELHECIMENTO E MATERIALIDADE

Nos edifícios analisados, verificamos que o envelhecimento é o atributo mais recorrente do valor de antiguidade. Tal achado ecoa a obra de Alois Riegl e de seus intérpretes, em que o envelhecimento também é o atributo do valor de antiguidade citado com maior frequência, o que reforça mutuamente o argumento.

Sistematizamos os fatores que influenciam a atribuição de valor de antiguidade às superfícies envelhecidas: o material, com suas características físicas e suas evocações convencionadas pela tradição; o elemento arquitetônico em que ele é usado, que implica suas condições de execução, suas condições de exposição, seu desempenho requerido e seu uso pelas pessoas; e o edifício de que tal elemento faz parte, com suas intenções projetuais, sua trajetória histórica, seu processo de reconhecimento e sua sucessão de intervenções físicas.

Diferentemente do que afirma parte da bibliografia, observamos que há materiais tradicionais frágeis, assim como há materiais modernos resistentes – suficientemente resistentes para desenvolver e manter valor de antiguidade. Isso invalida uma pretensa correlação entre materiais modernos e fragilidade. O mito de uma arquitetura antiga essencialmente durável aplica-se às catedrais europeias, com suas paredes de pedra à vista e suas abóbadas de cantaria, mas não às casas coloniais brasileiras, com suas frequentes paredes de taipa ou adobe, sua pintura a cal e seus telhados sempre a reclamar manutenção. Dando mais complexidade à questão, elementos arquitetônicos feitos com materiais frágeis, como painéis de vidro e como pintura sobre substrato cimentício, também podem apresentar valor de antiguidade relevante, resultante do acúmulo de processos de manutenção.

Isso não faz com que edifícios do século XX envelheçam placidamente nem que eles prescindam de manutenção. Degradação e manutenção são inescapáveis em edifícios de qualquer tempo e não impedem, mas viabilizam, o reconhecimento e a preservação de seu valor de antiguidade, desde que inseridos numa rotina de monitoramento periódico, necessária a toda construção, especialmente àquelas consideradas patrimônio cultural.

Discutir materiais leva a discutir construção, técnica e trabalho artesanal. Os casos analisados têm o trabalho manual, único, incorporado em seus elementos construídos, como fator fundamental, por vezes visível, de sua expressividade. O artesanato qualificado, observado de forma generalizada nos prédios das primeiras décadas do século e mais raramente a partir de então, persiste até no edifício Rainha da Sucata, concluído em 1991, com suas esquadrias e ornamentos produzidos sob medida. As causas produtivas e/ou culturais dessa permanência

escapam a este livro, assim como a própria discussão aprofundada do trabalho manual; assinalamos sua presença difundida para refutar a ideia generalizante de uma arquitetura do século XX produzida em série e, assim, livremente substituível. O argumento da produção seriada deve ser restrito às peças que efetivamente resultem de tal processo e, mesmo assim, não é suficiente para negar valor à sua materialidade – afinal, conforme mostram o Teatro José de Alencar e o Hangar de Santa Cruz, o tempo pode tornar únicas mesmo peças produzidas industrialmente.

ALTERAÇÕES E AUTORIA

O repertório analisado explicita como alterações em edifícios do século XX podem ter valor cultural relevante, inclusive gerando novas imagens canônicas reconhecidas coletivamente, sendo o Palácio do Congresso Nacional e a Catedral de Brasília os exemplos mais contundentes dessa atualização. Assim como a Casa da Rua Santa Cruz, esses casos têm o arquiteto inicial como responsável pelas principais transformações posteriores. Também comum aos três edifícios é a resolução formal das alterações de modo pouco perceptível, não configurando valor de antiguidade propriamente dito. A permanência da autoria e da unidade formal, mesmo quando não se trata mais do projeto original, se relaciona a concepções próprias do Movimento Moderno e ao controle que Gregori Warchavchik e Oscar Niemeyer conseguiram manter sobre esses prédios. Assim, mais do que a autoria, os resultados da pesquisa relativizam a intenção do projetista, o projeto original e o estado inicial como origens de valor cultural.

Outras alterações, visivelmente perceptíveis como tais, associam-se ao valor de antiguidade, podendo ser eruditas ou irrefletidas, podendo integrar-se aos edifícios harmoniosamente ou não. O valor de antiguidade das alterações tem maior interferência na imagem e no valor arquitetônico dos edifícios do que aquele associado ao envelhecimento, pois, além de superficial, é também volumétrico e compositivo. Assim, de forma mais contundente, requer sensibilidade e juízo crítico como requisitos para seu reconhecimento. Por exemplo, pode-se conceber preservar qualquer envelhecimento controlável, mas é mais difícil aceitar qualquer acréscimo volumétrico a um edifício tombado.

OBSOLESCÊNCIA E INTERESSE DO PÚBLICO

Formas antiquadas, usos perdidos e características ultrapassadas são atributos de valor difundidos em todo o patrimônio edificado, e o panorama do obsoleto apresentado mostra que isso também é válido para edifícios do século XX. Em seu descompasso essencial com o presente, o obsoleto é a mais direta materialização do valor de antiguidade. Sua preservação, por óbvio, deve dar-se em dialética com o desempenho desejado e o uso atual: edifícios do século XX podem estar simultaneamente *ultrapassados* e *em uso*; *envelhecidos* e *íntegros*; *alterados* e com *forma legível* – ambiguidades em que brilha seu valor de antiguidade.³

Pelo que têm de incomum ou curioso, esses elementos facilmente despertam o interesse inicial do público, que esperamos que se aprofunde em olhar atento. Mesmo potencialmente popular, o obsoleto recebe pouca atenção acadêmica e profissional no âmbito do patrimônio cultural, se comparado com o envelhecido e o alterado, que são temas de vasta literatura. Integrá-lo à discussão do valor de antiguidade é útil ao reconhecimento de atributos do patrimônio edificado que, de outra forma, seriam tratados exclusivamente sob o ponto de vista funcional e/ou documental, a exemplo de instalações desativadas ou reminiscências de usos perdidos.

POR UMA PRESERVAÇÃO DISCIPLINAR E COMPLEXA

No campo da arquitetura, o valor de antiguidade está presente em *edifícios* – construídos, concretos, históricos. A transposição da ideia à construção, eivada de imperfeições, viabiliza experiências que apenas assim tornam-se possíveis. Acreditamos ter contribuído para mostrar que edifícios são *instauração da experiência arquitetônica*, na complexidade insubstituível desta, e não *cópias menos valiosas de um projeto ideal*. As analogias entre DNA e projeto, entre clones e reconstrução são esclarecedoras:⁴ um ser humano não é uma cópia de seu DNA; cada hipotético clone do mesmo DNA é uma pessoa diferente, porque tem uma existência histórica diferente. Ideias e projetos arquitetônicos têm valores culturais *outros*, enquanto documentos e enquanto recursos de uma herança profissional compartilhada.

No Museu de Arte da Pampulha, o reconhecimento do valor na arquitetura foi capaz de controlar a intensidade das transformações e substituições físicas por

algumas décadas, mesmo na ausência de tombamento. Após o reconhecimento legal, a preservação do Museu foi projetada e supervisionada por agentes que compartilhavam de uma cultura da preservação atenta à integralidade do objeto, parcialmente alinhada às considerações deste livro, especialmente no que se refere à valorização da materialidade. Esses profissionais do patrimônio, com sua rotina de vistorias, projetos e pareceres, abstiveram-se de criar uma nova preservação para aquele edifício com origem cronológica incomum e tomaram decisões a partir de práticas disciplinares estabelecidas. Suas ações conseguiram manter os principais atributos materiais dos principais espaços do edifício, contornando parte das pressões do uso e parte dos danos resultantes da crônica falta de manutenção. Como resultado de seu esforço, o Museu de Arte da Pampulha apresenta valor de antiguidade intenso, o que aponta para a adequação e fertilidade da abordagem profissional *tradicional* ali empregada.

A Pampulha também mostra, em seus processos de reconhecimento patrimonial nacional e mundial, as divergências de valoração entre instâncias locais e superiores. As narrativas e os atributos de valor identificados localmente, mas que não correspondiam à argumentação central do reconhecimento, foram desconsiderados pelos avaliadores externos. Preferiram-se versões depuradas do Conjunto da Pampulha, estados originais idealizados, em detrimento de sua complexidade, de sua estratificação histórica, de seu valor de antiguidade. Esse caso aponta para a recorrente simplificação de valores inerente aos processos de reconhecimento patrimonial e para a importância do reconhecimento das narrativas locais, mais próximas à multiplicidade dos valores culturais, inclusive ao valor de antiguidade.

Esperamos ter conseguido expor o valor que se perde ao tentar apagar o tempo, ao levar os edifícios de volta ao mundo das ideias. Apresentamos modos de olhar que são ferramenta e método para melhor compreender e preservar um dos valores relevantes do patrimônio do século XX. O panorama do valor de antiguidade aqui apresentado pretende, enfim, contribuir para o processo corrente de superação do paradigma do sempre novo, sempre atual e sempre original na preservação de edifícios modernos e de edifícios do século XX em geral.⁵ As dificuldades relacionadas a esse patrimônio são dificuldades comuns à preservação; é possível lidar com elas e seguir trabalhando, disciplinarmente, com naturalidade.

Cine São Luiz e Conjunto da Pampulha indicaram caminhos de análise do valor de antiguidade em escala urbana. Não exploramos essa trilha, mas registramos que Brasília exemplifica como a perspectiva apresentada potencialmente enriquece o patrimônio urbano do século XX. Se essa cidade tem muitos tempos e atores,⁶ e se, como mostra sua Catedral, ela tem também muitos autores e construtores,⁷ haverá numerosas camadas de bens culturais, atributos e valores a preservar *por*

sobre o plano de Lucio Costa – que, em vasta medida, segue estruturando a proteção legal e factual da cidade.

PARA UMA EXPERIÊNCIA HUMANA MAIS RICA

O valor de antiguidade se associa a numerosos conceitos: o sentido de harmonia com o ambiente da atmosfera, o sentido de gentil participação na humanidade da atenção, a percepção de uma trajetória histórica da aura e o sentimento de proximidade a algo distante do rastro. Esse conjunto de experiências tem por base uma postura de recolhimento, enquanto calma, e de contemplação, enquanto abertura para a existência. Em sua época, Benjamin associou a crise da aura a uma crise do recolhimento e da contemplação, fenômeno paralelo à ascensão da *distração* enquanto modo de percepção predominante das obras de arte – ambos resultantes da apreensão em massa dessas obras, viabilizada por sua reprodutibilidade técnica.⁸

Retomando hoje a reflexão sobre os modos de percepção da herança cultural, é imprescindível considerar a consolidação da fruição em massa dos edifícios mais famosos e turisticamente bem-sucedidos. Predomina o contato com o patrimônio cultural enquanto visita turística – o que inclui, em diferentes graus, filas, procedimentos de segurança, superlotação, barulho e numerosos elementos físicos para gerenciar a multidão, além de um aparato de interpretação e animação que varia de plaquetas informativas a espetáculos de som e luz. Quando presente, esse contexto dificulta sobremaneira o *recolhimento* e a *contemplação*.⁹

Diferentemente do que afirmou Benjamin, a multiplicação das imagens das obras – uma existência serial – não desvalorizou o seu aqui-e-agora. Ao contrário, aumentou o interesse em visitá-las, como a multiplicação do público interessado evidencia.¹⁰ A explicação disso aparece em outros fenômenos que o autor via na Europa do entreguerras, hoje estendidos globalmente: a cada “dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto, de tão perto quanto possível, na imagem, ou antes, na sua cópia, na sua reprodução” e, a “cada instante, o leitor está pronto a converter-se num escritor.”¹¹ No cruzamento dessas tendências, fica o irresistível desejo contemporâneo de produzir e publicar as próprias imagens.

Isto traz outra questão: predomina uma experiência dos edifícios mediada pela produção intensiva de imagens; por uma prática da fotografia expandida a ponto de superar a observação a olho nu. Os modos de percepção envolvidos nesse processo correspondem a uma disposição de apropriação e consumo superficiais e efêmeros, seja na intenção direta de captar a melhor imagem, seja

naquela indireta de mostrar (-se em) um dado lugar.¹² Todos os elementos descritos dificultam os estados mentais da atmosfera e da atenção, conforme conceituados por Riegl.

Aura e rastros não deixam, contudo, de existir. Seguem se manifestando em lugares menos visitados, em situações estéticas fortuitas e mesmo, por exceção, em meio à multidão. Pode-se supor até que sua excepcionalidade contemporânea não esteja distante de sua excepcionalidade anterior à reprodutibilidade técnica. Se hoje a situação resulta do excesso de acesso, antes ela advinha de sua dificuldade – hipótese que evita nostalgias e elitismos.

Nesse contexto difícil, o valor de antiguidade pode ter um papel relevante para a experiência humana:¹³

uma capacidade difundida de apreciação do existente em suas condições de fragmentariedade, de contradição, sem as conciliações tanto fictícias como consolatórias de uma presumida perfeição, se coloca, então, em uma perspectiva de ampliação da experiência cultural.¹⁴

O envelhecido, com sua recusa ao brilho, o alterado, com sua justaposição de partes desconformes, e o obsoleto, com seu desajuste ao presente, afastam-se das expectativas corriqueiras e são ocasião para inquietações perceptivas e intelectuais. Lembremos que o *termo aura também* denomina a devolução do olhar pelo objeto observado. Propomos, então, que edifícios com perceptível valor de antiguidade podem provocar nos sujeitos uma ruptura da distração; podem despertar, mesmo em condições adversas, os lampejos da aura – essa enriquecedora experiência de pertencimento crítico à humanidade, em sua trajetória no tempo.

Não se trata de uma tautológica defesa do recolhimento como postura favorável à experiência do valor de antiguidade e do pertencimento à humanidade; propomos a inversão do processo, apostando na experiência do valor de antiguidade como ocasião para despertar modos perceptivos hoje raros e, com eles, outras possíveis experiências de vida. Assim, o valor de antiguidade constituiria um dos caminhos para escapar à voracidade do consumo e à passividade intelectual comumente associadas à indústria do patrimônio cultural. Evidentemente, trata-se de um caminho em meio a contingências e negociações; trata-se de uma chance entre as fissuras que seguem dando vida ao patrimônio edificado na era de sua fruição enquanto produto.

A proposta inclui dificuldades específicas, que podem ser exemplificadas pela desejável diferença formal entre antigo e novo: um contraste ingênuo, excessivo, espetacular, assim como uma adição que submete e sujeita a preexistência, torna-se protagonista em si mesmo, escamoteando as sutilezas do vivência do tempo. Ou seja: a dissonância do valor de antiguidade é potente quando não encobre os

demais valores presentes. Outra dificuldade é que os atributos do valor de antiguidade prestam-se ao inusitado e ao pitoresco, prontos ao circuito de produção e consumo de imagens. Na mesma linha, um terceiro potencial problemático é que a criteriosa adição contemporânea pode constituir a imagem-símbolo que marca a inserção de um edifício-produto no mercado.

Permanecemos diante da responsabilidade profissional de provocar uma experiência humana mais rica – responsabilidade a ser exercida em cada obra, com as ferramentas longamente acumuladas, coletivamente, pela disciplina da preservação do patrimônio cultural.

NOTAS

- 1 “Não é por acaso que o vidro é um material tão duro e tão liso, no qual nada se fixa. É também um material frio e sóbrio. As coisas de vidro não têm nenhuma aura. O vidro é em geral inimigo do mistério.” BENJAMIN, Walter, *Experiência e pobreza. Obras escolhidas* (v. 1). Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 117.
- 2 GUBSER, Michael. *Time's visible surface: Alois Riegl and the discourse on history and temporality in fin-de-siècle Vienna*. Detroit: Wayne State University Press, 2006.
- 3 SCARROCCHIA, Sandro. *La teoria dei valori confliggenti dei monumenti di Alois Riegl. Il culto moderno dei monumenti. Il suo carattere e i suoi inizi*. Milão: Abscondita, 2011, p. 85-86.
- 4 HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión. *La clonación arquitectónica*. Madrid: Siruela, 2007.
- 5 MACDONALD, Susan. *Materiality, monumentality and modernism: continuing challenges in conserving twentieth-century places*. Anais do evento (Un)Loved Modern. Sydney: Icomos Seção Austrália, 2009. Disponível online; MOREIRA, Fernando Diniz, *Os desafios postos pela conservação da arquitetura moderna. Cidade moderna e contemporânea: síntese e paradoxo das artes* (anais do 8o Seminário Docomomo Brasil). Rio de Janeiro: Proub/UFRJ – Docomomo Rio, 2009.
- 6 ROSSETTI, Eduardo Pierrotti. *Brasília, registro de uma vivência. Política democrática*, v. 20, n. 55, p. 119-125, 2020, p. 124-125.
- 7 LIMA, Carlos Henrique Magalhães. *Catedral de Brasília, desenhar e fazer*. Paranoá, n. 25, p. 129-137, 2020.
- 8 BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. *Obras escolhidas* (v. 1). Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 165-196.

- 9 CHOAY, Françoise. A alegoria do patrimônio. São Paulo: Estação Liberdade/ Unesp, 2001, p. 230. A experiência rotineira do patrimônio cultural vai se tornando a tal ponto insatisfatória que se multiplicam as visitas especiais, para quem busca condições mais favoráveis e pode pagar por isso.
- 10 PAZ, Daniel J. Mellado. A arte como culto. O conceito de mana na apreciação da obra de arte. Cadernos do PPG-AU/ FAUFBA, v. 10, n. 1, p. 105-130, 2003, p. 120; KORSMEYER, Carolyn. Real old things. British Journal of Aesthetics, v. 56, n. 3, p. 219-31, 2016, p. 221.
- 11 BENJAMIN, A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, p. 170, 180.
- 12 Interditado o consumo nos modos aquisição e ingestão – já que não se pode comprar nem comer os monumentos – resta fotografá-los. Cf. SANT'ANNA, Márcia. A cidade-atração: a norma de preservação dos centros urbanos no Brasil dos anos 90. Tese – doutorado em arquitetura e urbanismo, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2004, p. 64.
- 13 Aproveitamo-nos de propostas análogas. Françoise Choay outorga ao patrimônio material um papel civilizacional, enquanto repositório da competência de edificar da humanidade. Stephen Cairns e Jane M. Jacobs identificam como um tipo de alfabetismo o domínio dos meios para compreender como os edifícios envelhecem e morrem. CHOAY, A alegoria do patrimônio, p. 255-257. CAIRNS, Stephen; JACOBS, Jane M. Buildings must die. Cambridge (Massachusetts): The MIT Press, 2014, p. 31-36.
- 14 BELLINI, Amedeo. Antico-nuovo: uno sguardo al futuro. Anais do evento Antico e nuovo. Architetture e architettura. Veneza – Pádua: IUAV – Il Poligrafo, 2007, v. 1, p. 44.
- 15 GUBSER, Time's visible surface: Alois Riegl and the discourse on history and temporality in fin-de-siècle Vienna, p. 152.
- 16 HANSEN, Miriam Bratu. Benjamin's aura. Critical inquiry, v. 34, n. 2, p. 336-375, 2008, p. 339.
- 17 O edifício com valor de antiguidade se aproxima ao que Paola Jacques chama de pensamento por montagens: "O pensamento por montagens de tempos heterogêneos ou anacrônicos torna a própria noção de tempo bem mais complexa e menos linear [...] Um tempo saturado de 'agoras' que se encontram com 'outras' em relâmpagos ou breves lampejos, indicando possibilidades futuras." JACQUES, Paola Berenstein. Fantasmas modernos. Montagem de uma outra herança. Salvador: UFBA, 2020, p. 379.