



Valor de antiguidade em edifícios brasileiros do século XX

Universidade de Brasília

Orientador. Prof. Dr. Eduardo Pierrotti Rossetti

Brasília, janeiro de 2023

Juliano Loureiro de Carvalho

Valor de antiguidade em edifícios brasileiros do século XX

Juliano Loureiro de Carvalho

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Arquitetura e Urbanismo.

Orientador. Prof. Dr. Eduardo Pierrotti Rossetti

Brasília, janeiro de 2023

Tratamento das listas de bens tombados

Lucas Saraiva Parahyba

Plantas

Bruna Araujo Santos

Thamyres Rocha da Costa

Beatriz Versiani Ponce Lopes

Revisão

Antonio Moraes de Carvalho

Diagramação

Estúdio Sarau

Todas as citações em línguas estrangeiras foram traduzidas, sob exclusiva responsabilidade do autor.

Todas as fotografias não creditadas foram produzidas pela pesquisa, de dezembro de 2020 a dezembro de 2022. Há fotografias adicionais, não-creditadas, também produzidas pelo autor, do Pavilhão Luiz Nunes (2007), da sede carioca do Instituto Moreira Salles (2007 e 2017), do Museu de Arte da Pampulha (2010) e da Casa da Rua Santa Cruz (2012).

Foto da capa. Sede do Instituto histórico-cultural da Aeronáutica (antiga estação de hidroaviões), no Rio de Janeiro.

**Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo autor**

Carvalho, Juliano Loureiro de

Valor de antiguidade em edifícios brasileiros do séculoXX / Juliano Loureiro de Carvalho; orientador Eduardo Pierrotti Rossetti. Brasília, 2023.

424 p.

Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade de Brasília, 2023.

1. Preservação da arquitetura do séculoXX. 2. Preservação da arquitetura moderna. 3. Preservação do patrimônio cultural. 4. Valor de antiguidade.

5. Alois Riegl. I. Pierrotti Rossetti, Eduardo, orient. II. Título.

CC331v

Valor de antiguidade em edifícios brasileiros do século XX

Juliano Loureiro de Carvalho

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Arquitetura e Urbanismo.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Eduardo Pierrotti Rossetti
Orientador – UnB

Prof. Dr. Pedro Paulo Palazzo de Almeida
Examinador interno – UnB

Prof^a Dr^a Ana Carolina de Souza Bierrenbach
Examinadora externa – UFBA

Prof. Dr. Silvio Oksman
Examinador externo – Pós-doutorando FAU-USP

Prof^a Dr^a Ana Elisabete de Almeida Medeiros
Examinadora suplente – UnB

Para Nelci Tinem

Agradecimentos

Ao professor Eduardo Rossetti, pela amizade, generosidade e segurança na orientação; por ter confiado em mim e nesta pesquisa;

ao Senado Federal, que viabilizou a redação da tese, ao conceder o afastamento de minhas atividades regulares; agradeço pessoalmente aos diretores, coordenadores e colegas de trabalho que colaboraram para tanto;

a Leandro Cruz, meu grande companheiro, pelo apoio afetivo e logístico de cada dia;

a meu pai, Morais, pelo esforço na revisão do texto e em minha educação, desde sempre;

a minha mãe, Maria Luiza, e minha irmã, Ana Luísa, pelo afeto e pelo incentivo, desde sempre;

aos amigos André Castro, Sidney Carvalho e Vanessa Bhering, pela convivência profissional e pessoal dos últimos anos, em que frequentemente tratamos das questões discutidas nesta tese; e aos demais amigos do Senado;

à professora Sara Di Resta, da Università IUAV di Venezia, por me ter recebido para a realização de parte da pesquisa; e aos colegas Verdiana Peron e Giorgio Danesi, pelo apoio durante o período;

aos professores Pedro Paulo Palazzo, Ana Elisabete Medeiros, Ana Carolina Bierrenbach e Silvio Oksman, pela disponibilidade em participar da banca e pelas relevantes contribuições ao amadurecimento do trabalho;

aos colegas Bruna Santos, Beatriz Versiani, Luiza Lootens, Pedro Vitor Almeida, Lucas Parahyba e Thamyres de Costa, pela colaboração na produção da tese.

Agradeço ainda aos profissionais e aos amigos, em tantas cidades do Brasil, que viabilizaram o trabalho de campo e o levantamento de dados:

Em Pernambuco, Iris Campos Lucas, Lívia Moraes e Silva, Augusto Ferrer, Andrea Marinho, Gustavo Coimbra, Girselha Queiroz, Antonio Mota, Jennifer Ferreira, Luciana Brito, Débora Nadine Silva, Aristóteles Cantalice;

Na Bahia, Sanane Sampaio, Rodrigo Baeta, Mariely Santana, Juliana Nery, Karla Kan, Manoel de Oliveira Filho, Aline de Figueirôa Silva, José Carlos Huapaya Espinoza, Maria Araújo, João Martins Oliveira;

Em Goiás, Ana Flávia Mota, Pedro Henrique Santana, Josemar Callefí, Quéren de Leles, Danilo Gomes, Patricia Libonati, Francielle Gontijo, Luciana Coelho Barbosa;

Em Minas Gerais, Laura Rennó, Ulisses Vanucci Lins, Honório Nicholls Pereira, Luciana Rocha Féres, Marcelo Palhares Santiago, Helena Alves, Flávio Milagres, Maria Letícia Ticle;

No Distrito Federal, Danilo Matoso Macedo, Elcio Gomes da Silva, Maurício Goulart, Thiago Perpétuo, Carla Rabelo Costa, Carolina Di Lello Silva, Jonas Nogueira, Chiara Motta, Luciana Saboia, Caio Frederico e Silva, Elane Ribeiro Peixoto, Ana Clara Gianecchini, Francisco da Silva Júnior, Daniel de Brito, Irina Oliveira, Isadora Banducci Amizo;

No Rio de Janeiro, Joseane Brandão, Cydno Silveira, Aline Soares, Elias Alves do Santos, Murilo Pinho, Pedro Pinto Neto, Débora Trindade, Tatiana Salciotto, Caíque Niemeyer, Marcia Franqueira, Catherine Gallois, Elizabeth Pessoa Teixeira, Juliano Pimentel;

Em São Paulo, Cristhiano Aguiar, Nádia Moura, Eduardo Federico, Maria Luiza Dutra, Ivone Faddul Alves, Beatriz Mugayar Kühl, Elisabete Watanabe, Ellie Kazakos, Anderson Costa, Denise Invamoto;

No Rio Grande do Sul, Rosa Maria Cervieri, Érlon Jacques, Rafaela Gomes, Eduardo Siufi, Fernanda Tapparo, Carla Segatto, Renato Savoldi, Leila Schaedler, Paula Soso;

E, alhures, Carolina Chaves Galvão, Marcus Vinicius Queiroz, Mariana Bonates, Simona Salvo, Ana Cecília Loureiro, Romulo Baratto, Teresa Cunha Ferreira, André Gustavo Machado e Genilda Azeredo.

Resumo

A preservação da arquitetura moderna expandiu-se internacionalmente na década de 1990, com protagonismo da organização Docomomo, privilegiando a concepção e o projeto de obras ligadas ao Movimento Moderno. Na década de 2000, formou-se outra visão sobre o tema, que culminou com a formação do Comitê Científico Internacional do Patrimônio do Século XX do Icomos, com interesses mais amplos, inclusive a história e a materialidade dos edifícios – posição consolidada na década passada, com o Documento de Madri-Nova Déli, de 2017. Define-se, assim, um estado da arte da preservação do patrimônio do século XX, que considera sua plena inserção no campo da preservação e lhe reconhece uma variedade de valores e de atributos de valor. A presente tese contribui para o para o avanço do debate e das práticas profissionais, ao analisar as possibilidades de atribuição e de preservação do valor de antiguidade de 32 edifícios brasileiros, construídos de 1901 a 1991, em nove unidades da federação. O valor de antiguidade é chave da *Teoria dos valores concorrentes*, desenvolvida por Alois Riegl em 1903, que segue como marco contemporâneo da reflexão disciplinar. A primeira parte da tese demonstra como o valor de antiguidade surge e se transforma no pensamento de Riegl, em relação com seus conceitos de *atmosfera* (*Stimmung*) e *atenção* (*Aufmerksamkeit*), partindo da ênfase no tempo natural e chegando à ênfase na continuidade humana, e se manifestando por meio do *envelhecimento*, da *obsolescência* e das *alterações* nos edifícios. Os casos da segunda parte da tese exploram os desdobramentos empíricos dos três atributos citados, identificando valor de antiguidade relevante e passível de preservação em numerosos exemplos. O valor de antiguidade associado ao envelhecimento varia conforme o material de construção, o elemento arquitetônico em que é empregado e o edifício em que se insere; pode se manifestar em materiais modernos ou tradicionais, frágeis ou resistentes; pode estar em acordo ou em conflito com as intenções de projeto; e pode se formar em peças produzidas em série, as tornando únicas. O valor de antiguidade associado à obsolescência pode se manifestar nos padrões ultrapassados, nas formas antiquadas e nos usos perdidos dos edifícios; nessa variedade, ambiguidade e fricção entre tempos e constituem fonte de interesse para o público. O valor de antiguidade associado às alterações se manifesta menos frequentemente do que os demais, enquanto complexidade ou contradição formais visíveis, e seu reconhecimento depende da sensibilidade para essas características. Por fim, a *preservação* desse valor é favorecida pelo reconhecimento dos edifícios, dentro e fora das instituições de patrimônio, antes e depois do tombamento; e por uma cultura de preservação que reconheça relevância em sua materialidade e sua história.

Palavras-chave: *Preservação da arquitetura do século XX; preservação da arquitetura moderna; preservação do patrimônio cultural; valor de antiguidade; Alois Riegl.*

Abstract

Modern architecture conservation initiatives expanded internationally in the 1990s, under the leadership of Docomomo organization, favouring the concept and design of works linked to the Modern Movement. In the 2000s, another view on the subject emerged, and culminated in the formation of Icomos International Scientific Committee on 20th Century Heritage – which started to consider the conservation of buildings from a broader time frame, with a wider range of value attributes, including their history and their materiality. This view gained momentum in the last decade, and the issuing of the Madrid-New Delhi Document in 2017 is a milestone of that process. Thus, the state-of-the-art for 20th century heritage conservation acknowledges its full insertion in the conservation field and recognizes its diversity of values and value attributes. This thesis contributes to a deeper understanding of those issues and to more precise professional practices, by analysing the recognition and preservation of age value in 32 buildings, built from 1901 to 1991, spread across nine Brazilian states. Age value is a key concept in Alois Riegl's *concurrent values theory* from 1903, that remains a landmark in contemporary conservation thought. The first part of the thesis demonstrates how age value has arisen and changed during Riegl's last years, in its relation to his concepts of *atmosphere* (*Stimmung*) and *attention* (*Aufmerksamkeit*), departing from an emphasis on natural time and arriving at the emphasis in human continuity, and manifesting itself through weathering, obsolescence and intentional changes in buildings. The case studies in the second part of the text explore those three attributes in a practical way, identifying many cases in which age value is relevant and liable to be conserved. Weathering-related age value varies according to building materials, to the architectural element in which these are used, and the building in which the latter takes part; it can exist in modern or traditional, fragile or resistant materials; it may be in correspondence or in conflict with design intent; and it can spring from mass-produced items, making them unique. Obsolescence-related age value can manifest itself in outdated standards, unfashionable appearance, or lost functions of buildings; the ambiguity and friction between times are a source of interest for the public. Change-related age value is less common than the other ones; it becomes visible as a type of formal complexity or contradiction, and its recognition depends on one's sensitivity to these features. Finally, age value conservation depends on the recognition of the importance of buildings, within heritage agencies and outside of them, before and after their listing; it also depends on whether or not the conservation concepts of the professionals involved in its safeguarding recognize its materiality and its history as being relevant.

Keywords: *20th century architecture conservation; modern architecture conservation; heritage conservation; age value; Alois Riegl.*

Introdução. Modos de preservar o patrimônio do século XX	13
Preservação do patrimônio moderno: o novo, o atual e o autoral	14
Preservação do patrimônio do século XX: múltiplos valores e atributos	24
Tese, contribuições e estratégias	28
Valor de antiguidade	30
Construção da tese	36
Anexos	49
Parte 1. Valor de antiguidade e cultura da preservação	76
Capítulo 1. Valor de antiguidade na obra de Alois Riegl	77
Desdobrando o valor de antiguidade	77
Atributos – envelhecido, alterado e obsoleto	80
Contexto físico dos monumentos e estética do pitoresco	83
Sentidos – tempo natural e tempo humano	85
Atmosfera e atenção	88
Nacionalismo e universalismo	90
Síntese e discussão	92
Capítulo 2. Valor de antiguidade e alguns temas de Walter Benjamin	95
<i>A aura em A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica</i>	97
Tradição, passado e história	99
Recolhimento e distração	102
Síntese e discussão	103
Capítulo 3. Valor de antiguidade e conservação integral	106
Conservação integral e o debate italiano nas décadas de 1970 e 1980	105
Caracterizando a conservação integral	107
Conservação integral e valor de antiguidade	109
Projeto, limites e compromissos da conservação integral	112
Síntese e discussão	115
Capítulo 4. Valor de antiguidade e <i>values-based conservation</i>	116
Valor de antiguidade na Carta de Burra (1979–2013)	118
Valor de antiguidade em manuais nacionais de preservação	119
Valor de antiguidade em manuais de preservação com autoria individual	122
Valor de antiguidade em recapitulações de sistemas de valores patrimoniais	124
Síntese e discussão	127
Conclusão da Parte 1. Valor de antiguidade e preservação no século XXI	130

Parte 2. Valor de antiguidade em edifícios brasileiros do século XX 137

Capítulo 5. Envelhecimento como atributo de valor em edifícios do século XX 138

Sede do Instituto Moreira Salles. Possibilidades do envelhecimento como atributo de valor	138
Envelhecimento enquanto atributo do valor de antiguidade e seus condicionantes	145
Igreja da Ascensão do Senhor. Envelhecimento previsto em projeto	155
Intencionalidade do valor de antiguidade	163
Não-intencionalidade do valor de antiguidade	166
Teatro José de Alencar. Envelhecimento, unicidade e aura em edifícios do século XX	173
Limites e potencialidades do envelhecimento como processo cíclico	179
Síntese e discussão	187
Anexos	189

Capítulo 6. Obsolescência como atributo de valor em edifícios do século XX 199

Rainha da Sucata. O valor do antiquado	199
Obsolescência e obsolescência formal – edifícios antiquados	211
Hangar de Santa Cruz. O valor do desusado	217
Obsolescência funcional – edifícios desusados	224
Cine São Luiz. O valor do ultrapassado	232
Obsolescência dos padrões adotados – edifícios ultrapassados	239
Síntese e discussão	244

Capítulo 7. Alterações como atributos de valor em edifícios do século XX 245

Casa da Rua Santa Cruz. Alterações e valores culturais em edifícios do século XX	245
Palácio do Congresso Nacional – Edifício Principal. Alterações e atualização do ícone	258
Alterações. Novos atos projetuais, novas imagens e novos valores	280
Palacete Argentina. Alterações visíveis e valor de antiguidade	289
Alterações e valor de antiguidade. Palimpsesto, dissonância, complexidade e contradição	297
Síntese e discussão	302

Capítulo 8. Preservação do valor de antiguidade em edifícios do século XX. O Museu de Arte da Pampulha 303

Uma trajetória de usos, apropriações e conservação	303
Um edifício excepcional	310
Reconhecimento institucional e preservação do valor de antiguidade	317
Alterações e preservação do valor de antiguidade	325
Envelhecimento e preservação do valor de antiguidade	333
Obsolescência e preservação do valor de antiguidade	340
Síntese e discussão	344
Anexos	346

Conclusão da Parte 2. Atribuição e preservação do valor de antiguidade em edifícios do século XX 372



Figura i.1. Catedral de Brasília. Vista geral, 2022. Vidros substituídos, novos e reflexivos.

Figura i.2. Edifício Pirelli, Milão. Vista geral, 2014. Vidros e painéis de fechamento substituídos, novos e reflexivos.

Figura i.3. *The Economist*, Londres. Vista do pátio, 2018. Fachadas limpas como novas.

Introdução Modos de preservar o patrimônio do século XX

Alguém interessado em arquitetura que veja pela primeira vez a Catedral de Brasília, o edifício Pirelli, em Milão, ou os prédios do *The Economist*, em Londres, tende a sentir algum contentamento e interesse, diante da pureza e da riqueza e de suas formas.¹ É possível que sinta também estranhamento, diante do aspecto *muito novo* desses edifícios que sabemos existirem antes de nós, que são referências consolidadas, há muito discutidas e conhecidas. Com efeito, a Catedral de Brasília tem novos vidros, reflexivos e azulados, desde sua restauração de 2009–2012. Este material, que nos habituamos a ver em empreendimentos comerciais contemporâneos, dá um toque desconfortavelmente *comum* àquela aparição tão *especial* em seus demais aspectos. O Edifício Pirelli apresenta problema similar. Após um acidente aéreo em 2002, a estrutura metálica de seus panos de vidro foi restaurada com extremo rigor, mas na mesma ocasião foram instalados vidros e painéis de fechamento de alto desempenho, cujo aspecto semiespelhado o faz parecer um edifício de escritórios contemporâneo. No *The Economist*, a questão é outra: após as obras concluídas em 2018, as fachadas revestidas com a característica pedra calcária *Portland* apresentavam-se brancas como se inauguradas no dia anterior.²

As três intervenções são complexas e justificáveis, e não julgamos seu mérito em função das variáveis isoladas citadas. As referimos porque tornam visível uma relação entre tempo e construção, em edifícios do século XX, que podemos descrever preliminarmente como a expectativa, não totalmente consciente, de que esses prédios, já com muitas décadas de existência, sejam diferentes daqueles recém-construídos; de que a distância entre sua construção e o presente seja, de algum modo, perceptível.

Estendendo à coletividade a perspectiva pessoal descrita, esta tese argumenta que é possível atribuir valor à passagem do tempo percebida nos edifícios do século XX, bem como preservar tal valor, no contexto profissional e administrativo do patrimônio cultural – assim como se pode fazer em relação às construções de todos os tempos.

1 Catedral de Brasília. Oscar Niemeyer, 1958–1970.

Edifício Pirelli. Gio Ponti, 1950–1960.

The Economist. Alison Smithson e Peter Smithson, 1959–1965.

2 As fontes citadas indicam data e escopo das intervenções. A leitura crítica é nossa. WILSON, Rob, Economist Building renamed in Smithsons' honour as DSDHA renovation revealed, *The architects' journal*, p. 31–41, 2018; SALVO, Simona, Arranha-céu Pirelli: crônica de uma restauração, *Desígnio*, n. 6, p. 69–86, 2006; IPHAN-DF (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Superintendência no Distrito Federal), *Catedral metropolitana de Brasília. Inventário*, 2017.

A relevância do tema advém da magnitude do estoque construído durante o século XX³ e da difusão mundial de sua preservação, realizada tanto por instituições locais e nacionais⁴ como pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco), que até 2021 reconheceu 46 sítios do século XX como Patrimônio da Humanidade.⁵

Ao valor em questão, chamamos *valor de antiguidade*, conceito criado pelo historiador da arte austríaco Alois Riegl (1858–1905),⁶ em sua obra *O culto moderno dos monumentos*, de 1903.⁷ Uma definição corrente 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, por ser de apreensão sensível, imediata, não intelectual.

Nesta Introdução, partimos das formas de pensar a preservação de edifícios do século XX, que constituem o núcleo de nossa problematização e de nossa interlocução bibliográfica, para definir uma situação atual do tema – em que se reconhece tais edifícios como plenamente inseridos no campo da preservação patrimonial e se desenvolvem inúmeras iniciativas para viabilizar a preservação da maior quantidade possível de seus valores. A contribuição da presente tese a tal esforço consiste em disponibilizar reflexões e exemplos acerca da atribuição e preservação do valor de antiguidade desses edifícios. Em seguida, apresentamos Riegl, enfatizando o conceito de *valor de antiguidade* enquanto parte de sua *teoria dos valores*, considerada “base de toda teoria da restauração.”⁸ Por fim, apresentamos a estrutura deste trabalho, indicando os métodos de pesquisa utilizados e os objetivos de cada capítulo, enfatizando o processo de seleção e análise dos edifícios brasileiros que compõem o *corpus* da tese.

PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO MODERNO: O NOVO, O ATUAL E O AUTURAL

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.⁹ Essas iniciativas, até então isoladas, começaram a se avolumar na década de 1980, em virtude de fatores como o envelhecimento e 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.¹⁰ Ao fim da década de 1980, iniciativas europeias convergiram para a fundação da organização internacional Docomomo –

3 MOREIRA, Fernando Diniz, Os desafios postos pela conservação da arquitetura moderna, in: *Cidade moderna e contemporânea: síntese e paradoxo das artes (anais eletrônicos do 8º Seminário Docomomo Brasil, no Rio de Janeiro, de 1 a 4 de setembro de 2009)*, Rio de Janeiro: Prourb/UFRJ – Docomomo Rio, 2009.

4 A situação atual da preservação do patrimônio do século XX em 102 países de todo o mundo aparece sistematizada em: CARUGHI, Ugo; VISONI, Massimo, *Time frames: conservation policies for twentieth-century architectural heritage*, Londres: Routledge, 2017.

5 UNESCO – WHC, *World Heritage List*. Disponível em: <<https://whc.unesco.org/en/list/>>.

6 Por uma questão de simplicidade, adotamos a grafia Alois Riegl, sem tremas no *i*.

7 RIEGL, Alois, *Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung*, Viena – Leipzig: W. Braumüller, 1903; No presente texto, a obra é citada a partir de sua edição portuguesa. RIEGL, Alois, *O culto moderno dos monumentos*. Trad. João Tiago Proença, in: *O culto moderno dos monumentos e outros ensaios estéticos*, Lisboa: Edições 70, 2013, p. 9–65.

8 BACHER, Ernst, La teoria della tutela dei monumenti di Alois Riegl come base di ogni teoria del restauro, in: *Il progetto di restauro e i suoi strumenti. Secondo corso di perfezionamento in restauro architettonico*, Venezia: IUAV, 1996, p. 41–46.

9 PESSÔA, José, Cedo ou tarde serão considerados obra de arte, in: *Moderno e Nacional*, Rio de Janeiro: EdUff, 2006, p. 157–168; PRUDON, Theodore H. M., *Preservation of Modern Architecture*, Hoboken: John Wiley & Sons, 2008.

10 NASCIMENTO, Flávia Brito do, *Blocos de memórias. Habitação social, arquitetura moderna e patrimônio cultural*, São Paulo: Edusp/Fapesp, 2016, p. 105–129.

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.

Tratando da historiografia que consagrou o Movimento Moderno, Panayotis Tournikiotis o define de forma equivalente à *arquitetura moderna*:

Os sintagmas ‘arquitetura moderna’ e ‘Movimento Moderno’ se usam aqui como descrições equivalentes da nova arquitetura dos anos 1920 e 1930, e de suas extrapolações nas três décadas seguintes, tanto em sentido material (nos projetos dos mestres e daqueles que se formaram diretamente com eles) como ideológico (a aceitação da modernidade).¹¹

Nesta tese, adotamos a definição do autor grego, mas lembramos que, inicialmente, o Docomomo mantinha um interesse mais restrito, voltado aos edifícios mais próximos às vanguardas artísticas das primeiras décadas do século XX.¹² Mesmo em tal recorte, trata-se de um movimento complexo, inserido num quadro de transformações culturais, territoriais e técnicas de uma modernidade que remonta ao século XVIII;¹³ que é múltiplo e diverso em suas concepções e manifestações;¹⁴ e que se mostra coeso e linear apenas nas tramas de sua própria historiografia.¹⁵

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, tanto em termos geográficos, como também reconhecendo uma variedade de expressões arquitetônicas e urbanas, inclusive aquelas menos ligadas às vanguardas europeias e aos expoentes do Movimento Moderno.¹⁶

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 indicaram a importância de ampliar o foco para além daqueles primeiros edifícios das décadas de 1920 e 1930, em direção ao urbanismo e a expressões mais variadas da produção arquitetônica do século XX.¹⁷

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.¹⁸ Henket explicitou o caráter proselitista de sua atuação:

11 TOURNIKIOTIS, Panayotis, *La historiografía de la arquitectura moderna*, Madri: Reverté, 2014, p. 16.

12 A organização foi fundada com o nome de *International working party for documentation and restoration of early modern architecture* – denominação que aparece em seu primeiro boletim. Cf. DOCOMOMO, First Newsletter, *Docomomo Journal*, n. 1, p. 2–10, 1989.

13 FRAMPTON, Kenneth, *História crítica da arquitetura moderna*, São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 10.

14 ARGAN, Giulio Carlo, *Arte Moderna*, São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

15 Como, por exemplo, em: PEVSNER, Nikolaus, *Os pioneiros do desenho moderno*. De William Morris a Walter Gropius, São Paulo: Martins Fontes, 1980 [1936]; GIEDION, Sigfried, *Espaço, tempo e arquitetura*, São Paulo: Martins Fontes, 2004 [1941].

16 NASCIMENTO, *Blocos de memórias. Habitação social, arquitetura moderna e patrimônio cultural*, p. 65.

17 SEGAWA, Hugo; DE JONGE, Wessel, Letters to Docomomo, *Docomomo Newsletter*, n. 8, p. 4, 1993; CARDOSO, Luiz Antonio; OLIVEIRA, Olívia 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.

18 HENKET, Hubert-Jan, Modern architecture requires a new conservation approach, in: *First International Docomomo Conference (Caderno de resumo do evento em Eindhoven, de 12 a 15 de setembro de 1990)*, Eindhoven: Docomomo, 1990, p. 34; DE JONGE, Wessel, Contemporary requirements and the conservation of typical technology of the Modern Movement, in: *First International Docomomo Conference (Caderno de resumo do evento em Eindhoven, de 12 a 15 de setembro de 1990)*, Eindhoven: Docomomo, 1990, p. 34.

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.¹⁹

De Jonge esclarece que eles se baseavam na experiência pessoal da dupla no desenvolvimento do projeto de restauração para o Sanatório para Tuberculosos Zonnestraal (Hilversum, Holanda, Jan Duiker, 1926–1928). Tratava-se de caso muito específico: instalações construídas para lidar com uma doença que se esperava fosse erradicada em trinta anos, de forma que a durabilidade não foi uma preocupação de projeto e de construção.²⁰

À visão de preservação que Henket e De Jonge constroem, 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.²¹ Essas afirmações indicam o interesse em preservar o Movimento Moderno enquanto sistema de ideias, restando os edifícios como meios para tanto. Não por acaso, não se fala em *monumentos* ou *patrimônio*, mas em *ícones* – as imagens de um culto ativo.

Trata-se de proposições em completo desacordo com a visão de preservação internacionalmente estabelecida ao longo do século XX, consolidada na Carta de Veneza, baseada na historicização do patrimônio.²² 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 uma participação limitada de profissionais da preservação.²³ A *preservação de ideias* proposta foi traduzida em termos mais próximos ao discurso patrimonial, como *preservação da autenticidade dos conceitos*:

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.²⁴

Mas a quintessência do Movimento Moderno permanece a ideia, os pontos de partida conceituais do projetista original.²⁵

A autenticidade do conceito (isto é, as intenções sociais e culturais) do projeto e construção originais é o aspecto mais importante da arquitetura e do urbanismo do século XX.²⁶

Observamos a difusão dessas ideias entre outros profissionais europeus, ao longo das décadas de 1990 e 2000. Por exemplo, o arquiteto britânico John Allan vinha desenvolvendo projetos de intervenção em

19 HENKET, Hubert-Jan, The icon and the ordinary, *Docomomo Newsletter*, n. 8, p. 36–38, 1993, p. 36.

20 DE JONGE, Wessel, Docomomo. Strategie varie per la conservazione dell'Architettura del Movimento Moderno in Europa, in: *Il restauro dell'architettura moderna (anais do evento em Roma, de 14 a 16 de maio de 1992)*, Viterbo: BetaGamma, 1993, p. 154–155; DE JONGE, Wessel, Early modern architecture: how to prolong a limited life span, in: *Preserving the recent past!*, Washington: Historic preservation education foundation, 1995, p. IV–8.

21 HENKET, The icon and the ordinary, p. 37, 38.

22 ICOMOS, Carta de Veneza (Carta internacional sobre conservação e restauração de monumentos e sítios), in: *Cartas patrimoniais*, Rio de Janeiro: IPHAN, 2000, p. 91–95. Documento elaborado e aprovado no 2º Congresso internacional de arquitetos e técnicos de monumentos históricos, em Veneza, em 1964.

23 Referimo-nos a Henket e de Jonge, mas também a John Allan e Sergio Poretti, de que trataremos adiante.

24 DE JONGE, Docomomo. Strategie varie per la conservazione dell'Architettura del Movimento Moderno in Europa, p. 162.

25 DE JONGE, Early modern architecture: how to prolong a limited life span, p. IV–8.

26 HENKET, Hubert-Jan; TUMMERS, Nic, Authenticity of the modern movement, in: *Nara Conference on Authenticity (anais do evento em Nara, de 1 a 6 de novembro de 1994)*, Paris, Roma e Tóquio: Unesco – WHC/ Iccrom/ Icomos/ Agência Japonesa para a Cultura, 1995, p. 328.

edifícios modernos desde a década de 1980 e foi fundador do Docomomo Reino Unido. Em texto de 1996, ele se equilibra entre a conservação da matéria e do projeto, propondo enfrentar as especificidades de cada caso e reconhecendo a necessidade de atender às agências de preservação.²⁷ Contudo, em 2007, ele passa a afirmar que “o movimento de conservação do moderno já desenvolveu seu próprio discurso e sua própria caixa de ferramentas” e, assim, alinha-se aos princípios anteriormente referidos, defendendo uma prática de preservação diferenciada do que ele chama de “conservação tradicional.” Allan demonstra desinteresse pela preservação da matéria e sua satisfação por afastar-se dos preceitos da *Society for the Protection of Ancient Buildings* e de “outras cartas tradicionais” que seguira, no início de sua carreira.²⁸

Situação análoga é a de Sergio Poretti, professor da *Università di Roma Tor Vergata* e fundador do Docomomo Itália. Em 1997, ele insere a arquitetura moderna no campo do restauro, defendendo que “no plano dos princípios e do método, entre arquitetura antiga e moderna não haja diferenças.”²⁹ Dez anos depois, também muda sua posição, e dedica 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 inicial em relação ao levantamento da situação existente – pois a ideia inicial seria mais importante do que o estado atual dos edifícios.³⁰ 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. Prudon sistematiza e consolida os raciocínios e princípios de Henket e de Jonge. Ao mesmo tempo, 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 enquanto se reconhece uma arquitetura moderna progressivamente diversa, em direção oposta definem-se princípios de preservação baseados em um único atributo do patrimônio cultural: as ideias dos autores. Não por acaso, em texto que sintetiza as principais posições sobre o tema no debate italiano, Ana Carolina Bierrenbach denominou essa visão como *restauro dos conceitos*.³¹ André Castro, por sua vez, a sintetizou 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.³²

27 ALLAN, John, Conservation of modern buildings: a practitioner's point of view, in: **Modern Matters**, Shaftesbury: Donhead, 1996, p. 126, 136–137.

28 ALLAN, John, Points of balance: patterns of practice in the conservation of modern architecture, in: **Conservation of modern architecture**, Shaftesbury: Donhead, 2007, p. 15, 43.

29 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.

30 PORETTI, Sergio, Nuovi strumenti nel restauro del moderno: il caso del Padiglione Tavolara, in: **Il Padiglione dell'artigianato a Sassari. Architettura e conservazione**, Roma: Gangemi, 2007, p. 33, 35.

31 Adotamos a expressão, por entender que ela descreve de forma adequada e sintética o pensamento em questão. BIERRENBACH, Ana Carolina de Souza, Debates recentes sobre o restauro da arquitetura moderna na Itália, **Thésis**, v. 2, n. 3, p. 137–157, 2017.

32 CASTRO, André Luiz de Souza, **Preservando o edifício moderno**. Congresso Nacional, Tese – doutorado em arquitetura e urbanismo, Universidade de Brasília, Brasília, 2020, p. 38–39.

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.³³ Não conseguimos, contudo, identificar, nos Seminários Docomomo Brasil nas décadas de 1990 e 2000, tentativas de correlacionar essas práticas excepcionais do Iphan com os princípios que vinham sendo desenvolvidos em âmbito internacional. Nesse fórum, o debate sobre *como preservar* esteve presente, porém de forma secundária.³⁴ Entre as abordagens dadas ao tema, estão a apropriação do debate internacional³⁵ e a análise das práticas do Iphan,³⁶ mas não tentativas de correlacionar essas duas linhas de ação.

Ao buscar as motivações desses esforços contra a preservação tradicionalmente estabelecida, cabe considerar sua convergência com outras correntes de pensamento e prática da preservação que relativizam ou negam a importância da história e da materialidade do patrimônio. Conforme lembra André Castro, 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.³⁷ Diretamente relacionada a essa visão, e ainda mais difundida, é a prática das reconstruções.³⁸ Além disso, cabe referir o cabedal teórico acumulado desde a década de 1980 até o presente, voltado à desconstrução dos conceitos de autenticidade e materialidade³⁹. 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.⁴⁰

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, especialmente evidente nos textos de John Allan.⁴¹ 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.⁴²

33 NASCIMENTO, *Blocos de memórias. Habitação social, arquitetura moderna e patrimônio cultural*.

34 Pesquisa desenvolvida anteriormente ao início desta tese. CARVALHO, Juliano Loureiro de, *Universalidade e diversidade dos princípios do restauro: o debate nos Seminários DOCOMOMO Brasil, 1995–2016*, in: *Anais do Simpósio Científico 2017 do Icomos Brasil*, Belo Horizonte: Instituto Metodista Izabela Hendrix, 2017.

35 Por exemplo: GONSALES, Célia Helena Castro, *A preservação do patrimônio moderno: critérios e valores*, in: *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*, in: *Cidade moderna e contemporânea: síntese e paradoxo das artes (anais eletrônicos do 8º Seminário Docomomo Brasil, no Rio de Janeiro, de 1 a 4 de setembro de 2009)*, Rio de Janeiro: Proub/UFRJ – Docomomo Rio, 2009.

36 GUIMARAENS, Cêça de, *Paradoxos entrelaçados: as torres para o futuro e a tradição nacional*, in: *Arquitetura, espaço público, projeto social, arte e técnica: novas formulações no campo da arquitetura e urbanismo (anais do 2º Seminário Docomomo Brasil, em Salvador, de 10 a 12 de setembro de 1997)*, Teresina: UFPI, 2019, p. 29–41; PESSÓA, José Simões de Belmont, *Brasília e o tombamento de uma ideia*, in: *Arquitetura e Urbanismo Modernos, projeto e preservação (anais do 5º Seminário Docomomo Brasil, em São Carlos, de 27 a 30 de outubro de 2003)*, São Carlos: EESC/USP, 2003, p. 1–10.

37 CASTRO, *Preservando o edifício moderno*. Congresso Nacional, p. 47–48.

38 STANLEY-PRICE, Nicholas, *The reconstruction of ruins: principles and practice*, in: *Conservation. Principles, dilemmas and uncomfortable truths*, Oxford – Burlington – Londres: Butterworth-Heinemann/Victoria and Albert Museum, 2009, p. 32–46.

39 KRESTEV, Todor, *Cultural diversity and the concept of authenticity*, in: *Nara Conference on Authenticity (anais do evento em Nara, de 1 a 6 de novembro de 1994)*, Paris, Roma e Tóquio: Unesco – WHC/Iccrom/Icomos/ 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*, in: *Conservation. Principles, dilemmas and uncomfortable truths*, Oxford/ Burlington/ Londres: Butterworth-Heinemann/Victoria and Albert Museum, 2009, p. 139–149.

40 LARSEN, Knut Einar, *Nara Conference on Authenticity (anais do evento em Nara, de 1 a 6 de novembro de 1994)*, Paris, Roma e Tóquio: Unesco – WHC/Iccrom/Icomos/ Agência Japonesa para a Cultura, 1995.

41 ALLAN, *Conservation of modern buildings: a practitioner's point of view*; ALLAN, *Points of balance: patterns of practice in the conservation of modern architecture*.

42 BARREIRO, Fernando Casqueiro et al, *Arquitectura y transformación*, in: *Criterios de intervención en el patrimonio arquitectónico del siglo XX (anais da Conferencia internacional CAH20thC)*, Madrid: Ministerio de Cultura, 2011, p. 265–273; KOLHAAS, Rem, *Preservation is overtaking us*, Nova Iorque: GSAPP Books, 2014.

Outras razões profissionais ajudam a explicar a difusão da visão de Henket e de Jonge. 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. Os autores partem do uso intensivo, no pensamento arquitetônico, das analogias com corpos humanos, por meio das imagens da concepção e do nascimento, e chegam à ênfase disciplinar no ato criativo e na figura do arquiteto criador.⁴³ A ênfase profissional no momento da criação é tamanha que a própria existência dos prédios depois de construídos – a duração de sua *vida* – não merece a mesma atenção. Também as imagens de degradação e morte têm pouco espaço, exceto no campo do patrimônio cultural, com seus *diagnósticos, tratamentos, lacunas e perdas*.

Conforme apontado por numerosos autores, desde o Renascimento e seus processos de separação entre trabalho manual e trabalho intelectual, a criação, própria da profissão, avançou em protagonismo e foi progressivamente entendida como processo abstrato e individual, consubstanciado no projeto. As narrativas disciplinares 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.⁴⁴

No público em geral, há dificuldade em lidar com o velho e com o passado, em suas diversas acepções. David Lowenthal fez um levantamento das motivações e manifestações populares, na cultura ocidental, de desconfiança e repúdio em relação ao envelhecimento dos edifícios, seja por questões pragmáticas, seja por questões simbólicas.⁴⁵ Tratando do mesmo público, Antoine Picon explora a aversão à degradação dos objetos recentes, em oposição ao gosto pelas ruínas antigas, partindo das transformações na paisagem depois da Revolução Industrial: enquanto as imagens de ruínas clássicas, em meio ao campo, evocariam um reconfortante retorno do homem à natureza, os objetos contemporâneos abandonados na paisagem indistintamente urbanizada o confinariam “em meio a seus produtos, como dentro de uma prisão – uma prisão ainda mais terrível porque ele mesmo é seu construtor.”⁴⁶ As leituras de Picon e Lowenthal 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 *autoral*, temas que permitem contrapontos profícuos ao conceito de valor de antiguidade, de que trataremos adiante. Nos textos que expressam essa forma de pensar, é frequente a afirmação de uma 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.⁴⁷ Tal raciocínio explicita a fragilidade da reflexão de Henket e De Jonge, que, a partir do caso específico de um sanatório pensado para uma doença que se planejava extinguir, extrapolam 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.”⁴⁸

43 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; Cf. RYKWERT, Joseph, *A coluna dançante*, São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 47-154.

44 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.

45 LOWENTHAL, David, *The past is a foreign country – Revisited*, Cambridge: Cambridge University Press, 2015, p. 252, 269-269, 275-276.

46 PICON, Antoine, Anxious landscapes: from the ruin to rust, *Grey Room*, n. 1, p. 64-83, 2000, p. 79.

47 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.

48 DE JONGE, Early modern architecture: how to prolong a limited life span, p. IV-8.

De toda forma, consolida-se um discurso depreciativo sobre o acervo que se pretende preservar, com juízos generalizantes como “edifícios modernos envelhecem de forma muito deselegante”⁴⁹ ou “a arquitetura moderna geralmente precisa parecer nova para ter uma boa aparência.”⁵⁰ Assim, a preservação de sua materialidade seria inviável e, mesmo, indesejável – desconsiderando os valores a ela associados.

Outra fonte do fascínio desses arquitetos pelos edifícios novos é sua adesão a concepções próprias 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.⁵¹

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 amontados de coisas mortas do passado não poderiam ser tolerados.⁵²

Mostafavi e Leatherbarrow interpretam o interesse de Le Corbusier pelo edifício novo e branco também 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.⁵³

O fragmento levanta outro foco de interesse dos arquitetos modernos, pronto a ser absorvido 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 constituíram o cânone historiográfico. Conforme observou 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.”⁵⁴ 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,

49 Ibid., p. IV-7.

50 ALLAN, Points of balance: patterns of practice in the conservation of modern architecture, p. 16.

51 LE CORBUSIER, *Cuando las catedrales eran blancas: viaje al país de los tímidos*, Buenos Aires: Poseidon, 1977, p. 18, 73-74; Primeira edição: LE CORBUSIER, *Quand les cathédrales étaient blanches: voyage au pays des timides*, Paris: Plon, 1937.

52 LE CORBUSIER, *A arte decorativa*, São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 191; Primeira edição: LE CORBUSIER, *L'art décoratif d'aujourd'hui*, Paris: G. Grès et Cie., 1925.

A casa pintada de branco que não aceita resíduos, descrita por Le Corbusier, antecipa a casa de vidro que não aceita vestígios, descrita por Benjamin em 1933, em texto que cita nominalmente o arquiteto. Sua discussão será realizada no Capítulo 2. BENJAMIN, Walter, *Experiência e pobreza*, in: *Obras escolhidas (v. 1). Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura.*, São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 117.

53 MOSTAFAVI, Mohsen; LEATHERBARROW, David, *On weathering: the life of buildings in time*, Cambridge (Massachusetts): The MIT Press, 1993, p. 82.

54 MACDONALD, Susan, *Materiality, monumentality and modernism: continuing challenges in conserving twentieth-century places*, in: *(Un)Loved Modern (anais eletrônicos do evento em Sydney, em 2009)*, Sydney: Icomos. Seção Austrália, 2009, p. 8.

de hábitos e afetos disciplinares, dos quais é difícil se desvencilhar. Voltamos, assim, à ideia do ícone, representação que tem valor em si mesma.⁵⁵

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*.⁵⁶

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.⁵⁷

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.⁵⁸

Um segundo tema dominante é a funcionalidade,⁵⁹ 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,"⁶⁰ e "começaram a estabelecer um vínculo direto entre o projeto, vida útil e necessidades dos usuários."⁶¹

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"⁶² 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."⁶³ Ou seja: os textos que difundiram as ideias de Henket e De Jonge esperavam que os edifícios modernos se apresentassem integralmente funcionais e atuais, mesmo décadas depois de inaugurados, e rapidamente passam para a decepção de descobrir que isso não corresponde à sua situação, e então para a ansiedade de restabelecer o atendimento aos padrões contemporâneos.⁶⁴ Em síntese, em lugar da compreensão de que, em sendo de outro tempo, esses edifícios são naturalmente obsoletos e somente podem se adaptar a padrões de desempenho flexíveis, apresentam-se a expectativa e a ansiedade de uma arquitetura moderna *sempre atual*.

Em meio a tantos defeitos das construções, alguns textos iniciais desse grupo consideravam que suas qualidades principais estariam em seus projetos, de forma que "redescobrir o projeto original de um

55 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.

56 PRUDON, *Preservation of Modern Architecture*, p. 25-26, 42.

57 BIERRENBACH, Debates recentes sobre o restauro da arquitetura moderna na Itália, p. 140.

58 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.

59 HENKET, The icon and the ordinary, p. 37.

60 DE JONGE, Early modern architecture: how to prolong a limited life span, p. IV-7.

61 *Ibid.*, p. IV-3.

62 ALLAN, Points of balance: patterns of practice in the conservation of modern architecture, p. 16.

63 PRUDON, *Preservation of Modern Architecture*, p. 30.

64 *Ibid.*; ALLAN, Points of balance: patterns of practice in the conservation of modern architecture, p. 15.

edifício restaurado deve ser o aspecto determinante da ação conservativa.”⁶⁵ Contudo, rapidamente também o projeto passa a ser depreciado, por seu detalhamento inadequado e seus consequentes problemas de desempenho,⁶⁶ de forma que “a significância da arquitetura moderna se deslocou para o conceitual: a ideia da intenção projetual do arquiteto.”⁶⁷ Apresenta-se, assim, um terceiro tema: a autoria.

Silvio Oksman já 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 intervenção e, frequentemente, decisões de preservação pouco cuidadosas.⁶⁸ Chegamos, assim, de volta ao *restauro dos conceitos*. Confunde-se edifício com projeto, e projeto com centelha criativa; supervaloriza-se o *projeto original* e uma mais abstrata *intenção do arquiteto*; espera-se da arquitetura moderna mais do que a fidelidade ao estado inicial, mas fidelidade à intenção do projetista; espera-se que ela seja *sempre autoral*.

A supervalorização da *ideia* repete uma postura intelectual do próprio Movimento Moderno. 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. Cairns e Jacobs exploram essa estratégia em Le Corbusier, que narra o *nascimento espontâneo e completo* do projeto da capela em Ronchamp, anterior inclusive à preparação dos desenhos.⁶⁹ Também no Brasil, ao estudar o Palácio do Congresso Nacional a partir das pesquisas desenvolvidas na Câmara dos Deputados e do Senado Federal,⁷⁰ observamos as numerosas hesitações e alternativas exploradas por Niemeyer, antes de chegar às formas simples que parecem já ter nascido prontas, divulgadas em croquis produzidos *a posteriori*.

Em síntese, nas décadas de 1990 e 2000, figuras centrais do *Docomomo International* sistematizaram e difundiram um conjunto de concepções e práticas de preservação que vê os edifícios modernos como um bloco homogêneo e trabalha para que esse patrimônio seja *sempre novo, sempre atual e sempre autoral*.

A ideia 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 esse 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. Esses raciocínios parecem desconhecer as rupturas históricas, epistemológicas e disciplinares ocorridas do entreguerras até a contemporaneidade. Entre outras possibilidades de interpretá-los, os vemos como apelos a afetividades identitárias dos arquitetos,⁷¹ associados à absorção acrítica nas narrativas consagradas pelos manuais da arquitetura moderna – mesmo que cada um desses mitos viesse sendo desconstruído enquanto tal desde a década de 1960.

65 DE JONGE, Docomomo. Strategie varie per la conservazione dell'Architettura del Movimento Moderno in Europa, p. 156.

66 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.

67 PRUDON, *Preservation of Modern Architecture*, p. 30.

68 OKSMAN, Silvio, *Contradições na preservação da arquitetura moderna*, Tese – doutorado em arquitetura e urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017, p. 21, 72.

69 CAIRNS; JACOBS, *Buildings must die*, p. 20.

70 CASTRO, André Luiz de Souza; CARVALHO, Sidney Vieira, Senado Federal – o edifício e sua história, *Senatus*, v. 8, n. 1, p. 156–195, 2010; SILVA, Elcio Gomes da, *Os palácios originais de Brasília*, Tese – doutorado em arquitetura e urbanismo, Universidade de Brasília, Brasília, 2012; SILVA, Elcio Gomes da, *Nações Unidas e Congresso Nacional, conexões e preservação*, Dissertação – mestrado em arquitetura e urbanismo, Universidade de Brasília, Brasília, 2017; SILVA, Elcio Gomes da; MELO, Fábio Chamon, *Congresso Nacional. A construção do espaço da democracia*, Brasília: Câmara dos Deputados, 2021.

71 NASCIMENTO, *Blocos de memórias. Habitação social, arquitetura moderna e patrimônio cultural*, p. 39.

Para além do despropósito intelectual, trata-se de um contrassenso patrimonial: na ausência de distanciamento histórico, não se faz preservação do patrimônio. Riegl nos 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.”⁷² 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.”⁷³ Assim, entendemos que a postura descrita é de criação de *monumentos intencionais* ao Movimento Moderno e a seus mestres – e não de preservação do patrimônio cultural. Essa interpretação é reforçada ao lembrarmos que a preservação dos túmulos dos familiares os mantém sempre limpos, com flores sempre íntegras, mesmo que de plástico. Nesses contextos, apagam-se as marcas do tempo, para que não se questione a validade e atualidade dos ideais homenageados. Afinal, como lembra Helga da Silva em relação ao conjunto habitacional do Pedregulho, no Rio de Janeiro, “as marcas do tempo [...] não deixam dúvidas da distância entre o projeto ideal e seu abandono real.”⁷⁴

Preservar o novo, o atual e o autoral é preservar o valor de novidade, o valor de uso e o valor artístico – os valores de atualidade de Riegl.⁷⁵ O problema da preservação de edifícios tratados como *monumentos ao moderno* torna-se, então, mais do que conceitual. Desconsiderar os valores de memória – valor histórico e valor de antiguidade – de todo o acervo construído de uma época é um corte excessivo e imprudente.

A gravidade desse recorte radical se explicita a partir da tese de Ana Carolina Pellegrini, que leva tal raciocínio às suas últimas consequências, ao propor que o projeto arquitetônico divida o protagonismo da preservação patrimonial com as construções – ou mesmo as substitua:⁷⁶

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.⁷⁷

Em sua exploração empírica, a autora aborda um conjunto de edifícios reconstruídos, ou construídos depois da morte de seus autores, e neles encontra relevante valor arquitetônico, o que lhe permite questionar, de forma pertinente, as restrições intelectuais a tais iniciativas.⁷⁸ Ao mesmo tempo, o texto instiga a pensar em tudo que não está nas reconstruções. Em lugar da riqueza e da pluralidade de sentidos da experiência patrimonial, observam-se objetos interessantes e válidos sob o ponto de vista arquitetônico, mas apenas isto. Essa percepção esclarece a postura parcial e patrimonialmente inadequada do *restauro dos conceitos*, que, nos casos extremos, parte de edifícios modernos existentes, que eram memória, testemunho e continuidade, e os transforma em reconstruções de si mesmos, mantendo somente seu valor arquitetônico.

72 RIEGL, O culto moderno dos monumentos. Trad. João Tiago Proença, p. 10.

73 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.

74 SILVA, Helga da, *Arquitetura moderna para a habitação popular: a apropriação dos espaços no conjunto residencial Mendes de Moraes (Pedregulho)*, Dissertação – mestrado em arquitetura, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006, p. 3; apud NASCIMENTO, *Blocos de memórias. Habitação social, arquitetura moderna e patrimônio cultural*, p. 337.

75 Não se trata de três relações unívocas novo/valor de novidade, atual/valor de uso e autoral/valor artístico. Por exemplo, aquilo que é novo também serve ao valor artístico. Os três atributos, em conjunto, servem aos três valores.

76 PELLEGRINI, Ana Carolina, *Quando o projeto é patrimônio: a modernidade póstuma em questão*, Tese – doutorado em arquitetura e urbanismo, UFRGS, Porto Alegre, 2011, p. 11.

77 *Ibid.*, p. 70.

78 *Ibid.*, p. 251-255.

As concepções descritas seguem informando o debate profissional e constituem o problema de fundo em relação ao qual se coloca a presente tese. Conforme exporemos, ela tem sido continuamente confrontada com outras concepções e, aparentemente, tem perdido força. Tal enfraquecimento também se observa no Brasil. Na sessão temática *Práticas de preservação da arquitetura e do urbanismo modernos* do seminário nacional do Docomomo em 2017,⁷⁹ seguia corrente a valorização da ideia e da imagem ditas *originais* contra a matéria dita *obsoleta* – mesma situação observada no Simpósio Científico do Icomos Brasil de 2018, que teve por tema específico *Os desafios da preservação do moderno*.⁸⁰ Diferentemente, nos Seminários Docomomo Brasil mais recentes, em 2019 e em 2021, observamos que essas posições têm aparecido de forma apenas residual, em meio a uma ampla variedade de abordagens tecnológicas, projetuais, sociais, históricas e críticas.⁸¹

PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO DO SÉCULO XX: MÚLTIPLOS VALORES E ATRIBUTOS

Mesmo antes que se desenvolvesse e difundisse o *restauro dos conceitos* da arquitetura moderna, formulavam-se e acumulavam-se outras visões sobre o tema, que também informam o estado atual do debate. Tratamos inicialmente de algumas contribuições italianas, sem pretender esgotar a diversidade das abordagens do tema no país, condizente com sua tradição no campo do patrimônio cultural.

Destacamos a reflexão do arquiteto Marco Dezzi Bardeschi, que desde 1984 questionava o apagamento da história na restauração do *Weissenhofsiedlung*, em Stuttgart, demonstrando perspicácia ao conceber precocemente tais edifícios como dignos de uma preservação plena.⁸² Nas décadas seguintes, o autor seguiu publicando sobre o tema, tratado em acordo com sua teoria da conservação integral, que analisaremos no Capítulo 3. Sua contribuição pode ser sintetizada como um apelo ao reconhecimento desse acervo enquanto documento histórico e testemunho humano.⁸³ A continuidade de seu pensamento é perceptível, por exemplo, quando Sara Di Resta propõe uma conservação da arquitetura do século XX que se limite à preservação física e à viabilização de usos compatíveis.⁸⁴

Ainda em 1984, na mesma edição da *Domus* em que Dezzi Bardeschi questionava a restauração do *Weissenhofsiedlung*, Fulvio Irace e Maria Luisa Scalvini exploravam as transformações deliberadas e a degradação física sofridas pelo conjunto para refletir sobre as vicissitudes dessa arquitetura e a necessidade de considerá-la com distanciamento histórico, reconhecendo os múltiplos conflitos inerentes ao Movimento Moderno e ao seu tempo, bem como a ruptura temporal entre aquelas obras e seus observadores contemporâneos.⁸⁵

79 CAPPELLO, Maria Beatriz Camargo; CAMISASSA, Marta dos Santos, *Arquitetura e urbanismo do Movimento Moderno – patrimônio cultural brasileiro: difusão, preservação e sociedade (anais do 12º Seminário Docomomo Brasil, em Uberlândia, de 21 a 24 de novembro de 2017)*, Uberlândia: PPGAU/FAUED/UFU, 2017.

80 ICOMOS – BRASIL, *Anais do II Simpósio Científico do Icomos Brasil*, Belo Horizonte: UFMG, 2018.

81 HUAPAYA ESPINOZA, José Carlos, *Arquitetura moderna brasileira. 25 anos do Docomomo Brasil. Todos os mundos, um só mundo (anais do 13º Seminário Docomomo Brasil, em Salvador, de 7 a 10 de outubro de 2019)*, Salvador: UFBA, 2019; CHAVES, Celma; MIRANDA, Cybelle, *O modernismo em movimento. Usos, reusos, novas cartografias (anais do 14º Seminário Docomomo Brasil, em Belém, de 27 a 29 de outubro de 2021)*, Belém: UFPA, 2021.

82 DEZZI BARDESCHI, Marco, *Conservare, non riprodurre, il moderno, Domus*, n. 649, p. 10–13, 1984.

83 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.

84 DI RESTA, Sara, "Less is (still) more." *Il restauro dell'architettura razionalista: un quadro d'insieme. in: La Casa del Fascio di Predappio nel panorama del restauro dell'architettura contemporanea. Contributi per aiutare a scegliere*, Bolonha: Bononia University Press, 2015, p. 89.

85 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.

Outras contribuições italianas são a desnaturalização e o questionamento do termo *architettura moderna*, enquanto objeto de preservação. Na década de 1990, o termo é usado correntemente,⁸⁶ mas passa a ser questionado por diferentes autores,⁸⁷ e multiplicam-se expressões como *restauro do moderno*, *intervenção na arquitetura contemporânea*, *salvaguarda do contemporâneo*, *questão do novo*, *patrimônio arquitetônico do século XX* e *patrimônio recente*. A variedade de termos se associa a diferentes recortes de interesse, mais ou menos amplos.⁸⁸

Também desde a década de 1990, 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 baseiam sua reflexão, interessam a preservação de ideias e a busca de um esplendor originário, que resultam em *protótipos* ou *modelos corrigidos*.⁸⁹ Simona Salvo tem reafirmado e ampliado essa posição, a partir da análise de casos como o Edifício Pirelli, 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*.⁹⁰ A contribuição dos autores passa, essencialmente, pela reafirmação do distanciamento histórico em relação aos edifícios do século XX e da necessidade de um juízo crítico – ou seja, uma ação de valoração – que lhes reconheça a especificidade e que transite sabiamente entre materialidade e a imagem.⁹¹

Em âmbito internacional, o debate se intensificou nas décadas de 1990 e 2000, como resultado de iniciativas sistematizadas por Sheridan Burke,⁹² entre as quais destacamos: 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)⁹³ e a criação do *Programa para o patrimônio moderno Docomomo/Unesco* (2001).⁹⁴

Em meio a essa 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 Comitê 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.

Essas mudanças de pensamento se mostram no texto de 2009 *Materiality, monumentality and modernism: continuing challenges in conserving twentieth-century places*, de Susan Macdonald, integrante

86 GIMMA, Maria Giuseppina, *Il restauro dell'architettura moderna (anais do evento em Roma, de 14 a 16 de maio de 1992)*, Viterbo: BetaGamma, 1993; CARBONARA, Giovanni, *Teoria e metodi del restauro. Il restauro del moderno*, in: *Tratatto di restauro architettonico*, Turim: UTET, 1996, p. 77-87.

87 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.

88 SALVO, Simona, *Il restauro dell'architettura contemporanea come tema emergente*, in: *Tratatto di restauro architettonico. Primo Aggiornamento*, Turim: UTET, 2007, p. 266-268.

89 CARBONARA, *Teoria e metodi del restauro. Il restauro del moderno*, p. 80; posicionamento reafirmado em CARBONARA, Giovanni, *Perché restaurare "il moderno"?*, in: *Il cantiere di restauro dell'architettura moderna. Teoria e prassi*, Florença: Nardini, 2018.

90 SALVO, *Arranha-céu Pirelli: crônica de uma restauração*; SALVO, Simona, *Il restauro della ex "Casa GIL" di Trastevere in Roma*, Luigi Moretti 1932-1937, in: *Tratatto di restauro architettonico. Terzo Aggiornamento*, Turim: UTET, 2008, p. 257-284; SALVO, Simona, *Restaurare il novecento. Storia, esperienza e prospettive in architettura*, Macerata: Quodlibet Studio, 2016.

91 SALVO, *Restaurare il novecento. Storia, esperienza e prospettive in architettura*, p. 158-159.

92 BURKE, Sheridan, *Timeline of development and activity of the Icomos ISC20C*, 2021. Disponível em: <<https://isc20c.icomos.org/history-of-isc20c/>>.

93 HENKET, Hubert-Jan, *The Modern Movement and the World Heritage List. The DOCOMOMO tentative list* (Relatório do Docomomo à Unesco), 1997.

94 OERS, Ron van, *Introduction to the programme on modern heritage*, in: *World heritage papers 5. Identification and documentation of modern heritage*, Paris: World Heritage Centre, 2003, p. 8.

da direção do ISC20C desde sua fundação. Questionando a afirmação recorrente da perecibilidade voluntária desse acervo, a autora lembra as “contra-evidências de que alguns arquitetos valorizavam profundamente a criação de edificações duráveis, bem construídas, com muita atenção ao seu desempenho no longo prazo.”⁹⁵ Assim, desloca o foco da reconstrução e do refazimento para a 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.⁹⁶

Raciocínios complementares aparecem no texto *Sobre a duração da arquitetura moderna*, de Maristella Casciato, também de 2009. Embora italiana, a autora não ancora seu raciocínio no binômio estético-histórico; e embora presidenta do *Docomomo International* à época, não reedita os princípios dos fundadores da organização. Em vez disso, adere à preservação de uma ampla gama de atributos, aproximando-se às discussões do ISC20C. Casciato abre sua reflexão com uma citação direta a Riegler 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.”⁹⁷

Portanto, enquanto se cristalizavam, no manual de Theodore Prudon, os princípios restritivos de uma arquitetura moderna *sempre nova, sempre atual e sempre autoral*, 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.⁹⁸ Ao narrar o desenvolvimento do documento, Sheridan Burke reinterpreta várias das questões colocadas por Susan Macdonald em 2009.⁹⁹ 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 amadurecimento do debate, *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*.¹⁰⁰ Outro agente importante de transformações conceituais tem sido o *Getty Conservation Institute*, cujo programa *Keeping it modern* financiou a elaboração de planos de conservação

⁹⁵ MACDONALD, Materiality, monumentality and modernism: continuing challenges in conserving twentieth-century places, p. 4.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 2.

⁹⁷ CASCIATO, Maristella, Sulla durata dell'architettura moderna, in: *Conservare l'architettura. Conservazione programmata per il patrimonio del XX secolo*, Milão: Mondadori Electa, 2009, p. 16-18.

⁹⁸ Entre outras atualizações, a versão mais recente usa a expressão *20th century cultural heritage*, em lugar de *20th century architectural heritage*, adotada nas primeiras versões do documento. Cf. 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.

⁹⁹ BURKE, Sheridan, Developing guidelines for conserving the heritage of the 20th century, in: *Criterios de intervención en el patrimonio arquitectónico del siglo XX (anais da Conferência internacional CAH20thC)*, Madri: Ministerio de Cultura, 2011, p. 193-200.

¹⁰⁰ FIXLER, David N., Towards APT Consensus Principles for Practice on Renewing Modernism, *APT Bulletin*, v. 48, n. 2-3, p. 6-8, 2017.

para 77 edifícios em todo o mundo, no período 2014–2020, considerando conceitos e métodos muito próximos aos do ISC20C.¹⁰¹ Também convergindo com os objetivos do Comitê, o *Getty Institute* elaborou o *Quadro temático histórico do século XX*¹⁰² – uma ferramenta para ajudar a identificar e valorar o patrimônio desse século partindo de critérios não-arquitetônicos: históricos, sociais, econômicos e tecnológicos.

Talvez o exemplo mais significativo dessas transformações conceituais seja que o próprio Wessel de Jonge mudou seu discurso e, em texto de 2007, admitiu a necessidade de “encontrar soluções equilibradas” entre os aspectos conceituais dos edifícios do século XX e seus aspectos materiais e perceptivos.¹⁰³

No Brasil, para além da fragmentação e do avanço lento que observamos na discussão sobre preservação da arquitetura moderna nos seminários nacionais do Docomomo, identificamos contribuições consistentes, de origem acadêmica, que constituem uma base segura a partir da qual trabalhamos nesta tese, e 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, além de analisar seu objeto, reafirma consistentemente a validade dos princípios disciplinares para esse acervo. Até onde pudemos identificar, a tese é pioneira nessa argumentação no Brasil, juntamente com alguns artigos publicados por Beatriz Mugayar Kühl à época, que culminariam em seu livro *Preservação do patrimônio arquitetônico da industrialização*.¹⁰⁵ Ainda como artigo, referimos *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, numa argumentação alinhada àquela apresentada por Susan Macdonald no mesmo ano de 2009.

Flávia Brito do Nascimento, em 2011, com a tese *Blocos de memórias: habitação social, arquitetura moderna e patrimônio cultural*, reconstitui as trajetórias da preservação da arquitetura moderna no Brasil e no exterior, entrelaçando o tema com a preservação da habitação social.¹⁰⁷ O olhar crítico e questionador e a riqueza da documentação utilizada tornam o texto referência indispensável. No mesmo ano de 2011, a tese *Quando o projeto é patrimônio: a modernidade póstuma em questão*, de Ana Carolina Pellegrini traz objetivos divergentes dos demais trabalhos revisados.¹⁰⁸ A clareza do raciocínio expande os limites das práticas patrimoniais que se podem considerar válidas, enquanto revela, por exclusão, os valores que o patrimônio póstumo não tem.

Em 2012, a dissertação *Futuro pretérito: historiografia e preservação na obra de Gregori Warchavchik*, de Denise Inamoto, explora as relações, mais próximas do que a prudência recomendaria, entre a escrita da

101 **Keeping it modern. Multi-project initiative.** Disponível em: <https://www.getty.edu/projects/keeping-it-modern>. Acesso em: 06/12/2022.

102 **MARSDEN, Susan; SPEARRITT, Peter, The twentieth-century historic thematic framework. A tool for assessing heritage places.** Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2021.

103 **DE JONGE, Wessel, Sustainable renewal of the everyday Modern.** *Journal of Architectural Conservation*, v. 23, n. 1–2, p. 62–105, 2017, p. 62, 85, 102.

104 **CARVALHO, Cláudia 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 – Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP*, 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 **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 em livro, já citado.

108 **PELLEGRINI, Quando o projeto é patrimônio: a modernidade póstuma em questão.**

história e as decisões de preservação.¹⁰⁹ Por sua vez, as relações entre autoria e preservação, frequentemente problemáticas, são o foco da tese *Contradições na preservação da arquitetura moderna*, de Silvio Oksman, de 2017. Enquanto isso, André de Souza 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 relevantes na preservação de edifícios do século XX.

Considerado o conjunto das contribuições referidas, podemos definir um estado *da arte* ou, mais precisamente, um conjunto de pressupostos de ação e de pautas de pesquisa atuais, ao qual o presente trabalho se soma:

- a) reconhecimento de valor em um acervo construído do século XX que vai além do Movimento Moderno e de suas sucessivas ampliações, pois parte de um olhar multidisciplinar;
- b) aproximação ao vocabulário, à flexibilidade e às estratégias da *values-based conservation* anglo-saxã, reconhecendo que o acervo do século XX está *dentro* do campo da preservação e se beneficia da tradição disciplinar;
- c) reconhecimento de uma variedade de atributos de valor no patrimônio, que incluem conceitos e intenções, projeto e soluções técnicas, imagem inaugural e matéria historicizada, transformações e apropriações etc.;
- d) reconhecimento e enfrentamento das dificuldades materiais e executivas da preservação desse acervo, buscando soluções técnicas e projetuais para elas, ampliando o conhecimento sobre o tema acumulado nas últimas décadas.

Podemos tomar a recente intervenção na Piscina Marítima em Leça de Palmeira (Portugal, Álvaro Siza Vieira, 1960–2021) como exemplo de trabalho convergente com a pauta delineada. O esforço de conservação e adaptação compreendeu com naturalidade a degradação material, a obsolescência parcial encontrada e as transformações passadas e futuras, manejando-as da melhor forma possível, com o apuro histórico, projetual e técnico viabilizado por uma equipe ampla e multidisciplinar.¹¹⁰

TESE, CONTRIBUIÇÕES E ESTRATÉGIAS

Considerando a extensão do acervo construído do século XX e a contínua ampliação de seu reconhecimento patrimonial; considerando que a preservação desse acervo atingiu uma fase madura, de refinamento de estratégias, práticas e procedimentos, que se segue à expansão da década de 1990 e às revisões metodológicas das décadas de 2000 e 2010; e considerando que é oportuno construir uma cultura da preservação mais inclusiva nos objetos e valores que pretende tutelar, apresentamos a tese de que **edifícios do século XX podem ter valor de antiguidade relevante, manifesto em seu envelhecimento, sua obsolescência e suas alterações, cuja preservação é possível, desejável, e variável em função do conjunto dos fatores que incidem sobre o patrimônio cultural – lugar, projeto, história e reconhecimento.**

Para desenvolver essa tese, exploramos condições e potencialidades de atribuição e de preservação do valor de antiguidade em 32 edifícios tombados, construídos entre 1901 e 1991, localizados em 9 unidades da federação de 4 regiões brasileiras, buscando uma abrangência nacional.

¹⁰⁹ 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.

¹¹⁰ FERREIRA, Teresa Cunha; URBANO, Luís Martinho, *Nenhum sítio é deserto. Álvaro Siza. Piscina de Marés (1960–2021)*, Porto: FAUP/ Afrontamento, 2022.

Assim, disponibilizamos um conjunto de métodos, exemplos e reflexões relacionados à atribuição e preservação do valor de antiguidade. Com isso, pretendemos contribuir para uma cultura profissional mais sensível à complexidade, à materialidade e à historicidade do patrimônio do século XX, de forma a realizar uma preservação mais consciente e, assim, potencialmente mais ampla de seus valores culturais. Busca-se contribuir ainda para que a apreensão do acervo do século XX se dê com alteridade e distanciamento histórico, em conformidade com proposições que vêm desde Giovanni König,¹¹¹ passam por Giovanni Carbonara e Jukka Jokilehto¹¹² e chegam, mais proximamente a nós, a Flávia do Nascimento, Silvio Oksman e André Castro.¹¹³

Em sentido mais amplo, trata-se de colaborar com a construção de “uma cultura da responsabilidade e das escolhas,”¹¹⁴ em que os profissionais do patrimônio cultural não simplifiquem as contradições de projeto e obra por meio de dogmas que descartam aprioristicamente parte dos valores envolvidos; mas, em vez disso, assumam o processo contraditório e por vezes inconciliável das decisões, poucas vezes neutras ou óbvias, e comumente de consequências irreversíveis.

Para chegar às contribuições pretendidas, tomamos um conjunto de decisões estratégicas. A primeira delas é construir os raciocínios não a partir da *arquitetura*, abstrata, mas considerando os próprios *edifícios*, individuais e concretos, que trazem incorporados *projeto*, *construção* e *história*, e cuja materialidade viabiliza a experiência do valor de antiguidade.¹¹⁵

Tratamos de edifícios *do século XX* para explicitar a amplitude do universo considerado e para afirmar nossa aproximação ao termo do *Comitê científico internacional do patrimônio do século XX*, do Icomos. Não se trata de neutralizar ou ignorar as necessárias discussões sobre *ser moderno* e sobre o *Movimento Moderno*, mas eliminar essa atribuição como pré-requisito para que algo seja conhecido e preservado. Assim, os casos analisados em maior profundidade não deixarão de ser apresentados em seus vínculos e seus limites em relação às ideias de progresso e modernização, ao Movimento Moderno – e a outras tradições disciplinares, com suas próprias complexidades e contradições.

Seguindo essa diversidade, os casos escolhidos são heterogêneos em localização, época, materiais e expressão formal. A conferir-lhes unidade, está o reconhecimento patrimonial institucional – o que garante uma base social e coletiva para as valorações realizadas.

Nosso eixo teórico é a *teoria dos valores* de Riegl. Assim, o *valor de antiguidade* é o conceito central, mas é *um valor entre outros* – implicando conflitos. Por óbvio, não se exclui da discussão o valor arquitetônico; mas veem-se os desvios do conceito e da obra inaugurada não necessariamente como perdas, e sim como possíveis enriquecimentos relacionados à existência dos homens e dos objetos no tempo. Afinal, também o valor arquitetônico é um valor entre outros. Essa postura marca outra aproximação, conceitual e metodológica, ao ISC20C/Icomos.¹¹⁶

111 KÖNIG, Giovanni Klaus, Il restauro dell'architettura moderna, *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, n. 1-10, p. 583-584, 1987.

112 CARBONARA, Teoria e metodi del restauro. Il restauro del moderno; JOKILEHTO, Jukka, Continuity and change in recent heritage, *in: World heritage papers 5. Identification and documentation of modern heritage*, Paris: World Heritage Centre, 2003, p. 102-109.

113 NASCIMENTO, Blocos de memórias. Habitação social, arquitetura moderna e patrimônio cultural; OKSMAN, Contradições na preservação da arquitetura moderna; CASTRO, Preservando o edifício moderno. Congresso Nacional.

114 VARAGNOLI, Claudio, Presentazione, *in: Restaurare il novecento. Storia, esperienza e prospettive in architettura*, Macerata: Quodlibet Studio, 2016, p. 9; Cf. também OKSMAN, Contradições na preservação da arquitetura moderna, p. 16; COMAS, Carlos Eduardo Dias, Ruminações recentes: reforma/reciclagem/restauro, *Summa+*, 115. ed. p. 56-61, 2011.

115 CASTRO, Preservando o edifício moderno. Congresso Nacional, p. 9.

116 ICOMOS – ISC20C, Madrid-New Delhi document: approaches for the conservation of twentieth-century cultural heritage.

A construção da argumentação a partir dos valores identificados nos edifícios é uma estratégia que pretende colocar entre parênteses princípios consolidados da conservação, conduzindo a um olhar mais fresco e, especialmente, buscando um diálogo aberto e persuasivo com indivíduos e profissionais que não compartilhem de tais princípios.

Em vez de olhar para os casos sob o viés do detalhamento insuficiente, dos materiais inadequados e da obsolescência incontornável, propomos lidar com o conhecimento de época, os materiais que envelhecem e as demandas que se transformam como naturais, esperados e, por vezes, positivos – e não motivo de sobressalto, decepção e desconforto.

Por fim, adotamos o termo *preservação* com o sentido mais amplo de conjunto de atividades destinadas à continuidade do patrimônio no tempo, da pesquisa histórica à execução de obras, e o termo *cultura da preservação* como o conjunto de conhecimentos, concepções, discursos etc. relacionados a essas atividades. Com a palavra *intervenção*, descrevemos quaisquer ações físicas sobre os objetos, independentemente de seus propósitos. Já *manutenção*, *conservação* e *restauração* são as intervenções norteadas pelos valores culturais presentes, diferindo entre si por sua escala.¹¹⁷

VALOR DE ANTIGUIDADE

Alois Riegl nasceu em 1858, em Linz, no Império Austríaco, filho de um funcionário de uma manufatura de tabaco. Iniciou estudos universitários de Direito, na Universidade de Viena, mas lá dedicou-se à História e à História da arte, tendo obtido o diploma e o título de doutor em 1883, com pesquisas em história da arquitetura austríaca. 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 1897.¹¹⁸ Enquanto desenvolvia essas atividades, escreveu a maior parte de sua obra, da qual destacamos: *Questões de estilo*, que introduz o conceito de *Kunstwollen* (vontade artística);¹¹⁹ *A indústria artística tardorromana*, que apresenta as ideias de *percepção óptica* e *percepção tátil*, e atravessa limites convencionais entre *artes maiores* e *artes menores*, entre períodos de apogeu e decadência artística;¹²⁰ e *O retrato holandês de grupo*, cujas análises baseiam-se no conceito de *Aufmerksamkeit* (atenção).¹²¹ Essas categorias serão retomadas nos Capítulos 1 e 2, em suas relações com o valor de antiguidade. Perpassando essas reflexões, está o interesse na relação entre observador e obra, que também aparece em seus textos patrimoniais.

Na Viena do fim do século, a política liberal do Império – que desde 1867 se tornara Austro-Húngaro – estava em crise, tendo por uma de suas questões as múltiplas nacionalidades que compunham o mesmo Estado.¹²² Cultura e monumentos históricos tornaram-se estratégicos nas tentativas de manejar os diferentes grupos

117 KÜHL, *Preservação do patrimônio arquitetônico da industrialização. Problemas teóricos de restauro*, p. 73–75.

118 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; SCARROCCIA, Sandro, Nota biográfica, in: *Il culto moderno dei monumenti. Il suo carattere e i suoi inizi*, Milão: Abscondita, 2011, p. 105–123.

119 RIEGL, Alois, *Problemas de estilo: fundamentos para una historia de la ornamentación*, Barcelona: Gustavo Gili, 1980; 1ª edição: RIEGL, Alois, *Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlim: Verlag von Georg Siemens, 1893.

120 RIEGL, Alois, *Late Roman art industry*, Roma: Giorgio Bretschneider, 1985; 1ª edição: RIEGL, Alois, *Die spätromische Kunst-Industrie nach den Funden in Österreich-Ungarn*, Viena: Österreich Archäologisches Institut, 1901.

121 RIEGL, Alois, *The group portraiture of Holland*, Los Angeles: The Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1999; 1ª edição: RIEGL, Alois, *Das holländische Gruppenporträt, Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, v. 23, n. 3–4, p. 71–278, 1902.

122 SCHORSKE, Carl E., *Viena fin-de-siècle. Política e cultura*, São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 14, 21, 227.

em jogo.¹²³ Não por acaso, “no auge da epidemia dos monumentos austríaca, em 1900, inaugurava-se em média um monumento por mês, somente no centro de Viena.”¹²⁴ Foi nesse contexto que Riegl passou a fazer parte da *Comissão Central para a Pesquisa e Conservação dos Monumentos Artísticos e Históricos*, em 1901, tornando-se editor de seu periódico em 1902 e, no ano seguinte, recebendo o encargo de redigir uma proposta de lei para reorganização da proteção dos monumentos no Império.¹²⁵

O *culto moderno dos monumentos*, de 1903, é a reflexão que embasa a proposta de Riegl para a *Lei de preservação dos monumentos*¹²⁶ e para as disposições de aplicação dessa lei,¹²⁷ do mesmo ano. O texto-base e seu sistema de valores já foram resumidos e sistematizados por diversos autores,¹²⁸ de forma que, nesta Introdução, nos atemos aos aspectos indispensáveis a 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 e cambiante por esses testemunhos, que ele via se desenvolver desde o Renascimento até sua época.¹²⁹ Reconhecendo o *culto dos monumentos* como sendo *moderno*, e não de outras épocas, ele reconhece seu caráter não-absoluto, relativo, mutável.¹³⁰

Riegl então identifica três *valores de memória* nos monumentos – três tipos de motivos para seu apreço, *relacionados ao passado*:¹³¹

- 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-relacionadas ao passado*:¹³²

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

123 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.

124 BLOWER, Jonathan, *The monument question in the late Habsburg Austria: a critical introduction to Max Dvorak's Denkmalpflege*, Tese – doutorado, University of Edinburgh, Edimburgo, 2012, p. 17.

125 Ao citarmos Riegl direta ou diretamente, utilizamos o termo *monumento* e suas variações, correspondente 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. Como se trata de conceitos próximos, mas não livremente intercambiáveis, houve atenção para empregá-los adequadamente em cada frase que aparecem.

126 RIEGL, Alois, La legge di tutela dei monumenti, in: *Alois Riegl: teoria e prassi della conservazione dei monumenti. Antologia di scritti, discorsi, rapporti 1898–1905*, Bolonha: GEDIT, 2003, p. 207–221; 1ª versão: “Entwurf einer Gesetzlichen organisation der denkmalpflege in Österreich, II”, 1903. Biblioteca do Bundesdenkmalamt.

127 RIEGL, Alois, Disposizioni per l'applicazione della legge di tutela dei monumenti, in: *Alois Riegl: teoria e prassi della conservazione dei monumenti. Antologia di scritti, discorsi, rapporti 1898–1905*, Bolonha: GEDIT, 2003, p. 222–236. 1ª versão: “Entwurf einer Gesetzlichen organisation der denkmalpflege in Österreich, III”, 1903. Biblioteca do Bundesdenkmalamt.

128 CHOAY, Françoise, *A alegoria do patrimônio*, São Paulo: Estação Liberdade/ Unesp, 2001, p. 167–170; PEIXOTO, Elane Ribeiro; VICENTINI, Albertina, Introdução da tradução brasileira, in: *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.

129 RIEGL, O culto moderno dos monumentos. Trad. João Tiago Proença, p. 9–21.

130 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.

131 RIEGL, O culto moderno dos monumentos. Trad. João Tiago Proença, p. 27–43.

132 *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)*.

- 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*¹³³ está nas reflexões desenvolvidas ao longo de sua exposição. Sistemáticamente, Riegl questiona que atitude de preservação tomar, sob o ponto de vista de um valor, e a confronta com as exigências de outro valor, buscando resolver os impasses e escolhendo qual deles deve predominar, em cada caso. As situações são descritas com detalhes suficientes para lembrar 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, assim, 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 por Max Dvorak, sucessor de Riegl na Comissão Central de Monumentos,¹³⁴ e foi republicado em 1929,¹³⁵ mas depois disso permaneceu majoritariamente ignorado, mesmo nos países de língua alemã.¹³⁶ A obra só chegou ao centro do debate internacional na década de 1980, quando foi sucessivamente traduzida em italiano (1981), inglês (1982), francês (1984), espanhol (1987), e também republicado no original (1989).¹³⁷ Dentre as numerosas interpretações da obra de Riegl, destacamos a coletânea organizada por Sandro Scarrocchia, que inclui seus textos relacionados ao patrimônio cultural, as principais peças que conformaram sua fortuna crítica e um conjunto de contribuições contemporâneas.¹³⁸

A ênfase de Riegl em valores que transcendem a nacionalidade antecede a ideia de *patrimônio da humanidade*, formulada no pós-guerra e implantada nas décadas de 1960 e 1970.¹³⁹ Por sua vez, a multiplicidade e relatividade de sua reflexão convergem com propostas filosóficas do pós-modernismo emergente nas décadas de 1970 e 1980 e com discussões patrimoniais então em curso, que levaram, por exemplo, ao Documento de Nara sobre Autenticidade, de 1994.¹⁴⁰ Também é evidente a proximidade

¹³³ Riegl não denominou sua teoria; essa expressão é de Sandro Scarrocchia. SCARROCCHIA, Sandro, La teoria dei valori confliggenti dei monumenti di Alois Riegl, in: *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*.

¹³⁴ DVORAK, Max, Alois Riegl, in: *The monument question in the late Habsburg Austria: a critical introduction to Max Dvořák's Denkmalpflege (Tese – Doutorado)*, Edimburgo: University of Edinburgh, 2012, p. 202-217; 1ª edição: DVORAK, Max, Alois Riegl, *Mitteilungen der k. k. Zentralkommission*, v. IV, n. 7-8, p. 255-276, 1905; DVORAK, Max, Culto dei monumenti e sviluppo artistico, in: *Alois Riegl: teoria e prassi della conservazione dei monumenti. Antologia di scritti, discorsi, rapporti 1898-1905*, Bolonha: GEDIT, 2003, p. 359-372; 1ª edição: DVORAK, Max, Denkmalkultus und kunstentwicklung, *Kunstgeschichtliches Jahrbuch der k. k. Zentralkommission*, v. IV, p. 1-32, 1910.

¹³⁵ RIEGL, Alois; SWOBODA, Karl Maria (Org.), *Gesammelte Aufsätze*, Augsburg – Viena: Benno Filser, 1929.

¹³⁶ SCARROCCHIA, Sandro, La ricezione della teoria della conservazione di Riegl fino all'apparizione della teoria di Brandi, in: *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi (anais do evento em Viterbo, de 12 a 15 de novembro de 2003)*, Florença: Nardini, 2006, p. 35-36.

¹³⁷ 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*.

¹³⁸ SCARROCCHIA, Sandro, *Alois Riegl: teoria e prassi della conservazione dei monumenti. Antologia di scritti, discorsi, rapporti 1898-1905*, Bolonha: GEDIT, 2003. 1ª edição: Bolonha, Accademia Clementina, 1995.

¹³⁹ 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.

¹⁴⁰ 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, in: *Nara Conference on Authenticity (anais do evento em Nara, de 1 a 6 de novembro de 1994)*, Paris – Roma – Tóquio: Unesco – WHC/Iccrom/Icomos/Agência Japonesa para a Cultura, 1995, p. 95.

entre a *teoria dos valores concorrentes* e a *values-based conservation*, em expansão naquele período – embora, como veremos no Capítulo 4, a influência de Riegl sobre essa abordagem de preservação seja limitada. Por esses motivos, o pensamento do autor antecipa conquistas intelectuais da preservação do patrimônio cultural ao longo do século XX: tornar-se relativa, múltipla, intersubjetiva e internacional.¹⁴¹

Dentre os conceitos da *teoria dos valores concorrentes*, esta tese toma o *valor de antiguidade* como filtro para observar os edifícios do século XX. Conforme apontado por diversas autoras, a sensibilidade específica de Riegl para a passagem do tempo sobre os objetos, que viabiliza o reconhecimento desse valor, se relaciona aos efeitos da Revolução Industrial nas sociedades e nos espaços europeus, que já no século XIX se haviam tornado inegáveis.¹⁴² Mais de um século depois de Riegl, a aceleração do tempo¹⁴³ e a transformação das paisagens¹⁴⁴ são mais intensamente percebidas do que naquele época. O valor de antiguidade segue descrevendo percepções relevantes de passagem do tempo e de continuidade humana, despertadas pelas transformações visíveis nos objetos; segue tornando visíveis e palpáveis – sensíveis – os fenômenos racionalmente explicados pela história.

Buscando situar o valor de antiguidade no século XXI, consideramos o inventário dos interesses pelo passado na sociedade ocidental contemporânea, feito por David Lowenthal. Excluindo desse universo as memórias pessoais e as vertentes utilitárias e identitárias, resta um interesse difuso, que pode tender, por exemplo, ao escapismo ou à comunhão com as gerações anteriores ou à contemplação da existência.¹⁴⁵

Podemos circunscrever parte desse gosto difuso como sendo a *nostalgia* por um passado de alguma forma perdido, visto positivamente – interesse que prescinde de uma base material para se manifestar, embora possa se projetar sobre os objetos. Para além de sua ocorrência individual, Lowenthal aponta ciclos periódicos de nostalgia na cultura ocidental.¹⁴⁶ 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 manifestações do tempo sobre os objetos, e relacionado a sentimentos de contemplação da natureza e continuidade humana. 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 do patrimônio cultural, evidentemente, suas vertentes de continuidade, de humanidade e de coletividade ganham força.

As descrever o valor de antiguidade, Riegl afirma:

É antes a percepção serena do ciclo puro, regular, do nascer e perecer naturais que alegra o homem moderno desde o início do século XX. Toda a obra humana é compreendida como um organismo natural em cujo desenvolvimento a ninguém é lícito intervir; o organismo deve viver livremente a sua vida até ao fim, e o homem pode, quanto muito, preservá-lo de uma morte temporã.¹⁴⁷

141 GUBSER, *Time's visible surface: Alois Riegl and the discourse on history and temporality in fin-de-siècle Vienna*, p. 6–12.

142 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: Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP*, v. 19, n. 32, p. 38–61, 2012.

143 HARTOG, François, *Memória, história, presente*, in: *Regimes de historicidade. Presentismo e experiências do tempo*, Belo Horizonte: Autêntica, 2013, p. 133–191.

144 PICON, *Anxious landscapes: from the ruin to rust*.

145 LOWENTHAL, *The past is a foreign country – Revisited*, p. 90, 105.

146 *Ibid.*, p. 32, 43, 47, 52.

147 RIEGL, *O culto moderno dos monumentos*. Trad. João Tiago Proença, p. 29–30.

Diante dessa passagem e de outras com sentido similar, Riegl e o conceito de valor de antiguidade já foram duramente criticados, 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.¹⁴⁸ Essa crítica não é procedente, pois se baseia em fragmentos isolados, em que o autor explora o valor de antiguidade em todas as suas consequências, segundo seu método de exposição. No mesmo texto, ele relativiza essas colocações, trazendo à cena o interesse na continuidade da existência dos monumentos:

Naturalmente que nada está mais distante do culto do valor de antiguidade do que querer acelerar esta destruição. De modo nenhum considera, como poderia talvez parecer, as ruínas o objetivo último, mas prefere-lhe no seu lugar certamente, por exemplo, um castelo medieval bem conservado.¹⁴⁹

Riegl aponta ainda que monumentos íntegros têm mais oportunidades de mostrar a ação do tempo, e lembra que o valor de antiguidade atinge seu máximo quando são simultaneamente visíveis a forma construída pelo ser humano e as marcas do envelhecimento, com as tensões e evocações próprias dessa contradição.¹⁵⁰

Assim, interessa à presente tese o envelhecimento controlado, compatível com a continuidade da existência física dos edifícios, passível de ser apreendido em uma *calma contemplação*.¹⁵¹ Essa tentativa de conciliar a manutenção dos sinais do envelhecimento com a conservação de longo prazo pode satisfazer ao público em geral¹⁵² e converge com diversas propostas contemporâneas de preservação do patrimônio, inclusive aquele do século XX.¹⁵³ Para tanto, são indispensáveis escolhas responsáveis, amplamente instruídas, que Riegl exemplifica em sua argumentação, e que podem ser sintetizadas na expressão *juízo crítico*.

Para além da clássica ponderação entre *instância histórica* e *instância estética*, teorizada por Brandi,¹⁵⁴ consideraremos 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. Tensionaremos, portanto, qual é o grau de integração visual necessário para que as marcas de antiguidade de um prédio sejam consideradas enriquecedoras da experiência patrimonial, e não meros danos. Se, por vezes, a tolerância para *descontinuidades no tecido figurativo* é excessivamente restrita para edifícios do século XX, exploraremos uma sensibilidade mais inclusiva.

148 WOHLLEBEN, Marion, *Konservieren oder restaurieren? Zur Diskussion über Aufgaben, Ziele und Probleme der Denkmalpflege um die Jahr hundertwende*, Zurique: 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, *in: Il progetto di restauro e i suoi strumenti. Secondo corso di perfezionamento in restauro architettonico*, Venezia: IUAV, 1996, p. 17-18.

149 RIEGL, O culto moderno dos monumentos. Trad. João Tiago Proença, p. 32.

150 *Ibid.*, p. 31.

151 “Dando igual valor às forças naturais e humanas, Riegl não considera um culto da antiguidade carregado de *pathos*, e contrasta o conceito moderno de valor de antiguidade com o culto barroco às ruínas precisamente por este motivo.” LANG, Karen, The experience of time and the time of history: Riegl's age value and Benjamin's aura, *in: Chaos and cosmos: on the image in aesthetics and art history*, Ithaca: Cornell University Press, 2006, p. 162.

152 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.

153 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 Delhi document: approaches for the conservation of twentieth-century cultural heritage*.

154 BRANDI, Cesare, *Teoria da restauração*, Cotia: Ateliê Editorial, 2004. 1ª edição: *Teoria del restauro*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1963.

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

A *pátina* é conceito paralelo ao valor de antiguidade, que cabe identificar e circunscrever, por sua importância e suas possíveis controvérsias. 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*, propriamente dito, apenas surgiu na Itália, na Idade Moderna, com referência à pintura.¹⁵⁵ 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.¹⁵⁶ 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;¹⁵⁷
- 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 de alterações estáveis do substrato, que lhe conferem proteção.¹⁵⁸

As diferenças entre b) e c) são sutis, mas ajudam a explicar a contenda entre Brandi e os restauradores da *National Gallery*, ao fim da década de 1940, sobre o que poderia ou não ser considerado *pátina* em pintura.¹⁵⁹ Na arquitetura, são relevantes por abrirem ou não a possibilidade de considerar como *pátina* os recorrentes fenômenos de deposição e acúmulo de sujidade, não necessariamente nocivos.

Na acepção italiana inicial, a *pátina* pode ser considerada o próprio *envelhecimento enquanto atributo do valor de antiguidade*. Nesta tese, contudo, optamos pelo uso dos termos *envelhecido* e *envelhecimento*, procurando evitar as dificuldades indicadas do termo *pátina*, e buscando um paralelismo com os termos *alterado* e *obsoleto* – os outros atributos do valor de antiguidade que exploramos.

Mesmo sem usar o termo *pátina*, julgamos conveniente invocar a abordagem crítica da questão, apresentada por Paul Philippot na década de 1960, que se aproxima à nossa:

Este não é um conceito físico ou químico, mas crítico. *Pátina* é nada mais do que a combinação das alterações ‘normais’ que afetam a aparência da obra sem desfigurá-la [...] e sempre pressupõe um juízo estético [...] Assim, será necessário avaliar as alterações sofridas – se elas são uma simples questão de *pátina* ou dano material ou estético reais [...] O conservador deve também formar a ideia mais precisa possível da *unidade original da obra* [...] É com base nesse ir-e-vir da matéria para a imagem e vice-versa, no curso do qual o diagnóstico crítico torna-se mais e mais preciso, que o conservador será capaz de reconhecer o papel desempenhado pelas camadas

155 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, in: *Teoria da restauração*, Cotia: Ateliê Editorial, 2004, p. 154–155.

156 WEIL, Phoebe Dent, Brandi and the concept of patina, in: *Il Pensiero di Cesare Brandi dalla teoria alla pratica (anais dos seminários em Munique, Hildesheim, Valência, Lisboa, Londres, Varsóvia, Bruxelas e Paris em 2007)*, Roma/Lurano: Associazione Amici di Cesare Brandi/Istituto Centrale per il Restauro/Associazione Giovanni Secco Suardo, 2008, p. 195.

157 MOSTAFAVI; LEATHERBARROW, *On weathering: the life of buildings in time*, p. 6.

158 WEIL, Brandi and the concept of patina, p. 196.

159 BRANDI, A limpeza das pinturas em relação à *pátina*, aos vernizes e às veladuras.

mais ou menos alteradas de verniz [...] assim, a limpeza de pinturas não pode jamais ser concebida como uma operação puramente material e assim, 'objetiva'.¹⁶⁰

Dentre outros possíveis desdobramentos do valor de antiguidade, reconhecemos suas relações com o *trabalho humano* e com a ideia de *durabilidade do mundo*, conforme tratados por Hannah Arendt.¹⁶¹ Essa aproximação já foi apontada por Mirandulina Azevedo,¹⁶² mas não a desenvolveremos, porque sua relação com a trajetória histórica dos objetos é acidental: as 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.¹⁶³ – para controlar o grau de complexidade da pesquisa e a quantidade de variáveis nela envolvidas.

CONSTRUÇÃO DA TESE

A **primeira parte deste trabalho** corresponde à construção de um repertório conceitual em torno do valor de antiguidade. Examinamos textos fundamentais de Riegl, de Benjamin, da conservação integral italiana e da *values-based conservation* dos países de língua inglesa, bem como de seus principais intérpretes. Não buscamos recapitular a história da disciplina, mas sim aprofundar a compreensão do conceito central da tese, desdobrando suas nuances e mapeando suas reverberações no campo. Assim, os temas de cada capítulo foram escolhidos por suas relações com o conceito de valor de antiguidade ou com a *teoria dos valores concorrentes*. Nesses diálogos, reconhecemos a contribuição e a validade contemporânea de diferentes linhas de pensamento sobre a preservação do patrimônio cultural, especificamente a conservação integral, a *values-based conservation*, e o restauro crítico-conservativo (de que não tratamos), sem filiar a tese diretamente a nenhuma delas. Não as consideramos equivalentes, nem isentas de limites conceituais e práticos, mas entendemos que são capazes de produzir propostas adequadas, quando parte de um arcabouço profissional e institucional também adequado.

No **Capítulo 1**, o objetivo específico é situar o conceito de valor de antiguidade na obra de Alois Riegl e na cultura da preservação de sua época. Analisamos dez textos do autor relacionados à preservação, ampliando o repertório a partir do qual se o analisa costumeiramente – que frequentemente exclui as disposições normativas que acompanham *O Culto Moderno dos Monumentos*, os estudos de caso em que ele desenvolve sua teoria e as reflexões conceituais que lhe servem de base. A oportunidade desse olhar é confirmada pela escassez de traduções e análises do material em questão.¹⁶⁴

Nesse capítulo, identificamos como o conceito de valor de antiguidade se vai formando gradativamente no pensamento de Riegl e como esse valor se expressa a partir de três atributos principais –

¹⁶⁰ PHILIPPOT, Paul, The idea of patina and the cleaning of paintings, in: *Historical and philosophical issues in the conservation of cultural heritage*, Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1996, p. 373–375; primeira edição: PHILIPPOT, Paul, La notion de patine et le nettoyage des peintures, *Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique*, v. 9, p. 138–143, 1966. No método proposto e no vocabulário utilizado por Philippot, é visível a interlocução com Brandi, que adiantara, em sua *Teoria da restauração*, a necessidade da análise crítica da pátina, caso a caso, de forma metodologicamente instruída, o que a retiraria “do domínio do gosto e do opinável”. BRANDI, *Teoria da restauração*, p. 62.

¹⁶¹ ARENDT, Hannah, *A condição humana*, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1991. 1ª edição: *The human condition*. Chicago: The University of Chicago Press, 1958.

¹⁶² AZEVEDO, Mirandulina Maria Moreira, Patrimônio cultural e memória: notas preliminares sobre o valor de antiguidade, *Revista CPC*, n. 11, p. 7–32, 2011.

¹⁶³ HUYSSSEN, Andreas, Monumentos e memória do Holocausto numa idade da mídia, in: *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*, Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000, p. 67–88; HELL, Julia; SCHÖNLE, Andreas, *Ruins of modernity*, Durham (Carolina do Norte): Duke University Press, 2010.

¹⁶⁴ Dos textos analisados, apenas estão disponíveis em língua portuguesa *A disposição harmoniosa como conteúdo da arte moderna; Sobre os amadores de arte: antigos e modernos* e *O Culto Moderno dos Monumentos*. Os demais foram consultados a partir de suas traduções em italiano e espanhol.

o envelhecido, o alterado e o obsoleto – evocando tanto a passagem do tempo universal como a continuidade humana. Os termos *obsoleto* e *obsolescência* são utilizados ao longo de toda a tese para descrever os objetos *fora de seu tempo – próprios do passado e não mais do presente*. Não há juízo de valor negativo; ao contrário, trata-se de descrever um dos principais atributos do valor de antiguidade.

Para escolher o texto-base de *O Culto Moderno dos Monumentos* a utilizar, cotejamos as três traduções disponíveis em língua portuguesa.¹⁶⁵ Comparamos termos-chave e fragmentos especialmente significativos ou problemáticos nessas três versões, nas traduções espanhola e italiana e na edição fac-similar do original de 1903, em alemão.¹⁶⁶ Assim, excluímos a edição brasileira de 2005 por ter sido realizada indiretamente, a partir da edição francesa.¹⁶⁷ Depois, excluímos a edição brasileira de 2014 por considerar que alguns termos-chave foram traduzidos de forma inadequada.¹⁶⁸ Além disso, essa edição tem trechos em que a simplificação da escrita complexa de Riegl resulta em perda de conteúdo.¹⁶⁹ Assim, adotamos a edição portuguesa de 2013, que não apresenta tais limitações.

No **Capítulo 2**, o objetivo é esclarecer as relações do conceito de valor de antiguidade com o conceito de *aura* do filósofo alemão Walter Benjamin (1892–1940). A *aura* aparece com diferentes acepções ao longo da obra de Benjamin, inclusive no célebre texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* – nesse caso, com aproximações importantes ao valor de antiguidade. Para além de diferenciar os dois termos em questão, identificamos em Benjamin um terceiro conceito de interesse: o *vestígio* ou *rastro*. O valor de antiguidade dos objetos comporta, então, duas possíveis experiências: a *aura* – experiência da distância temporal do observador à origem do objeto – e o *vestígio* – experiência da proximidade com essa origem distante, por meio da presença.

No **Capítulo 3**, buscamos identificar as relações do valor de antiguidade com a *conservação integral*, teoria da preservação desenvolvida nas décadas de 1970 e 1980 pelos arquitetos italianos Marco Dezzi Bardeschi (1934–2018) e Amedeo Bellini (1940–), que propõe a máxima preservação da passagem do tempo sobre os edifícios, na totalidade de sua estratificação histórica. Acompanhando seus escritos até a década de 2010, observamos como a teoria se estabelece inicialmente de forma independente de Riegl e, *a posteriori*, incorpora suas reflexões. Em suas proposições teóricas e projetuais, a conservação integral induz a repensar o conceito brandiano de *unidade potencial da obra de arte* e, mais diretamente para esta tese, os discursos e práticas que concebem a arquitetura moderna com uma imagem idealizada e coesa.

165 RIEGL, Alois, *O culto moderno dos monumentos. Sua essência e sua gênese*. Trad. Elane Ribeiro Peixoto e Albertina Vicentini Assumpção Rodrigues, Goiânia: UCG, 2005; RIEGL, Alois, *O culto moderno dos monumentos. A sua essência e a sua origem*. Trad. Werner Davidsohn e Anat Falbel, São Paulo: Perspectiva, 2014; RIEGL, *O culto moderno dos monumentos*. Trad. João Tiago Proença.

166 RIEGL, Alois, *El culto moderno a los monumentos*. Trad. Ana Pérez López, Madrid: A. Machado Libros, 1987; RIEGL, Alois, *Il culto moderno dei monumenti. Il suo carattere e i suoi inizi*. Trad. Sandro Scarrocchia, Milão: Abscondita, 2011; RIEGL, Alois, *Der moderne denkmalkultus. Sein wesen und seine entstehung*, Londres: Forgotten Books, 2018.

167 RIEGL, Alois, *Le culte moderne des monuments*. Trad. Daniel Wiczorek, Paris: Seuil, 1984.

168 Por exemplo, “monumentos volúveis” e “valor volível de memória ou de comemoração” dificultam a compreensão de “monumentos intencionais” e de “valor de memória intencional.” Comparar: RIEGL, *O culto moderno dos monumentos. A sua essência e a sua origem*. Trad. Werner Davidsohn e Anat Falbel, p. 31, 63; RIEGL, *O culto moderno dos monumentos*. Trad. João Tiago Proença, p. 9, 42.

169 Por exemplo, em:

“A antiguidade se exprime mais pelo **efeito óptico** da decomposição da superfície – **influência do tempo, pátina** – do desgaste de ângulos e cantos, que revela, portanto, a inexorável e implacável ação de dissolução provocada pela natureza.”

Há perda relevante de conteúdo em relação a:

“[...] o valor de antiguidade, contudo, impõe-se de longe com maior eficácia através do efeito perceptível aos sentidos, **menos violento e mais óptico que háptico**, da destruição da superfície (**erosão, pátina**), além dos cantos e as esquinas gastas e coisas desse gênero, onde se dá a ver o trabalho de dissolução operado pela natureza, sem dúvida lento, mas certo e incessante, regular e, por isso, irresistível.”

Comparar: RIEGL, *O culto moderno dos monumentos. A sua essência e a sua origem*. Trad. Werner Davidsohn e Anat Falbel, p. 51; RIEGL, *O culto moderno dos monumentos*. Trad. João Tiago Proença, p. 29.

No **Capítulo 4**, o objetivo específico é identificar as relações do conceito de valor de antiguidade com as reflexões associadas à *values-based conservation*. Trata-se de um conjunto de princípios e práticas de preservação consolidado na Austrália nas décadas de 1970 e 1980, hoje amplamente utilizado em países de língua inglesa. Embora pouco absorva o pensamento de Riegl diretamente, essa linha de pensamento reconhece um *historical value* associativo, não-documental, que se aproxima ao valor de antiguidade. Além disso, incorporando uma cultura disciplinar difusa, mostra-se atenta à preservação de parte relevante dos atributos do valor definido por Riegl.

A **segunda parte do trabalho** é a exploração de 32 edifícios brasileiros, tombados, construídos entre 1901 e 1991, com vistas à verificação da tese proposta, usando o arcabouço conceitual construído na primeira parte. Os casos são explorados em diferentes extensões, permitindo a discussão mais profunda de alguns deles e abrindo um panorama mais amplo, que enriquece, confirma ou contradiz os casos principais.

O primeiro critério de escolha dos edifícios foi a existência de tombamento em nível federal ou estadual/distrital, garantindo um recorte institucional prévio que dá segurança à pesquisa sobre a relevância cultural, socialmente reconhecida, dos casos. Considerar os tombamentos estaduais/distritais foi uma forma de ampliar moderadamente o campo de objetos a analisar, para além daqueles reconhecidos pelo Iphan, evitando a quantidade excessiva de dados que resultaria da inclusão dos tombamentos municipais.

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, totalizando 2344 inscrições de bens patrimoniais.¹⁷⁰

Essas listagens foram integralmente analisadas, para identificar todos os edifícios do século XX. Foram excluídos conjuntos urbanos, bens móveis, bens integrados e patrimônio imaterial, mas foram mantidos

Quadro i.1. Tombamentos de edifícios do século XX em nível federal, estadual e distrital, identificados pela pesquisa em oito unidades da federação, a partir das listagens disponibilizadas pelos órgãos de preservação.

Âmbito de proteção	PE	BA	DF	GO	MG	RJ	SP	RS	Total
Federal	1	12	25	2	10	28	27	6	111
Estadual ou distrital	25	50	11	25	32	58	181	59	441
Federal + estadual ou distrital	26	62	36	27	42	86	208	65	552

¹⁷⁰ Como há bens tombados simultaneamente em âmbito federal e estadual/distrital, a quantidade total de inscrições ultrapassa o número efetivo de bens culturais.

conjuntos que tinham o caráter de coleção de edifícios isolados, como, por exemplo, o *Acervo arquitetônico e urbanístico art déco de Goiânia*. Chegamos, então, a nove listas de edifícios do século XX tombados, anexas a esta introdução, que totalizam 552 inscrições, conforme o quadro i.1.

As listas de edifícios do século XX tombados foram integralmente analisadas, buscando identificar quais seriam os casos mais férteis para a pesquisa, considerando seu potencial de apresentar elementos *envelhecidos, obsoletos e/ou antiquados*, e também o interesse em ter uma variedade de programas, épocas de construção e materiais. Diferentemente dos demais critérios, objetivos e precisos, este recorte foi subjetivo e flexível – sem consequências negativas para a pesquisa, visto que não houve abordagens quantitativas posteriores que pudessem ser prejudicadas por vieses incorporados nesta etapa. Assim, chegamos aos 58 edifícios que compuseram o universo preliminar da pesquisa.

Levantamos e lemos os processos de tombamento dos 58 bens da listagem preliminar, para adquirir um conhecimento mínimo dos edifícios e dos valores neles reconhecidos. Ao mesmo tempo, iniciamos o trabalho de campo. No processo, muitos edifícios foram excluídos pela dificuldade em visitá-los; 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. Mesmo assim, permanece um desequilíbrio, devido ao atraso no cronograma de pesquisa, resultante das restrições sanitárias vigentes até o início de 2022 – quando das visitas em São Paulo, no Rio Grande do Sul e no Distrito Federal, já não havia tempo para abordar tantos casos quanto em Pernambuco, Rio de Janeiro e Goiás, por onde as atividades começaram.

No processo, incorporamos quatro casos que não atendiam totalmente aos critérios, mas se mostraram relevantes para a argumentação da tese: o Teatro José de Alencar, em Fortaleza, fora dos estados pesquisados; a Igreja da Ascensão do Senhor, em Salvador, e a sede do Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro, cujo tombamento é municipal; e o edifício conhecido como Rainha da Sucata, em Belo Horizonte, protegido apenas como entorno da Praça da Liberdade, tombada em âmbito estadual. Chegamos, então, aos 32 edifícios do *corpus* definitivo da pesquisa, apresentados nos quadros i.2 e i.3 e nas figuras i.4 a i.36, a seguir. A listagem final 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 corresponde, de fato, a uma estratégia.

Quadro i.2. Quantidade, distribuição geográfica e âmbito da proteção legal dos 32 edifícios abordados na pesquisa.

Âmbito de proteção	CE	PE	BA	DF	GO	MG	RJ	SP	RS	Total
Federal	1	1	-	2	5	1	2	1	2	14
Estadual ou distrital	-	5	1	-	1	2	3	2	1	16
Municipal	-	-	1	-	-	-	1	-	-	2
(Todos)	1	6	2	2	6	3	6	3	3	32

Quadro i.3. Listagem dos 32 edifícios abordados na pesquisa.

Nome do edifício	Ano de conclusão	Cidade	UF	Tombamento mais amplo	Ano de tombamento
Teatro José de Alencar	1910	Fortaleza	CE	Iphan	1964
Hotel Central	1928	Recife	PE	Estadual (Fundarpe)	2018
Santuário de Nossa Senhora de Fátima	1935	Recife	PE	Estadual (Fundarpe)	2010
Escola Alberto Torres	1936	Recife	PE	Estadual (Fundarpe)	1994
Pavilhão Luiz Nunes	1937	Recife	PE	Iphan	1998
Rádio Difusora	1951	Caruaru	PE	Estadual (Fundarpe)	2004
Cine São Luiz	1952	Recife	PE	Estadual (Fundarpe)	2009
Igreja de Ascensão do Senhor (Igreja do CAB)	1975	Salvador	BA	Municipal	2020
Sede da Chesf	1976	Salvador	BA	Estadual (Ipac)	2017
Casa da Cultura (Estação Ferroviária)	1922	Pires do Rio	GO	Estadual (Secult-GO)	1998
Museu Pedro Ludovico	1937	Goiânia	GO	Iphan	2002
Palácio das Esmeraldas	1938	Goiânia	GO	Iphan	2002
Teatro Goiânia	1942	Goiânia	GO	Iphan	2002
Museu Professor Zoroastro Artiaga	1943	Goiânia	GO	Iphan	2002
Estação Ferroviária	1950	Goiânia	GO	Iphan	2002
Palácio do Congresso Nacional (Edifício Principal)	1960	Brasília	DF	Iphan	2007
Catedral	1970	Brasília	DF	Iphan	1967
Museu de Arte da Pampulha	1942	Belo Horizonte	MG	Iphan	1994
Igreja do Divino Espírito Santo	1981	Uberlândia	MG	Estadual (Iepha)	1997
Rainha da Sucata	1991	Belo Horizonte	MG	Estadual (Iepha)	1977
Sede do Fluminense Futebol Clube	1920	Rio de Janeiro	RJ	Estadual (Inepac)	1998
Museu da Imagem e do Som	1922	Rio de Janeiro	RJ	Estadual (Inepac)	1992
Hangar de Santa Cruz	1936	Rio de Janeiro	RJ	Iphan	1978
Sede do Incaer (Estação de Hidroaviões)	1937	Rio de Janeiro	RJ	Iphan	1956
Centro Adm. do TJRJ (Entrepasto de Pesca)	1941	Rio de Janeiro	RJ	Estadual (Inepac)	1998
Sede do Instituto Moreira Salles	1951	Rio de Janeiro	RJ	Municipal	2018
Casa da Rua Santa Cruz	1927	São Paulo	SP	Iphan	1984
Secretaria de Esportes (Banco de São Paulo)	1938	São Paulo	SP	Estadual (Condephaat)	2003
Sociedade Harmonia de Tênis	1970	São Paulo	SP	Estadual (Condephaat)	1993
Palacete Argentina	1901	Porto Alegre	RS	Iphan	1990
Casa da Neni	1910	Antônio Prado	RS	Iphan	1985
Cantina de Vinho	1921	Serafina Corrêa	RS	Estadual (Iphae)	1964



Figura i.4. Localização dos 32 edifícios pesquisados, em 14 cidades de 9 estados de 4 regiões brasileiras.



Figura i.5. Palacete Argentina. 1901. Porto Alegre.



Figura i.6. Teatro José de Alencar. 1910. Fortaleza.



Figura i.7. Casa da Neni. 1910. Antônio Prado (RS).



Figura i.8. Sede do Fluminense Clube. 1920. Rio de Janeiro.



Figura i.9. Cantina de vinho. 1921. Serafina Corrêa (RS).



Figura i.10. Casa de Cultura (antiga Estação Ferroviária). 1922. Pires do Rio (GO).



Figura i.11. MIS (Pavilhão do Distrito Federal). 1922. Rio de Janeiro.



Figura i.12. Casa da Rua Santa Cruz. 1927. São Paulo.



Figura i.13. Hotel Central. 1928. Recife.



Figura i.14. Santuário de N. S. de Fátima. 1935. Recife.



Figura i.15. Escola Alberto Torres. 1936. Recife.



Figura i.16. Hangar de Santa Cruz (antigo hangar de dirigíveis). 1936. Rio de Janeiro.



Figura i.17. Pavilhão Luiz Nunes (antigo pavilhão de de verificação de órbitas). 1937. Recife.



Figura i.18. Museu Pedro Ludovico. 1937. Goiânia.



Figura i.19. Sede do Instituto histórico-cultural da Aeronáutica (Incaer, antiga Estação de hidroaviões). 1937. Rio de Janeiro.



Figura i.20. Palácio das Esmeraldas. 1938. Goiânia.



Figura i.21. Banco de São Paulo. 1938.



Figura i.22. Centro administrativo do TJRJ (antigo Entrepósito de pesca). 1941. Rio de Janeiro.



Figura i.23. Teatro Goiânia. 1942.



Figura i.24. Museu de Arte da Pampulha. 1942. Belo Horizonte.



Figura i.25. Museu. Zoroastro Artiaga. 1943. Goiânia.



Figura i.26. Estação Ferroviária. 1950. Goiânia.



Figura i.27. Rádio Difusora. 1951. Caruaru (PE).



Figura i.28. Instituto Moreira Salles. 1951. Rio de Janeiro.



Figura i.29. Cine São Luiz. 1952. Recife.



Figura i.30. Palácio do Congresso Nacional. 1960.



Figura i.31. Catedral. 1970. Brasília.

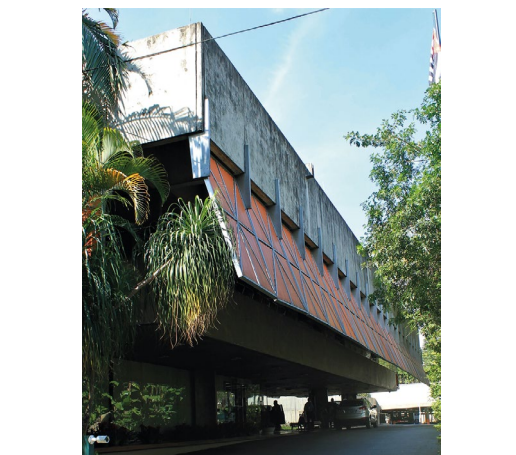


Figura i.32. Sociedade Harmonia de Tênis. 1970. São Paulo.



Figura i.33. Igreja da Ascensão do Senhor. 1975. Salvador.



Figura i.34. Sede da Chesf. 1976. Salvador.



Figura i.35. Igreja do Divino Espírito Santo. 1981. Uberlândia (MG).



Figura i.36. Rainha da Sucata. 1991. Belo Horizonte.

Como se observa no quadro i.3, os edifícios são tratados por suas denominações atuais, que refletem seus usos presentes. Por clareza, por vezes indicamos também os usos iniciais. O uso das denominações atuais condiz com nosso interesse em observar cada um deles em seus valores culturais presentes, que remetem a uma história. Tomamos projetos, imagens e narrativas consagradas como informações fundamentais, mas não como referência principal de valor. Essa perspectiva de análise foi denominada por André Castro como um vetor *retrospectivo*, que

tem como parâmetro inicial a situação presente do bem para, a partir dela, compreender os fatos e configurações do passado [...] 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.¹⁷¹

Todos os 32 edifícios mereceram o mesmo levantamento de dados, iniciado na fase anterior com a leitura dos processos de tombamento e com as visitas, e complementado com leituras suplementares e a organização de um álbum fotográfico. 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. Este olhar íntimo 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.

171 CASTRO, Preservando o edifício moderno. Congresso Nacional, p. 231, 237.

As informações levantadas foram sistematizadas em fichas padronizadas, uma das quais segue anexa a esta Introdução, como exemplo, 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, repositionam 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.”¹⁷²

A análise dos edifícios sob todos os aspectos pré-definidos, 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 a análises do que os edifícios efetivamente apresentam, e não do atendimento ou não-atendimento a princípios pré-determinados, criando oportunidade para surpresas e contradições em relação à argumentação da tese.

As atribuições de valor são, evidentemente, as de um profissional arquiteto especializado em preservação do patrimônio cultural, que usa das ferramentas deste campo de conhecimento para projetar valores nos edifícios. O reconhecimento social mais amplo do valor de antiguidade foi abordado por Jeremy Wells e Elizabeth Baldwin, que mostram que parcela significativa dos cidadãos comuns de uma pequena cidade estadunidense demonstram apreço significativo por esse valor.¹⁷³ 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.¹⁷⁴ Com o mesmo objetivo, em nossas análises, substituímos o binômio autenticidade/não-autenticidade pelo reconhecimento de uma gradação de valores nos objetos,¹⁷⁵ o que se mostrou adequado à discussão proposta, conforme já sugerido por Petzet.¹⁷⁶ Assim expostos método, procedimentos e estratégias dos estudos de caso que subsidiam a parte 2 desta tese, passamos à exposição de cada um de seus capítulos, com suas questões metodológicas específicas.

Nos capítulos que tratam do *envelhecido*, do *obsoleto* e do *alterado*, cada argumento é introduzido por meio de estudos de caso relativamente extensos, que tratam do valor de antiguidade como parte dos valores dos edifícios em questão. Esses textos buscam ter relativa autonomia, enquanto interpretações das obras, ao tempo em que viabilizam *insights* relevantes acerca de diferentes aspectos do valor de antiguidade. Após cada estudo de caso, esses *insights* são desenvolvidos em diálogo com a

172 CORONA, Eduardo; LEMOS, Carlos A. C., *Dicionário da arquitetura brasileira*, São Paulo: Romano Guerra, 2017, p. 109.

173 WELLS; BALDWIN, Historic preservation, significance, and age value: a comparative phenomenology of historic Charleston and the nearby new-urbanist community of I’On.

174 LOWENTHAL, *The past is a foreign country – Revisited*; CAIRNS; JACOBS, *Buildings must die*.

175 Por exemplo, uma 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 irreproduzível.

176 “[...] 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.

bibliografia de referência e com observações breves sobre outros edifícios analisados pela pesquisa. Assim, esses capítulos alternam estudos de caso individuais e seções argumentativas que corroboram, estendem, dão nuances e por vezes contradizem os achados dos casos.

O **Capítulo 5** apresenta o *envelhecimento como atributo de valor em edifícios do século XX*. A sede do *Instituto Moreira Salles* no Rio de Janeiro introduz os fatores identificados como mais relevantes para que haja envelhecimento com valor de antiguidade nos edifícios. A *Igreja da Ascensão do Senhor*, em Salvador, permite discutir o envelhecimento como intenção projetual, enquanto o *Teatro José de Alencar*, em Fortaleza, mostra como a ação do tempo pode tornar únicas peças produzidas em série.

O capítulo discute também a relação dos materiais de construção e de acabamento com o valor de antiguidade, nos 32 prédios pesquisados. Cada associação material/elemento arquitetônico foi analisada em três frentes: um juízo de valor de antiguidade, um juízo de valor arquitetônico e um juízo de conservação física, dentro das possibilidades das visitas realizadas.¹⁷⁷ 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.¹⁷⁸ Em cada situação, raciocinou-se considerando os agentes e mecanismos de degradação que foi possível identificar,¹⁷⁹ alcançando precisão suficiente para a abordagem da tese, que não inclui a definição de procedimentos de intervenção.

Em função dos resultados da análise dessa etapa, aprofundamos, ao longo do capítulo, a discussão de oito materiais ou grupos e combinações de materiais: aqueles identificados com maior frequência, aqueles identificados com maior proporção de valor de antiguidade relevante, além do concreto armado aparente, pela importância e complexidade de sua discussão. Para cada um deles, cotejamos as observações de campo com as obras de referência *Twentieth-century building materials* e *Materiali del moderno*,¹⁸⁰ complementadas por outras fontes técnicas.

O **Capítulo 6** explora a *obsolescência* de forma positiva, como *atributo de valor em edifícios do século XX*. A obsolescência formal é apresentada por meio da *Rainha da Sucata*, em Belo Horizonte; a obsolescência funcional é tratada a partir do Hangar de Santa Cruz, no Rio de Janeiro; e a obsolescência dos padrões adotados aparece no caso do Cine São Luiz, em Recife. Esses três aspectos do conceito são desdobrados em outros edifícios pesquisados. Verificamos que, assim como o patrimônio cultural de outras épocas, edifícios do século XX frequentemente são preservados por serem *antiquados*, por estarem *fora dos padrões*, por causa de seus *usos perdidos* – e não por sua contínua atualidade e funcionalidade. Assim, pudemos repropor, em viés positivo, os conceitos de obsolescência estética, obsolescência funcional e obsolescência técnica sistematizadas por André Castro a partir da bibliografia disponível.¹⁸¹

O **Capítulo 7** introduz as alterações como atributos de valor em edifícios do século XX, a partir da *Casa da Rua Santa Cruz*, em São Paulo. O *Palácio do Congresso Nacional* permite discutir como essas

177 Visitas realizadas em poucas horas (por vezes em mais de uma ocasião), sem uso de equipamentos para trabalho em altura e sem acesso às coberturas dos edifícios.

178 TUTIKIAN, Bernardo; PACHECO, Marcelo, *Inspeção, diagnóstico e prognóstico na construção civil*. Boletim técnico nº 1 da Alconpat, Mérida: Alconpat Internacional, 2013, p. 5.

179 JOHN, Vanderley M.; SATO, Neide Matiko Nakata, Durabilidade de componentes da construção, in: *Construção e meio ambiente*, Porto Alegre: Antac, 2006, p. 24.

180 JESTER, Thomas C., *Twentieth-century building materials*, Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2014; CUPELLONI, *Materiali del moderno*. Campo, temi e modi del progetto di riqualificazione.

181 CASTRO, *Preservando o edifício moderno*. Congresso Nacional, p. 36–38.

alterações atualizam a imagem icônica do edifício, substituindo, no imaginário, sua imagem inicial. Já o *Palacete Argentina*, em Porto Alegre, mostra as alterações visíveis como atributos específicos do valor de antiguidade. Assim como nos capítulos anteriores, outros casos corroboram, esclarecem e dão nuances aos argumentos.

Para que tenham valor de antiguidade, as alterações devem ser facilmente perceptíveis como tais, em virtude da própria conceituação desse valor. Para tratá-las em sua relação com o conjunto das transformações sofridas pelos prédios, mesmo aquelas não visíveis, sobreposamos plantas correspondentes à situação inaugural e à situação atual, chegando a sínteses gráficas de suas transformações. Como resultado das análises, identificamos uma variedade de valores culturais associados a alterações por vezes consideradas espúrias. Também observamos que, frequentemente, o valor de antiguidade não está presente, pela não-distinguibilidade das modificações realizadas.

Em conjunto, os capítulos 5, 6 e 7 cumprem três objetivos específicos da pesquisa: identificar o valor de antiguidade de um conjunto heterogêneo de edifícios do século XX; sistematizar contribuições desse conceito para uma valoração mais ampla e precisa de edifícios do século XX; e identificar um conjunto de variáveis relevantes para sua atribuição.

Por fim, o **Capítulo 8** identifica processos e práticas profissionais que contribuem para a preservação do valor de antiguidade em edifícios do século XX, a partir do estudo da trajetória de preservação do Museu de Arte da Pampulha (MAP), em Belo Horizonte. Para tanto, além dos procedimentos dos capítulos anteriores, realizamos pesquisa documental no lepha – primeiro órgão a tomar o prédio, que detém as mais longas e completas séries documentais relativas à sua preservação – complementada no arquivo do Centro de Documentação do Museu (Cedoc/MAP). Essa documentação foi fundamental para compreender as intervenções físicas e outras ações institucionais realizadas no edifício, bem como os posicionamentos dos profissionais nelas envolvidos. Além disso, entrevistas e e-mails trocados com esses profissionais tiveram uso mais extenso e mais relevante do que nos demais capítulos, esclareceram lacunas da documentação e permitiram confirmar e refutar hipóteses interpretativas.

Na discussão do envelhecimento enquanto atributo do valor de antiguidade, a documentação complementou a inspeção preliminar com dados de fornecimento e manutenção, resultando em 17 fichas de análise de elementos arquitetônicos – aprofundamento consideravelmente maior do que a ficha única preenchida para os demais casos abordados. Para discutir as alterações do Museu enquanto atributos de seu valor de antiguidade, a disponibilidade de fontes permitiu desenvolver uma série de plantas que detalham as transformações sofridas pelo edifício em diferentes períodos, até chegar à síntese final.

O Museu de Arte da Pampulha reitera conclusões dos capítulos anteriores e permite identificar um conjunto de fatores relevantes para a preservação do valor de antiguidade, relacionados ao reconhecimento precoce do valor arquitetônico do edifício e à atuação dos profissionais do patrimônio nas intervenções físicas realizadas, incluindo a cultura de preservação por eles mobilizada.

Introdução. Anexos

FICHA DE SISTEMATIZAÇÃO DE DADOS E ANÁLISE (EXEMPLO)

Estação Cultura – Antiga Estação Ferroviária (Goiás – Goiânia)

PROPRIEDADE, ENDEREÇO, DADOS DE VISITA

Propriedade – Governo Estadual – atualmente sob gestão da prefeitura
Ocupa a quadra delimitada pelas avenidas Independência, Oeste e Contorno
Visita realizada no dia 7 de junho de 2021, das 14h30 às 16h30

DADOS CRONOLÓGICOS BÁSICOS

1950	Inauguração, segundo o <i>Guia das estradas de ferro do Brasil</i>
1951	Início das obras
1952	Chegada da primeira composição noturna estrada de ferro goiás (placa afixada ao edifício) – foto (ainda em obras).
1954	Inauguração, segundo o processo de tombamento federal
Déc. 1970	Aparente desativação da estação, mas em 1981 ainda havia trens de passageiros.
1984	Prédio passa para a Prefeitura, que usa o terreno para uma nova rodoviária; e o pátio ferroviário passa para a cidade vizinha de Senador Canedo, que hoje é o ponto final das linhas de ferro, que não mais chegam a Goiânia.
1985	Reforma para implantação do Restaurante do Centro de Cultura e Tradições Goianas
1987	Reforma para implantação do Centro Estadual de Artesanato e Associações Cooperativas de Goiás.
1998	Tombamento estadual.
1999	Reforma. Obra de troca de azulejos.
2002	Tombamento federal.
2018	Obras em virtude do PAC/Cidades Históricas (nova troca de azulejos, aparentemente granitina nova, mas não sei onde).
2019	Inauguração da Estação Cultura, compreendendo: Museu Municipal Frei Nazareno Confaloni – MFC (SECULT Goiânia), que foi criado na ocasião; uma unidade do CAT – Centro de Atendimento ao Turista (vinculado à Secretaria de Turismo); uma unidade do ATENDE-FÁCIL (Secretaria de Administração e Finanças); Posto da Guarda Civil Metropolitana – GCM; Biblioteca Municipal “Amaury Menezes” (a ser inaugurada) (planejamento, p. 7). Além disso: praça e equipamentos públicos novos no lado da linha férrea (do outro lado, já havia praça).

DADOS DE PROTEÇÃO E VALORES CONSIDERADOS NO TOMBAMENTO

Do dossiê apresentado pela superintendência do Iphan em Goiás (texto de Wolney Unes):

“[...] em Goiás o *art déco* foi o estilo apropriado pelas instituições e pelo poder [...] para provocar a ideia de mudança, de modernidade [...] Com esse elemento alienígena há uma perturbação da ordem regional tranquila, imutável e modorrenta. Pois há quem veja na arquitetura *art déco* uma negação da arquitetura vernácula em Goiás, um corpo estranho que vem alterar a vocação arquitetônica da região [...] Mas de modo diferente de outras modas importadas, o *art déco* é universal mas ao mesmo tempo regionalizante [...] ao propor que cada região se apresente ao mundo [...] ao propor uma moldura única e uniforme para essa apresentação, o *art déco* promete a cada região o cosmopolitanismo” (pti, f. 123–124).

No crescimento e modernização do país da Era Vargas, “Goiânia assume importância nacional em dois planos. O primeiro plano [...] diz respeito ao sucesso obtido com a iniciativa de construir uma nova capital numa região até então inóspita do País [...] Mas há ainda outro plano, este de fundo estético. Neste segundo plano, Goiânia desponta como a capital *art déco* do país [...] Ao propor o tombamento do acervo *art déco* goianiense, pretende-se, isso sim, para a única cidade fundada no país no ápice do movimento” (pti, f. 126–127).

Da instrução do processo de tombamento, ofício assinado pelo Presidente do Iphan, Carlos Heck: [...] representa um conjunto arquitetônico e urbanístico da maior importância, um modelo exemplar na evolução do urbanismo e da arquitetura brasileira [...] é o início da conquista do Centro-Oeste, o olhar para o nosso interior sertanejo [...] a redescoberta dos feitos das bandeiras, a semente que resultou na plantação da nossa capital, a extraordinária Brasília” (pti, f. 150).

Manifestação do Coordenador de Proteção: “[...] acervo composto de duas dimensões bem diferenciadas de bens e valores agregados. Uma constitui o acervo arquitetônico *art déco* [...] enquadrados pelos valores histórico e o de belas artes [...] Outra constitui a malha remanescente do plano urbano de Goiânia [...] Nesse caso, os valores a serem considerados são o histórico e o urbanístico, sendo que este último resultará na inscrição do bem no livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico” (pti, f. 154).

Do parecer de Paulo Bertran Wirth Chaibub. Goiânia como a chegada da modernidade a Goiás: o sistema métrico decimal, os relógios, os automóveis, os juro etc: “O novo goianiense, bolsa coletora da discutível modernidade predadora da Marcha para o Oeste” (pti, f. 181).

“O *art déco*, por mais que se rarefaça hoje, é a efígie tutelar de Goiânia, enquanto existir a Praça Cívica com o Palácio dos Governadores e seus edifícios administrativos” (pti, f. 181).

“Haveremos de nos surpreender quando levantamentos mais amplos nos mostrarem a importância e a amplitude que o *art déco* teve em todo o Brasil – e em todas as Américas – como um símbolo que unia a noção de modernidade ao mais profundo tradicionalismo nacionalista pan-americano” (pti, f. 182).

OBSERVAÇÕES SOBRE INTENÇÕES PROJETUAIS

Projeto desenvolvido pela RFFSA.

Marca o limite norte da cidade.

Não foi possível avançar com a análise da autoria e das intenções projetuais.

OBSERVAÇÕES SOBRE CONSTRUÇÃO, MATERIAIS, CARÁTER E CONSERVAÇÃO

“Trata-se da última manifestação desse estilo em Goiânia, fruto temporão, terminado apenas em 1954, com projeto de autoria desconhecida” (Unes, p. 95).

Prestar atenção no mármore do piso principal e escadaria (restou apenas na escadaria); na serralheria artística dos portões de entrada da plataforma e grades externas (persiste); nos vidros marchetados da fachada sul (são antigos, não são marchetados); nas bilheterias (maravilhosas).

“O edifício possui em sua área interna (saguão principal) dois importantes murais produzidos pelo artista italiano Frei Nazareno Confaloni - introdutor do modernismo em Goiás, ambos pintados no ano de 1953” - “Bandeirantes (Antigos e Modernos)” - (planejamento, p.4, 15).

ANÁLISE/ VALOR DE ANTIGUIDADE/ ARQUITETURA OBSOLETA

Elementos de projeto, especialmente as torres, têm aspecto visual e estilístico decididamente antiquado, o que também se aplica a detalhes como os gradis do acesso principal, do acesso à plataforma e das bilheterias. As esquadrias em aço, solução hoje em desuso, têm desenho especialmente elegante.

Ainda em termos construtivos, destacam-se elementos que não mais hoje se produzem, como os azulejos de padrão decorativo incomum, os vidros planos de superfície irregular, que persistem, em quantidade considerável, no grande painel de pequenas peças da fachada principal, e os remanescentes das entradas para fiação elétrica, localizados na fachada voltada para a via férrea.

O caráter antiquado do prédio brilha mais nos elementos que remetem diretamente à função perdida. Nesse sentido, os trilhos (originais, com a inscrição “Carnegie USA 1940 OH GWBR”) e a Maria Fumaça (Locomotiva nº 11 da Estrada de Ferro de Goiás) são as peças mais diretamente evocativas, mas tudo se integra na experiência do uso ferroviário: seja no fluxo que vai da marquise ao salão central à plataforma, seja nas bilheterias preservadas, seja na torre do relógio, com mecanismo antigo ainda presente, que marcava, simultaneamente, os horários dos trens e os horários do cotidiano.

A importância da presença da Maria Fumaça justifica o impacto causado pelo volume construído criado para abrigá-la. Em outro sentido, a interrupção dos trilhos, quase rente ao edifício, enfatiza seu uso perdido, mas causa impressão de certa artificialidade, especialmente quando combinada com os dormentes novos, numa contradição perceptiva.

ANÁLISE/ VALOR DE ANTIGUIDADE/ ARQUITETURA ENVELHECIDA

Na escada e nos pisos superiores da torre, o piso com acabamento em cimento queimado pigmentado em vermelho apresenta uma mescla de cores que parece indicar sua manutenção ao longo do tempo. Os corrimãos, com acabamento em granilite, também com pigmentação vermelha, apresentam alterações cromáticas, pequenas fissuras e pequenas lacunas que evocam a passagem do tempo sobre eles. Diferentemente, os pisos em granilite no primeiro pavimento, em três tons de cinza, mesmo com algumas fissuras, têm superfície excessivamente homogênea, de forma que não causam a mesma impressão - não sabemos se foram refeitos ou apenas polidos nas obras

recentemente inauguradas (não foi possível recuperar esta informação a partir do anteprojeto de restauro disponibilizado pelo Iphan).

Os mármore das escadas apresentam desgaste geral, pequenas lacunas nas arestas dos degraus, fissuras esparsas e sujidade impregnada, associada ao fluxo de pessoas – sendo área especificamente de passagem, esse conjunto de marcas evoca o fluxo de pessoas na estação.

Situação análoga se apresenta nos blocos maciços de pedra granítica que conformam os degraus de acesso: o desgaste das superfícies, já naturalmente ásperas, e as alterações cromáticas devidas ao tempo evocam o fluxo de pessoas indo e vindo da estação.

As esquadrias, em aço pintado, apresentam a superfície irregular resultante de suas oxidações e repinturas ao longo do tempo, diferentemente da estrutura de perfis metálicos do mostrador do relógio da torre, que, não tendo sido repintada, apresenta corrosão exposta, com gravidade maior no médio prazo. Nas esquadrias, a evocação da passagem do tempo é reforçada pelas empunhaduras, cotidianamente manipuladas, ao longo do tempo, e que também se apresentam envelhecidas.

O maquinismo do relógio, antiquado enquanto máquina e antiquado por remeter ao uso não mais existente da estação, tem seu sentido de antiguidade por se encontrar também envelhecido, seja em seu aço pintado, com deformações, seja em seu latão e outro metal inoxidável, incolor, ambos com arranhões, manchas e deformações, seja pela peça em madeira maciça, com arranhões e alterações cromáticas.

Também o latão dos gradis das bilheterias, com suas marcas de oxidação azuis-turquesa, indicando a presença do cobre, têm aspecto envelhecido que reforça a antiguidade do que é antiquado pelo uso.

Os azulejos originais, que parecem manchados mas, em verdade, devem seu aspecto à sua fabricação específica, podem ser considerados superfícies envelhecidas pelo aspecto de mosaico que, já existente historicamente, em virtude do fornecimento com irregularidades, se aprofundou ao longo do tempo, com as substituições por peças de coloração similar, porém não igual, nas obras de 1999 e 2018–2019. O caso desses azulejos é interessante para a discussão dos vidros, pois o aspecto de mosaico adquirido pelo painel não é resultado apenas de uma manutenção que não encontrou peças idênticas às existentes; é reintegração intencional, que, diante de um fornecimento irregular, executou uma reintegração com dois tons.

ANÁLISE/ VALOR DE ANTIGUIDADE/ ARQUITETURA ALTERADA

A interrupção nos trilhos: gera algo insólito: sim, enfatiza o uso que não mais existe, o que nos leva para o antiquado.

Na grande obra inaugurada de 2018–2019, ao tempo em que a organização espacial primária foi respeitada (saguão, plataforma, acessos, caixa murária), os espaços secundários foram fortemente reorganizados, com demolições e construções (anteprojeto de restauro). Essas alterações não permitem uma leitura da estratificação histórica do prédio e não evocam sua história.

Diferentemente, os novos corrimãos nas laterais das escadas de acesso, por seu desenho contemporâneo, marcam discretamente a nova inserção, indicando um tempo com novos requisitos normativos.

FONTES E NOTAS

IPHAN, (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional). **Processo de tombamento. Acervo arquitetônico e urbanístico art déco no município de Goiânia, estado de Goiás.** 2008. Processo 1500-T-02, cedido em formato digital. Arquivo Noronha Santos.

OLIVEIRA, Janaína de Castro. **Antiga estação ferroviária de Goiânia. Projeto de urbanização e paisagismo. Anteprojeto** (5 pranchas de projeto em formato digital), 2014. Arquivo do Iphan-GO.

QUADRO i.4. Edifícios do século XX tombados pelo Iphan nos estados de Pernambuco, Bahia, Goiás, Distrito Federal, Minas Gerais, Rio de Janeiro, São Paulo e Rio Grande do Sul.

Organizado a partir de: IPHAN – DEPAM (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Departamento de Patrimônio Material). Lista completa de processos de tombamento. Listagem em formato .xls, 2019.

Estado	Município	Edifício (ou conjunto de edifícios)
Pernambuco	Recife	Pavilhão Luiz Nunes, antigo Pavilhão de Verificação de Óbitos da Escola de Medicina de Recife
Bahia	Salvador	Elevador Lacerda
	Salvador	Teatro Castro Alves
	Salvador	Casa da Praça Terreiro de Jesus - Prédio da Antiga Faculdade de Medicina da Bahia
	Salvador	Solar Amado Bahia
	Salvador	Terreiro da Casa Branca
	Salvador	Terreiro do Axé Opô Afonjá
	Salvador	Terreiro de Candomblé Ilê Iyá Omim Axé Iyamassé
	Salvador	Terreiro do Alaketu, Ilê Maroiá Láji
	Salvador	Terreiro de Candomblé do Bate-Folha
	Salvador	Terreiro de Candomblé Ilê Axé Oxumaré
	Salvador	Terreiro Tumba Junsara
	Itaparica	Terreiro Omo Ilê Agbôula - Ilha de Itaparica
Goiás	Trindade	Santuário Matriz do Divino Pai Eterno
	Goiânia	Acervo Arquitetônico e Urbanístico Art Déco de Goiânia
Distrito Federal	Brasília	Catetinho
	Brasília	Catedral Metropolitana
	Brasília	Remanescentes do Conjunto Hospitalar Juscelino Kubitschek de Oliveira
	Brasília	Espaço Lúcio Costa
	Brasília	Memorial dos Povos Indígenas
	Brasília	Teatro Nacional
	Brasília	Capela Nossa Senhora de Fátima
	Brasília	Palácio do Planalto
	Brasília	Casa de Chá
	Brasília	Congresso Nacional
	Brasília	Conjunto Cultural da República: Museu da República Honestino Guimarães e Biblioteca Nacional Leonel de Moura Brizola
	Brasília	Conjunto Cultural Funarte
	Brasília	Edifício do Touring Club do Brasil

Estado	Município	Edifício (ou conjunto de edifícios)
Distrito Federal	Brasília	Espaço Oscar Niemeyer
	Brasília	Memorial JK
	Brasília	Blocos Ministeriais e anexos
	Brasília	Museu da Cidade
	Brasília	Conjunto do Palácio da Alvorada (incluindo a capela)
	Brasília	Palácio da Justiça
	Brasília	Praça dos Três Poderes
	Brasília	Palácio do Itamaraty e anexos
	Brasília	Palácio Jaburu
	Brasília	Panteão da Liberdade e Democracia
	Brasília	Quartel General do Exército
	Brasília	Supremo Tribunal Federal
	Minas Gerais	Itabirito
Nova Era		Praça da Matriz: conjunto arquitetônico e Museu Municipal de Arte e História: prédio
Lassance		Casa de Saúde Carlos Chagas
Lassance		Estação Ferroviária
São João del Rei		Complexo ferroviário de São João del Rei a Tiradentes
Cataguases		Cataguases, MG: conjunto histórico, arquitetônico e paisagístico
Juiz de Fora		Cine-Teatro Central, situado na Praça João Pessoa, s/n
Juiz de Fora		Conjunto Arquitetônico e Paisagístico do Museu Mariano Procópio
Belo Horizonte		Igreja de São Francisco de Assis
Belo Horizonte		Pampulha: conjunto arquitetônico e paisagístico
Rio de Janeiro	São Pedro da Aldeia	Casa da Flor – Estrada dos Passageiros, 232 – Município de São Pedro da Aldeia, Estado do Rio de Janeiro
	Petrópolis	Casa de Santos Dumont – Rua Riachuelo, 22, com o respectivo acervo de objetos e utilidades pertencentes a Santos Dumont
	Nova Friburgo	Hotel do Parque São Clemente
	Rio de Janeiro	Prédio do MEC/ Palácio Capanema – Edifício na rua da Imprensa, 16, com toda a área de terreno situada entre as ruas da Imprensa e de Santa Luzia, a avenida Graça Aranha e a rua Araujo Porto Alegre
	Rio de Janeiro	Estação de Hidroaviões
	Rio de Janeiro	Casa à Rua do Russel, 734
	Rio de Janeiro	Conjunto Arquitetônico da Avenida Central: Edifício da Antiga Caixa de Amortização, Biblioteca Nacional, Museu Nacional de Belas Artes, Teatro Municipal.
	Rio de Janeiro	Prédio localizado na Estrada do Açude, 764 e respectivos acervos histórico e artístico
	Rio de Janeiro	Prédio localizado à rua Murtinho Nobre, 93, conhecido como “Chácara do Céu”, e respectivos acervos histórico e artístico
	Rio de Janeiro	Escola de Enfermagem Ana Neri: pavilhão de aulas

Estado	Município	Edifício (ou conjunto de edifícios)	
Rio de Janeiro	Rio de Janeiro	Prédio na Av. Rio Branco, 46, sede da Companhia Docas de Santos	
	Rio de Janeiro	Hangar de Zepelins do Aeroporto Bartolomeu de Gusmão, inclusive as pontes rolantes, os elevadores, as escadas de acesso, o motor, o mecanismo de abertura das portas principal e secundária, e a estação de passageiros anexa	
	Rio de Janeiro	Palácio das Laranjeiras – Rua Gago Coutinho s/n	
	Rio de Janeiro	Estádio Mário Filho, conhecido como Estádio Maracanã	
	Rio de Janeiro	Prédio da Associação Brasileira de Imprensa - ABI – Rua Araújo Porto Alegre, 71	
	Rio de Janeiro	Conjunto constituído pelos edifícios à Rua Gago Coutinho, 66 e à Rua Paulo César de Andrade, 70 e 106, núcleo inicial do denominado Conjunto Residencial do Parque Guinle	
	Rio de Janeiro	Bloco I integrante do conjunto edificado situado na Av. Marechal Floriano, 168 (Prédio da Light)	
	Rio de Janeiro	Copacabana Palace Hotel: prédio	
	Rio de Janeiro	Casa Av. Rio Branco, 241 – antigo Supremo Tribunal Federal	
	Rio de Janeiro	Ed. Dom Pedro II, Central do Brasil	
	Rio de Janeiro	Conjunto Histórico do Forte de Copacabana, atual Museu Histórico do Exército, e o seu acervo móvel e integrado, no município do Rio de Janeiro, Estado do Rio de Janeiro	
	Rio de Janeiro	Imóvel situado na Av. Presidente Antônio Carlos, 641, denominado Palácio Tiradentes e obras de arte a ele integradas	
	Rio de Janeiro	Casa das Canoas	
	Rio de Janeiro	Prédio do Ministério da Fazenda, no município do Rio de Janeiro, Estado do Rio de Janeiro	
	Rio de Janeiro	Passarela do Samba	
	Rio de Janeiro	Monumento aos Mortos da II Guerra Mundial, ou Monumento aos Pracinhas	
	Rio de Janeiro	Edifício “A Noite”, localizado no Praça Mauá, 7, Município do Rio de Janeiro	
	Niterói	Museu de Arte Contemporânea de Niterói	
	São Paulo	Santos	Edifício da Bolsa Oficial do Café
		Iguape	Bens Culturais da Imigração Japonesa no Vale do Ribeira – Engenho, Sede Social e Residência Colônia Katsura
Registro		Bens Culturais da Imigração Japonesa no Vale do Ribeira – Fábrica de chá Amaya	
Registro		Bens Culturais da Imigração Japonesa no Vale do Ribeira – Fábrica de Chá Kawagiri	
Registro		Bens Culturais da Imigração Japonesa no Vale do Ribeira – Fábrica de Chá e Residência Shimizu	
Registro		Bens Culturais da Imigração Japonesa no Vale do Ribeira – Residência Fukasawa	
Registro		Bens Culturais da Imigração Japonesa no Vale do Ribeira – Residência Gozo Okiyama	

Estado	Município	Edifício (ou conjunto de edifícios)
São Paulo	Registro	Bens Culturais da Imigração Japonesa no Vale do Ribeira – Residência Família Hokugawa
	Registro	Bens Culturais da Imigração Japonesa no Vale do Ribeira – Residência Família Amaya
	Registro	Igreja de São Francisco Xavier
	Registro	Sede da Kaigai Kogyo Kabushiki Kaisha KKKK
	Registro	Bens Culturais da Imigração Japonesa no Vale do Ribeira – Igreja Episcopal Anglicana
	Mogi das Cruzes	Casarão do Chá
	São Paulo	Estação da Luz
	São Paulo	Casa de Warchavchik na Rua Santa Cruz, 325, com jardim e bosque
	São Paulo	Casa de Warchavchik na Rua Bahia, 1126
	São Paulo	Casa de Warchavchik na Rua Itápolis, 961, Pacaembu
	São Paulo	Teatro Municipal de São Paulo
	São Paulo	Conjunto das edificações projetadas pelo arquiteto Oscar Niemeyer para o Parque do Ibirapuera
	São Paulo	Conjunto Arquitetônico e Paisagístico no Bairro da Luz
	São Paulo	Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – MASP: edifício e acervo móvel constituído pelos cavaletes de concreto e cristal
	São Paulo	Teatro Oficina, Rua Jaceguai, 520, antigo 70 e anteriormente 64
	São Paulo	Teatro Cultura Artística
	São Paulo	Sesc Pompeia
	São Paulo	Edifício Sede do IAB – Departamento de São Paulo
	Jundiaí	Conjunto de edificações e bens móveis da Companhia Paulista de Estrada de Ferro
	Rio Grande do Sul	Antônio Prado
Porto Alegre		Igreja de Nossa Senhora das Dores
Porto Alegre		Prédio onde funcionam os Correios e Telégrafos, na Praça Barão do Rio Branco
Porto Alegre		Cais do Porto: pórtico central e armazéns
Porto Alegre		Imóvel situado na Av. Independência, 867 conhecido como Palacete Argentina
Porto Alegre		Prédios do Observatório Astronômico e da Faculdade de Direito, situados no Campus do Centro da Universidade Federal do Rio Grande do Sul

QUADRO i.5. Edifícios do século XX tombados pela Fundarpe (Pernambuco).

Organizado a partir de: FUNDARPE (Fundação do patrimônio histórico e artístico de Pernambuco). Gerência geral de preservação do patrimônio cultural. Bens tombados pelo estado (planilha em formato .pdf), 2021.

Município	Edifício (ou conjunto de edifícios)
Cabo de Santo Agostinho	Antiga residência rural do ex-governador José Rufino
Caruaru	Antiga Rádio Difusora
Custódia	Igreja Matriz de São José
Floresta	Prédio da antiga força pública de Floresta
Garanhuns	Prédio onde Funcionou o Sanatório Tavares Correia, atual Hotel Tavares Correia
Gravatá	Cadeia pública de Gravatá
Olinda	Caixa d'água de Olinda
Palmares	Cine Teatro Apollo
Paulista	Casa grande e jardim do Coronel
Pesqueira	Igreja de Santa Isabel, Rainha de Portugal
Petrolina	Antiga Fábrica Rosa
Recife	Quartel do Derby
Recife	Antiga Escola de Medicina do Recife
Recife	Cine São Luiz
Recife	Escola Rural Alberto Torres
Recife	Igreja de Nossa Senhora de Fátima do Colégio Nóbrega
Recife	Palácio da Justiça de Pernambuco
Recife	Cinema Glória
Recife	Hotel Central
Recife	Casa de Badia
Recife	Antiga Sede do Diário de Pernambuco
Surubim	Fachada principal original do Conjunto Arquitetônico da Usina Farias
Timbaúba	Cine Teatro Recreios Benjamin
Triunfo	Cine Teatro Guarany

QUADRO i.6. Edifícios do século XX tombados pelo Ipac (Bahia).

Organizado a partir de: IPAC – DIPAT (Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia – Diretoria de preservação do patrimônio cultural). Bens sob salvaguarda no estado da Bahia (planilha em formato .pdf), 2019.

Município	Edifício (ou conjunto de edifícios)
Cachoeira	Casa do Maestro Tranquilino
Cachoeira	Terreiro Loba'nekun Filho
Cachoeira	Terreiro Rumpame Ayono Huntoloji
Camaçari	Terreiro Manso Kilembekweta Lemba Furamam
Feira de Santana	Igreja Senhor dos Passos
Feira de Santana	Prédio da Escola Maria Quitéria
Feira de Santana	Prédio do Arquivo Público Municipal
Feira de Santana	Prédio Grupo Escolar J.J. Seabra (Antiga Escola Normal Rural)
Feira de Santana	Prédio do Mercado Municipal
Feira de Santana	Paço Municipal
Feira de Santana	Prédio da Villa Fróes da Motta
Ilhéus	Colégio de Nossa Senhora da Piedade e Palácio Episcopal
Itaparica	Terreiro Omo Ilê Agbôula
Lauro de Freitas	Terreiro de São Jorge Filho da Goméia
Lauro de Freitas	Terreiro Ilê Axé Ajagunã
Lauro de Freitas	Terreiro Ilê Axé Opô Aganju
Maragogipe	Terreiro de Candomblé Ilê Axé Alabaxé
Salvador	Casa do Rio Vermelho
Salvador	Edifício Caramuru
Salvador	Edifício dos Arquitetos
Salvador	Edifício Dourado
Salvador	Edifício Jornal A Tarde
Salvador	Edifício Oceania
Salvador	Edifício-sede da Chesf
Salvador	Edifício Sulacap
Salvador	Hospital Aristides Maltez
Salvador	Instituto Geográfico e Histórico da Bahia
Salvador	Palacete do Comendador Bernardo Martins Catharino
Salvador	Terreiro Ilê Axé Ibá Ogum
Salvador	Terreiro Ilê Axé Kalé Bokum
Salvador	Terreiro Lajuoumim
Salvador	Antiga Fábrica Fratelli Vita
Salvador	Cine-Teatro Jandaia
Salvador	Colégio Nossa Senhora da Vitória (Marista)
Salvador	Edifício da Associação dos Empregados do Comércio da Bahia
Salvador	Edifício Sede do Instituto do Cacau da Bahia
Salvador	Hotel Tropical da Bahia
Salvador	Palácio da Aclamação
Salvador	Sede do Corpo dos Bombeiros
Salvador	Terreiro de Candomblé Ilê Axé Oxumaré

Município	Edifício (ou conjunto de edifícios)
Salvador	Terreiro de Candomblé Pilão de Prata
Salvador	Terreiro Ilê Asipá
Salvador	Terreiro Mokambo Onzó Nguzo Za Nkisi Dandalunda Ye Tempo
Salvador	Terreiro Tumba Junsara
São Félix	Antiga Casa dos Hansen na Fazenda Santa Bárbara
São Félix	Palácio da Prefeitura e Conjunto
São Sebastião do Passé	Usina Sete Rios
Wagner	Grace Memorial Hospital
Wagner	Igreja Presbiteriana
Wagner	Instituto Ponte Nova

QUADRO i.7. Edifícios do século XX tombados pela Secult-GO (Goiás).

Organizado a partir de: SECULT-GO (Secretaria de estado de cultura de Goiás). Relação dos bens tombados pelo estado de Goiás (planilha em formato .pdf), 2020.

Município	Edifício (ou conjunto de edifícios)
Cidade Ocidental	Antiga Usina de Saia Velha
Cumari	Igreja de Nossa Senhora do Rosário
Goiânia	Centro Cultural Martim Cererê
Goiânia	Tribunal de Justiça/ Centro Cultural Marieta Telles Machado
Goiânia	Fórum/ Secretaria do Planejamento e Desenvolvimento
Goiânia	Delegacia Fiscal/ Ministério da Fazenda
Goiânia	Delegacia do Trabalho
Goiânia	Tribunal Eleitoral
Goiânia	Procuradoria-Geral do Estado (antiga Chefatura de Polícia)
Goiânia	Tribunal de Contas
Goiânia	Prédio do Grande Hotel
Goiânia	Liceu de Goiânia
Goiânia	Faculdade de Direito/ Justiça Federal
Goiânia	Ateneu Dom Bosco
Goiânia	Prédio do antigo Grupo Escolar "Modelo"/ CE Prof. José Carlos de Almeida
Goiânia	Igreja do Sagrado Coração de Maria
Goiânia	Igreja do antigo Seminário dos Padres Redentoristas
Goiânia	Sede do Fórum e da Prefeitura Municipal de Campinas
Goiânia	Prédio da Escola Técnica Federal de Goiás
Goiânia	Capela Nossa Senhora das Graças
Goiânia	Academia Goiana de Letras
Goiânia	Centro Cultural Gustav Ritter
Goiânia	Centro Sociocultural Celg
Pires do Rio	Museu Ferroviário de Pires do Rio
Pires do Rio	Estação Ferroviária de Pires do Rio

QUADRO i.8. Edifícios do século XX tombados pela Secult-DF (Distrito Federal).

Organizado a partir de: SECULT-DF (Secretaria de Cultura do Distrito Federal). Relação detalhada de bens tombados pelo Distrito Federal (planilha em formato .doc), 2019.

Município	Edifício (ou conjunto de edifícios)
Brasília	Brasília Palace Hotel
Brasília	Ermida Dom Bosco
Brasília	Escola Classe 308 Sul
Brasília	Igreja São Geraldo
Brasília	Centro de Ensino Metropolitana
Brasília	Igreja São José Operário
Brasília	Escola Parque 308 Sul
Brasília	Teatro Dulcina de Moraes e Acervos Fotográfico, Textual e Cênico da atriz
Brasília	Cine Brasília
Brasília	Centro de Ensino Médio EIT/CEMEIT e Centro Cultural Teatro da Praça
Brasília	Templo Budista de Brasília

QUADRO I.9. Edifícios do século XX tombados pelo Iepha (Minas Gerais).

Organizado a partir de: IEPHA (Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais). Guia dos bens tombados, 2v. Belo Horizonte: Iepha, 2014.

Município	Edifício (ou conjunto de edifícios)
Araguari	Conjunto Paisagístico e Arquitetônico da Antiga Estação da Estrada de Ferro Goiás
Araxá	Complexo Hidrotermal e Hoteleiro do Barreiro
Belo Horizonte	Palácio da Liberdade
Belo Horizonte	Praça da Liberdade
Belo Horizonte	Conselho Deliberativo e Câmara Municipal de Belo Horizonte
Belo Horizonte	Catedral de Nossa Senhora da Boa Viagem
Belo Horizonte	Igreja do Sagrado Coração de Jesus
Belo Horizonte	Escola Estadual Pedro II
Belo Horizonte	Casa de Afonso Pena Júnior
Belo Horizonte	Conjunto Arquitetônico da Pampulha
Belo Horizonte	Academia Mineira de letras
Belo Horizonte	Automóvel Clube
Belo Horizonte	Antiga Sede do BEMGE
Belo Horizonte	Conjunto Paisagístico e Arquitetônico da Praça Rui Barbosa(Praça da Estação)
Belo Horizonte	Conservatório de Música da UFMG
Belo Horizonte	Escola Estadual Barão do Rio Branco
Belo Horizonte	Escola Estadual Barão de Macaúbas
Belo Horizonte	Escola Estadual Olegário Maciel
Belo Horizonte	Secretaria de Agricultura
Belo Horizonte	Cine-Teatro Brasil
Belo Horizonte	Casa Juscelino Kubitschek
Caxambu	Balneário hidroterápico do Parque das Águas de Caxambu
Congonhas	Conjunto Arquitetônico e Paisagístico das Romarias
Itajubá	Casa Wenceslau Braz
Juiz de Fora	Conj. Arq. das Antigas Estações da Central do Brasil e da Estrada de Ferro Leopoldina
Juiz de Fora	Edifício do Banco de Crédito Real e Acervo do Museu
Lambari	Cassino
Leopoldina	Escola Estadual Prof. Botelho Reis
Poços de Caldas	Complexo Hidrotermal e Hoteleiro de Poços de Caldas
Uberlândia	Igreja do Espírito Santo do Cerrado
Varginha	Cine Rio Branco
Viçosa	Casa de Arthur Bernardes

QUADRO i.10. Edifícios do século XX tombados pelo Inepac (Rio de Janeiro).

Organizado a partir de: INEPAC (Instituto estadual do patrimônio cultural – Rio de Janeiro). Lista de bens tombados (planilha em formato .xls), 2019.

Município	Edifício (ou conjunto de edifícios)
Campos dos Goytacazes	Prédio do Colégio Estadual Nilo Peçanha
Bom Jesus do Itabapoana	Cine-Teatro Monte Líbano
Nilópolis	Avenida Getúlio de Moura, 1435, 1441A e 1441B
Niterói	Prédio do antigo Cinema de Icaraí
Niterói	Conjunto da Praça da República
Niterói	Casa "Notre Réve" (Solar Norival de Freitas)
Niterói	Paço Municipal de Niterói, antiga Casa dos Vereadores
Niterói	Agência Central dos Correios e Telégrafos de Niterói
Niterói	Palácio Euclides da Cunha (Jardim Botânico de Niterói)
Niterói	Conjunto Antonio Virzi – Galpão na Rua Aníbal Benévolo, 315, Imóvel na Rua Coronel Tamarindo, 67, Igreja Nossa Senhora de Lourdes
Nova Friburgo	Colégio Anchieta – Rua General Osório, 181
Petrópolis	Edifício do Matadouro Municipal de Petrópolis
Petrópolis	Imóvel na Av. Flávio Castrioto, 5.070 (Casa Saavedra)
Rio de Janeiro	Pedregulho
Rio de Janeiro	Instituto de Educação
Rio de Janeiro	Cinema Íris
Rio de Janeiro	Sede do Fluminense Futebol Clube
Rio de Janeiro	Conjunto Estado Novo. Inclui antiga Imprensa Nacional, antigo Entrepósito de Pesa, antigo Ministério do Trabalho, Prédio da Alfândega, antigo Ministério da Guerra, antigo Ministério da Marinha
Rio de Janeiro	Museu da Imagem e do Som
Rio de Janeiro	Igreja de São Daniel Profeta – Parque São José – Manguinhos
Rio de Janeiro	Theatro Municipal – Centro
Rio de Janeiro	Academia Brasileira de Letras – Av. Presidente Wilson, 203
Rio de Janeiro	Palácio das Laranjeiras
Rio de Janeiro	Quartel Central do Corpo de Bombeiros
Rio de Janeiro	Obra do Berço
Rio de Janeiro	Restaurante Albamar (torreão do antigo Mercado Municipal)
Rio de Janeiro	Edifício do Jardim de Infância Marechal Hermes, Botafogo
Rio de Janeiro	Câmara Municipal (Palácio Pedro Ernesto)
Rio de Janeiro	Teatro Armando Gonzaga, Marechal Hermes
Rio de Janeiro	Clube Naval – Av. Rio Branco, 180
Rio de Janeiro	Copacabana Palace Hotel (parte da edificação principal)
Rio de Janeiro	Teatro do Hotel Copacabana Palace
Rio de Janeiro	Sede do Observatório Nacional e Tutela do Campus
Rio de Janeiro	Igreja de São Sebastião e Santa Cecília e Sede do Bangu Atlético Clube
Rio de Janeiro	Centro Municipal de Saúde Oswaldo Cruz – Rua do Resende, 128
Rio de Janeiro	Prédio do antigo DOPS – Rua da Relação, 40
Rio de Janeiro	Estação Ferroviária Leopoldina – Barão de Mauá
Rio de Janeiro	Fundação Universitária José Bonifácio; Museu do Folclore; Casa da Rua Ibituruna, 81

Município	Edifício (ou conjunto de edifícios)
Rio de Janeiro	Antiga Casa das Máquinas dos Bondes, atual sede do IAB
Rio de Janeiro	Forte de Copacabana e Pontas de Copacabana e Arpoador – Copacabana
Rio de Janeiro	Hospital da Lagoa e Prédio do antigo Banco Boavista
Rio de Janeiro	Teatro Nacional de Comédia, atual Teatro Glauce Rocha
Rio de Janeiro	Conjunto Arquitetônico e Esportivo do Fluminense Futebol Clube
Rio de Janeiro	Prédio da antiga sede da Secretaria de Estado de Fazenda
Rio de Janeiro	Pavilhão de cursos e Restaurante Central do Campus da Fundação Oswaldo Cruz
Rio de Janeiro	Estação de Passageiros do Aeroporto Santos Dumont
Rio de Janeiro	Edifício Standard, Prédio da Esso
Rio de Janeiro	Hangar do Aeroporto Santos Dumont
Rio de Janeiro	Palacete Linneo de Paula Machado e Respectivos jardins
Rio de Janeiro	Antigo Pavilhão de Máquinas da Exposição Nacional de 1908
Rio de Janeiro	Sede da Catedral Presbiteriana do Rio
Rio de Janeiro	Casa de Portinari – Rua Cosme Velho, 343
Rio de Janeiro	Antigo Museu do Índio – Rua Mata Machado, 126
Rio de Janeiro	Terreiro de Candomblé Ilê Axé Opô Afonjá
Rio de Janeiro	Casa de Shows Emoções
São João da Barra	Imóvel na Rua dos Passos, 121
São João da Aldeia	Casa da Flor, Cabo Frio
Seropédica	Conjunto arquitetônico e paisagístico da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Volta Redonda	Cine 9 de Abril, na Rua 14

QUADRO i.11. Edifícios do século XX tombados pelo Condephaat (São Paulo).

Organizado a partir de: CONDEPHAAT (Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico. São Paulo). Lista de Bens Tombados (listagem em formato .pdf), 2020.

Município	Edifício (ou conjunto de edifícios)
Águas da Prata	Conjunto da Estação Ferroviária de Águas da Prata da Companhia Mogiana de Estrada de Ferro
Águas de Lindóia	Hotel Glória – Rua Pernambuco, 512
Águas de Lindóia	Balneário Águas de Lindóia – Praça Dr. Francisco Tozzi, 1
Andradina	Estação Ferroviária
Apiai	Antigo Fórum e Cadeia – Praça Francisco Xavier da Rocha, 243
Araçatuba	Conjunto de residências e depósito de locomotivas da RFFSA
Assis	Teatro São Vicente – Rua Floriano Peixoto, 755, esquina com Rua Joaquim José da Silveira
Barretos	Recinto de Exposições Agropecuárias Paulo de Lima Corrêa – Rua Trinta e Quatro, s/n, bairro Exposição
Bauru	Asilo Colônia Aimorés, incluindo estruturas variadas
Bauru	Complexo Ferroviário de Bauru
Botucatu	Instituto de Educação Cardoso de Almeida – Praça Nove de Julho, s/n
Botucatu	Fórum Desembargador Alcides de Almeida Ferrari – Rua Ruy Barbosa, s/n
Brodósqui	Casa de Cândido Portinari – Praça Cândido Portinari
Cajamar	Estrada de Ferro Perus – Pirapora
Campinas	Escola Normal
Campinas	Mercado Municipal – Rua Benjamin Constant, s/n
Campinas	Colégio Técnico Da Unicamp – Rua Culto à Ciência, 177
Campinas	Instituto Agrônomo de Campinas – Av. Barão de Itapura, 1481
Campinas	Imóvel da Polícia Civil – Av. Andrade Neves, 471
Campinas	Imóvel à Rua Sales de Oliveira, 429/433
Campinas	Centro de Convivência e Cultura de Campinas – Praça Imprensa Fluminense, s/n – Cambuí
Casa Branca	EE/Cefam Dr. Francisco Thomaz de Carvalho – Praça Dr. Carvalho, 281
Casa Branca	Antigo Asilo Colônia Cocais, atual Centro de Reabilitação Casa Branca – Rodovia SP-340, Km 238
Cruzeiro	Rotunda – Avenida Rotary Clube, s/n
Embu das Artes	Ilê Afro Brasileiro Ode Lorecy – Rua Madureira, 165 e Rua Monte Alegre, 126
Guaratinguetá	Estação Ferroviária – Praça Condessa de Frontin
Guarujá	Edifício Sobre as Ondas – Av. Marechal Rondon, 30
Guarujá	EEPG Conceiçãozinha – Rua Hélio Ferreira, 540
Guarulhos	Cinema e Capela no Antigo Sanatório Padre Bento – Rua Francisco Foot, s/n
Guarulhos	EE Conselheiro Crispiniano – Av. Arminda de Lima, 57
Ilhabela	Cadeia e Fórum – Praça Coronel Julião, 40
Itu	Antigo Asilo Colônia Pirapitingui, atual Hospital Dr. Francisco Ribeiro Arantes
Jacareí	Edifício da Manufatura de Tapetes Santa Helena – Rua Barão de Jacareí, 508
Jaú	Rodoviária de Jahú, incluindo seus acessos e os jardins que a circundam – Rua Humaitá
Jaú	Balneário Municipal Aristides Coló – Rua 24 de Maio, 1965
Jundiaí	Cine Teatro Politeama – Rua Barão de Jundiaí, 178 – Jundiaí
Jundiaí	Imóvel da Indústria Argos – Rua Dr. Cavalcanti, 396 – Vila Arens
Lençóis Paulista	Destilaria Central – Rua Coronel Joaquim Anselmo Martins, s/n
Mairinque	Estação Ferroviária
Marília	Escola Sesc – Senac – Rua Nelson Spielmann, esquina com a Rua Paraíba

Município	Edifício (ou conjunto de edifícios)
Marília	Imóvel Residencial – Rua D. Pedro, 87
Mauá	Escola Estadual Emiko Fujimoto, antigo Centro Educacional de Paranavaí – Estrada Mauá e Adutora Rio Claro
Mirassol	Casa de Cultura Dr. Ariovaldo Corrêa – Praça Dr. Anísio José Moreira
Mogi das Cruzes	Casarão do Chá, Km 3 da estrada secundária à direita da Rodovia Mogi – Salesópolis, km 10
Mogi das Cruzes	Asilo Colônia Santo Angelo – Conjunto Arquitetônico e Ecológico Hospital Dr. Arnaldo Pezzuti Cavalcanti
Mogi Mirim	Antiga Casa de Câmara e Cadeia de Mogi Mirim – Av. Dr. Jorge Tibiriçá, 342
Pindamonhangaba	Estação Ferroviária de Pindamonhangaba e seu pátio envoltório – Praça Barão Homem de Mello, s/n
Piquete	Estação Ferroviária – Av. Tancredo Neves; Rua Duque de Caxias; Rua General Frutuoso Mendes
Piracicaba	Edifício da Antiga Escola Normal de Piracicaba – Rua São João, 1121
Piracicaba	Conjunto Arquitetônico do Campus da Escola Superior de Agricultura Luiz de Queiroz
Piraju	Conjunto da Estação Ferroviária
Pirassununga	Escola Normal – Rua José Bonifácio
Presidente Venceslau	Sede da Fazenda Santa Sofia e Mirante – Praça Santo Antônio, s/n
Promissão	Edifício do Fórum – Av. Rio Grande, 730
Redenção da Serra	Igreja Matriz e Antiga Sede da Prefeitura – Rua Capitão Alvim – Cidade Velha
Registro	Kaigai Kogyo Kabushiki Kaisha – KKKK
Ribeirão Preto	Theatro Pedro II – Praça XV de Novembro, 370
Ribeirão Preto	Edifício Diederichsen – Rua Álvares Cabral, 469
Ribeirão Preto	Cervejaria Paulista
Rio Claro	Horto e Museu Edmundo Navarro de Andrade
Rio Claro	Estação Ferroviária de Rio Claro – Rua 1
Salto	Conjunto de prédios da antiga fábrica de tecidos BRASITAL
Santa Rita do Passa Quatro	Estação Ferroviária – Pátio da Estação, s/n ou Avenida Paulista, s/n
Santo André	Haras São Bernardo – Av. Taioca e Rua Ducin
Santo André	Paço Municipal de Santo André – Praça IV Centenário, s/n
Santo André	Casa de culto afro-descendente Dambala Kuere Rho Bessein – Av. dos Amoritas, 629
Santos	Bolsa Oficial do Café – Rua Quinze de Novembro, esquina com a Rua Frei Gaspar
Santos	Teatro Coliseu – Rua Amador Bueno, 237
Santos	Museu de Pesca – Av. Bartolomeu Gusmão, 192
Santos	Escola Técnica Estadual Dona Escolástica Rosa – Av. Bartolomeu de Gusmão, 111
São Bernardo do Campo	Templo de culto sagrado Tatá Percio do Battistini Ilê Alaketu Ase Ayra – Rua Antônio Batistini, 226
São Bernardo do Campo	Centro Cultural Ilê Olá Omi Ase Opo Araka – Alameda dos Pinheiros, 270
São Carlos	Instituto de Educação Doutor Álvaro Guião – Av. São Carlos, 2190
São Carlos	I – Conjunto de imóveis: Palacete Bento Carlos de Arruda Botelho; II – Antiga Sede da Società Dante Alighieri; III – Antiga Câmara e Fórum, atual Edifício Euclides da Cunha; IV – EEPG Eugênio Franco; V – Jardim Público; VII – Antiga Estação Ferroviária, atual Estação Cultura; VIII – Casa do Visconde de Cunha Bueno
São João da Boa Vista	Teatro São João da Boa Vista – Praça da Catedral, 22, esquina com a Rua Antonina Junqueira
São José do Rio Preto	Antiga Fábrica Swift Armour
São José dos Campos	Sanatório Vicentina Aranha – Av. Presidente Prudente Meirelles de Moraes, 503
São José dos Campos	Sede da Fazenda Sant'Ana Res. Olívio Gomes – Av. Sebastião Gualberto, 545
São Paulo	Casa de Mário de Andrade – Rua Lopes Chaves, 546 – Barra Funda
São Paulo	Vila Penteados Rua Maranhão, 88 – Higienópolis
São Paulo	Colégio Visconde de Porto Seguro – Rua João Guimarães Rosa, 111 – Consolação
São Paulo	Faculdade de Medicina – USP – Av. Dr. Arnaldo, 445 – Cerqueira César
São Paulo	Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – USP – Rua do Lago, 876 – Cidade Universitária

Município**Edifício (ou conjunto de edifícios)**

São Paulo	Instituto Butantã – Av. Vital Brasil, 1500 – Butantã
São Paulo	Teatro Municipal de São Paulo – Praça Ramos de Azevedo, s/n – Centro
São Paulo	Palácio da Justiça – Praça da Sé, 270 – Centro
São Paulo	Pinacoteca do Estado de São Paulo – Av. Tiradentes, 141 e 173 e Praça da Luz, 2 – Luz
São Paulo	Palácio das Indústrias Parque Dom Pedro II – Centro
São Paulo	Museu de Arte de São Paulo “Assis Chateaubriand” – MASP – Av. Paulista, 1578 – Cerqueira César
São Paulo	Oficina Cultural Oswald de Andrade, antiga Faculdade de Odontologia – Rua Três Rios, 363 – Bom Retiro
São Paulo	Teatro Brasileiro de Comédia – Rua Major Diogo, 311 e 315 – Bela Vista
São Paulo	Instituto Oscar Freire – Rua Teodoro Sampaio, 115 – Cerqueira César
São Paulo	Teatro Oficina – Rua Jaceguai, 520 – Bela Vista
São Paulo	Castelinho da Brigadeiro – Av. Brigadeiro Luís Antônio, 826 – Bela Vista
São Paulo	Teatro São Pedro – Rua Albuquerque Lins, 171 – Barra Funda
São Paulo	Edifício Alexandre Mackenzie – Rua Xavier de Toledo, 23 – Centro
São Paulo	Casa Modernista – Rua Santa Cruz, 325 – Vila Mariana
São Paulo	EE Rodrigues Alves – Av. Paulista, 227 – Paraíso
São Paulo	Casa das Rosas – Av. Paulista, 37 – Paraíso
São Paulo	Indústrias Reunidas Francisco Matarazzo – Av. Francisco Matarazzo, 1.096 – Água Branca
São Paulo	Edifício Saldanha Marinho – Rua Líbero Badaró, 39 – Centro
São Paulo	Colégio Sion – Avenida Higienópolis, 901 – Higienópolis
São Paulo	Casa de Vidro – Rua General Américo de Moura, 200 – Morumbi
São Paulo	Edificações de Propriedade dos Dominicanos – Rua Caiubui, 126/164
São Paulo	Antiga Escola Normal do Brás (identificada anteriormente como EEPSP Padre Anchieta)
São Paulo	Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras – USP – Rua Maria Antônia, 294 e 310 – Consolação
São Paulo	Terreiro Aché Ilé Obá – Rua Azor Silva, 77 – Vila Fachini
São Paulo	Edifício Esther – Praça da República, 64 a 80 – Centro
São Paulo	Edifício Central do Instituto Adolfo Lutz – Avenida Dr. Arnaldo, 355 – Cerqueira César
São Paulo	Sociedade Harmonia de Tênis – Rua Canadá, 658 – Jardim América
São Paulo	Casarão e Mata Remanescente da Vila Fortunata – Av. Paulista, 1919
São Paulo	Vila Maria Zélia – Rua Cachoeira, s/n – Belenzinho
São Paulo	Edifício Louveira – Rua Piauí, 1081 – Higienópolis
São Paulo	Biblioteca e Arquivo Histórico Wanda Svevo – Parque Ibirapuera, Portão 3 – Ibirapuera
São Paulo	Casas Modernistas – Rua Itápolis, 961 e Rua Bahia, 1126
São Paulo	Capela de Santa Luzia
São Paulo	Memorial da América Latina – Av. Mário de Andrade, 664 – Barra Funda
São Paulo	Estádio Paulo Machado de Carvalho – Pacaembu
São Paulo	Antiga Estação Júlio Prestes – Rua Mauá, 51 – Campos Elíseos
São Paulo	Prédio do antigo Dops – Praça General Osório, 66, 88, 120 e 136 – Santa Ifigênia
São Paulo	Edifício do Instituto dos Arquitetos do Brasil – Rua Bento Freitas, 306 – Vila Buarque
São Paulo	Conjunto de Edifícios da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC
São Paulo	Instituto Biológico – Av. Conselheiro Rodrigues Alves, 1252 – Vila Mariana
São Paulo	Faculdade de Direito da Universidade São Paulo e Tribuna Livre Largo de São Francisco – Centro
São Paulo	Conjunto das Antigas Instalações da Escola Politécnica – USP
São Paulo	Conjunto de Edificações da Associação Atlética Acadêmica Oswaldo Cruz – Praça de Esporte
São Paulo	Edifício do Antigo Banco de São Paulo – Praça Antônio Prado, 9 – Centro
São Paulo	Edifício do Centro Cultural Banco do Brasil de São Paulo – Rua Álvares Penteado, 112 – Centro
São Paulo	Capela Cristo Operário – Rua Vergueiro, 7.290 – Vila Brasilão Machado

Município	Edifício (ou conjunto de edifícios)
São Paulo	Mercado Municipal Paulistano – Rua da Cantareira, 306 e 396 – Centro
São Paulo	Conjunto Nacional – Av. Paulista, 2073 – Cerqueira César
São Paulo	Vila Itooró – Bela Vista
São Paulo	EE Nossa Senhora da Penha – Rua Padre Benedito Camargo, 762
São Paulo	Teatro de Cultura Artística – Rua Nestor Pestana, 196
São Paulo	Academia Paulista de Letras – Largo do Arouche, 312/324
São Paulo	Edifícios Paulicéia e São Carlos do Pinhal
São Paulo	Círculo Esotérico da Comunhão do Pensamento Imóvel – Rua Rodrigo Silva, 85
São Paulo	Santa Casa de Misericórdia de São Paulo
São Paulo	Antigo Instituto de Filosofia Sedes Sapientiae – Rua Marquês de Paranaguá, 111
São Paulo	Jockey Club de São Paulo – Av. Lineu de Paula Machado, 1263
São Paulo	Residência Castor Delgado Perez – Av. 9 de julho, 5162
São Paulo	Conjunto de imóveis do bairro de Campos Elíseos
São Paulo	Antigo Moinho Minetti Gamba (Moinho Eventos) – Rua Borges de Figueiredo, 510 – Mooca
São Paulo	Edifício da antigo Banco Sul Americano atual Banco Itaú – Av. Paulista, 1948
São Paulo	Biblioteca Mário de Andrade – Rua da Consolação, 94, com Praça Dom José Gaspar
São Paulo	Cine Ipiranga e Hotel Excelsior – Av. Ipiranga, 770/786
São Paulo	Instalações do DOI-CODI – Rua Tutóia, 921
São Paulo	Antiga Fábrica Labor – Rua da Mooca, 815
São Paulo	Instalações da antiga TV Tupi – Rua Prof. Alfonso Bovero, 52
São Paulo	Castelinho de Pirituba – Rua Maestro Arturo de Angelis, 190
São Paulo	Edifício Altino Arantes – Rua João Bricola, Centro
São Paulo	Residência Villanova Artigas I e II – Rua Barão de Jaceguai, 1151, esquina com Rua João de Souza Dias
São Paulo	Edifício Conde Matarazzo e Viaduto do Chá
São Paulo	Residência Rio Branco Paranhos – Rua Heitor de Moraes, 120
São Paulo	Antiga Residência do Arquiteto Felisberto Ranzini – Rua Santa Luzia, 31
São Paulo	Quadra cultural do Itaim, conjunto formado pela Biblioteca Anne Frank e Teatro Décio de Almeida Prado
São Paulo	Postos de Gasolina – Av. da Aclimação, 11 e Avenida Tiradentes, 1565
São Paulo	Garagem América – Rua Riachuelo, 297 (Rino Levi)
São Paulo	Antigo Santa Paula Iate Clube – Interlagos
São Paulo	Residência Taques Bittencourt II – Rua Votuporanga, 275
São Paulo	Catedral Metropolitana da Sé e Praça da Sé
São Paulo	Colégio Dante Alighieri (Conjunto dos edifícios Leonardo Da Vinci e Colméia, incluindo pátio)
São Paulo	Imóvel da FAAP – Rua Ceará, 2
São Paulo	Tecelagem de Seda Ítalo Brasileira – Rua Joly, 179/273/294 e Rua Sampson, 232/280/322/343 – Brás
São Paulo	Hospital Psiquiátrico Philippe Pinel – Av. Raimundo Pereira Magalhães, 5214 – Pirituba
São Paulo	Casarão – Rua Sabbado D’Angelo, 657 – Itaquera
São Paulo	Vila dos Ingleses – Rua Mauá
São Paulo	Equipamentos de Saúde – Bairro de Pinheiros
São Paulo	Terreiro de Candomblé Santa Bárbara – Rua Ruiva, 90
São Paulo	Casa onde morou Guilherme de Almeida – Rua Macapá, 187
São Paulo	Cine Belas Artes – Rua da Consolação, 2423
São Simão	Residência Grassmann – Rua Rodolfo Miranda, 203
São Vicente	Casa do Barão e Cobertura Vegetal – Rua Frei Gaspar, 280
Sertãozinho	Fórum E Cadeia Praça Quinze de Novembro
Sorocaba	Antigo Fórum de Sorocaba, atual Oficina Cultural Grande Otelo, situado na Praça Frei Baraúna s/nº

Município	Edifício (ou conjunto de edifícios)
Tatuí	Industrias Têxteis São Martinho – Rua Nhonhô da Botica
Tatuí	Antiga Fábrica Santa Adélia
Tupã	Solar “Luiz De Souza Leão” – entre as Ruas Caingangues, Coroados, Guaianazes e Guaranis, Quadra 75
Ubatuba	Residência Irmãos Gomes – Rodovia SP-55, 2244 – Praia Grande
Valinhos	Casa de Flávio de Carvalho
Valinhos	Fábrica denominada Gessy – entre as Ruas Campos Salles e XV de Novembro
Vargem	Estação Ferroviária, casa do maquinista, depósito de material e banheiro

As escolas abaixo constituem uma única inscrição patrimonial (Resolução nº 60 da Secretaria de Cultura, de 21/07/2010, publicada em 11/11/2011). Listamos apenas os edifícios do século XX.

Município	Edifício (ou conjunto de edifícios)
Agudos	EMEF Cel. Leite – Rua 13 de Maio, 598 CEP 17120-000
Altinópolis	EMEF Cel. Joaquim da Cunha – Rua Carlos Gomes, 170 CEP 14350-000
Amparo	EE Rangel Pestana – Praça. Dr. Meirelles Reis, 153 CEP 13903-049
Angatuba	EE Dr. Fortunato de Camargo – Rua Irmãos Basile, 527 CEP 18240-000
Aparecida	EE Chagas Pereira – Praça. Dr. Benedito Meirelles, 111 CEP 12570-000
Araraquara	EE Antonio Joaquim de Carvalho – Praça Pedro de Toledo, s/n CEP 14801-348
Araras	EE Cel. Justiniano Whitaker de Oliveira – Rua Cel. André Ulson Junior, 32 CEP 13600-000
Avaré	EE Matilde Vieira – Praça. Cel. Edmundo Trench, CEP 18701-783
Bariri	EE Prof. Euclides Moreira da Silva – Av. Claudionor Barbieri, 870 CEP 17250-000
Bebedouro	EE Abílio Manoel – Praça Valêncio de Barros, 186 CEP 14700-009
Bocaina	EMEF Dep. Leônidas Pacheco Ferreira – Rua Sete de Setembro, 357 CEP 17240-000
Botucatu	EMEI Dr. Cardoso de Almeida – Praça Prof. Martinho Nogueira, s/n CEP 18600-010
Bragança Paulista	EMEF Dr. Jorge Tibiriçá – Rua Cel Leme, s/n CEP 12900-000
Brotas	EE Dona Francisca Ribeiro dos Reis – Rua Quintino Bocaiúva, 145 CEP 17380-000
Caçapava	EE Ruy Barbosa – Praça Dr. Pedro de Toledo, 136 CEP 12280-000
Cachoeira Paulista	EE Dr. Evangelista Rodrigues – Rua Dr. Bernardino de Campos, 90 CEP 12630-000
Caconde	EE Dr. Candido Lobo – Praça Cel. Gustavo Ribeiro, 92 CEP 13770-000
Cajuru	EE Dr. Mousart Alves da Silva – Rua Sampaio Moreira, 782 CEP 14240-000
Campinas	EE Orosimbo Maia – Av. Andrade de Neves, 214 CEP 13013-160
Capão Bonito	CMEF Profa. Jacyra Landim Stori – Rua Benjamim Constant, 631 CEP 18300-000
Cordeirópolis	EE/EMEI Cel. José Levy – Rua Visconde do Rio Branco, 437 CEP 13490-000
Cravinhos	EE João Nogueira – Av. Rita Cândida Nogueira, 137 CEP 14140-000
Cruzeiro	EE Dr. Arnolfo Azevedo – Av. Maj. Novaes, 126 CEP 12700-000
Cunha	EEMF Dr. Casemiro Rocha – Praça 9 de Julho, 905 CEP 12530-000
Descalvado	EMEF Cel. Tobias – Rua Dr. Cons. Antonio Prado, 636 CEP 13690-000
Dois Córregos	EE Francisco Simões – Praça Francisco Simões, 39 CEP 17300-000
Dourado	EE/EMEF Dr. Salles Jr / Carlos José Botelho – Rua José Modesto de Abreu, 269 CEP 13590-000
Fartura	EE Cel. Marcos Ribeiro – Praça Deocleciano Ribeiro, 143 CEP 18870-000
Franca	EE Cel. Francisco Martins – Praça Cel. Antonio Jacinto, 1533 CEP 14400-540
Ibitinga	EE/EMEI Prof. Angelo Martino / Archangelo Martinelli – Av. Dom, Pedro II, 645 CEP 14940-000
Igarapava	EE Prof. Dantes – Rua Benjamin Constant, 443 CEP 14540-000
Itapira	EE Dr. Julio Mesquita – Rua Campos Salles, 35 CEP 13970-000

Município	Edifício (ou conjunto de edifícios)
Itápolis	EE Prof Julio Ascânio Mallet – Av. Sete de Setembro, 763 CEP 14900-000
Itararé	EE Tome Teixeira – Rua 15 de Novembro, 120 CEP 18460-000
Itatiba	EMEF Cel. Julio César – Rua Rangel Pestana, 326 CEP 13250-250
Itatinga	EMEF Paulo Thomaz da Silva – Praça Bandeira, 111 CEP 18690-000
Itu	EE Convenção de Itu – Praça Conde de Parnaíba, 422 CEP 13300-000
Ituverava	EMEF Fabiano Alves de Freitas – Rua Cel. Augusto Barbosa, 96 CEP 14500-000
Jaboticabal	EE Coronel Vaz – Av. General Osório, 215 CEP 14870-100
Jardinópolis	EMEF Américo Salles Oliveira – Rua 7 de Setembro, 121 CEP 14680-000
Jaú	EE Major Prado – Rua Lourenço Prado, 513 CEP 17201-000
Jaú	EMEF Dr. Pádua Salles – Rua Edgard Ferraz, 665 CEP 17201-440
Joanópolis	EE Cel. João Ernesto Figueiredo – Av. Waldomiro Villaça, 126 CEP 12980-100
Jundiaí	EE Conde Parnaíba – Rua Br de Jundiaí, 1106 CEP 13200-002
Lençóis Paulista	EMEF Esperança de Oliveira – Rua Boa Morte, 471 CEP 13480-100
Limeira	GE Cel. Flaminio Ferreira / Biblioteca e Casa de Cultura – Rua Boa Morte, 471 CEP 13480-100
Lorena	EE Conde Moreira Lima – Rua Viscondessa de Castro e Lima, 22
Matão	EE José Inocêncio da Costa – Rua Cesário Mota, 756 CEP 15990-000
Mococa	EE Barão Monte Santo – Praça Ademar de Barros, 181 CEP 13730-000
Mogi Guaçu	EE Padre Armani – Rua Siqueira Campos, 132 CEP 13840-000
Mogi Mirim	EE Dr. Rodrigues Alves – Av. Cel. João Leite, 200 CEP 13800-000
Monte Alto	EMEF Dr. Raul da Rocha Medeiros – Praça da Bandeira, 43 CEP 15910-000
Monte Mór	EE Cel. Domingos Ferreira – Rua Dr. Carlos de Campos, 24 CEP 13190-000
Nazareth Paulista	EE Francisco de Derosa – Praça Dr. Álvaro Guião, s/n CEP 12960-000
Orlândia	EE Cel. Francisco Orlando – Rua 4, 146 CEP 14620-000
Pederneiras	EMEF Eliazar Braga – Rua Eliazar Braga, 132 CEP 17280-000
Pedreira	EE Cel. João Pedro de Godoy Moreira – Rua Quinze de Novembro, 952 CEP 13920-000
Penápolis	EE Luiz Chrisostomo de Oliveira – Praça 9 de Julho, 36 CEP 16300-000
Pereiras	EE Rozendo Duarte Lobo – Rua Cel. José Bonini, 222 CEP 18580-000
Pindamonhangaba	EE Dr. Alfredo Pujol – Rua Br. Homem de Mello, 63 CEP 12400-440
Piracaia	EMEF Cel. Thomaz Gonçalves da Rocha Cunha – Av. Dr. Cândido Rodrigues, 100 CEP 12970-000
Piraju	EE Ataliba Leonel – Rua Nenê Freitas, 494 CEP 18800-000
Pitangueiras	EE Maria Falconi de Felício – Praça Rio Branco, 31 CEP 14750-000
Porto Ferreira	EMEF Sud Menucci – Rua Cel. Procópio de Carvalho, 352 CEP 13660-000
Queluz	EMEF Cap. José Carlos de Oliveira Garcez – Praça Pe. Francisco das Chagas Neves, 168 CEP 12800-000
Ribeira	GE Diógenes Ribeiro de Lima / Prédio cedido à prefeitura – Av. Independência, 172 CEP 18380-000
Ribeirão Bonito	EE Cel. Pinto Ferraz – Rua Dr. Piraja da Silva, 473 CEP 13580-000
Ribeirão Preto	EE Dona Sinhá Junqueira – Rua Cons. Dantas, 358 CEP 14050-400
Ribeirão Preto	EE Dr. Guimarães Jr. – Rua Lafaiete, 584 CEP 14015-080
Ribeirão Preto	EE Fábio Barreto – Rua Amador Bueno, 220 CEP 14010-070
Ribeirão Preto	EE Otoniel Mota – Rua Prudente de Moraes, 764 CEP 14015-000
Rio Claro	EE Cel. Joaquim Salles – Rua Sete, 793 CEP 13500-060
Rio Claro	GE Irineu Penteado – Rua Um, 1982 CEP 13500-000
Salto	EE Tancredo do Amaral – Av. D. Pedro I, 170 CEP 13320-000
Santa Adélia	EE Dr. Luiz Dumont – Av. Dr. Luiz Dumont, 380 CEP 15950-000
Santa Bárbara do Oeste	EE José Gabriel de Oliveira – Av. de Cillo, 67 CEP 13450-050
Santa Branca	EMEF Barão Santa Branca – Rua Nestor Samuel de Oliveria, 193 CEP 12380-000
Santa Cruz da Conceição	EE/EMEF Dr. Luis Narciso Gomes – Rua Dr. Jorge Tibiriçá, 1014 CEP 13620-000

Município	Edifício (ou conjunto de edifícios)
Santa Cruz das Palmeiras	EE Dr. Carlos Guimarães – Rua Santa Cruz, 206 CEP 13650–000
Santa Cruz do Rio Pardo	Pólo do Circuito Gestão Santa Cruz do Rio Pardo, Antiga Delegacia Regional de Ensino
Santos	EE Barnabé – Praça Correa de Mello, s/n CEP 11013–550
Santos	EE Visc. São Leopoldo – Rua João Guerra, 251 CEP 11020–131
São Bento do Sapucaí	EMEF Cel. Ribeiro da Luz – Rua Dr. Rubião Junior, 416 CEP 12490–000
São Carlos	EE Cel. Paulino Carlos – Rua Dona Alexandrina, 1087
São José da Bela Vista	EMEI João Justino de Medeiros – Rua Major João Soares, 236 CEP 14440–000
São José dos Campos	EE Sant’anna do Parnaíba – Rua Guarani, 130 CEP 12211–740
São Paulo	EE Amadeu Amaral / Belém – Lgo. São José do Belém CEP 03057–040
São Paulo	EE Anhanguera – Rua Antonio Raposo, 87 CEP 05074–020 – Lapa
São Paulo	EE Cons. Antonio Prado – Rua Vitorino Carmilo, 621 CEP 01153–000 – Barra Funda
São Paulo	EE Dom Pedro II – Rua Marta, 33 CEP 01155–010 – Perdizes
São Paulo	EE Mal. Deodoro – Rua Dos Italianos, 405 CEP 01131–000 – Bom Retiro
São Paulo	EE Mal. Floriano – Rua Dona Julia, 2183 CEP 04117–020 – Vila Mariana
São Paulo	EE Oswaldo Cruz / Mooca – Rua Da Mooca, 2183 CEP 03103–000
São Paulo	EE Pe. Antonio Vieira – Av. Cruzeiro do Sul, 3301 CEP 02031–200 – Santana
São Paulo	EE Prof. José de C. Camargo / GE Santos Dumont – Praça 8 de Setembro, 73 CEP 03103–000 – Penha
São Paulo	ETE Carlos de Campos – Rua Monsenhor Andrade, 798 CEP 03008–001 – Brás
São Paulo	Prédio vago / GE Campos Salles – Rua São Joaquim, 288 CEP 01508–000
São Pedro	EMEF Gustavo Teixeira – Rua Joaquim Teixeira de Toledo, 524 CEP 13520–000
São Simão	EEPG Simão da Silva – Praça Dom Alberto Gonçalves, 122 CEP 14200–000
Serra Azul	EE Francisco Ferreira de Freitas – Rua Pe. Soares, 5 CEP 14230–000
Serra Negra	EE Lourenço Franco de Oliveira – Rua Tiradentes, 173 CEP 13930–000
Sertãozinho	EMEF Prof. Anacleto Cruz – Rua Aprígio de Araújo, 769 CEP 14160–000
Sorocaba	EE Antonio Padilha – Rua Prof. Toledo, 77 CEP 18035–200
Tambaú	EE Alfredo Guedes – Praça Pe. Donizete T. de Lima, 159 CEP 13710–000
Taquaritinga	EMEF Domingues da Silva – Rua Visconde do Rio Branco, 719 CEP 15900–000
Tatuí	EE Barão Surui – Praça Paulo Setubal, 101 CEP 18270–000

QUADRO i.12. Edifícios do século XX tombados pelo Iphae (Rio Grande do Sul).

Organizado a partir de: IPHAE (Instituto do patrimônio histórico e artístico do estado. Rio Grande do Sul). Bens tombados pelo estado do Rio Grande do Sul (listagem em formato .doc), 2020.

Município	Edifício (ou conjunto de edifícios)
Bagé	Palacete Pedro Osório
Bagé	Hidráulica de Bagé
Cachoeira do Sul	Banco Pelotense - Filial
Candiota	Usina de Candiota I
Caxias do Sul	Sítio Ferroviário
Cruz Alta	Prefeitura Municipal
Dom Pedrito	Prefeitura Municipal
Erechim	Castelinho
Esteio	Antigo Seminário Claretiano
Guaíba	Matadouro São Geraldo
Itaqui	Mercado Público de Itaqui
Jaguarão	Clube 24 de agosto
Jaguari	Capela Nossa Senhora Monte Bérico
Lajeado	Prefeitura Municipal
Montenegro	Antiga Estação Ferroviária
Nova Prata	Casarão Verde
Pareci Novo	Seminário São José
Pelotas	Castelo Simões Lopes
Pelotas	Clube Cultural Fica ahi pra ir dizendo
Pelotas	Banco Pelotense - Matriz
Pelotas	Casa da Banha
Piratini	Antiga Casa Fabião
Porto Alegre	Museu da Brigada Militar
Porto Alegre	Museu de Comunicação Social
Porto Alegre	MARGS
Porto Alegre	Prédio Força e Luz
Porto Alegre	Palácio do vice-governador
Porto Alegre	Palácio Piratini
Porto Alegre	Antigo Cine Teatro Capitólio
Porto Alegre	Usina do Gasômetro
Porto Alegre	Agência Matriz do Banco Meridional
Porto Alegre	Biblioteca Pública
Porto Alegre	Capela Bom Pastor
Porto Alegre	Capela Positivista de Porto Alegre
Porto Alegre	Hotel Majestic
Porto Alegre	Instituto de Educação Flores da Cunha
Porto Alegre	Arquivo Público de Porto Alegre
Porto Alegre	Conjunto Edificado da FASE (Asilo São Joaquim)
Rio Grande	Banco Pelotense - Filial
Santa Cruz do Sul	Antiga Estação Férrea de Santa Cruz do Sul

Município	Edifício (ou conjunto de edifícios)
Santa Cruz do Sul	Prédio do antigo Banrisul
Santa Cruz do Sul	Forum
Santa Maria	Instituto de Educação Olavo Bilac
Santa Maria	Sítio Ferroviário
Santa Teresa	Antiga Escola Estadual Santa Teresa
Santa Vitória do Palmar	Cine Teatro Independência
Santana do Livramento	Banco Pelotense - Filial
Santo Ângelo	Antiga Estação Férrea de Santo Ângelo
Santo Ângelo	Capela Verzeri
São Borja	Casa do Ex Presidente João Goulart
São Borja	Museu Getúlio Vargas
São Leopoldo	Antigo Seminário Evangélico (Castelinho)
São Leopoldo	Conjunto arquitetônico da EST
Serafina Corrêa	Cantina de Vinho Cervieri
Taquara	Associação Comercial e Industrial de Taquara
Vacaria	Casa do Povo
Venâncio Aires	Casa de Cultura de Venâncio Aires
Veranópolis	Casa Saretta
Viamão	Antiga Igreja Evangélica do Hospital Colônia de Itapuã

**Valor de antiguidade e
cultura da preservação**

Capítulo 1 Valor de antiguidade na obra de Alois Riegl

DESDOBRANDO O VALOR DE ANTIGUIDADE¹

O conceito de valor de antiguidade se apresenta pela primeira vez em 1903, no texto *O culto moderno dos monumentos*,² de Alois Riegl, enquanto um dos valores a serem considerados na preservação.³ Os fragmentos a seguir mostram esse valor em duas perspectivas: a partir dos elementos dos monumentos em que ele se manifesta; e a partir do efeito que ele causa no observador:

O valor de antiguidade de um monumento trai-se à primeira vista [...] numa imperfeição, numa falta de coesão, numa tendência para a dissolução de formas e cores, que se opõe directamente às propriedades das criações modernas, quer dizer, das recentemente produzidas.⁴

O monumento torna-se apenas mais um substrato sensível imprescindível, a fim de produzir no seu espectador aquele efeito afectivo que a representação da órbita regular do nascer e perecer, do irromper do particular a partir do universal e seu reentrar gradual naquele, obedecendo a uma necessidade natural.⁵

Essa diferenciação estrutura nossa análise: denominaremos *atributos*⁶ os elementos dos monumentos que despertam a percepção do seu valor e *sentidos*⁷ aquilo que é evocado ou percebido. Por exemplo, o valor de antiguidade de uma escultura pode ter por *atributos* sua pátina⁸ e seu desgaste superficial – elementos que despertam no sujeito um *sentido* de contemplação do tempo transcorrido desde a criação da obra. A figura 1, a seguir, apresenta em forma gráfica esses conceitos, conforme as descrições mais difundidas na bibliografia de referência.

Para explorar o potencial do valor de antiguidade para a preservação contemporânea, e também para tentar esclarecer suas indefinições, apontadas pelo próprio Riegl,⁹ revisitamos o conceito a

1 Para uma abordagem geral da obra de Riegl e de sua *Teoria dos valores concorrentes*, ver *Introdução*.

2 1ª edição: RIEGL, Alois, *Der moderne denkmalkultus. Sein wesen und seine entstehung*, Viena – Leipzig: W. Braumüller, 1903.

3 Utilizaremos *preservação de monumentos* como tradução para *Denkmalpflege e proteção de monumentos para Denkmalschutz*. Cf. BREITLING, Peter, The origins and development of a conservation philosophy in Austria, in: *Planning for conservation*, Londres: Mansell, 1981, p. 49.

4 RIEGL, Alois, O culto moderno dos monumentos. Trad. João Tiago Proença, in: *O culto moderno dos monumentos e outros ensaios estéticos*, Lisboa: Edições 70, 2013, p. 27–28.

5 *Ibid.*, p. 16.

6 Termo não usado por Riegl, corrente no vocabulário patrimonial contemporâneo, especialmente quando se trata de valores culturais.

7 Termo não usado por Riegl, proposto no âmbito da presente pesquisa.

8 Para uma discussão do conceito de pátina, ver *Introdução*.

9 RIEGL, Alois, Nuevas corrientes en el cuidado de los monumentos, *Conversaciones...*, n. 5, p. 62–75, 2018, p. 69–70.

partir de uma série de textos do autor, de Max Dvorak¹⁰ e de Georg Dehio¹¹ – próximos a ele no tempo, no idioma e no diálogo entre suas obras, como parte de “um vasto, articulado e complexo movimento pela preservação do patrimônio.”¹² O material analisado data de 1899 até 1916, e inclui o cerne da produção de Riegl no campo da preservação, bem como as principais posições sobre o tema de Dehio e Dvorak.

Ao longo de nossa exposição, apresentamos também outros conceitos de Riegl, úteis a uma compreensão mais ampla do valor de antiguidade – *Stimmung* (atmosfera) e *Aufmerksamkeit* (atenção). As numerosas referências a textos dos séculos XVIII e XIX buscam situar as apropriações e proposições

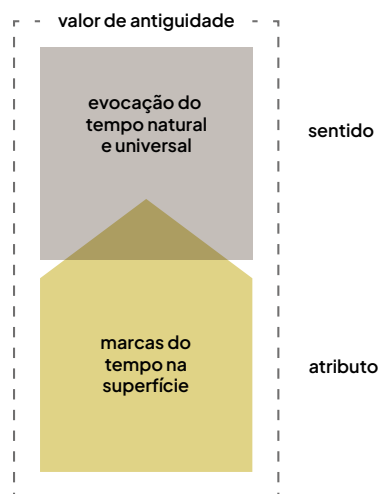


Figura 1.1. Valor de antiguidade, com seu sentido e seu atributo, conforme descrições bibliográficas correntes.

Quadro 1.1. Textos de Riegl, Dehio e Dvorak analisados, com títulos traduzidos para o português.

Ano	Autor	Texto	1ª edição
1899	Riegl	A disposição harmoniosa como conteúdo da arte moderna ¹³	“Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst”. <i>Graphische Künste XXII</i> (1899).
1899–1902 ¹⁴	Riegl	Sobre os amadores de arte: antigos e modernos ¹⁵	“Über antike und moderne Kunstfreunde”. <i>Kunstgeschichtliches Jahrbuch der k. k. Zentralkommission I</i> (anexo) (1907): 1–14.
1901	Dehio	O que será do Castelo de Heidelberg? ¹⁶	<i>Was wird aus dem Heidelberger Schloss werden?</i> Estrasburgo: Karl J. Trübner, 1901.
1902	Riegl	A portada de Santo Estêvão ¹⁷	“Das Riesentor zu St. Stephan”. <i>Neue Freie Presse</i> . 1º de fevereiro de 1902.
1903	Riegl	O culto moderno dos monumentos ¹⁸	<i>Der moderne denkmalkultus. Sein wesen und seine entstehung</i> . Viena – Leipzig: W. Braumüller, 1903.

10 Historiador da arte de origem tcheca, ativo na Áustria, nascido em 1874, falecido em 1921. Sucedeu Riegl como professor de história da arte na Universidade de Viena e como conservador geral na *Real e imperial comissão central para a pesquisa e preservação de monumentos históricos e artísticos*. Em nosso texto, adotamos a grafia simplificada Dvorak, em consonância com parte significativa da bibliografia internacional.

11 Historiador da arte germânico, nascido em 1850 e falecido em 1932.

12 SCARROCCHIA, Sandro, La teoria dei valori confliggenti dei monumenti di Alois Riegl, in: *Il culto moderno dei monumenti. Il suo carattere e i suoi inizi*, Milão: Abscondita, 2011, p. 82.

13 RIEGL, Alois, A disposição harmoniosa como conteúdo da arte moderna, in: *O culto moderno dos monumentos e outros ensaios estéticos*, Lisboa: Edições 70, 2013, p. 7790.

14 Para a datação do texto, ver nota na seção *Atmosfera e atenção*.

15 RIEGL, Alois, Sobre os amadores de arte: antigos e modernos, in: *O culto moderno dos monumentos e outros ensaios estéticos*, Lisboa: Edições 70, 2013, p. 125–141.

16 DEHIO, Georg, Was wird aus dem Heidelberger Schloss werden?, in: *Kunsthistorische Aufsätze*, Munique – Berlim: Roldenbourg, 1914, p. 247–259; Apud BRENDELE, Betânia, “Konservieren, nicht restaurieren”: Georg Dehio e as raízes da moderna teoria da restauração, in: *De Viollet-le-Duc à Carta de Veneza. Teoria e prática do restauro no espaço ibero-americano (anais do evento em Lisboa, de 20 a 21 de novembro de 2014)*, Lisboa: Laboratório Nacional de Engenharia Civil, 2014, p. 347–354.

17 RIEGL, Alois, La porta gigante di Santo Stefano, in: *Alois Riegl: teoria e prassi della conservazione dei monumenti. Antologia di scritti, discorsi, rapporti 1898–1905*, Bolonha: GEDIT, 2003, p. 163–170.

18 RIEGL, O culto moderno dos monumentos. Trad. João Tiago Proença.

Ano	Autor	Texto	1ª edição
1903	Riegl	Lei de preservação dos monumentos ¹⁹	"Entwurf einer Gesetzlichen organisation der denkmalpflege in Österreich, II", 1903. Biblioteca do Bundesdenkmalamt.
1903	Riegl	Disposições para a aplicação da lei de preservação dos monumentos ²⁰	"Entwurf einer Gesetzlichen organisation der denkmalpflege in Österreich, III", 1903. Biblioteca do Bundesdenkmalamt.
1903	Riegl	Sobre o problema da restauração de pinturas parietais ²¹	"Zu Frage der Restaurierung von Wandmalereien". <i>Mitteilungen der k. k. Zentralkommission II</i> (1903): 14–31.
1903	Riegl	Relatório de pesquisa para valoração de interesse pelos monumentos medievais e modernos no interior do Palácio de Diocleciano em Split ²²	"Bericht über eine im Auftrage des Präsidiums der k. k. ZentralKommission zur Wahrung der Interessen der mittelalterlichen un neuzeitlichen Denkmale innerhalb des ehemaligen Diocletianischen Palastes zu Spalato durchgeführte Untersuchung". <i>Mitteilungen der k. k. Zentralkommission II</i> (1903): 333–41.
1904	Riegl	O restauro dos afrescos da capela da Santa Cruz na Catedral de Wawel em Cracóvia ²³	"Die Restaurierung der Wandmalereien in der Heiligenkreuzkapelle des Domes auf dem Wawel zu Krakau". <i>Mitteilungen der k. k. Zentralkommission III</i> (1904): 272–92.
1905	Dehio	A proteção e a preservação de monumentos no século XIX ²⁴	<i>Denkmalschutz und Denkmalpflege im neunzehnten Jahrhundert</i> . Estrasburgo: Heitz und Mündel, 1905.
1905	Riegl	Novas correntes na preservação de monumentos ²⁵	"Neue Strömungen in der Denkmalpflege". <i>Mitteilungen der k. k. Zentralkommission IV</i> , no 1–3 (março de 1905): 84–104.
1905	Dvorak	Alois Riegl ²⁶	"Alois Riegl". <i>Mitteilungen der k. k. Zentralkommission IV</i> , no 7–8 (outubro de 1905): 255–76.
1910	Dvorak	Culto dos monumentos e desenvolvimento artístico ²⁷	"Denkmalkultus und kunstentwicklung". <i>Kunstgeschichtliches Jahrbuch der k. k. Zentralkommission IV</i> (1910): 1–32.
1916	Dvorak	Catecismo da preservação dos monumentos ²⁸	<i>Katechismus der Denkmalpflege</i> . Viena: Julius Bard Verlag, 1916.

19 RIEGL, Alois, La legge di tutela dei monumenti, *in: Alois Riegl: teoria e prassi della conservazione dei monumenti. Antologia di scritti, discorsi, rapporti 1898–1905*, Bolonha: GEDIT, 2003, p. 207–221.

20 RIEGL, Alois, Disposizioni per l'applicazione della legge di tutela dei monumenti, *in: Alois Riegl: teoria e prassi della conservazione dei monumenti. Antologia di scritti, discorsi, rapporti 1898–1905*, Bolonha: GEDIT, 2003, p. 222–236.

21 RIEGL, Alois, Sul problema del restauro di pitture parietali, *in: Alois Riegl: teoria e prassi della conservazione dei monumenti. Antologia di scritti, discorsi, rapporti 1898–1905*, Bolonha: GEDIT, 2003, p. 251–262.

22 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, *in: Alois Riegl: teoria e prassi della conservazione dei monumenti. Antologia di scritti, discorsi, rapporti 1898–1905*, Bolonha: GEDIT, 2003, p. 335–341.

23 RIEGL, Alois, Il restauro degli affreschi della cappella della Santa Croce nel Duomo sul Wawel a Cracovia, *in: Alois Riegl: teoria e prassi della conservazione dei monumenti. Antologia di scritti, discorsi, rapporti 1898–1905*, Bolonha: GEDIT, 2003, p. 263–273.

24 DEHIO, Georg, La protección y el cuidado de los monumentos en el siglo XIX, *Conversaciones...*, p. 29–45, 2018.

25 RIEGL, Nuevas corrientes en el cuidado de los monumentos.

26 DVORAK, Max, Alois Riegl, *in: The monument question in the late Habsburg Austria: a critical introduction to Max Dvořák's Denkmalpflege (Tese – Doutorado)*, Edimburgo: University of Edinburgh, 2012, p. 202–217.

27 DVORAK, Max, Culto dei monumenti e sviluppo artistico, *in: Alois Riegl: teoria e prassi della conservazione dei monumenti. Antologia di scritti, discorsi, rapporti 1898–1905*, Bolonha: GEDIT, 2003, p. 359–372.

28 DVORAK, Max, *Catecismo da preservação dos monumentos*, Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

que Riegl faz a partir de um universo de pensamento que vinha se delineando já havia séculos, mas não se pretende estabelecer uma precisa cadeia de influência, que escapa aos objetivos da pesquisa. Recorremos ainda a intérpretes contemporâneos de Riegl e de seu contexto: as perspectivas mais próximas das nossas são as de Andreas Lehne²⁹ e Jonathan Blower,³⁰ que também interpretam conjuntamente as proposições de Riegl, Dehio e Dvorak; e de Sandro Scarrocchia³¹ e Mirandulina Azevedo,³² que escrevem especificamente sobre o valor de antiguidade.

ATRIBUTOS – ENVELHECIDO, ALTERADO E OBSOLETO

Para Riegl, o valor de antiguidade se revela nas marcas do tempo sobre a superfície dos objetos, seja de forma aditiva (pátina), seja de forma subtrativa (erosão).³³ Trata-se do atributo principal do valor de antiguidade, assinalado como seu elemento distintivo ao longo de todo o texto do *Culto Moderno dos Monumentos*.

Desde o século XVIII, o aspecto envelhecido vinha recebendo atenção em formulações ligadas à preservação da arte e da arquitetura. Marco Dezzi Bardeschi identifica uma reflexão já madura sobre o tema, na segunda metade século:

Em vez de um sinal depreciativo de decadência e degradação (a ser removido) Algarotti – muito antes de Ruskin – considera ‘a pátina’ uma qualidade verdadeiramente ‘preciosa’, marca do valor de antiguidade e da autenticidade da obra, fruto da ação daquele ‘venerável velho do Tempo, que trabalha com pincéis finíssimos e uma incrível lentidão’ e que, unindo ‘imperceptivelmente as cores, as faz mais suaves e macias’.³⁴

Percepções como essas se multiplicam na cultura europeia ao longo do século XIX, passando por Carlo Cattaneo, Prosper Mérimée e Victor Hugo, entre outros, e alcançam uma síntese incontornável em 1849, com *A Lâmpada da Memória* de John Ruskin, parte de *As Sete Lâmpadas da Arquitetura*.³⁵ No trecho mais célebre do texto – o aforismo 30 – 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”³⁶ e conclui que “É naquela mancha dourada do tempo que devemos procurar a verdadeira luz, a cor e o valor da arquitetura.”³⁷

29 LEHNE, Andreas, Georg Dehio, Alois Riegl, Max Dvorak: a threshold in theory development, in: *Conservation and preservation: interactions between theory and practice: in memoriam Alois Riegl (1858–1905)* (anais do evento em Viena, de 23 a 27 de abril de 2008), Florença: Polistampa, 2010, p. 69–80; LEHNE, Andreas, Las últimas palabras de Alois Riegl, *Conversaciones...*, n. 5, p. 139–148, 2018.

30 BLOWER, Jonathan, *The monument question in the late Habsburg Austria: a critical introduction to Max Dvorak’s Denkmalpflege*, Tese – doutorado, University of Edinburgh, Edimburgo, 2012.

31 SCARROCCHIA, Sandro, Il culto moderno dei monumenti e il valore dell’antico. Archivist del tempo, in: *Alois Riegl: teoria e prassi della conservazione dei monumenti. Antologia di scritti, discorsi, rapporti 1898–1905*, Bolonha: GEDIT, 2003, p. 47–54; SCARROCCHIA, Sandro, Ricerca sul valore dell’antico. Percorsi di lettura, in: *Alois Riegl: teoria e prassi della conservazione dei monumenti. Antologia di scritti, discorsi, rapporti 1898–1905*, Bolonha: GEDIT, 2003, p. 111–114.

32 AZEVEDO, Mirandulina Maria Moreira, Patrimônio cultural e rememoração: notas preliminares sobre o valor de antiguidade, *Revista CPC*, n. 11, p. 7–32, 2011; AZEVEDO, Mirandulina Maria Moreira, Valor de antiguidade, conservação e restauro, *Pós: Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP*, v. 19, n. 32, p. 38–61, 2012.

33 RIEGL, O culto moderno dos monumentos. Trad. João Tiago Proença, p. 29. A diferença entre os aspectos aditivo (em alemão, Patina) e subtrativo (Auswitterung) das marcas do tempo aparece apenas na tradução portuguesa da obra.

34 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.

35 1ª edição em 1849. Nossas observações resultam do cotejamento da reedição de 1903 com a tradução brasileira de 2008 RUSKIN, John, *The seven lamps of architecture*, Londres – Nova Iorque: George Allen – Longmans, Green, and Co., 1903; RUSKIN, John, *A lâmpada da memória*, Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

36 As traduções mais diretas do original Age sejam *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*.

37 RUSKIN, *A lâmpada da memória*, p. 68.

Em 1901, Georg Dehio compartilha da atenção ao tema, em seu texto sobre o Castelo de Heidelberg, quando afirma: “é uma *profunda exigência psicológica* que o velho pareça velho, com todas as marcas da vida, rachaduras e feridas.”³⁸ Anos depois, em 1916, o interesse permanece em Max Dvorak, que afirma que o fascínio e a poesia do monumento dependem de seu aspecto envelhecido, diferente do novo:

Uma antiga igreja acinzentada pelo tempo, que tenha sido restaurada a ponto de parecer nova em folha [...] acabe perdendo quase tudo o que lhe garantia o aspecto caro e precioso. Ela se assemelha [...] a uma construção nova e sem interesse, da qual desapareceram a poesia, a atmosfera e o fascínio pitoresco que a envolviam.³⁹

Para além do *envelhecido*, identificamos, na obra de Riegl, um segundo atributo do valor de antiguidade, não costumeiramente referido: o *alterado* – coexistência, na mesma obra, de partes correspondentes a diferentes tempos. Tratando dos “monumentos que não se conservaram completamente no plano original, mas que no decurso do tempo sofreram diversas modificações estilísticas por mão humana,” o autor identifica a prática recorrente “de eliminar todas as modificações posteriores [...] e restaurar as formas originárias”, pretensamente justificada pelo valor histórico e pelo valor de novidade. Discordando da abordagem, aponta:

Este sistema foi alvo da mais viva contestação, quando surgiu o culto do valor de antiguidade que não se preocupa com a originalidade estilística nem com a coesão, mas, ao contrário, com a interrupção de ambas.⁴⁰

Esse interesse aparece também na proposta da *Lei de preservação dos monumentos* e nas *Disposições para a aplicação da Lei de preservação dos monumentos*:

Estes monumentos [...] deveriam ser então defendidos de toda diminuição de seu valor de antiguidade, que se pode verificar de dois modos: 1. [...]; 2 Pelas transformações feitas pela mão do homem (destruição, acréscimos ou eliminações na fase de restauro, isolamento do contexto ou relação nova com tal contexto inicial).⁴¹

A maior preocupação da futura preservação dos monumentos deve ser dirigida à conservação destas marcas [de antiguidade], e, por isto, devem inevitavelmente cair os postulados da originalidade e unidade estilísticas, conexos à apreciação dos valores histórico e de novidade, e voltados, ambos, à eliminação daquelas marcas.⁴²

Ou seja: com vistas à preservação do valor de antiguidade dos monumentos, Riegl é contrário à remoção das alterações que integram tal valor. Essa posição já aparecera no ano anterior, em sua análise sobre a portada da Catedral de Santo Estêvão, em Viena, objeto de um debate não resolvido desde a década de 1880. No texto, ele defende a coexistência dos elementos góticos e românicos na estrutura, por meio de um raciocínio que contrapõe valor de novidade, valor histórico e valor de antiguidade – embora sem usar qualquer desses termos, que de fato somente apareceriam em *O culto moderno*. Ele justifica a permanência do *status quo* híbrido por prudência: não valeria a pena eliminar elementos válidos da obra, apenas para viabilizar “experimentos de historiadores da arte.”⁴³

38 DEHIO, Was wird aus dem Heidelberger Schloss werden?, p. 258; apud BRENDLE, “Konservieren, nicht restaurieren”: Georg Dehio e as raízes da moderna teoria da restauração, p. 353.

39 DVORAK, *Catecismo da preservação dos monumentos*, p. 98–99.

40 RIEGL, O culto moderno dos monumentos. Trad. João Tiago Proença, p. 53–54.

41 RIEGL, La legge di tutela dei monumenti, p. 216.

42 RIEGL, Disposizioni per l'applicazione della legge di tutela dei monumenti, p. 224.

43 RIEGL, La porta gigante di Santo Stefano, p. 167.

Identificamos antecedentes do reconhecimento positivo da sobreposição estilística na obra de William Morris, que pertenceu ao mesmo círculo intelectual de Ruskin e que com ele compartilhava um conjunto de reflexões. Para este autor, o resultado do acúmulo de transformações ao longo do tempo era um edifício “em que as muitas alterações, apesar de claras e bastante visíveis, eram, por seu próprio contraste, interessantes e instrutivas e de forma alguma conseguiam enganar.”⁴⁴ Dezzi Bardeschi identifica outro antecedente no fim do século XIX, em Camillo Boito, para quem “o monumento tem suas estratificações, como a crosta terrestre [...] e [...] todas, da profundíssima à superficial, possuem o seu valor e devem ser respeitadas.”⁴⁵

Em grande medida, essas reflexões reagiam a intervenções que, em busca de uma unidade estilística para os monumentos, eliminavam elementos arquitetônicos e obras de arte integradas que, provenientes de épocas diversas, rompiam com tal unidade – indiferentemente a seus valores intrínsecos e à possibilidade de apreciá-los em sua diferença.⁴⁶ O debate adentrou o século XX, e Dehio posicionou-se com clareza em favor da estratificação histórica:

[...] que abundância de vida histórica ainda aflora, apesar de muitas perdas, e que reflete oito séculos de nossa história em nossa catedral [*de Estrasburgo*]! E o que significa a fria abstração arqueológica da Catedral de Colônia [...]. O homem sensível à história se alegra em escutar a voz do passado em uma polifonia tão rica; para quem só busca a unidade de estilo, é, contudo, um escândalo.⁴⁷

Ainda no *Culto moderno dos monumentos*, Riegl aponta um terceiro tipo de manifestação do valor de antiguidade: a forma e os modos próprios de outros tempos, que não o do observador:

[...] um pedaço de pergaminho do século XV do mais simples conteúdo [...] desperta-nos [...] um duplo valor de memória [...]: histórico, através das cláusulas de venda [...], dos nomes [...] etc.; o outro através da língua envelhecida, dos modos de expressão inusitados, conceitos e juízos, que são imediatamente sentidos, até pelas pessoas historicamente incultas, como não modernos, mas antes como pertencentes ao passado.⁴⁸

Nas *Disposições para a aplicação da lei*, Riegl reafirma a relevância da forma antiquada para a percepção da antiguidade, ao propor que objetos evidentemente marcados pelo tempo poderiam ser excluídos do inventário dos monumentos do Império por sua “mínima complexidade formal, que por isso oferece oportunidade demasiadamente reduzida para ler-lhes eficazmente as marcas de antiguidade.”⁴⁹ O tema também fora antecipado no texto sobre a Catedral de Santo Estêvão, na afirmação de que “em certos casos, o antiquado será sentido como instigante, como um componente que faz mais potente o conjunto.”⁵⁰ A seguir, a associação entre valor de antiguidade e aspecto formal próprio de outros tempos retornaria nos relatórios sobre monumentos nas cidades de Split e Cracóvia:

Sem limitações se apresenta o considerável valor de antiguidade do Complexo, baseado no simpático cromatismo amarelo acastanhado dos blocos de pedra, e que

44 MORRIS, William; WEBB, Philip, Society for the Protection of Ancient Buildings Manifesto, in: **Building conservation philosophy**, Shaftesbury: Donhead, 2006, p. 157. 1ª versão: MORRIS, William; WEBB, Philip. Society for the Protection of Ancient Buildings Manifesto. 22 mar. 1877

45 DEZZI BARDESCHI, “Conservare, non restaurare” (Hugo, Ruskin, Boito, Dehio e dintorni) – breve storia e suggerimenti per la conservazione in questo millennio, p. 10.

46 JOKILEHTO, Jukka, **A history of architectural conservation**, Londres: Routledge, 2007, p. 137–173.

47 DEHIO, La protección y el cuidado de los monumentos en el siglo XIX, p. 40–41.

48 RIEGL, O culto moderno dos monumentos. Trad. João Tiago Proença, p. 15–16.

49 RIEGL, Disposizioni per l'applicazione della legge di tutela dei monumenti, p. 231.

50 RIEGL, La porta gigante di Santo Stefano, p. 164.

encontra confirmação também nas proporções despretensiosas que remetem à tradição medieval.⁵¹

Este sentimento de prazer interior é alimentado pela percepção das marcas que a idade deixou no monumento: as formas rígidas e as cores à antiga, as partes perdidas e aquelas esmaecidas, aquelas parcialmente perdidas e lacunosas.⁵²

Nessas passagens, acumulam-se exemplos da participação de um juízo de obsolescência formal no valor de antiguidade, independentemente da importância desse juízo também para a história da arte e, assim, para o valor histórico do monumento. Não identificamos, nos outros autores analisados, interesse explícito na obsolescência – formal ou de outra natureza – o que parece indicar uma especificidade do pensamento de Riegl, talvez relacionada à sua atividade como historiador da arte. A esse terceiro atributo, chamamos *obsoleto*, com um sentido de deslocamento temporal mais amplo que o do termo *antiquado*.⁵³

Como características que materializam nos objetos o valor de antiguidade, encontramos, portanto, a variedade dos atributos do *envelhecido*, do *alterado* e do *obsoleto*. A passagem do tempo, perceptível à vista, os liga; é uma trajetória de particularização, progressivo afastamento de um estado ideal ou originário. Assim, esses três atributos são tomados nesta tese como parâmetros fundamentais de análise e reflexão, a partir dos quais se trata do valor de antiguidade.

CONTEXTO FÍSICO DOS MONUMENTOS E ESTÉTICA DO PITORESCO

Em passagem já citada, Riegl apontou um possível quarto atributo do valor de antiguidade, o contexto dos monumentos:

Estes monumentos [...] deveriam ser então defendidos de toda diminuição de seu valor de antiguidade [...] Pelas transformações feitas pela mão do homem (destruição, acréscimos ou eliminações na fase de restauro, *isolamento do contexto ou relação nova com tal contexto inicial*).⁵⁴

A associação entre o contexto dos monumentos e seu valor de antiguidade aparece também na obra de Dvorak:

Não são motivos religiosos, genealógicos, patrióticos, materialistas ou históricos que entram em jogo quando simples ruínas de uma fortaleza [...], situadas em uma encosta florestada, suspensas sobre um rio impetuoso, animam e encantam o turista, mesmo que este não lhes conheça a história e nem nela esteja interessado; visto que nele suscitam encantamento e uma atmosfera exaltante, uma *Stimmung*. Obviamente, neste caso estão envolvidos [...] valores que se costumam caracterizar com a denominação de 'românticos, pitorescos, sugestivos' e que dependem, em parte, de sentimentos particulares e em parte da qualidade estética, sem que coincidam com os sentimentos religiosos ou patrióticos que em geral influenciam a relação com os monumentos e sem que os outros coincidam com os valores artísticos absolutos destes, já que seu efeito resulta principalmente do aspecto adquirido com o passar do tempo e em relação com o contexto, mais do que de sua forma artística originária.⁵⁵

51 RIEGL, 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, p. 338.

52 RIEGL, Il restauro degli affreschi della cappella della Santa Croce nel Duomo sul Wawel a Cracovia, p. 270.

53 Sandro Scarrocchia identifica esse aspecto do valor de antiguidade, por meio de fragmentos de citações de Lou Andreas-Salomé e de Walter Benjamin, sem sistematizá-lo mais precisamente na obra do próprio Riegl. SCARROCCHIA, La teoria dei valori confliggenti dei monumenti di Alois Riegl, p. 85–86, 99.

54 RIEGL, Disposizioni per l'applicazione della legge di tutela dei monumenti, p. 216. Grifo nosso.

55 DVORAK, Culto dei monumenti e sviluppo artistico, p. 363.

Nessa passagem, Dvorak se esforça para descrever as razões da *atmosfera exaltante* despertada por uma situação paisagística incomum. Para tanto, assim como Riegl, associa contexto físico a valor de antiguidade, e traz a categoria do pitoresco, imbricando os três conceitos.⁵⁶ Não consideraremos o contexto, em si mesmo, como atributo do valor de antiguidade, por seu vínculo frágil com a passagem do tempo – para ser efetivamente percebido como antigo, ele precisa apresentar um dos três atributos já definidos. Assim, abordaremos brevemente o conceito de *pitoresco*, de forma a esclarecer suas diferenças em relação ao valor de antiguidade.

Categoria estética fundamental da sensibilidade romântica do século XIX, o pitoresco tem raízes no século XVIII – naquelas mesmas transformações da modernidade que levaram à constituição da preservação dos monumentos:

O pitoresco surge [...] nas origens do contraste moderno entre o ambiente natural profundamente transformado e o ambiente natural livre e intocado; com toda a ambiguidade que inevitavelmente comporta [...] Prefere-se, assim, o campo selvagem ao campo cultivado e ordenado. Vem evocada na mente de quem passeia uma viva emoção a partir das características próprias do ambiente natural, das suas deformidades.⁵⁷

A obra de Uvedale Price é uma síntese precoce e incontornável, que tomamos como ponto de partida. As passagens a seguir concentram aspectos relevantes de seu pensamento:

[o interesse dos pintores nos objetos vem] de sua peculiaridade de caráter fortemente marcada, da variedade produzida por suas irregularidades inesperadas, da maneira como as partes quebradas e ásperas captam a luz [...] ou dos tons ricos e suaves produzidos pelos vários estágios da degradação [...] As ruínas de todos os tipos, portanto, são num primeiro momento disformes; e depois, por meio da vegetação e dos vários efeitos do tempo e do acaso, tornam-se pitorescas.⁵⁸

Para o autor, o interesse pitoresco dos objetos se manifesta em sua *especificidade* de caráter, sua *desconformidade*, suas *particularidades de forma e de cor*. No caso das ruínas, isto se origina da *interseção da obra humana com a natureza, da passagem do tempo e do acaso*. Outro dos pensadores que definiram o pitoresco, Alexander Cozens⁵⁹ exprimiu a mesma concepção em termos mais sintéticos: “não se busca mais o universal do belo, mas o particular do característico.”⁶⁰

Nessa visão, o envelhecimento pitoresco advém da gradual ação da natureza ou da mão humana que emula as ações da natureza – mas não do desastre e da destruição.⁶¹ É com essa estética que, no século XVIII, as representações das ruínas na pintura europeia, tendo partido do interesse pelos objetos da Antiguidade Clássica, passam ao interesse pelos resultados do envelhecimento em si mesmos.⁶²

56 Na virada do século XX, o contexto já se apresentava à preservação em questões mais específicas. Por exemplo, Dehio apresenta as ideias do *genius loci*, da influência recíproca entre o monumento e as construções de seu entorno, e da importância de procedimentos projetuais para preservá-los. Para ele, isto incluiria preservar tanto relações não-usuais, pitorescas, como, principalmente, relações de conformidade de alinhamentos, volumes etc. DEHIO, La protección y el cuidado de los monumentos en el siglo XIX, p. 38.

57 MILANI, Raffaele, Estetica del pittoresco. *Parametro*, v. XXXVI, n. 264/265, p. 28–33, 2006, p. 31.

58 PRICE, Sir Uvedale, *An essay on the picturesque as compared with the sublime and the beautiful; and on the use of studying pictures, for the purpose of improving real landscape*, Londres: J. Mawman, 1810, p. 199.

59 Pintor de nacionalidade britânica, nascido na Rússia em 1717 e falecido em 1786.

60 ARGAN, Giulio Carlo, *Arte Moderna*, São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 18.

61 LOWENTHAL, David, *The past is a foreign country – Revisited*, Cambridge: Cambridge University Press, 2015, p. 263–264.

62 *Ibid.*, p. 243, 247, 260.

Décadas depois de Price, em *A Lâmpada da Memória*, Ruskin apresenta sua própria definição do termo, trazendo-a da pintura e do paisagismo para os monumentos. Cada uma das manifestações e origens do pitoresco relatadas por Price reaparece no trecho a seguir:

[...] em arquitetura, a beleza superveniente e *acidental* é muito comumente *incompatível com a preservação do caráter original*, e o pitoresco [...] trata-se apenas da sublimidade das *fendas, ou fraturas, ou manchas, ou vegetação, que assimilam a arquitetura à obra da Natureza*, e conferem a ela aquelas particularidades de *cor e forma* que são universalmente caras aos olhos dos homens [...] o pitoresco [...] tem em si esta função mais nobre do que a de qualquer objeto, de *ser um expoente da idade*.⁶³

Em síntese, a desconformidade de Price, o característico de Cozens e o *caráter original perdido* de Ruskin descrevem a divergência entre os objetos concretos observados e um estado ideal não (mais) existente, que integra o núcleo do conceito. Juntamente com os interesses pela ação continuada da Natureza sobre os objetos, por suas superfícies e por seu envelhecimento, define-se um repertório claro de aproximações relevantes entre pitoresco e valor de antiguidade.

Não se trata, contudo, do mesmo conceito: entre Price e Riegl há transformações relevantes. O primeiro se interessa por quaisquer superfícies que apresentem aspereza, ou um jogo de luz e sombra, para o que eventuais danos poderiam contribuir. Volta-se também à interpenetração entre obra humana e natureza; uma natureza próxima, palpável, fonte de surpresa e irregularidade. Assim, o tempo é um agente útil por seus efeitos, por suas contribuições para o aspecto das superfícies ou para o apagamento das fronteiras entre humano e natural; mas não é um interesse em si mesmo. Em *As sete lâmpadas da arquitetura*, Ruskin mantém o interesse nos jogos de luz e sombra, agora alcançados especificamente por certos edifícios e certos tipos de decoração. Ao tratar especificamente da memória e do pitoresco, sua atenção recai sobre as marcas do tempo; este deixa de ser apenas um agente de variação e surpresa, e passa a ser foco de atenção; conteúdo expresso pelos objetos envelhecidos; elemento fundamental a mediar as gerações. Em *O culto moderno dos monumentos*, Riegl segue com o interesse nas superfícies transformadas pelo tempo. Surgem como novidades a evocação de uma natureza abstrata e universal – não mais a natureza concreta de Price – e o interesse no aspecto obsoleto. Além disso, aprofundando o interesse de Ruskin, as superfícies dos monumentos passam a expressar o próprio tempo, universal e humano, como seu conteúdo.

Em síntese, o conceito de valor de antiguidade tem *um campo de interesse visual comum* com a categoria do pitoresco, mas com diferenças importantes: nos autores analisados, ao tempo em que em que se desenvolve um raciocínio propriamente preservacionista, cresce o interesse pelo tempo em si, origem e conteúdo daquilo que se preserva, e não mero agente de transformações.

SENTIDOS – TEMPO NATURAL E TEMPO HUMANO

Na forma como se apresenta em *O culto moderno dos monumentos*, o valor de antiguidade evoca uma relação entre indivíduo e universo (presente por meio da natureza). Essa relação é mediada pela passagem do tempo, com seus ciclos de *formação* (particularização a partir do universal) e posterior *dissolução* (retorno ao universal):

63 RUSKIN, *A lâmpada da memória*, p. 77.

Mas, logo que o indivíduo (tanto o que foi criado pelo homem como aquele que o foi pela natureza) está formado, tem início a actividade deletéria da natureza, a das suas forças mecânicas e químicas que dissolvem novamente o indivíduo nos seus elementos e pretendem ligá-lo ao todo amorfo da natureza.⁶⁴

A relação sujeito-natureza do valor de antiguidade se reflete na relação entre as duplas *nascimento/morte* e *formação/dissolução*, que aparecem no mesmo texto.⁶⁵ Nessa visão, o contentamento experimentado na contemplação do valor de antiguidade corresponderia à tranquilidade advinda da segurança da repetição do ciclo regular da natureza.⁶⁶ Assim descrito, o valor de antiguidade evoca a passagem do tempo de modo abstrato, afastado da história de cada objeto:

[...] o valor de antiguidade já abstrai totalmente, por princípio, do fenómeno individual, localizado, como tal, e avalia exclusivamente o efeito afectivo, em todo o monumento sem exceção, quer dizer, sem consideração das suas propriedades objectivas específicas, ou, mais precisamente, sob a mera consideração daquelas propriedades que apontam (marcas da idade) para a dissolução do monumento no geral, em lugar daquelas que traem a sua individualidade objectiva, originariamente coesa.⁶⁷

Como aponta Michael Gubser, “admiradores do valor de antiguidade comprazem-se dos monumentos não por sua capacidade de elucidar este ou aquele período histórico, mas porque eles revelam o *passado em si e como tal.*”⁶⁸ E, de fato, a ênfase de Riegl na experiência do tempo chega a reconhecer o direito à existência de tudo que se desenvolveu por longa duração, inclusive os objetos naturais.⁶⁹

Paralelamente à ideia de um tempo natural universal, Riegl indica evocações mais humanas para as marcas do tempo – a venerabilidade e a resistência:

Estimamos ainda como tendo maior valor um monumento românico do que um gótico [...] porque sabemos bem que o segundo é menos antigo, e por isto viveu menos do que o monumento românico mais venerável.⁷⁰

[...] o culto moderno dos monumentos [...] requer também para os ‘monumentos de antiguidade’ uma contemplação repassada de piedade [...] Na classe dos monumentos de antiguidade entra, por fim, toda a obra de mãos humanas [...], na medida em que lhe basta trair no exterior [...] que já existiu durante um longo período de tempo antes do presente e que ‘viveu ao longo’ dele.⁷¹

No ano seguinte, Riegl reafirma seu interesse por um tempo mais concreto, pela resistência dos objetos diante das vicissitudes, que testemunha não só a ação da natureza, mas também da humanidade:

Mas aquilo que faz particularmente preciosas aos nossos olhos as pinturas antigas da Capela da Santa Cruz é o valor de antiguidade em si e por si. Para nós já constitui motivo

64 RIEGL, O culto moderno dos monumentos. Trad. João Tiago Proença, p. 29.

65 *Ibid.*, p. 29–30.

66 RIEGL, Alois, *O culto moderno dos monumentos. A sua essência e a sua origem*. Trad. Werner Davidsohn e Anat Falbel, São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 48. Para esta citação, recorremos à tradução brasileira de 2014, que parece-nos transmitir melhor o raciocínio.

67 RIEGL, O culto moderno dos monumentos. Trad. João Tiago Proença, p. 23.

68 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. 146.

69 RIEGL, Nuevas corrientes en el cuidado de los monumentos, p. 67–68.

70 RIEGL, Disposizioni per l’applicazione della legge di tutela dei monumenti, p. 231.

71 RIEGL, O culto moderno dos monumentos. Trad. João Tiago Proença, p. 16–17.

de prazer o conhecimento de que elas se encontram em uma construção plurissecular, que viveu múltiplas vicissitudes [...] Nos comprazemos unicamente no conhecimento de ver o antigo ao redor de nós, testemunha da vida e do fazer passados do homem, da ação das mil forças da natureza.⁷²

Seguindo nessa direção, no ano de sua morte, 1905, Riegl publica *Novas correntes na preservação e monumentos*. Nesse texto fundamental, ao qual retornaremos ao longo do capítulo, ele entrelaça definitivamente o valor de antiguidade com a humanidade e com o tempo histórico; os objetos não modernos e o gosto por eles agora evocam um sentimento *altruísta* pela experiência humana:

Por que então percebemos sua perda iminente [de casas antigas destinadas à demolição] como uma dor desconsolada, apesar de todas as objeções racionais? Não pode ser outra coisa senão o 'antigo', o não moderno, o testemunho criativo de gerações precedentes, cujos descendentes somos nós. Assim como podemos considerar os nossos antepassados como prolongamento de nossa existência que nos une com o passado, vemos também os monumentos como um vínculo entre nossa criatividade e aquela de tempos passados.⁷³

O fragmento consolida a transformação que acompanhamos nas passagens anteriores: o valor de antiguidade passa a se relacionar diretamente com a continuidade humana. Em 1903, a ênfase no caráter cíclico do aparecimento e desaparecimento dos monumentos correspondia à imagem do círculo, com a reintegração à natureza sendo uma volta ao ponto de partida. Em 1905, a ênfase na longa e linear continuidade humana passa a ter por melhor analogia a corrente, com seus elos encadeados – imagem usada pelo autor para referir-se à história da arte⁷⁴.

Embora centrais para Riegl, ideias como *tempo universal*, *tempo da natureza* ou *passado em si mesmo* eram secundárias nas reflexões preservacionistas de sua época, voltadas, desde o século XIX, para questões como *completude*, *verdade histórica* ou *testemunho humano*. Em outros autores, identificamos apenas passagens raras e isoladas que dialogam com esse aspecto de sua reflexão⁷⁵.

Diferentemente, desde Ruskin, era corrente o interesse nos monumentos enquanto evocação do caráter resistente e duradouro da obra coletiva da humanidade, da qual provinham sentimentos de contemplação, reverência e pertencimento coletivo⁷⁶. Conforme apontaram Françoise Choay e, no Brasil, Mirandulina Azevedo, a reverência de Ruskin e de Morris tem um viés moral, que valoriza a vida honesta e o trabalho das gerações passadas⁷⁷. Para eles, o interesse na matéria tocada pelo tempo era o interesse na matéria tocada pela humanidade.

Contemporaneamente a Riegl, Dehio e Dvorak também defendiam, na preservação, as razões morais, o sentido de continuidade humana e a *piedade* – que deve ser entendida no sentido utilizado nos textos da época, enquanto *reverência e respeito às gerações passadas*.⁷⁸

72 RIEGL, Il restauro degli affreschi della cappella della Santa Croce nel Duomo sul Wawel a Cracovia, p. 270.

73 RIEGL, Nuevas corrientes en el cuidado de los monumentos, p. 65.

74 RIEGL, O culto moderno dos monumentos. Trad. João Tiago Proença, p. 10–11.

75 RUSKIN, *A lâmpada da memória*, p. 77; DVORAK, Catecismo da preservação dos monumentos, p. 86–87.

76 RUSKIN, *A lâmpada da memória*, p. 68; MORRIS; WEBB, Society for the Protection of Ancient Buildings Manifesto.

77 RUSKIN, *A lâmpada da memória*, p. 56, 79. Neste texto, não abordaremos o *trabalho* como evocação específica das gerações passadas, porque ele não tem maior ênfase no recorte de autores definido.

78 Nos autores citados, os termos são *piety*, *pietät*, *pietà*. Em português, o problema com a cognata *piedade* é seu sentido corrente de *compaixão*. Assim, preferiremos as traduções *reverência* e *valor de reverência*, usadas na tradução brasileira de *A Alegoria do Patrimônio* e por Mirandulina Azevedo.

Proteger os monumentos não significa buscar prazer, senão exercer piedade [...] Nós queremos praticar o cuidado com os monumentos, sem sentimentalismos, sem pedantismos, sem arbitrariedades românticas, como uma expressão espontânea e natural de respeito a nós mesmos, e como reconhecimento do direito dos mortos, para o bem dos vivos.⁷⁹

[...] deva valer como regra geral que a restauração não deve jamais ser um fim em si mesma, mas deve significar um meio de assegurar aos monumentos sua integridade e seu efeito, conservando-os piedosamente para as futuras gerações.⁸⁰

Observamos, portanto, que na obra de Riegl a evocação dos objetos antigos é dupla. Em 1903, predomina a ideia de um tempo natural cíclico. Nessa reflexão, o sujeito se vê diante da natureza, aceitando as marcas do tempo enquanto retorno gradual do objeto à universalidade. A ideia de um tempo humano irrepetível, já presente naquele momento, passa a predominar em 1905: o sujeito se vê diante da humanidade, a guardar as marcas do tempo enquanto particularização progressiva do objeto em sua trajetória histórica, concreta. Esse interesse pela continuidade entre as gerações humanas reaproxima Riegl das reflexões sobre preservação de monumentos de sua época e das décadas precedentes.

ATMOSFERA E ATENÇÃO

Em 1899, Riegl apresenta *Stimmung* como um modo de percepção, um estado mental de harmonia e continuidade com o mundo, associado à calma contemplação de uma paisagem à distância.⁸¹ De acordo com a situação de uso, esse vocábulo alemão pode ser traduzido como atmosfera, ambiente, estado afetivo, disposição ou disposição harmoniosa,⁸² mas, seguindo Scarrocchia e Paz, utilizaremos o termo *atmosfera*.⁸³

No desenvolvimento do conceito de valor de antiguidade, a calma contemplação de uma cena torna-se a calma contemplação – e aceitação – da *passagem do tempo* e dos *ciclos naturais*: “Tudo o que vem a ser traz em si o seu desaparecimento, toda a vida exige a sua morte, todo o movimento a expensas dos outros.”⁸⁴ Feito esse deslocamento entre espaço e tempo, no texto *Sobre os amadores da arte: antigos e modernos*, a *atmosfera* já se manifesta como apreço pelos objetos antigos, na passagem em que Riegl afirma que uma casa cuja imagem associa claramente sua origem ao século XVIII é capaz de despertar um *Stimmung*.⁸⁵

Em 1902, em *A Portada da Catedral de Santo Estêvão*, Riegl associa a atmosfera a um valor, o *valor de atmosfera*, que se mantém associado tanto à contemplação à distância como à contemplação da passagem do tempo, numa formulação que antecipa o *valor de antiguidade* do ano seguinte:

Há [...] um segundo tipo de observação moderna das obras de arte antigas [...] que valoriza o antigo em si [...] seus defensores, no caso presente, se referem ao historiador

79 DEHIO, La protección y el cuidado de los monumentos en el siglo XIX, p. 35, 38–39.

80 DVORAK, *Catecismo da preservação dos monumentos*, p. 99.

81 RIEGL, A disposição harmoniosa como conteúdo da arte moderna, p. 78–79.

82 PROENÇA, João Tiago, Introdução, in: *O culto moderno dos monumentos e outros ensaios estéticos*, Lisboa: Edições 70, 2013, p. xi–xii.

83 RIEGL, Alois, La Stimmung come contenuto dell'arte moderna, in: *Alois Riegl: teoria e prassi della conservazione dei monumenti. Antologia di scritti, discorsi, rapporti 1898–1905*, Bolonha: GEDIT, 2003, p. 135–142; PAZ, Daniel J. Mellado, Em busca do Stimmung: sobre um conceito fundamental na obra de Alois Riegl, *Museologia e interdisciplinaridade*, v. 11, n. 21, p. 334–359, 2022.

84 RIEGL, A disposição harmoniosa como conteúdo da arte moderna, p. 78.

85 RIEGL, *Sobre os amadores da arte: antigos e modernos*, p. 139. Conferência publicada postumamente, proferida em ocasião não identificada pela bibliografia. Datamos o texto do intervalo 1899–1902. Entendemos que ele sucede *A disposição harmoniosa*, por aproximar-se do sentido de *Stimmung* presente em *A portada de Santa Estêvão*. Por outro lado, não é posterior a 1902, por usar o vocábulo *taktisch*, que Riegl abandonou neste ano. Cf. WILKE, Tobias, Tacti(c)lity reclaimed: Benjamin's medium, the avant-garde, and the politics of the senses, *Grey Room*, n. 39, p. 39–55, 2010, p. 55.).

da arte inglês Ruskin [...] É um modo de observar que considera as coisas do mais longe possível [...] A vida que emana dos velhos edifícios para um observador assim é uma vida histórica, já há muito tempo transcorrida; mas na imaginação do observador ela ressurgiu poderosa quando ele se encontra ante seus testemunhos imediatos [...] é necessário que eles sejam verdadeiramente antigos, e não só imitações da mão moderna [...] pelo que não teriam qualquer direito ao valor de atmosfera.⁸⁶

O texto é, de fato, o *elo perdido* que explicita a constituição intelectual do valor de antiguidade na transição *atmosfera (Stimmung) – valor de atmosfera (Stimmungswert) – valor de antiguidade (Alterswert)*.⁸⁷ Exemplifica, ainda, a importância dos estudos de caso para o amadurecimento da reflexão de Riegl voltada à preservação. Outro aspecto elucidativo desse texto é que o autor cita Ruskin expressamente como origem do “apreço pelo antigo em si”⁸⁸ – referência que Françoise Choay busca, mas não encontra, em *O culto moderno dos monumentos*.⁸⁹

Em desenvolvimento paralelo, na obra *O retrato de grupo holandês*,⁹⁰ do mesmo ano de 1902, Riegl conceituou outro estado mental: *Aufmerksamkeit*. O termo alemão descreve uma *atenção gentil*, que o autor mantém em sua definição:

[...] o indivíduo se abre para o mundo exterior, não para subjugar-lo [...] mas com um interesse puro, altruísta [...] uma aceitação contente das coisas externas, um desejo de assimilá-las intelectualmente.⁹¹

A calma contemplação da *atmosfera* reaparece na definição de *atenção*, aproximando os dois conceitos. Contudo, enquanto a primeira volta-se essencialmente para a paisagem, para o mundo conforme visto, esta última enfatiza a abertura para a comunicação humana. A *atenção* descreve como, diante dos quadros em questão, o observador se integra à pintura, participa dela como um sujeito a mais entre os sujeitos retratados.⁹²

Observa-se, assim, nas reflexões de Riegl sobre história e percepção da arte, um deslocamento da calma contemplação da paisagem, própria da *atmosfera*, para uma *atenção gentil* aos seres humanos, própria da *atenção*. Vemos, nesse movimento, um claro paralelo com o deslocamento da aceitação dos ciclos do tempo natural, dominante no conceito de valor de antiguidade em 1903, para a o cuidado com a continuidade dos testemunhos da existência humana, que passa a dominar em 1905. Isso exemplifica o trânsito entre as diferentes áreas de atuação do autor. Mais importante: ajuda a esclarecer uma mudança fundamental em seu pensamento preservacionista.

86 RIEGL, Alois, La porta gigante di Santo Stefano, in: *Alois Riegl: teoria e prassi della conservazione dei monumenti. Antologia di scritti, discorsi, rapporti 1898–1905*, Bolonha: GEDIT, 2003, p. 163–170, p. 166.

87 A relação entre *atmosfera* e *valor de antiguidade* é frequentemente intuída, mas raramente explicada. Cf. AZEVEDO, Valor de antiguidade, conservação e restauro, p. 43.

88 RIEGL, La porta gigante di Santo Stefano, p. 166. *A Lâmpada da Memória* havia sido recentemente traduzida ao alemão. O debate em torno da portada da Catedral de Santo Estêvão permite observar mais amplamente a circulação do pensamento de Ruskin em Viena – o autor também é citado no manifesto dos artistas da Secessão sobre o assunto, publicado na revista *Ver Sacrum*. Cf. RUSKIN, John. *Die sieben Leuchter der Baukunst*. Leipzig: Eugen Diederichs, 1900; ROLLER, Alfred. “Memorandum der Vereinigung an Se. Exzellenz den Unterrichtsminister”. *Ver Sacrum*, 1902, 49–56. Para uma visão geral da difusão do pensamento de Ruskin, em língua alemã, na virada do século, ver: GRIMOLDI, Alberto, John Ruskin nella cultura tedesca tra otto e novecento, *Ananke*, n. 86, p. 9–13, 2019.

89 CHOAY, Françoise, *A alegoria do patrimônio*, São Paulo: Estação Liberdade/Unesp, 2001, p. 169.

90 1ª edição: RIEGL, Alois, *Das holländische Gruppenporträt, Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, v. 23, n. 3–4, p. 71–278, 1902.

91 RIEGL, Alois, *The group portraiture of Holland*, Los Angeles: The Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1999, p. 75.

92 OLIN, Margaret, Forms of respect: Alois Riegl’s concept of attentiveness, *Art Bulletin*, v. 71, n. 2, p. 285–300, 1989, p. 287, 295. IVERSEN, Margaret, *Alois Riegl: Art History and Theory*, Cambridge (Massachusetts): The MIT Press, 1993, p. 94–96.

NACIONALISMO E UNIVERSALISMO

Ao longo do século XIX, a preservação de monumentos empreendida por vários dos Estados europeus vinha incluindo argumentos de base patriótica – por exemplo, a *propriedade* nacional, base legal da preservação na França pós-revolucionária; ou a *identidade* nacional, que justificava a preservação organizada após a criação do Reino da Grécia.⁹³ Sentimentos ligados ao patriotismo ou à “consciência nacional” também eram difundidos entre intelectuais e profissionais nas unidades territoriais que terminaram por formar o Império Alemão⁹⁴ e o Império Austro-Húngaro.⁹⁵ Na Inglaterra, a difusão de ideias dessa natureza se verifica na obra de Ruskin:

A pedra lavrada hoje tem o mesmo valor para os corações do povo francês que aquela vista por São Luís enquanto era alçada a seu lugar? [...] Uma nação previdente [...] pediria a seus arquitetos que produzissem fac-símiles dos templos que por séculos haviam dado alegria a seus santos, conforto a seus sofredores e força a sua cavalaria?⁹⁶

Diferente era a posição da administração central do Império Austro-Húngaro. Naquela justaposição de diferentes etnias e nações, “a unidade tinha de ser imposta ao povo a partir de cima pela minoria germânica governante, que, por esta razão, não podia permitir demonstrações flagrantes de patriotismos por parte de qualquer de suas várias nacionalidades.”⁹⁷ Convinha conter nacionalismos específicos e incentivar o pertencimento ao Império multinacional – para o que o culto não-religioso dos monumentos poderia contribuir.⁹⁸

Assim, já em 1850, o Ministro do Interior citava a “capacidade da preservação dos monumentos contribuir para o Estado Unificado, visto que reconhecia as histórias dos estados individuais, mas sujeitava aquele reconhecimento a um objetivo comum.”⁹⁹ Ou seja, a *Comissão central* era encarregada de uma preservação inserida na legitimação do Império. Na virada do século, a questão das nacionalidades tornou-se crítica para o governo, que apostava em “desviar as tensões políticas através de uma dupla campanha de modernização, uma na área econômica, outra na cultural. Nesses campos [...] pensava ele, todas as nacionalidades poderiam encontrar um interesse comum superior.”¹⁰⁰

Esse momento de afirmação da modernização e da plurinacionalidade na administração é o contexto imediato do desenvolvimento, por Riegl, do projeto da nova lei de preservação para a *Comissão Central*, que gerou o *Culto moderno dos monumentos*. Isso ajuda a explicar por que o autor ignora o tema do patriotismo, tão difundido na época. Na *Lei de preservação*¹⁰¹, inclusive, este chega a ser citado negativamente, como uma mistura antiquada de valor histórico com valor de memória intencional; ou como um interesse “egoísta-estatal” ou “egoísta-nacional”, que vinha evoluindo para o sentimento universal do valor de antiguidade:

O sentimento de orgulho do austríaco em geral, ou do boêmio [...], polonês, etc., a propósito dos monumentos sob a posse de um estado, ou país, ou nacionalidade,

93 JOKILEHTO, *A history of architectural conservation*, p. 69, 80.

94 O Império Alemão existiu da Unificação (1871) ao fim da Primeira Guerra Mundial (1918).

95 O Império Austro-Húngaro existiu, com esse nome, do Compromisso Austro-Húngaro (1867) ao fim da Primeira Guerra Mundial (1918).

96 RUSKIN, John, *The opening of the Crystal Palace considered in some of its relations to the progress of art*, Londres: Smith, Elder and Co., 1854, p. 12.

97 BLOWER, *The monument question in the late Habsburg Austria: a critical introduction to Max Dvorak's Denkmalpflege*, p. 19.

98 LEHNE, *Las últimas palabras de Alois Riegl*, p. 139-141.

99 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, p. 184.

100 SCHORSKE, Carl E., *Viena fin-de-siècle. Política e cultura*, São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 227-228. 1ª edição: SCHORSKE, Carl E. *Fin-de-siècle Vienna: politics and culture*. Nova Iorque: Alfred A. Knopf, Inc., 1979.

101 RIEGL, *Disposizioni per l'applicazione della legge di tutela dei monumenti*, p. 231.

era sempre baseado no isolamento em relação a outros [...] O sentimento do valor de antiguidade, por sua vez, se baseia na solidariedade com todo o mundo [...] o sentimento pelo valor de antiguidade é um sentimento universal e como tal sem exceção pode ser compartilhado por todos e não ofende nenhum sentimento egoísta de quem quer que seja.¹⁰²

Em 1905, Riegl desenvolveria essa argumentação, em meio a uma polêmica com Georg Dehio. Em janeiro de 1905, em Estrasburgo, Dehio apresentou a conferência *A proteção e a preservação dos monumentos no século XIX*. Nela, ao tempo em que apresenta um panorama legislativo e prático dos monumentos na Europa até seus dias, Dehio faz a defesa da *Denkmalpflege* (preservação de monumentos, que ele entende como manutenção do existente, ou seja, a *conservation* do debate do século XIX) em detrimento da *Restauration* (apontada como recriação do inexistente, ou seja, a *restoration* do mesmo debate).¹⁰³ Dadas as semelhanças entre essas proposições e as de Riegl, “a distinção fundamental [...] não deve ser procurada no como, mas no porquê da preservação.”¹⁰⁴

Alinhado às ideias nacionalistas difundidas na cultura da preservação europeia do século XIX, Dehio aponta o sentimento de nacionalidade como um dos motivos fundamentais da preservação aos monumentos. Considerando que sua palestra aconteceu por ocasião das comemorações do aniversário do imperador Guilherme II, torna-se difícil separá-las também do pangermanismo que animava o Império Alemão. Para ele, diferentemente do que ocorria até o século XVIII, “Não conservamos um monumento por considerá-lo belo, senão porque forma parte de nossa identidade nacional.”¹⁰⁵ Assim, a preservação de monumentos serve a uma utilidade social:

Nossa época agitada não tem nada mais importante para dar aos jovens que um verdadeiro sentido de pátria, por meio de imagens claras e inesquecíveis da vida, em especial para as classes mais altas, cuja vida não é outra coisa senão um contínuo transitar de um lugar a outro.¹⁰⁶

O texto de contestação de Riegl, *Novas correntes na preservação de monumentos*, foi publicado dois meses depois – apenas três meses antes da morte do autor – na revista da *Real e imperial comissão central para a pesquisa e preservação de monumentos históricos e artísticos* do Império Austro-Húngaro. Se, em *O culto moderno dos monumentos*, Riegl omitira o patriotismo, aqui ele o descreve como um egoísmo preso ao século XIX, que não deve ser confundido com o indefinido apreço humano pelo passado. Ao contrário, no século XX, o sentimento de nacionalidade deveria ser superado pelo sentimento de humanidade, enquanto fundamento da preservação.¹⁰⁷ Para tanto, argumenta que o primeiro não seria verdadeiramente altruísta nem universal – qualidades próprias do valor de antiguidade, cuja percepção independia das origens da obra ou dos observadores.¹⁰⁸

Assim, nesse texto Riegl propõe uma origem alternativa para o valor de antiguidade. Ele não se constitui mais como ampliação do valor histórico (que extrapolava o interesse pelo *fato histórico* para o interesse individual pelo *transcorrer do tempo universal* em *O Culto Moderno*), e sim como ampliação do

¹⁰² RIEGL, La legge di tutela dei monumenti, p. 209–210.

¹⁰³ DEHIO, La protección y el cuidado de los monumentos en el siglo XIX, p. 35, 39–43.

¹⁰⁴ BLOWER, The monument question in the late Habsburg Austria: a critical introduction to Max Dvorak's Denkmalpflege, p. 46.

¹⁰⁵ DEHIO, La protección y el cuidado de los monumentos en el siglo XIX, p. 35.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 38.

¹⁰⁷ RIEGL, Nuevas corrientes en el cuidado de los monumentos, p. 65–67.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 70.

valor rememorativo intencional (que agora extrapola o interesse pela nacionalidade para um interesse coletivo pela *humanidade*).¹⁰⁹

Inegável o contexto político, também inegável é a proximidade desses interesses com a trajetória intelectual de Riegl. Por exemplo, uma eventual proeminência do patriotismo levaria à preservação do monumento enquanto símbolo, a ser completado e reconstruído, com prejuízo para seus valores histórico, artístico e de antiguidade. Situações como essa, que se acumularam no século XIX, contrariavam o pensamento de Riegl como um todo. Outro exemplo é que a defesa de um valor de antiguidade universalista se relaciona a um socialismo não marxista recorrente no pensamento preservacionista da época – expresso, em outras formas, pelo próprio Dehio e também por Ruskin.¹¹⁰ Dadas essas convergências, não é possível reduzir este viés do pensamento de Riegl à mera subordinação a um contexto político.

O tema do nacionalismo ganharia força no contexto imediatamente subsequente à morte de Riegl, em que o pensamento liberal vienense se vai desintegrando, juntamente com o próprio Império Austro-Húngaro. O movimento incluiu a intervenção imperial direta na *Comissão central*, que, a partir de 1910, passa a ter como protetor o Arquiduque Francisco Fernando,¹¹¹ que lhe emprestou algo da influência política que antes lhe faltava, ao tempo em que exercia um grau de influência não desprezível na instituição em si. Ele estabeleceu uma efetiva união pessoal entre a monarquia e a autoridade dos monumentos.¹¹²

A emergência do patriotismo é visível nos escritos de Max Dvorak, no mesmo ano de 1910. Dvorak, discípulo de Riegl, lhe havia escrito um panegírico em 1905, e citava o conceito de valor de antiguidade correntemente, tendo mesmo chamado *O culto moderno dos monumentos* de “o texto mais importante e genial até agora publicado sobre a questão.”¹¹³ Mesmo assim, no texto *Culto dos monumentos e desenvolvimento artístico*, ele retoma a polêmica Dehio-Riegl, criticando seu mestre e reabilitando o patriotismo como uma das bases do interesse coletivo pelos monumentos.¹¹⁴

Esse movimento pode ser lido como a não-realização imediata da previsão de Riegl de que o valor de antiguidade teria importância crescente no século XX, como base de um culto aos monumentos *moderno* e *universal*. Como aponta Andreas Lehne, Riegl superestimou o valor de antiguidade;¹¹⁵ sua profecia chegou aos seus limites tão rapidamente quanto o sistema político e cultural em que fora desenvolvida – mas teria novos desdobramentos décadas depois.

SÍNTESE E DISCUSSÃO

Manejando conceitos correntes na cultura europeia da preservação de monumentos, e acrescentando contribuições próprias relacionadas à sua atuação no campo da história da arte, Riegl desenvolveu o conceito de *valor de antiguidade*, com o qual conseguiu definir e nomear uma percepção até então difusa e, por isso, de difícil atribuição e preservação.

¹⁰⁹ GUBSER, *Time's visible surface: Alois Riegl and the discourse on history and temporality in fin-de-siècle Vienna*, p. 143.

¹¹⁰ OLIN, *The cult of monuments as a state religion in late 19th century Austria*, p. 195; BLOWER, *The monument question in the late Habsburg Austria: a critical introduction to Max Dvorak's Denkmalpflege*, p. 48.

¹¹¹ Francisco Fernando (1863–1814), herdeiro do trono do Império Austro-Húngaro, cujo assassinato em 1914 precipitou o início da Primeira Guerra Mundial.

¹¹² BLOWER, *The monument question in the late Habsburg Austria: a critical introduction to Max Dvorak's Denkmalpflege*, p. 14.

¹¹³ DVORAK, Alois Riegl; DVORAK, *Culto dei monumenti e sviluppo artistico*, p. 363.

¹¹⁴ DVORAK, *Culto dei monumenti e sviluppo artistico*, p. 361.

¹¹⁵ LEHNE, *Las últimas palabras de Alois Riegl*, p. 145.

O valor de antiguidade mostra uma multiplicidade de faces, que pede cuidado para a definição de seus limites, dadas as sobreposições parciais com outros conceitos. Por exemplo: se o esforço de Price e de outros teóricos do pitoresco fora o de identificá-lo enquanto categoria estética e os elementos que o definiam, Riegl se propôs a investigar as ressonâncias e significados desses elementos, em relação aos monumentos, após a longa maturação da consciência histórica e patrimonial do século XIX. Assim, o interesse indireto na passagem do tempo, enquanto agente das irregularidades nas superfícies que aproximam os objetos humanos da aparência das obras da natureza, assume papel central em um sentimento de pertencimento à experiência da natureza e da humanidade.

A contínua transformação do pensamento de Riegl já foi apontada há décadas,¹¹⁶ e aqui podemos acompanhar esse movimento por meio da constante absorção de nuances e variações pelo valor de antiguidade. Em *A disposição harmoniosa como conteúdo da arte moderna* (1899), aparece o interesse pela estética da contemplação à distância, associada à *atmosfera* (*Stimmung*); em *Sobre os amadores da arte: antigos e modernos* (1899–1902), a *atmosfera* passa a englobar a passagem do tempo. Em *A Portada de Santo Estêvão* (1902), o *envelhecido*, o *alterado* e o *obsoleto* são identificados como atributos de valor em um monumento específico, e associados a um *valor de atmosfera* (*Stimmungswert*). Em *A restauração de pinturas murais*, 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 posteriormente no mesmo ano, o conceito é apresentado como valor de antiguidade (*Alterswert*) pela primeira vez, enfatizando sua evocação da passagem de um tempo natural e abstrato, e se desenvolvem extensas considerações sobre o *envelhecido* enquanto atributo de valor. Nos outros dois textos que compõem a mesma proposta legal, há novas menções aos atributos do *alterado* e do *obsoleto*. Nos textos posteriores sobre Split (1903) e Cracóvia (1904), desenvolvem-se com maior clareza os atributos do *alterado* e do *obsoleto*, e neste último afirma-se também a importância do testemunho humano. Por fim, em *Novas correntes na preservação de monumentos* (1905), Riegl desloca definitivamente a ênfase 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.

O diagrama a seguir sintetiza graficamente os resultados alcançados. Fora do escopo desta pesquisa, ele poderia ser ampliado em quaisquer direções, para contemplar outros valores.

A parte superior da imagem apresenta evocações dos monumentos identificadas na pesquisa, enquanto a parte inferior mostra os atributos que as despertam. A delimitação inserida corresponde ao valor de

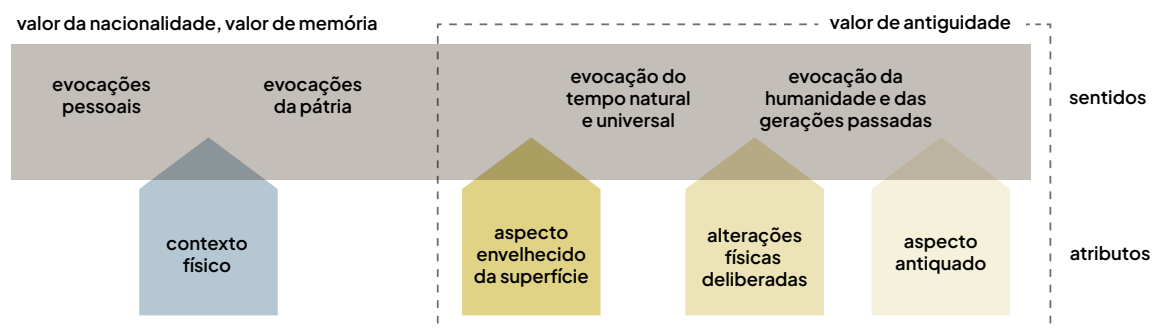


Figura 1.2. Sentidos e atributos do valor de antiguidade, sistematizados a partir dos resultados da pesquisa. Se representam ainda valores, sentidos e atributos correlatos, que não fazem parte do valor de antiguidade.

116 PÄCHT, Otto, *Art Historians and Art Critics - vi: Alois Riegl, The Burlington Magazine*, v. 105, n. 722, p. 188–193, 1963, p. 193.

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, é a principal contribuição do estudo, e vai além da bibliografia consultada. Com efeito, 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.¹¹⁷

A partir dessas considerações, podemos refinar a afirmação de Michele Lamprakos de que as ideias de Riegl refletem o debate da época, especialmente as ideias de Ruskin.¹¹⁸ 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 desdobrar também a reflexão de Mirandulina Azevedo, para quem o valor de reverência de Ruskin seria baseado na durabilidade, de forma oposta ao valor de antiguidade de Riegl, baseado na transitoriedade.¹¹⁹ 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 síntese proposta envolve uma ambivalência importante. A unir os atributos e sentidos do valor de antiguidade, 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 contradição 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 ambivalência apontada 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 monumento.¹²⁰ Assim, a preservação do valor de antiguidade pressupõe a conservação dos monumentos.

117 SCARROCCHIA, La teoria dei valori confliggenti dei monumenti di Alois Riegl, p. 85–86, 99.

118 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. 422.

119 AZEVEDO, Patrimônio cultural e rememoração: notas preliminares sobre o valor de antiguidade, p. 26–27.

120 RIEGL, O culto moderno dos monumentos. Trad. João Tiago Proença, p. 31.

Capítulo 2 Valor de antiguidade e alguns temas de Walter Benjamin

O conceito de aura, conforme apresentado por Walter Benjamin¹ no ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*,² é frequentemente retomado em textos do campo do patrimônio cultural, seja em reflexões de caráter geral,³ seja naquelas que enfocam a reconstrução de edifícios como uma forma de reprodutibilidade técnica.⁴ Essa apropriação é mesmo esperada, visto que o texto de Benjamin inclui considerações sobre a percepção, a materialidade e a autenticidade das obras de arte na sociedade industrial, inclusive em suas relações com a herança cultural, em sentido mais amplo do que o patrimônio cultural institucionalmente reconhecido.

Em meio a essas aproximações, as relações entre a *aura* de Benjamin e o *valor de antiguidade* de Riegl têm sido exploradas desde a década de 1970, com destaque para as reflexões de Wolfgang Kemp e Henri Zerner.⁵ Mais recentemente, também surgem em textos brasileiros.⁶ Entre outras questões, mostra-se como Benjamin conhecia e admirava os autores da Escola de Viena e, especificamente, Riegl; e como ambos estavam preocupados com a recepção das obras de artes e dos monumentos/herança cultural como fenômeno de massas.⁷ Não por acaso, para analisar as condições de emergência da aura, Benjamin retoma os conceitos de percepção óptica e percepção tátil de Riegl.

-
- 1 Intelectual judeu-alemão, nascido em 1892 e falecido em 1940, intelectualmente associado à Teoria Crítica e à Escola de Frankfurt, da qual também fizeram parte teóricos como Theodor Adorno (1903–1969) e Max Horkheimer (1895–1973).
 - 2 Adotamos a tradução de Sergio Paulo Rouanet. BENJAMIN, Walter, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Trad. Sergio Paulo Rouanet, in: **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. BENJAMIN, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in: **Gesammelte Schriften (v. 1)**, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1991, p. 435–469.
 - 3 PETZET, Michael, “In the full richness of their authenticity”. The test of authenticity and the new cult of monuments, in: **Nara Conference on Authenticity (anais do evento em Nara, de 1 a 6 de novembro de 1994)**, Paris – Roma – Tóquio: Unesco – WHC/ Iccrom/ Icomos/ Agência Japonesa para a Cultura, 1995, p. 89.
 - 4 HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión, *La clonación arquitectónica*. Madrid: Siruela, 2007; PELLEGRINI, Ana Carolina, *Quando o projeto é patrimônio: a modernidade póstuma em questão*. Tese – doutorado em arquitetura e urbanismo, UFRGS, Porto Alegre, 2011.
 - 5 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, in: **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, in: **Alois Riegl: teoria e prassi della conservazione dei monumenti. Antologia di scritti, discorsi, rapporti 1898–1905**, Bolonha: GEDIT, 2003, p. 417–419; Versão original do texto: KEMP, Wolfgang, *Walter Benjamin und die Kunstwissenschaft. Teil 1. Benjamins Beziehungen zur Wiener Schule, Kritische Berichte*, v. 1, n. 3, p. 30–50, 1973.
 - 6 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; AZEVEDO, *Patrimônio cultural e rememoração: notas preliminares sobre o valor de antiguidade*.
 - 7 BENJAMIN, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Trad. Sergio Paulo Rouanet, p. 169; LANG, Karen, The experience of time and the time of history: Riegl’s age value and Benjamin’s aura, in: **Chaos and cosmos: on the image in aesthetics and art history**, Ithaca: Cornell University Press, 2006, p. 139, 147; KEMP, Benjamin e il culto dei monumenti di Riegl, p. 418–419.

Reconhecendo essas aproximações, exploramos alguns textos de Benjamin, de forma a verificar como a aura pode ajudar a esclarecer, enriquecer e mesmo rever o valor de antiguidade, enquanto instrumento para o conhecimento e preservação do patrimônio cultural.⁸ Buscamos, ainda, contribuir ao entendimento de como Benjamin se apropria, reelabora e critica o pensamento de Riegl. Além de *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, analisamos *Pequena história da fotografia*,⁹ em que o sentido de aura em análise aparece pela primeira vez; *Experiência e pobreza*,¹⁰ que cita brevemente a aura e trata das relações dos sujeitos da época com o passado e com a herança cultural; e *Sobre o conceito de história*,¹¹ que retoma, mais longamente, essas relações. Assim em relação a Riegl, a leitura de múltiplos textos permite acompanhar o caráter cambiante reconhecido na reflexão de Benjamin.¹²

Com efeito, o conceito de aura, conforme desenvolvido pelo autor, apresenta dificuldades: a existência de três versões do texto em que ele se apresenta mais desenvolvido;¹³ as alterações posteriormente incluídas nesse texto por seus editores;¹⁴ e o caráter voluntariamente fragmentário da obra de Benjamin, dispersa em inúmeros ensaios, com temas e conceitos que se apresentam e ressurgem, depois, transformados: “mais do que um conceito formulado com precisão, a ideia benjaminiana de aura é algo em trânsito [...] mais é um símbolo do que uma definição.”¹⁵

Especificamente em relação à aura, Miriam Hansen mostra como o autor usa o termo *aura* com três diferentes acepções. A mais comum, corrente nos círculos ocultistas e espiritualistas do início do século XX, correspondente a um halo que circunda seres vivos e inanimados; a segunda, presente no texto da *reprodutibilidade técnica* e núcleo de nossa análise, se define como percepção de distância na relação entre observador e objeto, mesmo que haja proximidade física; a terceira é a capacidade de que algo observado retorne o olhar ao observador.¹⁶ Mais que três vertentes estanques, trata-se de um “agrupamento de sentidos e relações que aparecem nos escritos de Benjamin em várias configurações e nem sempre com seu próprio nome.”¹⁷

8 Para Benjamin, aura e autenticidade dependem da *tradição* que identifica o objeto como ele mesmo, mas não se determinam mutuamente. Como observa Daniel Paz, “Esta consideração sobre autenticidade não subsidia o conceito de aura; ao contrário, é este que pode sintetizar os dilemas da perda da autenticidade por meio da reprodução técnica. São coextensivos, mas não sinônimos”. PAZ, *A arte como culto. O conceito de mana na apreciação da obra de arte*, p. 109. Compartilhando dessa visão, exploraremos a aura, mas não a autenticidade.

9 BENJAMIN, Walter, *Pequena história da fotografia*, in: **Obras escolhidas (v. 1). Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura.**, São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 91-107; BENJAMIN, Walter, *Kleine Geschichte der Photographie*, in: **Gesammelte Schriften (v. 2)**, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1977, p. 368-385 (publicado originalmente em 1931).

10 BENJAMIN, Walter, *Experiência e pobreza*, in: **Obras escolhidas (v. 1). Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura.**, São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 114-119; BENJAMIN, Walter, *Erfahrung und Armut*, in: **Gesammelte Schriften (v. 2)**, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1991, p. 213-219 (publicado originalmente em 1933).

11 BENJAMIN, Walter, *Sobre o conceito da História*, in: **Obras escolhidas (v. 1). Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura.**, São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 222-234; BENJAMIN, Walter, *Über den Begriff der Geschichte*, in: **Gesammelte Schriften (v. 1)**, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1981, p. 691-707 (texto original de 1940).

12 HANSEN, Miriam Bratu, Benjamin's aura, *Critical Inquiry*, v. 34, n. 2, p. 336-375, 2008, p. 338.

13 A segunda versão do texto é de 1936, publicada originalmente em francês. BENJAMIN, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in: **Gesammelte Schriften (v. 7)**, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1991, p. 350-384; Tradução em português: BENJAMIN, Walter, *A obra de arte na época de sua reprodução mecanizada*. Trad. João Maria Mendes, Amadora: Escola Superior de Teatro e Cinema, 2010; A terceira versão, de 1939, foi publicada em 1955: BENJAMIN, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in: **Gesammelte Schriften (v. 1)**, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1991, p. 474-508; Tradução em português: BENJAMIN, Walter, *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*. Trad. José Lino Grünewald, in: **Textos de Walter Benjamin**, São Paulo: Abril Cultural, 1975, p. 10-34.

14 WILKE, Tacti(ca)lity reclaimed: Benjamin's medium, the avant-garde, and the politics of the senses.

15 PAZ, *A arte como culto. O conceito de mana na apreciação da obra de arte*, p. 107.

16 HANSEN, Benjamin's aura, p. 339-340. Paz também identifica o primeiro e o segundo sentidos apontados por Hansen. PAZ, *A arte como culto. O conceito de mana na apreciação da obra de arte*, p. 106-108.

17 HANSEN, Benjamin's aura, p. 339.

A AURA EM A OBRA DE ARTE NA ERA DE SUA REPRODUTIBILIDADE TÉCNICA

Na *Pequena história da fotografia*, o termo aura é apresentado como *emergência de uma distância a partir de um objeto presente*:¹⁸

Em suma, o que é a aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, até que o instante ou a hora participem de sua manifestação, significa respirar a aura dessa montanha, desse galho.¹⁹

Em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, Benjamin repete essa definição quase nos mesmos termos,²⁰ e a partir daí analisa as transformações que ocorriam na aura, na percepção humana e na obra de arte em sua época. Nesse texto, o termo aparece depurado de outras conotações anteriormente usadas pelo autor – o que Miriam Hansen descreve como um “movimento tático planejado para isolar e distanciar o conceito das noções simultaneamente mais populares e mais esotéricas de aura que vicejavam no discurso ocultista contemporâneo”²¹ – o que tornou aceitável sua argumentação no âmbito da discussão materialista histórica.²²

Na acepção em questão, a aura não é uma experiência racional, mas uma aparição, termo a ser entendido não com caráter transcendente, mas como instante de uma percepção, momento de um estado de consciência:

Localizada no intervalo entre visão e consciência, a aura sublinha a relação tendencialmente tangencial entre pré-história e presente [...] Respirando a “aura dessa montanha, desse galho”, Benjamin reforça como o observador incorpora a aura mais do que reflete sobre a cena. Como oportunidade para memória interiorizada, mais do que pensamento conceitual ou reflexão intelectual, a aura evoca a ideia da natureza e da memória como um *continuum*.²³

Ao descrever o que se perde quando se perde a aura, Benjamin de fato esclarece o termo:

Mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: o aqui e agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra. É nessa existência única, e somente nela, que se desdobra a história da obra. Essa história compreende não apenas as transformações que ela sofreu, com a passagem do tempo, em sua estrutura física, como as relações de propriedade em que ela ingressou. Os vestígios das primeiras só podem ser investigados por análises químicas ou físicas, irrealizáveis na reprodução; os vestígios das segundas são o objeto de uma tradição, cuja reconstituição precisa partir do lugar em que se achava o original.²⁴

18 Em outra passagem do mesmo texto, aura também descreve um halo ou “círculo de vapor” ao redor dos entes, acepção do termo que não exploramos. BENJAMIN, *Pequena história da fotografia*, p. 98–99.

19 *Ibid.*, p. 101.

20 “Notemos que, no ensaio [sobre a fotografia] de 1931, em vez de ‘Ruhender’ (aquele que descansa) temos ‘Betrachter’ (aquele que observa, que contempla) e, além disso, acrescenta-se a frase ‘bis der Augenblick oder die Stunde Teil an ihrer Erscheinung hat’ (até que o instante ou a hora participem de sua aparição). É preciso estar aberto à experiência, ter tempo para sua contemplação”. KOTHE, Flávio René, *Benjamin e Adorno: confrontos*, Cotia: Cajuína, 2020, p. 25–26.

21 HANSEN, Benjamin’s aura, p. 337–338.

22 HABERMAS, Jürgen, Consciousness-raising or redemptive criticism: the contemporaneity of Walter Benjamin, *New German Critique*, n. 17, p. 30–59, 1979, p. 31.

23 LANG, The experience of time and the time of history: Riegl’s age value and Benjamin’s aura, p. 173.

24 BENJAMIN, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Trad. Sergio Paulo Rouanet, p. 167.

A citação desdobra aspectos da aura relacionados ao patrimônio cultural: ela resulta da existência única, específica, da obra, consubstanciada em sua materialidade, e referente à sua história, às relações humanas em que ela se envolveu.²⁵ A correspondência entre o caráter único da aura e o caráter único do fato histórico já foi apontada por Flávio Kothe.²⁶ Por sua vez, a ligação da aura às marcas físicas ganhas pelos objetos ao longo do tempo é reforçada pelo próprio Benjamin, em *Experiência e pobreza*:

[...] casas de vidro, ajustáveis e móveis, tais como as construídas, no meio tempo, por Loos e Le Corbusier. 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.²⁷

Análoga às marcas do tempo, porém imaterial, é a impregnação recíproca entre o objeto dotado de aura e as pessoas que com ele tiveram contato ao longo do tempo:²⁸

a aura do casaco de Schelling não deriva, digamos, de seu status único como um objeto artesanal, feito sob medida, mas da sua duradoura relação material com o físico, ou melhor, a fisionomia, de seu portador. Assim, ela parece participar [...] da lógica do rastro, da dimensão indiciária, ou do vínculo existencial da significação fotográfica.²⁹

Nesse caso, eventuais marcas físicas reforçam uma evocação humana já presente no objeto, independentemente daquelas.³⁰ A possibilidade da experiência da aura mesmo na ausência de remanescentes físicos também foi levantada por Michel Petzet, ao tratar dos sítios de implantação de monumentos históricos desaparecidos ou dificilmente identificáveis.³¹

Tratando dessa questão, Adorno propôs que os vestígios que fundam a aura corresponderiam especificamente ao trabalho humano reificado. Benjamin contra-argumentou pela impossibilidade de assim reduzir o conceito, usando como exemplo a capacidade de uma árvore ou de um arbusto responderem ao olhar do observador, mesmo não tendo sido feitos por mãos humanas.³²

Para nossa pesquisa, uma chave de leitura útil é associar a aura a uma *distância no tempo* (e não no espaço), seguindo a relação entre espaço e tempo presente na definição do próprio Benjamin. A partir dessa operação, o cotejamento dos conceitos de *aura* e *vestígio* (ou rastro),³³ na forma como aparece nas *Passagens*, torna-se esclarecedor:

Rastro e aura. O rastro é a aparição de uma proximidade, por mais longínquo esteja aquilo que o deixou. A aura é a aparição de algo longínquo, por mais próximo esteja

25 Como formulado, o conceito se liga à concepção ocidental e especificamente europeia de centralidade da matéria dos bens culturais. Em outros contextos, a discussão da aura dar-se-ia em outros termos.

26 KOTHE, Benjamin e Adorno: confrontos, p. 168.

27 BENJAMIN, *Experiência e pobreza*, p. 117.

28 BENJAMIN, *Pequena história da fotografia*, p. 96.

29 HANSEN, Benjamin's aura, p. 340.

30 PAZ, *A arte como culto. O conceito de mana na apreciação da obra de arte*, p. 113–115.

31 PETZET, "In the full richness of their authenticity". *The test of authenticity and the new cult of monuments*, p. 89.

32 HANSEN, Benjamin's aura, p. 346. Embora tratada no ensaio de reprodutibilidade técnica apenas em relação às obras de arte, a aura também pode estar presente em outras situações, como indicam este e outros exemplos apresentados por Benjamin. Em nossa leitura, o ensaio enfoca a aura das obras de arte em virtude de seu objetivo, sem, contudo, excluir outras possibilidades de sua manifestação. Cf. *Ibid.*, p. 336; PAZ, *A arte como culto. O conceito de mana na apreciação da obra de arte*, p. 107.

33 *Spur* é um conceito próprio de Benjamin. Na edição consultada de *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, o termo é traduzido como *vestígio*. Nas *Passagens*, a tradução escolhida é *rastro*.

aquilo que o evoca. No rastro, apoderamo-nos da coisa; na aura, ela se apodera de nós.³⁴

Nas duas situações descritas, uma coisa presente remete a outra, distante. Enquanto *vestígio* ou *rastro*, o objeto ou marca presente torna próximo, lembra, esclarece algo distante no tempo ou no espaço. No fenômeno da *aura*, o objeto presente desencadeia a percepção de sua trajetória histórica, uma *distância temporal*, que não se pode controlar ou superar, apenas contemplar. São diferentes manifestações de consciência, diferentes relações que podem, inclusive, ser estabelecidas com o mesmo objeto.

A partir desse conjunto de aportes, propomos que, na acepção utilizada no ensaio da reprodutibilidade técnica, o fenômeno da *aura* pode ser compreendido como percepção da historicidade única (*distância*) do objeto que se observa (*proximidade*), o que evoca a experiência humana em que este se insere, a partir de sua consistência física e do conhecimento prévio do observador.

Comparando aura e valor de antiguidade, observa-se que ambos se vinculam à historicidade dos objetos,³⁵ à pertença destes à experiência humana no tempo.³⁶ Numa primeira diferenciação, enquanto o fenômeno da aura é a própria manifestação da historicidade do objeto na consciência do observador, o valor de antiguidade é sua capacidade de evocar tal historicidade (ou o ritmo imperturbável da natureza) por meio da visualidade de sua matéria e de sua forma. São, assim, construções intelectuais não intercambiáveis: a primeira descreve um fenômeno da consciência do sujeito; a segunda descreve um valor cultural percebido ou investido, pela consciência, no objeto. Uma segunda diferença é que a aura compreende uma gama mais ampla de manifestações da historicidade do objeto, que vão além de sua materialidade visível, incluindo o conhecimento – acumulado anteriormente pelo sujeito ou obtido pela análise científica da matéria. Considerando os valores sistematizados em *O culto moderno dos monumentos*, a aura compreenderia, então, o valor de antiguidade e o valor histórico.³⁷

TRADIÇÃO, PASSADO E HISTÓRIA

Quando, em *Pequena história da fotografia* e *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, Benjamin fala em *destruição da aura* das obras de arte, ele se refere a dois processos simultâneos: suas cópias, reproduzidas em massa, não têm aura; por sua vez, a superação da existência única dos originais por uma existência serial engendra uma nova relação das pessoas com as obras, um acesso franco que simultaneamente atualiza e abala a aura dos poucos objetos que a têm.³⁸ A partir daí, Benjamin antevê a liquidação da tradição e da herança cultural:

Esses dois processos resultam num violento abalo da tradição, que constitui o reverso da crise atual e a renovação da humanidade. Eles se relacionam intimamente com os movimentos de massa, em nossos dias [...] Sua função social não é concebível,

34 BENJAMIN, Walter, *Passagens*, Belo Horizonte – São Paulo: UFMG – Imprensa Oficial, 2009, p. 490; Tomamos conhecimento deste fragmento por meio de HANSEN, Benjamin's aura, p. 340. 1ª edição: BENJAMIN, Walter. *Das Passagen-Werk. Gesammelte Schriften* (v. 5). Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1982.

35 As historicidades em questão são únicas e irrepitíveis; podem, contudo, ressurgir como novas historicidades, depois de fortemente abaladas. Por exemplo, um edifício reconstruído pode apresentar uma *nova aura* à medida que for reinvestido de seu enraizamento na experiência humana – o que em tese pode ser concomitante à reconstrução – e de um novo valor de antiguidade à medida que suas superfícies envelhecerem – o que necessariamente leva mais tempo.

36 O viés humano pode estar presente mesmo no caso de objetos naturais, cuja existência é medida em relação à das pessoas.

37 KEMP, Benjamin e il culto dei monumenti di Riegl, p. 417–418.

38 BENJAMIN, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Trad. Sergio Paulo Rouanet, p. 168.

mesmo em seus traços mais positivos, e precisamente neles, sem seu lado destrutivo e catártico: a liquidação do valor tradicional do patrimônio da cultura.³⁹

A ambivalência da perda da aura como *destruição e renovação* reaparece nos outros textos de Benjamin analisados: ao tempo em que há interesse pelo passado, pelo legado humano e sua transmissão, há também consciência da violência que atravessa a história e da ruptura irreversível na experiência humana ocasionada pela sociedade industrial e intensificada pela tragédia da Primeira Guerra Mundial:

Aqui se revela, com toda clareza, que nossa pobreza de experiências é apenas uma parte da grande pobreza que recebeu novamente um rosto [...] Pois qual o valor de todo o nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais o vincula a nós?

Ficamos pobres. Abandonamos uma depois da outra todas as peças do patrimônio humano, tivemos que empenhá-las muitas vezes a um centésimo do seu valor para recebermos em troca a moeda miúda do 'atual'. A crise econômica está diante da porta, atrás dela está uma sombra, a próxima guerra [...] Em seus edifícios, quadros e narrativas a humanidade se prepara, se necessário, para sobreviver à cultura.⁴⁰

Tendo a Primeira Guerra causado também o colapso da concepção da história como progresso,⁴¹ uma recusa a ilusões em torno do passado e do presente, no mesmo texto Benjamin propõe um recomeço para as artes, e não um retorno.⁴² Também na *Reprodutibilidade técnica*, Benjamin reafirma a necessidade da ruptura com o passado, inclusive com a figura da *aura*:

Onde quer que a aura, ou melhor, a simulação dos efeitos auráticos surja ao lado dos meios tecnológicos (na reciclagem dos clássicos, no culto às estrelas de Hollywood, nos espetáculos de massa fascistas), ela assume caráter agudamente negativo, que transforma a descrição do declínio da aura em clamor por sua destruição.⁴³

Karen Lang interpreta essa passagem considerando a encruzilhada histórica em que se encontrava o autor, que requeria um sentido tático, a justificar posições extremadas:⁴⁴

Para Benjamin, mesmo o desaparecimento do passado seria menos desastroso do que os monumentos, festivais e tradições inventadas, que serviam para comemorar o passado no presente – uma indústria do patrimônio que viria a operar com força total sob o fascismo alemão.⁴⁵

Diferentemente, em outros escritos Benjamin reconhece a fertilidade dos despojos do passado; reconhece situações em que não se consumou (e não se deveria consumir) a liquidação da tradição e da aura; e esta segue sendo despertada, em lampejos dos quais é possível se apropriar. Por exemplo, na *Pequena história da fotografia*, ele refere o “fascínio exercido pelos álbuns de velhas fotografias”⁴⁶,

39 *Ibid.*, p. 168–169. José Lino Grünnewald traduziu o mesmo trecho (*Traditionswertes am Kulturerbe*) como “elemento tradicional dentro da herança cultural”. BENJAMIN, A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. Trad. José Lino Grünnewald, p. 14. Talvez esta segunda tradução seja mais adequada, por ter sentido mais amplo do que *patrimônio da cultura*.

40 BENJAMIN, Experiência e pobreza, p. 115, 119.

41 LANG, The experience of time and the time of history: Riegl's age value and Benjamin's aura, p. 140–141.

42 BENJAMIN, Experiência e pobreza, p. 115–116.

43 HANSEN, Benjamin's aura, p. 336–337.

44 WILKE, Tacti(ca)lity reclaimed: Benjamin's medium, the avant-garde, and the politics of the senses.

45 LANG, The experience of time and the time of history: Riegl's age value and Benjamin's aura, p. 174.

46 BENJAMIN, Pequena história da fotografia, p. 92.

que evocam ao observador um trânsito de tempos em suspenso, que se pode ler como a própria experiência da aura:

Apesar de toda a perícia do fotógrafo e de tudo o que existe de planejado em seu comportamento, o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem, de procurar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo, olhando para trás.⁴⁷

Também em *Sobre o conceito de História*, Benjamin afirma a possibilidade de alguma continuidade com o passado:

Pois não somos tocados por um sopro de ar que foi respirado antes? Não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram? Não têm as mulheres que cortejamos irmãs que elas não chegaram a conhecer? Se assim é, existe um encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa.⁴⁸

Ambas as leituras da tradição se apresentam ao mesmo tempo na célebre frase “Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie”⁴⁹ – síntese do posicionamento crítico de Benjamin sobre o tema, conforme aponta Habermas.⁵⁰ Essa posição simultaneamente (e não alternativamente) desiludida e interessada em relação à história, de Benjamin e de outros pensadores de seu círculo, como Ernst Bloch e Gershom Sholem, é descrita por Paola Jacques nos seguintes termos:

Esses intelectuais modernos [...] recusaram as ilusões do progresso e buscaram desconstruir a ideologia moderna do progresso tecnicista inexorável, não em nome de sua conservação ou de um simples retorno ao passado, mas sim de sua atualização. Tal vertente [...], ao contrário de buscar um retorno a um passado ideal, propunha outra concepção de história, que pode se resumir como um desvio crítico pelo passado em direção a outro futuro possível.⁵¹

Exemplificando essa apropriação crítica do passado, Benjamin propõe a integração de seus despojos à luta de classes:

A luta de classes [...] é uma luta pelas coisas brutas e materiais, sem as quais não existem as refinadas e espirituais. Mas na luta de classes essas coisas espirituais não podem ser representadas como despojos atribuídos ao vencedor. Elas se manifestam nessa luta sob a forma da confiança, da coragem, do humor, da astúcia, da firmeza, e agem de longe, do fundo dos tempos. Elas questionarão sempre cada vitória dos dominadores [...] Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo [...] Em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela.⁵²

47 *Ibid.*, p. 94.

48 BENJAMIN, *Sobre o conceito da História*, p. 223.

49 *Ibid.*, p. 225.

50 HABERMAS, *Consciousness-raising or redemptive criticism: the contemporaneity of Walter Benjamin*, p. 32.

51 JACQUES, Paola Berenstein, *Fantasmata modernos. Montagem de uma outra herança*, 1, Salvador: UFBA, 2020, p. 27-28.

52 BENJAMIN, *Sobre o conceito da História*, p. 224.

Os lampejos presentes do passado, descritos nos fragmentos citados, são verdadeiras experiências da aura – situações em que se faz presente “um passado cuja aparição espectral se projeta no presente e [...] ‘fere’ o observador [...] a centelha lançada através do tempo é profundamente perturbadora.”⁵³ Nesse raciocínio, a aura não é só experiência da existência histórica de um objeto, mas também experiência da própria história, em seu caráter descontínuo, incontrolável e pronto a reemergir no presente. É assim que Karen Lang aproxima *aura* e *valor de antiguidade*: “ocasiões de ruptura temporal, valor de antiguidade e aura resistem à subsunção do passado em narrativas estáticas no presente.”⁵⁴ Nesse sentido, o conceito de aura ilumina a o valor de antiguidade enquanto momento privilegiado – talvez perturbador – de ruptura na continuidade temporal e encontro direto com o passado.

RECOLHIMENTO E DISTRAÇÃO

Ao descrever a emergência da *atmosfera*, já analisada, Riegl a relaciona à contemplação à distância, uma forma de percepção exclusivamente óptica.⁵⁵ Posteriormente, em *A indústria artística tardorromana*,⁵⁶ ele sistematiza o conceito de uma *percepção óptica*, planar, associada à *visão distante*, puramente contemplativa, como aquela do sujeito que observa uma pintura. Ela se apresenta em oposição à *percepção tátil*, espacial, associada à *visão próxima*, envolvendo outros sentidos além da visão, e todo o corpo do observador, como aquela do sujeito que se move em um edifício.⁵⁷ Os termos descrevem modos de perceber e representar a experiência visual e os aspectos a ela associados.⁵⁸

No ensaio da *reprodutibilidade técnica*, Benjamin apropria-se desses conceitos, substituindo o termo *percepção* (*Wahrnehmung*) por *recepção* (*Rezeption*). Ele enfatiza a associação da *recepção óptica* com o recolhimento, a imersão no objeto que se observa, exemplificada pela contemplação da pintura – situação em que emerge a aura.⁵⁹ Em sentido oposto, liga a *recepção tátil* à distração, ao hábito, ao mero uso, exemplificado pela experiência sem aura do cinema.⁶⁰ Nesse raciocínio, Benjamin substitui a *atmosfera* de Riegl por sua *aura*, e amplia o conteúdo dos conceitos, intensificando sua relação com diferentes disposições perceptivas do sujeito.

À discussão proposta, interessa especialmente essas disposições perceptivas, a distinção entre recolhimento (óptico) e a distração (tátil):

A massa é a matriz da qual emana, no momento atual, toda uma atitude nova com relação à obra de arte. [...] Afirma-se que as massas procuram na obra de arte distração, enquanto o conhecedor a aborda com recolhimento. Para as massas, a obra

53 HANSEN, Benjamin's aura, p. 341.

54 LANG, The experience of time and the time of history: Riegl's age value and Benjamin's aura, p. 138–139.

55 RIEGL, A disposição harmoniosa como conteúdo da arte moderna, p. 77–79.

56 RIEGL, Alois, Late Roman art industry, Roma: Giorgio Bretschneider, 1985. 1ª edição: RIEGL, Alois. Die spätromische Kunst-Industrie nach den Funden in Österreich-Ungarn. Viena: Österreich Archäologisches Institut, 1901.

57 LANG, The experience of time and the time of history: Riegl's age value and Benjamin's aura, p. 153–156; RIEGL, *Late Roman art industry*, p. 21–27.

58 Riegl, por sua vez, desenvolve seus conceitos a partir de formulação anterior de Adolf von Hildebrand. Cf. LANG, The experience of time and the time of history: Riegl's age value and Benjamin's aura, p. 263.

59 Nas *Passagens*, Benjamin fala daquilo “que se apodera de nós”; na *Reprodutibilidade técnica*, fala do pintor chinês que se funde com o quadro que pinta. BENJAMIN, *Passagens*, p. 490; BENJAMIN, A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Trad. Sergio Paulo Rouanet, p. 193.

60 BENJAMIN, A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Trad. Sergio Paulo Rouanet, p. 192–193; Observando que o termo *taktisch* pode significar tanto tátil como tático, Tobias Wilke mostra como Riegl migra para a palavra *haptisch* (tátil), no intuito de evitar ambiguidades, enquanto Benjamin permanece com a primeira, de forma a manter as duas leituras. WILKE, *Tacti(c)a*lity reclaimed: Benjamin's medium, the avant-garde, and the politics of the senses.

de arte seria objeto de diversão, e para o conhecedor, objeto de devoção [...] quem se recolhe diante de uma obra de arte mergulha dentro dela e nela se dissolve [...] A massa distraída, pelo contrário, faz a obra de arte mergulhar em si, envolve-a com o ritmo de suas vagas, absorve-a em seu fluxo. O exemplo mais evidente é a arquitetura. [...] A recepção através da distração, que se observa crescentemente em todos os domínios da arte e constitui o sintoma de transformações profundas nas estruturas perceptivas, tem no cinema o seu cenário privilegiado.⁶¹

Buscando as causas sociais do declínio da aura nas transformações perceptivas em curso na sociedade, Benjamin associa esse empobrecimento da experiência humana à rarefação do recolhimento, da atenção e da reflexão, advinda das transformações tecnológicas postas.⁶² Assim, antevê, na hegemonia da distração, a progressiva dissolução da aura.

Otília Arantes retoma essas proposições, apontando a distração como forma predominante de fruição da arquitetura na contemporaneidade, em “uma cultura saturada de imagens e dígitos”, limitando sua percepção, “ao invés de liberar a atenção e o intelecto para o campo da iniciativa política emancipatória.”⁶³

A partir da atualização proposta pela autora, é possível novamente aproximar os conceitos de Riegl e Benjamin: dependentes da contemplação, da atenção e do recolhimento, aura e valor de antiguidade seguem em sua crise no século XXI, visto que as obras antigas ou novas, reproduzidas em série ou não, dão-se hoje à apreensão predominantemente sob a forma da distração. Para o patrimônio cultural, trata-se de questão fulcral, relacionada às críticas presentes em termos como homogeneização, massificação e espetacularização. Deslocando a ênfase da *política emancipatória* para a *experiência humana*, vemos nesse processo um estreitamento do repertório de experiências vividas – ou passíveis de serem vicenciadas – pelos sujeitos.

SÍNTESE E DISCUSSÃO

Evocando história e tempo a partir da observação imediata e do conhecimento prévio, a aura de Benjamin retoma tanto o valor de antiguidade como o valor histórico de Alois Riegl, mas não se confunde com estes, por constituir uma *experiência subjetiva*, enquanto os valores em questão constituem o *potencial dos objetos* para evocar tais experiências. Para além da aura (experiência de uma distância histórica), também o rastro (experiência de proximidade, apesar da distância histórica) relaciona-se diretamente ao valor de antiguidade: ambos os conceitos de Benjamin ajudam a esclarecer o que se sente diante dos objetos marcados pelo tempo.

Valor de antiguidade e aura reaproximam-se enquanto emergências do passado e da história, subjetivas e pouco previsíveis, que podem iluminar o presente, sem significar nostalgia ou retorno. Para ambos os autores, essa reemergência depende de uma calma contemplação, um estado de *atenção*, entendida como recolhimento e abertura ao outro. Remonta a Ruskin o interesse nessa contemplação da continuidade humana, exemplificada por uma mesma cena-síntese que se repete na obra dos três autores, o que evidencia algum enraizamento do pensamento de Benjamin na tradição da preservação de monumentos. Por oposição à atenção, o autor identifica, em sua época, a progressiva predominância

61 BENJAMIN, A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Trad. Sergio Paulo Rouanet, p. 192–194.

62 LANG, The experience of time and the time of history: Riegl's age value and Benjamin's aura, p. 139; HABERMAS, Consciousness-raising or redemptive criticism: the contemporaneity of Walter Benjamin, p. 44.

63 ARANTES, Otília, Arquitetura simulada, in: O lugar da arquitetura depois dos modernos, São Paulo: Edusp, 2000, p. 28, 56.

da *distração* – rarefação da apreensão individual, do recolhimento, da imersão na obra – de forma que a aura, e, por extensão, o valor de antiguidade, estariam em processo de esvanecimento.

A diferença básica entre a crença de Riegl num valor de antiguidade que predominaria no século XX e a leitura de Benjamin de que a aura estava a se dissolver já foi apontada por Kemp, ao comparar a posição dos autores quanto às consequências da tecnologia da modernidade sobre a historicidade dos objetos.⁶⁴ De fato, os raciocínios de cada autor enfocam aspectos diferentes da realidade: a Riegl interessa a consunção dos objetos no tempo, que gera um valor de antiguidade, fonte de um culto de massas às obras de arte originais; a Benjamin interessa como as mesmas condições que viabilizam o culto de massas levam à consunção da aura dos objetos.

De toda forma, entendemos que *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* reafirma a pertinência do conceito de valor de antiguidade, na medida em que retoma vários de seus elementos, especialmente a percepção subjetiva da historicidade única de um objeto que se contempla. Simultaneamente, é crítica relevante ao *Culto moderno dos monumentos*, visto que a distração identificada por Benjamin aponta, na década de 1930, uma profunda crise na fruição dos monumentos conforme pensada por Riegl três décadas antes.

Desde sua formulação, as previsões dos dois autores não se realizaram conforme pensadas: por algumas décadas, a historicidade material do valor de antiguidade triunfou *nos meios especializados do patrimônio cultural*, mas não junto às massas; enquanto isso, estas lançaram-se ao *consumo de obras de arte reproduzidas tecnicamente*, sem que isso tenha implicado a desvalorização ou perda de interesse pelos originais, com sua aura;⁶⁵ ambas as questões seguem estruturando o debate profissional. O valor de antiguidade, assim como a aura, segue em extinção, mas não extinto; segue sua sobrevivência, transformado; segue como lampejo que se apresenta a indivíduos – não apenas especialistas – que exercitam o *olhar atento* ou que são surpreendidos por fragmentos do passado que inesperadamente lhes devolvem esse olhar.

⁶⁴ KEMP, Benjamin e il culto dei monumenti di Riegl. p. 418.

⁶⁵ PAZ, A arte como culto. O conceito de mana na apreciação da obra de arte; GARDNER, James, *Cultura ou lixo? Uma visão provocativa da arte contemporânea*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996; HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, *La clonación arquitectónica*.

Capítulo 3 Valor de antiguidade e conservação integral

CONSERVAÇÃO INTEGRAL E O DEBATE ITALIANO NAS DÉCADAS DE 1970 E 1980

Em texto de 1976, Giovanni Carbonara reconhece a emergência de uma linha de pensamento sobre a restauração, que ele nomeia *pura conservação*, caracterizada pelo “respeito pela obra em sua totalidade e, assim, também em seus mais diminutos valores documentais.” A reflexão se liga “à crise das estéticas filosóficas e, especificamente na Itália, à dissolução da herança *croceana* e ao surgimento de novos interesses críticos.”¹ Entre seus pioneiros, ele identifica Mina Gregori, Cesare Chirici e Maurizio Calvesi.²

No mesmo ano de 1976, Marco Dezzi Bardeschi expõe pela primeira vez sua própria versão da *pura conservação*, no texto *Restauração: construir, destruir, conservar*. Ali, defende a precedência da cultura material coletiva e de seus testemunhos físicos irreprodutíveis frente à imagem que resulta desses objetos. Assim, propõe a restauração enquanto manutenção, e exclui da disciplina e de seu canteiro as operações de adaptação.³ Esses princípios participavam da constituição dessa nova teoria da restauração.⁴

Uma década depois, Renato Bonelli reconheceria a relevância da proposta:

A única posição que parece ter condições de contrapor-se, por clareza de princípios e coerência de método, às teorias do restauro crítico e das instâncias brandianas, é aquela dita da pura conservação, ou melhor, da conservação integral.⁵

Partindo do reconhecimento de Carbonara e Bonelli – protagonistas do restauro crítico, diretamente criticado pela conservação integral – exploramos essa linha de pensamento, por meio daqueles que, ainda segundo Carbonara, são seus “teóricos mais atentos:”⁶ Marco Dezzi Bardeschi⁷ e Amedeo Bellini.⁸

-
- 1 CARBONARA, Giovanni, *La reintegrazione dell'immagine. Problemi di restauro dei monumenti*, Roma: Bulzoni, 1976, p. 82–83.
 - 2 CARBONARA, Giovanni, *Avvicinamento al restauro. Teoria, storia, monumenti*, Nápoles: Liguori, 1997, p. 358–359; Cf. GREGORI, Mina, Editoriale, *Paragone*, v. 22, n. 257, p. 3–18, 1971.
 - 3 DEZZI BARDESCHI, Marco, *Restauro: costruire, distruggere, conservare*, in: LOCATELLI, Vittorio (Org.), *Restauro: punto e da capo. Frammenti per una (impossibile) teoria*, 3. ed. Milão: Francoangeli, 1994, p. 41–44. 1ª edição: *Restauro: costruire, distruggere, conservare. Rinascita*, n. 39, XXXIII, 01/10/1976, p. 27.
 - 4 As reflexões sobre a impossibilidade de uma teoria da restauração apresentadas por Locatelli não impedem que se equipare a conservação integral a outras teorias da restauração, que se apresentam com fundamentação e desenvolvimento em nível compatível. LOCATELLI, Vittorio, *Nota e istruzioni (una generazione dopo)*, in: LOCATELLI, Vittorio (Org.), *Restauro: punto e da capo. Frammenti per una (impossibile) teoria*, 3. ed. Milão: Francoangeli, 1994, p. 9–12.
 - 5 BONELLI, Renato, *Restauro anni '80: tra restauro critico e conservazione integrale*, *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, n. 1–10, p. 511–516, 1987, p. 512.
 - 6 CARBONARA, *Avvicinamento al restauro. Teoria, storia, monumenti*, p. 364.
 - 7 1934–2018. Graduado engenheiro na Universidade de Bolonha (1957) e arquiteto na Universidade de Florença (1962). Funcionário da Superintendência de Monumentos de Arezzo (1964). Professor ordinário de Restauro de Monumentos no Politécnico de Milão (1976). PANE, Andrea, *Per Marco Dezzi Bardeschi, ut vivat*, *Recupero e Conservazione*, n. 150, p. 17–21, 2018, p. 18.
 - 8 1940–. Graduado arquiteto no Politécnico de Milão (1965); Professor de Restauro de Monumentos no Politécnico de Milão (1972); Professor ordinário de Restauro de Monumentos e depois de Teorias e História da Restauração (1983–2011).

Por causa do protagonismo que confere às transformações dos edifícios ao longo do tempo, sejam elas alterações deliberadas ou efeitos do envelhecimento, a conservação integral tem relação direta com a *teoria dos valores concorrentes* de Riegl e especificamente com o *valor de antiguidade*. Assim, interessa compreender as aproximações entre ambas, buscando, no pensamento de Dezzi Bardeschi e de Bellini, contribuições à atribuição e preservação desse valor, de seus atributos e de seus sentidos. Adotamos o termo *conservação integral*, usado em um dos raros textos em que Bellini nomeia sua teoria, “em nada contrária à transformação, e assumindo seu nome a partir da dialética com as teorias do restauro que se propunham à seleção tendo por base os parâmetros do historicismo absoluto.”⁹

Ao tempo em que se elaborava a *conservação integral*, o debate italiano sobre o tema era amplo, variado e autônomo.¹⁰ Ao defender sua teoria, que “no início dos anos setenta representava para todos nós apenas um imperativo categórico cultural e moral, mas não ainda uma escolha técnica e organizativa experimentada,”¹¹ Dezzi Bardeschi faz entrever esse panorama por meio de suas críticas às práticas e pensamentos então correntes.

Como se observa nas discussões sobre as intervenções realizadas em Florença após a cheia do Rio Arno em 1966 e sobre a eliminação do último pavimento do *Palazzo della Ragione de Milão*, no início da década de 1970 ainda eram correntes na Itália intervenções voltadas ao retorno dos monumentos a estados passados, eliminando as transformações por eles sofridas, mesmo que fossem reformulações profundas e sedimentadas no tempo.¹²

A prática da época incluía também o restauro tipológico, que teve seu paradigma no plano para o centro histórico de Bolonha, de 1969, conduzido por Pier Luigi Cervellati e executado gradualmente na década seguinte. A intervenção, de grande escala, baseou-se nos tipos, e não na especificidade dos edifícios, e deu-se com grande liberdade projetual e intensa substituição material.¹³ Seus fins, apresentados por Cervellati como urbanísticos,¹⁴ foram criticados por Dezzi Bardeschi como uma “desenvolta prática destrutiva”¹⁵ e por Bellini, por submeterem o restauro a “valorações excessivamente sentimentais [...] ou sociais ou políticas”, da qual teria resultado cuidado insuficiente com os valores arquitetônicos.¹⁶

À época, as críticas de Dezzi Bardeschi concentravam-se na preponderância da *imagem* na restauração, posição que ele associava a Cesare Brandi e Renato Bonelli, indistintamente, como referências da *escola romana*.¹⁷ Com efeito, o legado de Brandi, de sua atuação no *Istituto Centrale del Restauro* e de

9 BELLINI, Amedeo, A proposito di alcuni equivoci sulla conservazione, **Tema. Tempo Materia Architettura**, n. 1, p. 2-3, 1996, p. 3.

10 SCARROCCIA, Sandro, La ricezione di Riegl in Italia dalla Carta di Venezia ad oggi, in: **Alois Riegl (1858-1905) Un secolo dopo**, Roma: Bardi, 2008, v. 236, p. 310.

11 DEZZI BARDESCHI, Marco, Milano, Palazzo della Ragione, la fabbrica e il suo fantasma, in: LOCATELLI, Vittorio (Org.), **Restauro: punto e da capo. Frammenti per una (impossibile) teoria**, 3. ed. Milão: Francoangeli, 1994, p. 80. Composto a partir de três textos anteriores. 1ª edição: “Inédito”, 1971; “Presentazione”, in: GRIMOLDI, A. *Il palazzo della Ragione*, v. 2. Milão: Arcadia, 1982; “La ragione del palazzo” in *Politecnico*, v.2, n.1, mar. 1989, p. 3-5.

12 *Ibid.*, p. 90.

13 CIARDINI, Francesco; FALINI, Paola, **Centri storici - Politica urbanistica e programmi di intervento pubblico: Bergamo, Bologna, Brescia, Como, Gubbio, Pesaro, Vicenza**, Milão: G. Mazzotta, 1978, p. 123.

14 AGOSTINI, Ilaria, La cultura della città storica in Italia, **Scienze del territorio**, n. 3, p. 97-103, 2015, p. 100.

15 DEZZI BARDESCHI, Marco, La materia e il tempo, ovvero la permanenza e la mutazione, in: LOCATELLI, Vittorio (Org.), **Restauro: punto e da capo. Frammenti per una (impossibile) teoria**, 3. ed. Milão: Francoangeli, 1994, p. 31. 1ª edição: La materia e il tempo, ovvero la permanenza e la mutazione. *Recuperare*, n.2, nov.-dez. 1982, p.90-99.

16 BELLINI, Amedeo, Restauro: esigenze culturali e realtà operative, **Storia Architettura**, v. 2.2, p. 61-62, 1975.

17 DEZZI BARDESCHI, Marco, Dal restauro alla conservazione, in: LOCATELLI, Vittorio (Org.), **Restauro: punto e da capo. Frammenti per una (impossibile) teoria**, 3. ed. Milão: Francoangeli, 1994, p. 56; DEZZI BARDESCHI, Marco, Conservare, non manomettere l'esistente: l'insostenibile 'sacrificio' di Paolo Marconi, in: LOCATELLI, Vittorio (Org.), **Restauro: punto e da capo. Frammenti per una (impossibile) teoria**, 3. ed. Milão: Francoangeli, 1994, p. 95; DEZZI BARDESCHI, Marco, Quindici anni dopo: la Carta di Venezia alle corde, in: LOCATELLI, Vittorio (Org.), **Restauro: punto e da capo. Frammenti per una (impossibile) teoria**, 3. ed. Milão: Francoangeli,

sua *Teoria da restauração*, era dominante no debate italiano. Por exemplo, a *Carta Italiana do Restauro*, de 1972, era tão compatível com sua teoria que chegou a ser incorporada à reedição da obra em 1977.¹⁸ A influência brandiana se estendia ao próprio Bellini, como se verifica em *Il restauro architettonico*, o primeiro trabalho de maior amplitude acerca do patrimônio cultural publicado por este autor.¹⁹

CARACTERIZANDO A CONSERVAÇÃO INTEGRAL

Em textos complementares, Dezzi Bardeschi apresentou as razões da conservação integral, que podemos sintetizar em duas. A primeira é a rejeição ao juízo estético nas decisões relativas ao patrimônio construído, por entendê-lo como subjetivo, mutável, e assim capaz de levar a decisões injustificáveis perante a coletividade e a perdas culturais irreversíveis.²⁰ A segunda é o reconhecimento dos aspectos documentais do patrimônio como merecedores de máxima preservação, a partir de uma consciência histórica ampliada, à qual importam todos os testemunhos, tempos e temas – o que minimiza a subjetividade criticada.²¹ Formulações posteriores de Bellini reapresentam essas razões, com maior precisão:

[...] fundamentos das orientações conservativas que se apresentam no debate disciplinar na metade dos anos setenta [...] A atenção pela arquitetura como testemunho de cultura material, a absorção pelo restauro da relatividade dos fatos historiográficos e, assim, da consciência histórica [...] a plurissignificância do documento histórico. Da mesma forma, foi incorporada a relatividade do juízo estético, a sua provisoriedade, a inconsistência da obra [de arte] como objeto ontologicamente diferente dos outros, o reconhecimento da presença de valores expressivos e capacidades comunicativas de diferentes complexidades, diversamente percebidos em contextos temporais e culturais diversos.²²

O primeiro texto em que observamos o total deslocamento de Bellini em direção ao sentido documental é de 1983 – mesmo ano em que se torna professor ordinário de restauro de monumentos no Politécnico de Milão.²³ Mesmo sem fontes que o indiquem, entendemos que essa mudança se relaciona à convivência intelectual com Marco Dezzi Bardeschi – nesse período, também professor ordinário daquela universidade.

A posição dos autores, que tratam o monumento enquanto documento de sua origem, sua construção e de trajetória no tempo, implicando a mais ampla atenção e proteção aos testemunhos materiais a eles associados, guarda relação direta com os métodos historiográficos que vinham se desenvolvendo desde a primeira metade do século, na França, por pesquisadores ligados à *École des Annales* e à Nova História.²⁴

1994, p. 124. 1^{as} edições: Dal restauro alla conservazione. Inédito (aula proferida em 1981); Conservare, non manomettere l'esistente: l'insostenibile 'sacrificio' di Paolo Marconi. *Recuperare*, n. 24, jul.-ago. 1986, p. 304-309; Quindici anni dopo: la Carta di Venezia alle corde. *Restauro*, n. 33-34, 1977, p. 87-100.

18 BRANDI, Cesare, *Teoria del restauro*, Turim: Einaudi, 2000, p. 1, 131-154.

19 BELLINI, Amedeo, *Il restauro architettonico*, Milão: Mondadori, 1978, p. 102, 187, 191-192; Cf. também: BELLINI, Amedeo, *Restauro: esigenze culturali e realtà operative*.

20 DEZZI BARDESCHI, Milano, Palazzo della Ragione, la fabbrica e il suo fantasma, p. 74-75.

21 *Ibid.*, p. 81.

22 BELLINI, Amedeo, Antico-nuovo: uno sguardo al futuro, in: *Antico e nuovo. Architetture e architettura (anais do evento em Veneza, de 31 de março a 3 de abril de 2004)*, Veneza – Pádua: IUAV/Il Poligrafo, 2007, v. 1, p. 43; Ver também: BELLINI, Amedeo, *Teorie del restauro e conservazione architettonica*, in: *Tecniche della conservazione*, Milão: Francoangeli, 1986, p. 49-50; BELLINI, Amedeo, *Che cos'è il restauro?*, in: *Che cos'è il restauro?*, Veneza: Marsilio, 2005, p. 23.

23 BELLINI, Amedeo, *Istanze storiche e selezione nel restauro architettonico*, *Restauro*, v. XII, n. 68-69, p. 147-158, 1983.

24 GIOENI, Laura, Marco Dezzi Bardeschi: ex fabbrica ad doctrinam, in: *Reuso 2015. III Congreso Internacional sobre documentación, conservación y reutilización del patrimonio arquitectónico y paisajístico (anais do evento em Valencia, de 22 a 24 de outubro de 2015)*, Valência: Editorial Universitat Politècnica de València, 2015, p. 2358; PANE, Per Marco Dezzi Bardeschi, ut vivat, p. 18.

Essas contribuições continuavam a se desdobrar decisivamente na década de 1970,²⁵ e são referidas indiretamente por ambos.²⁶

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.²⁷ Dezzi Bardeschi segue construindo vínculos entre suas propostas de preservação e o pensamento pós-moderno: em *Estratificação, construção e razão: a (eterna) aventura do projeto*, ele invoca conceitos dos filósofos Jean-François Lyotard (1924–1998), Gilles Deleuze (1925–1995) e Félix Guattari (1930–1992) e repropõe o elogio da estratificação histórica, numa de suas formulações mais eloquentes:

A nossa realidade é uma soma vívida de existências [...], copresença infinita de eventos [...] Hoje, interessa-nos não perder o mais pelo menos, nos fascina a adição, não a seleção e a redução das copresenças, em suma [...] o **e-e** coral, e não o **ou-ou** exclusivo [...] o que nos interessa é fazer crescer o diálogo intenso, a mais vozes, entre as coisas e os homens que as fizeram, viveram e as continuam a viver, mais do que o solitário monólogo sem contraditório do 'sábio' eremita isolado dessa rede.²⁸

Pelo conjunto de razões apresentadas, o foco da conservação se desloca da “obra de arte como puro ícone formal” para a “concreta realidade material do tecido construído.”²⁹

A obra de arte é apreciada também e propriamente na descontinuidade histórica, na sua possibilidade de contínua ressignificação [...] essas considerações, mais do que o problema das transformações e adições, colocam aquele da autenticidade da matéria, porque se a arte é fato espiritual, este é, contudo, perceptível quando se faz matéria e signo.³⁰

Com o termo *fabbrica*, Dezzi Bardeschi nomeia o tecido construído específico, historicizado, de cada monumento – conceito central de seus textos, por oposição à abstração da *imagem*. Em português, usaremos a palavra *construção*, que, assim como o termo italiano, tem o sentido duplo do processo e de seu produto. Na síntese de Laura Gioeni, a *construção* traz em si, simultaneamente, a matéria prima transformada em objeto cultural, o testemunho histórico e técnico, o monumento que se enriquece com as marcas ganhas no tempo, e o canteiro de obras contínuo, aberto ao presente e futuro.³¹

Conforme apontado por Bierrenbach,³² Dezzi Bardeschi propôs sucessivas definições e relações entre os termos conservação e restauro, na contínua maturação de sua teoria. Em seus textos de 1977 a 1981,

25 Le Goff apresenta uma recapitulação do tema em seu texto *Documento/Monumento*, publicado pela primeira vez em 1978, como verbete da Enciclopédia Einaudi, na Itália. O texto enfoca o *documento enquanto monumento*, e veio à luz quando Dezzi Bardeschi já definira as linhas gerais da conservação integral, enfocando o *monumento enquanto documento*. Isso revela uma influência da *Nova História* sobre a conservação integral, mas não especificamente deste texto. Cf. LE GOFF, Jacques, *Documento/Monumento*, in: **Enciclopedia Einaudi**, Turim: Einaudi, 1978, v. 5, p. 38–43.

26 BELLINI, Antico-nuovo: uno sguardo al futuro, p. 43; Ver também: BELLINI, Teorie del restauro e conservazione architettonica, p. 49–50; BELLINI, Che cos'è il restauro?, p. 23.

27 DEZZI BARDESCHI, Marco, Semplice/ complesso/ irripudicabile: verso nuove disciplinarietà, in: LOCATELLI, Vittorio (Org.), **Restauro: punto e da capo. Frammenti per una (impossibile) teoria**, 3. ed. Milão: Francoangeli, 1994, p. 407.1ª edição: Semplice/ complesso/ irripudicabile: verso nuove disciplinarietà. In: Nuova complessità e progetto dell'esistente. Milão: Angeli, 1989, p. 29–36; BELLINI, Amedeo, Del restauro alla conservazione: dall'estetica all'etica, **Ananke**, n. 19, p. 17–21, 1997, p. 19.

28 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, p. 115–116.

29 DEZZI BARDESCHI, Quindici anni dopo: la Carta di Venezia alle corde, p. 124.

30 BELLINI, Istanze storiche e selezione nel restauro architettonico, p. 153–154.

31 GIOENI, Marco Dezzi Bardeschi: ex fabbrica ad doctrinam, p. 2357.

32 BIERRENBACH, Ana Carolina de Souza, Debates recentes sobre o restauro da arquitetura moderna na Itália, **Thésis**, v. 2, n. 3, p. 137–157, 2017, p. 148.

propõe que o restauro deva ser composto apenas por ações de conservação, e que todas as atividades de transformação e renovação seriam externas a ambos os conceitos.³³ Nessa proposta, vemos um interesse em controlar, na prancheta e no canteiro, o que ele via como sendo excessos do restauro:

[...] a obscura distinção entre operações de um canteiro de obras normal, que se baseia em técnicas de produção [...] e de um canteiro especializado de restauração, que não pode senão basear-se em rigorosas técnicas de conservação [...] Em um canteiro de restauração, deveriam ser admitidas unicamente as operações especializadas de consolidação, de manutenção e de estabilização do processo de degradação.³⁴

A partir de 1984 – ao fim das obras na Biblioteca Classense de Ravena, uma das primeiras ocasiões em que se testou a conservação integral numa obra de maior parte – Dezzi Bardeschi muda os termos da proposta, excluindo totalmente a palavra *restauro*: qualquer intervenção deveria se dividir entre os serviços de exclusiva *conservação* (da matéria existente) e aqueles acréscimos necessários ao uso, que passam a ser chamados de *projeto do novo*.³⁵ Mais uma vez, parece tratar-se de um interesse em conter os problemas da prática por meio de operações terminológicas.

Em 2004, vinte anos depois da proposta anterior, o autor conciliou todas as questões anteriores em nova formulação: “Restauração = projeto de conservação do existente (como valor herdado) + projeto do novo (como valor adicionado).”³⁶ Essa atualização retoma a *restauração* como termo aceitável e ação possível, reafirmando a identidade da disciplina e facilitando o diálogo dentro dela. Com efeito, o texto foi republicado como parte de uma coletânea em que nove autores italianos definem restauração a partir de pontos de vista por vezes consideravelmente divergentes.³⁷

CONSERVAÇÃO INTEGRAL E VALOR DE ANTIGUIDADE

Na forma como propõe a preservação do patrimônio construído, a conservação integral fomenta uma sensibilidade específica, que aceita e valoriza as descontinuidades figurativas que resultam da história e a esta se incorporam. Produto do tempo natural e do tempo humano, o envelhecimento físico é visto como processo a ser manejado, e não apagado:

Precisamente, a difícil materialidade da obra nos leva a enfrentar [...] um contexto mutável que segue as leis naturais, o mesmo ciclo biológico da degradação física, o processo de envelhecimento e de decomposição dos materiais que o constituem.³⁸

[...] a degradação não é um conceito a remover e eliminar. Eu devo, em vez disso, estabilizá-la, eventualmente limitá-la, de forma que o edifício não ultrapasse o limite de

33 DEZZI BARDESCHI, Quindici anni dopo: la Carta di Venezia alle corde, p. 125; DEZZI BARDESCHI, Dal restauro alla conservazione, p. 53; DEZZI BARDESCHI, Marco, La conservazione del costruito, i materiali e le tecniche, in: LOCATELLI, Vittorio (Org.), *Restauro: punto e da capo. Frammenti per una (impossibile) teoria*, 3. ed. Milão: Francoangeli, 1994, p. 72.

34 DEZZI BARDESCHI, *Restauro: costruire, distruggere, conservare*, p. 42.

35 DEZZI BARDESCHI, Marco, Ravena, Biblioteca Classense. Il mondo in azione. Fabbriche di terra, fabbriche d'aria, in: LOCATELLI, Vittorio (Org.), *Restauro: punto e da capo. Frammenti per una (impossibile) teoria*, 3. ed. Milão: Francoangeli, 1994, p. 61; DEZZI BARDESCHI, Marco, Crema, San Domenico. Innovazione e conservazione: una riflessione sui valori d'uso, in: LOCATELLI, Vittorio (Org.), *Restauro: punto e da capo. Frammenti per una (impossibile) teoria*, 3. ed. Milão: Francoangeli, 1994, p. 177–178. 1^{as} edição: *Introduzione. Ravenna, la Biblioteca Classense*, v.1. Casalecchio di Reno: Grafis, 1982; *Introduzione. Ravenna, la Biblioteca Classense*, v.2. Casalecchio di Reno: Grafis, 1984; Crema, San Domenico. Innovazione e conservazione: una riflessione sui valori d'uso. In: *Il teatro di Crema, passato e futuro*. Crema: Arti Grafiche Cremasche, 1987.

36 DEZZI BARDESCHI, Marco, Il restauro: una nuova definizione per un'antica (ambigua) disciplina, *Ananke: cultura, storia e tecniche della conservazione*, n. 41, p. 2–5, 2004, p. 5.

37 DEZZI BARDESCHI, Marco, Che cos'è il restauro?, in: *Che cos'è il restauro?*, Venezia: Marsilio, 2005, p. 37–40.

38 DEZZI BARDESCHI, Quindici anni dopo: la Carta di Venezia alle corde, p. 124–125.

não-retorno no ciclo de arruinamento fatal [...] a degradação é também produto das marcas da histórica, do uso daquele cômodo, daquele edifício, daquela cidade, no tempo.³⁹

O interesse inclui as transformações resultantes da ação humana, ressaltando as ideias da acumulação temporal e da leitura simultânea de diferentes tempos.⁴⁰ Configuram-se, assim, obras abertas a uma contínua e coletiva reescritura, sem apagamentos.⁴¹ Esta sensibilidade abraça lacunas, contrastes e fraturas – a “realidade atormentada, sofrida, complexa” da construção.⁴² Por esse motivo, Dezzi Bardeschi nega o conceito de superfetação – o acréscimo esteticamente inadequado – visto como um “subjetivo juízo de intolerância.”⁴³

Bellini faz análoga defesa da estratificação histórica dos edifícios,⁴⁴ propondo uma preservação que não rejeite, mas se ocupe “da exceção, da transgressão à regra, do irracional, daquilo que foge ao esquema historiográfico de interpretação.”⁴⁵

Cabe reforçar que as propostas dos autores não se referem à volúpia arqueológica de tornar visíveis estratificações históricas ocultas, às custas da unidade formal presente. Ao contrário, trata-se de frear a degradação do edifício, e não de provocá-la. O apreço pelo envelhecimento deliberadamente produzido corresponde a outros campos de interesse,⁴⁶ que não os da conservação integral e da teoria dos valores concorrentes.

Ainda considerando a estratificação temporal dos edifícios, a conservação integral prevê a adaptação do tecido construído ao uso que a ele se propõe, seja por razões práticas (viabilização da manutenção cotidiana), simbólicas (a vida do edifício) ou programáticas (a continuidade da formação de uma estratificação temporal).⁴⁷ Assim, o projeto de restauração traz em si o *projeto do novo*, como se observa na definição de Dezzi Bardeschi de 2005, já citada. Tanto ele como Bellini enfatizam a necessidade de concentrar os acréscimos nos aspectos efetivamente indispensáveis ao uso e de minimizar o impacto físico de sua inserção sobre o tecido construído.⁴⁸ Ambos propõem uma resolução formal autônoma, não-mimética e sem reconstruções – com maior liberdade figurativa, segundo Dezzi Bardeschi,⁴⁹ e maior discricão, segundo Bellini.⁵⁰

À medida que “substitui as categorias de unidade, de originalidade e de homogeneidade da obra de arquitetura, pelo conceito articulado de *palimpsesto*, uma escrita do mundo sempre aberta a novas

39 DEZZI BARDESCHI, Marco, Permanenza e rinnovo: verso un cantiere d'intervento sul costruito, in: LOCATELLI, Vittorio (Org.), **Restauro: punto e da capo. Frammenti per una (impossibile) teoria**, 3. ed. Milão: Francoangeli, 1994, p. 174. 1ª edição: Permanenza e rinnovo: verso un cantiere d'intervento sul costruito. In: *Dibattito sulle ristrutturazioni in Italia: dal progetto al cantiere*. Bolonha, 1982.

40 DEZZI BARDESCHI, La materia e il tempo, ovvero la permanenza e la mutazione, p. 27.

41 DEZZI BARDESCHI, Marco, Introduzione, in: **Genealogia e progetto. Per una riflessione filosofica sul problema del restauro**, Milão: Francoangeli, 2006, p. 11; DEZZI BARDESCHI, La materia e il tempo, ovvero la permanenza e la mutazione, p. 27.

42 DEZZI BARDESCHI, Marco, Archeologia della fabbrica e cultura materiale: immagine, realtà, destino, in: LOCATELLI, Vittorio (Org.), **Restauro: punto e da capo. Frammenti per una (impossibile) teoria**, 3. ed. Milão: Francoangeli, 1994, p. 192. 1ª edição: Archeologia della fabbrica e cultura materiale: immagine, realtà, destino. *Restauro*, n. 38–39, jul.–out. 1978, p. 33–50; Ver também: DEZZI BARDESCHI, Milano, Palazzo della Ragione, la fabbrica e il suo fantasma, p. 75.

43 DEZZI BARDESCHI, Permanenza e rinnovo: verso un cantiere d'intervento sul costruito, p. 170.

44 BELLINI, Antico-nuovo: uno sguardo al futuro, p. 43.

45 BELLINI, Teorie del restauro e conservazione architettonica, p. 51.

46 Cf. CAIRNS, Stephen; JACOBS, Jane M., **Buildings must die**, Cambridge (Massachusetts): The MIT Press, 2014, p. 6; LOWENTHAL, **The past is a foreign country – Revisited**, p. 33.

47 DEZZI BARDESCHI, Marco, La conservazione come trasformazione/mutazione?, in: **Restauro: due punti e da capo**, Milão: Francoangeli, 2004, p. 290.

48 BELLINI, Teorie del restauro e conservazione architettonica, p. 52; DEZZI BARDESCHI, La conservazione come trasformazione/mutazione?, p. 290.

49 DEZZI BARDESCHI, Ravenna, Biblioteca Classense. Il mondo in azione. Fabbriche di terra, fabbriche d'aria, p. 63.

50 BELLINI, Teorie del restauro e conservazione architettonica, p. 52.

e inéditas transcrições,⁵¹ a conservação integral entra em conflito aberto com cada uma das linhas de pensamento que identificamos no contexto italiano da época e, especificamente, com a linha dominante definida por Brandi – segundo a qual a preservação da pátina e das adições deveria se sujeitar a um juízo formal.⁵² Com efeito, a aceitação de um todo que é soma de partes, congruentes ou não, é incompatível com a concepção de *unidade da obra de arte* enquanto “unidade própria do inteiro, e não a unidade que se alcança no total.”⁵³ Por outro lado, trata-se de uma aproximação à teoria de Riegl, segundo a qual “a preservação não pode fundar-se na instância estética, no juízo de valor artístico e nem mesmo no valor histórico.”⁵⁴ Essa não-priorização da unidade formal no projeto de intervenção no patrimônio afasta os profissionais arquitetos de preocupações centrais de sua formação, deslocando o centro das atenções para o testemunho humano material e para a responsabilidade sobre ele.

Alternativamente, as mesmas propostas também podem ser lidas como caminhos para a aceitação e para o gosto por situações estéticas que, para outras concepções de preservação, poderiam ser intoleráveis. O viés estético se afasta do eixo argumentativo da conservação integral, mas é perceptível em citações e ações projetuais de Dezzi Bardeschi e Bellini, não podendo ser totalmente excluído. Além de sua presença na obra dos autores, é também mais por um interesse estético do que propriamente por reconhecimento da história que, nas últimas décadas, observamos quantidade considerável de intervenções em preexistências que se aproximam, em suas estratégias projetuais e seus resultados físicos, da conservação integral.⁵⁵

Em conjunto, essas concepções, apresentadas desde as formulações iniciais da conservação integral na década de 1970, evidenciam como a teoria compreende a multiplicidade, a copresença e a dissonância – a complexidade própria da experiência contemporânea – mesmo antes dos nexos intelectuais estabelecidos por Dezzi Bardeschi e Bellini, *a posteriori*, com a filosofia pós-moderna.

O interesse no *envelhecido* e no *alterado* – usando os termos propostos nesta tese – constitui indiscutível aproximação ao *valor de antiguidade* de Riegl.⁵⁶ Dos elementos desse valor, a conservação integral incorpora também a evocação da *continuidade humana* – que se projeta no presente e no futuro:

A adição é inevitavelmente contemporânea [...]; é conveniente, então, que tenha todas as conotações da modernidade, que seja testemunho de seu tempo, da continuidade instituída com o passado [...] Conhecimento, conservação, estratificação são parte de um processo único, de um ciclo hermenêutico vital e positivo que se autoalimenta. [...] a percepção do passado, da complexidade das relações a instituir na continuidade com o futuro, é um momento de consciência muito mais relevante que uma repristinação ilusória e consolatória, renúncia implícita ao projeto do futuro.⁵⁷

Em termos rieglianos, a conservação integral traz ao centro de seus interesses o *valor histórico* e, nesse processo, reconhece e preserva também o *valor de antiguidade*, em parte de seus atributos

51 GIOENI, Laura, *Genealogia e progetto. Per una riflessione filosofica sul problema del restauro*, Milão: Francoangeli, 2006, p. 152.

52 BRANDI, Cesare, *Teoria da restauração*, Cotia: Ateliê Editorial, 2004, p. 35–36; 45; 62–63; 85–87.

53 BRANDI, *Teoria del restauro*, p. 13.

54 SCARROCCHIA, La teoria dei valori configgenti dei monumenti di Alois Riegl, p. 88.

55 HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión, L'estetica del deterioramento e dell'imperfezione: una tendenza in crescita nel restauro architettonico, *Palladio*, n. 53, p. 89–106, 2013.

56 Nos textos de Dezzi Bardeschi e Bellini analisados, não encontramos referências diretas ao terceiro atributo do valor de antiguidade, obsoleto.

57 BELLINI, Che cos'è il restauro?, p. 23–24; Ver também: BELLINI, *Il restauro architettonico*, p. 199.

e evocações. Preserva, assim, um sentido de continuidade humana dos edifícios. Os textos de Dezzi Bardeschi e de Bellini na década de 1970 não mostram, contudo, apropriações diretas da obra de Riegl.⁵⁸ Apenas na década de 1980, depois de suas primeiras traduções em italiano, Riegl passa a comparecer em sua obra, com progressiva importância.⁵⁹ O desconhecimento do autor no contexto italiano da época inclui também Brandi e o texto final da Carta de Veneza,⁶⁰ e já foi amplamente analisado por Sandro Scarrocchia.

PROJETO, LIMITES E COMPROMISSOS DA CONSERVAÇÃO INTEGRAL

Nas obras projetadas e executadas por Dezzi Bardeschi, seus princípios teóricos convergem em soluções projetuais recorrentes: a consolidação estrutural e superficial de todos os elementos existentes; a adição de novas instalações com tubulações aparentes (minimizando cortes, perfurações etc.); e a inserção de mobiliário semifixo, acostado aos elementos existentes – como se observa, por exemplo, nas obras da *Manica Lunga* da Biblioteca Classense em Ravena (1981–1984), do *Palazzo della Ragione* em Milão (1977–1989; 1999–2003) e no *Tempio Duomo em Pozzuoli* (2003–2010).⁶¹ Nesses projetos, os acréscimos são limitados e contemporâneos, mas não discretos.

As intervenções formalmente marcantes, mesmo em edifícios que *não são ruínas*, são justificadas por meio da diferenciação conceitual entre eliminações e adições. A conservação permanece *integral* por evitar ao máximo a *eliminação* de matéria; as adições, contudo, têm total liberdade. Essa forma de agir é sintetizada na fórmula “se for o caso, adicionar, e não subtrair matéria ao contexto,”⁶² que o autor reelabora ao longo de seus escritos da década de 1980.⁶³ O projeto do novo se apresenta como contribuição da geração atual ao monumento – situação descrita por Dezzi Bardeschi com analogias econômicas e ecológicas:

[...] uma intervenção correta sobre a preexistência deve proceder em modo duplo: aquele da conservação [...]; e aquele da inovação, ou seja, do novo aporte, autônomo, que deixamos impresso sobre a construção, como testemunho do nosso uso e da nossa passagem [...] duplo processo de respeito integral ao documento e, ao mesmo tempo, de enriquecimento do existente [...] Certamente uma sociedade [...] é rica e meritória [...] quando gere com sabedoria o próprio saldo no banco da história [...] aumentando-lhe gradualmente por meio de novos depósitos motivados pelas novas exigências do uso e inspirados por um sentido autêntico de alegre criatividade.⁶⁴

A atuação projetual de Bellini é mais esparsa do que a de Dezzi Bardeschi. Em sua intervenção na antiga Igreja de Santo Agostinho, em Bérgamo, verifica-se como as soluções projetuais são compatíveis com suas propostas teóricas e, até certo ponto,

58 Em texto de 1977, Dezzi Bardeschi faz extenso uso da categoria *valor* – inclusive *valore d'antichità* – sem referir Riegl. No ano seguinte, em uma listagem de “teses de restauração,” os únicos autores não italianos citados por Bellini são Ruskin e Viollet-le-Duc. DEZZI BARDESCHI, *Quindici anni dopo: la Carta di Venezia alle corde*, p. 127; BELLINI, *Il restauro architettonico*, p. 200.

59 DEZZI BARDESCHI, Milão, Palazzo della Ragione, la fabbrica e il suo fantasma, p. 74; DEZZI BARDESCHI, Marco, *Conservare, non riprodurre, il moderno*, *Domus*, n. 649, p. 10–13, 1984, p. 12; DEZZI BARDESCHI, Marco, *Restauro: teorie per un secolo*, *Ananke: cultura, storia e tecniche della conservazione*, n. 19, p. 9–16, 1997, p. 9.

60 SCARROCCHIA, La ricezione di Riegl in Italia dalla Carta di Venezia ad oggi, p. 314, 318, 319.

61 DEZZI BARDESCHI, Milão, Palazzo della Ragione, la fabbrica e il suo fantasma, p. 94; MAZZEI, Otello; DEZZI BARDESCHI, Marco, *Ravenna, la Biblioteca Classense*, Casalecchio di Reno: Grafis, 1984; PERGOLI CAMPANELLI, Alessandro, *Il restauro del Tempio-Duomo di Pozzuoli*, *L'architetto italiano*, v. VI, n. 35–36, p. 8–13, 2010.

62 DEZZI BARDESCHI, *La conservazione del costruito, i materiali e le tecniche*, p. 72.

63 DEZZI BARDESCHI, Ravena, Biblioteca Classense. *Il mondo in azione. Fabbriche di terra, fabbriche d'aria*, p. 62; DEZZI BARDESCHI, *Conservare, non manomettere l'esistente: l'insostenibile 'sacrificio' di Paolo Marconi*, p. 101; DEZZI BARDESCHI, Milão, Palazzo della Ragione, la fabbrica e il suo fantasma, p. 93.

64 DEZZI BARDESCHI, Ravena, Biblioteca Classense. *Il mondo in azione. Fabbriche di terra, fabbriche d'aria*, p. 61.

próximas às de Dezzi Bardeschi: máxima conservação da matéria existente; ausência de reintegrações destinadas à unidade formal; e inserção de novas instalações, contemporâneas, com tubulações aparentes, utilizando o piso para a passagem dos dutos maiores.⁶⁵

Formalmente, a proposta de Bellini se distancia daquela de seu colega pela simplicidade formal – assim, o impacto visual sobre a igreja é menor e mais localizado, ao tempo em que a contribuição visível da geração atual ao edifício é mais restrita. O piso da igreja, em placas irradiantes com textura e paginação seriadas e inexpressivas, uma vez comparado ao piso da Biblioteca Classense, em seixos rolados, com desenho artístico e execução artesanal, explicita o quanto se deixou de ganhar na intervenção.⁶⁶

Além da necessidade do uso, desde a década de 1970 Bellini aborda outros limites práticos da conservação:⁶⁷ observa que o custo financeiro da restauração leva a “aceitar também a perda de algo digno de permanecer.”⁶⁸ Reconhece ainda que

alguns objetos exercem sua função se consumindo; em certos casos, não é tecnicamente possível conservar; em outros casos, a permanência contradiz necessidades vitais [... de forma que] a tendência à conservação integral dos documentos tem limites técnicos e éticos, estes de natureza coletiva e, assim, política.⁶⁹

Assim, “nenhuma tese apriorística sobre a restauração pode ser aplicada integralmente ou em suas consequências extremas.”⁷⁰ Bellini assume, portanto, a necessidade de fazer escolhas de variadas naturezas⁷¹ – evidenciando como a conservação integral não pode pretender se basear apenas em juízos técnicos, relativos à conservação material. Do reconhecimento desse conjunto de limitações, ele conclui:

Conservar, então, não pode significar senão a busca de uma regulação das transformações que, na consciência da unicidade de cada testemunho e de seu caráter documental múltiplo, maximiza a permanência, acrescenta a própria marca, reinterpreta sem destruir.⁷²

Trata-se de uma formulação sobre a transformação como parte da preservação que muito se aproxima àquela da *values-based conservation*. O salto conceitual da aceitação da mudança como parte da essência da disciplina, e não como problema a ser evitado, seria exposto, com sentido mais amplo,

65 BELLINI, Amedeo et al, Il restauro della facciata della ex chiesa di S. Agostino (Bergamo): nuove tecniche di consolidamento per massimizzare la permanenza, in: **La conservazione del patrimonio architettonico all'aperto. Superfici, strutture, finiture e contesti** (anais do XXVIII Convegno Scienza e Beni Culturali, em Bressanone, de 10 a 13 de julho 2012), Veneza: Edizioni Arcadia Ricerche, 2012, p. 159–169; BELLINI, Amedeo; SITA, Marcello; GERBELLI, Francesca, Restauro della ex chiesa di Santo Agostino. 7 pranchas de apresentação do projeto. 2015.

A restauração dos afrescos internos parece seguir orientação diversa: há extensas reintegrações do substrato e da composição da imagem – por vezes apenas em metade de cada unidade pictórica. O resultado lembra um teste de soluções provisórias.

66 Comparar BELLINI; SITA; GERBELLI, Restauro della ex chiesa di Santo Agostino. 7 pranchas de apresentação do projeto. 2015; MAZZEI; DEZZI BARDESCHI, **Ravenna, la Biblioteca Classense**.

67 BELLINI, Restauro: esigenze culturali e realtà operative, p. 62.

68 BELLINI, **Il restauro architettonico**, p. 187.

69 BELLINI, Che cos'è il restauro?, p. 23.

70 BELLINI, Istanze storiche e selezione nel restauro architettonico, p. 147–148.

71 BELLINI, Teorie del restauro e conservazione architettonica, p. 51; BELLINI, **Il restauro architettonico**, p. 192–193; BELLINI, Che cos'è il restauro?, p. 23–24.

72 BELLINI, Del restauro alla conservazione: dall'estetica all'etica, p. 18; Cf. também: BELLINI, Che cos'è il restauro?, p. 23. Formulação análoga aparece em: *Ibid.*, p. 23–24.

em 2007: “Não se trata de contrapor um ‘ser’ a um ‘dever’, mas sim de aceitar o fato de que nosso modo de ser é um dever.”⁷³

Diferentemente do que se observa nos textos de Bellini, os limites da conservação integral aparecem esporadicamente e com pouca ênfase nos textos de Dezzi Bardeschi. No tom militante de sua escrita, é frequente que sejam omitidas, ou apenas subentendidas, questões como as dificuldades executivas da consolidar e manter todos os elementos dos edifícios.⁷⁴ Com efeito, tais situações são apontadas apenas nos textos que descrevem obras realizadas – lembrando que, como afirma o próprio autor, “o severo campo de testes para verificar a correção e a admissibilidade de cada intervenção de restauração é, de fato, o próprio canteiro, com os resultados que nele se consegue alcançar.”⁷⁵

Ainda entre os elementos poucos visíveis do pensamento de Dezzi Bardeschi, estão as ocasiões em que ele admite escolhas de projeto baseadas na integridade da imagem. Em relação à *Loggia del Capitaniato*, em Vicenza, ele afirma que, uma vez garantida a minimização da perda de matéria,

[...] se poderia depois seguir duas estradas, opostas, de tolerar a inserção de um novo reboco, como reintegração das lacunas (prevalecendo preocupações de salvaguarda da alvenaria exposta às intempéries e/ou de ‘harmonia’ estética) ou, em vez disso, renunciar-lhe (fazendo prevalecer, em curto prazo, o respeito ao dado histórico adquirido).⁷⁶

Trata-se de um raro texto em que ele descreve a conservação integral não como única concepção aceitável, mas como “uma escolha possível, que naturalmente esperamos, e que é livre – tanto isso é verdade que ela ainda constitui muito mais a exceção, e não a regra.”⁷⁷

Ainda na Biblioteca Classense de Ravena, encontramos eliminações do tecido construído existente que não se justificam pela pura conservação, mas por interesses arqueológicos, estéticos ou de uso: eliminação de uma central térmica, rebaixamento do piso e eliminação de alvenarias para expor elementos em cantaria ocultos, bem como aplicação de uma fina camada de revestimento superficial para homogeneização da aparência das alvenarias expostas.⁷⁸ Esse último procedimento também foi realizado no *Palazzo della Ragione*, em Milão. Ainda em Milão, por razões estéticas, o arquiteto eliminou as contenções em argamassa anteriormente aplicadas no perímetro de lacunas de revestimentos.⁷⁹

Nas dificuldades assumidas por Bellini e escamoteadas por Dezzi Bardeschi, observam-se os limites práticos da conservação integral. Por um lado, trata-se de impossibilidades técnicas, que a colocam como meta a ser alcançada em diferentes graus, conforme as circunstâncias. Por outro lado, trata-se de escolhas que poderiam ter sido diferentes – revelando como na restauração, mesmo partindo da clara escolha de um valor a privilegiar, a atribuição de outros valores pode se impor no longo processo do levantamento inicial à execução dos serviços.

73 BELLINI, *Antico-nuovo: uno sguardo al futuro*, p. 43.

74 DEZZI BARDESCHI, *Il restauro: una nuova definizione per un'antica (ambigua) disciplina*, p. 5; DEZZI BARDESCHI, *Restauro: costruire, distruggere, conservare*, p. 42; DEZZI BARDESCHI, *La conservazione del costruito, i materiali e le tecniche*, p. 72.

75 DEZZI BARDESCHI, *Dal restauro alla conservazione*, p. 57. DEZZI BARDESCHI, Marco, Certaldo, *Palazzo Gianozzi: saper conservare per poter innovare*, in: LOCATELLI, Vittorio (Org.), *Restauro: punto e da capo. Frammenti per una (impossibile) teoria*, 3. ed. Milão: Francoangeli, 1994, p. 48. 1ª edição: Certaldo, Palazzo Gianozzi: saper conservare per poter innovare. *Recuperare*, n.2, nov.-dez. 1982, p.130-139. MAZZEI; DEZZI BARDESCHI, *Ravenna, la Biblioteca Classense*, p. 104-110.

76 DEZZI BARDESCHI, *Conservare, non manomettere l'esistente: l'insostenibile 'sacrificio' di Paolo Marconi*, p. 110.

77 *Ibid.*, p. 101.

78 MAZZEI; DEZZI BARDESCHI, *Ravenna, la Biblioteca Classense*, p. 104.

79 *Ibid.*, p. 126; GRIMOLDI, Alberto, *Il Palazzo della Ragione: i luoghi dell'autorità cittadina nel centro di Milano*, Milão: Arcadia, 1983. DEZZI BARDESCHI, *Milano, Palazzo della Ragione, la fabbrica e il suo fantasma*, p. 93.

SÍNTESE E DISCUSSÃO

Em décadas de contínua atividade intelectual e sucessivas publicações, Dezzi Bardeschi e Bellini impuseram-se como vozes incontornáveis no debate patrimonial italiano e internacional.⁸⁰ Sua atuação colaborou para uma reorientação do legado de Brandi e do restauro crítico, como se observa na obra de Giovanni Carbonara, que na década de 1990 afirmou: “parece hoje admissível declinar o restauro crítico [...] em um sentido que poderíamos já definir crítico-conservativo.”⁸¹ Com efeito, ao fim do século XX, Dezzi Bardeschi reconhecia expressamente como a cultura da conservação vinha se abrindo aos valores históricos e limitando a intensidade de suas intervenções.⁸²

A gradual compreensão das propostas da conservação integral no meio italiano também pode ser percebida por meio da transformação nas críticas apresentadas pelo arquiteto. Se, nas décadas de 1970 e 1980, ele atacava principalmente “a velha escola romana dos ‘restauradores,’”⁸³ com o passar dos anos ele reconheceria a contribuição brandiana, por meio das disposições da Carta do Restauro de 1972,⁸⁴ e deslocaria o alvo de suas críticas para outras linhas de pensamento, como o restauro “por analogia” de Paolo Marconi.⁸⁵

A conservação integral age tendo por razão o monumento enquanto documento. Assim, antes que Dezzi Bardeschi entrasse em contato com o pensamento de Riegl, já era em função de seu *valor histórico* e, subsidiariamente, do *valor de uso*, que ele estruturava sua teoria. Suas proposições teóricas e projetuais, juntamente com as de Bellini, compreendem uma decidida abertura ética, mas também estética, e ao envelhecimento e à estratificação temporal dos edifícios, enquanto documentos e também enquanto testemunhos da continuidade humana. Assim, mesmo na ausência de uma elaboração conceitual específica sobre o valor de antiguidade, levam à preservação desse valor, num grau além daquele proposto por Brandi, pois não mais subordinado à busca da unidade formal da obra.

Sob uma ótica profissional, a ênfase da conservação integral na materialidade dos edifícios aumenta a responsabilidade tecnológica e executiva das intervenções, que não mais podem contar com um conjunto de justificativas para demolições e refazimentos. A valorização das adições contemporâneas, por sua vez, aumenta a responsabilidade do projeto arquitetônico, que origina a contribuição da geração atual para a continuidade histórica que segue se refazendo. Na abertura rigorosa e responsável ao passado, presente e futuro do patrimônio edificado, vemos a maior contribuição da teoria.

80 BIERRENBACH, Debates recentes sobre o restauro da arquitetura moderna na Itália; SETTE, Maria Piera, *Il restauro in architettura. Quadro storico*, Turim: UTET, 2001, p. 193.

81 CARBONARA, *Avvicinamento al restauro. Teoria, storia, monumenti*, p. 8; Essa transformação foi apontada por PANE, Per Marco Dezzi Bardeschi, *ut vivat*, p. 18.

82 DEZZI BARDESCHI, *Restauro: teorie per un secolo*, p. 12.

83 DEZZI BARDESCHI, *Conservare, non manomettere l'esistente: l'insostenibile 'sacrificio' di Paolo Marconi*, p. 95; DEZZI BARDESCHI, *Quindici anni dopo: la Carta di Venezia alle corde*, p. 133; DEZZI BARDESCHI, *Dal restauro alla conservazione*, p. 56.

84 DEZZI BARDESCHI, *Restauro: teorie per un secolo*, p. 14.

85 DEZZI BARDESCHI, *La conservazione come trasformazione/mutazione?*, p. 288–289.

Capítulo 4 Valor de antiguidade e values-based conservation

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 1979.¹ Além da atuação baseada no reconhecimento dos valores atribuídos aos bens culturais pela sociedade, comum a outras vertentes da preservação, enfatiza-se uma *gestão continuada da conservação*, traduzida em *planos de conservação*, responsável por parte significativa de seus resultados positivos.² 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 chancelada pelos órgãos nacionais de preservação, que, em seus manuais oficiais, a prescrevem como método a ser adotado.³

Um conjunto de fatores convergiu para a emergência dessas reflexões e práticas, que denominaremos, em português, *preservação baseada em valores*.⁴ Num contexto mais amplo, esteve a difusão do pensamento pós-moderno, com seu questionamento de princípios e verdades unívocas e sua incorporação da reflexão a partir da multiplicidade.⁵ No âmbito da administração pública, a partir da década de 1980, a preservação baseada em valores se alinha a esforços no sentido de justificar, em termos mais objetivos do que aqueles empregados até então, as políticas e práticas patrimoniais. Isto se pode interpretar, num viés social, como resposta à parcela da população que não compartilhava da alta cultura dos monumentos histórico-artísticos,⁶ ou, num viés econômico, como esforço de justificar despesas públicas diante da ascensão de governos neoliberais.⁷ Especificamente entre os profissionais do patrimônio cultural, num

1 ICOMOS – AUSTRÁLIA, The Burra Charter (versão 1979).

2 A referência fundamental sobre tal instrumento também é australiana: KERR, James Sample, *Conservation plan*, Sydney: Icomos. Seção Austrália, 2013. 1ª edição: *The conservation plan*. Sydney: The National Trust of Australia, 1982.

3 Para relatos do surgimento e difusão da preservação baseada em valores, ver: JEROME, Pamela, The values-based approach to cultural-heritage preservation, *APT Bulletin*, v. 45, n. 2-3, p. 3-8, 2014; CLARK, Kate, Values-based heritage management and the Heritage Lottery fund in the UK, *APT Bulletin*, v. 45, n. 2-3, p. 65-71, 2014; MARSHALL, Duncan, The Burra Charter in an international context – the implications of international doctrine for practice in Australia, in: *Conservation and preservation: interactions between theory and practice: in memoriam Alois Riegl (1858-1905) (anais do evento em Viena, de 23 a 27 de abril de 2008)*, Florença: Polistampa, 2010, p. 133-139.

4 Cabe identificar outros termos relacionados aos valores no âmbito do patrimônio. *Valorização* denota tanto a identificação de valores culturais (etapa metodológica da preservação baseada em valores), quanto a avaliação de seu valor financeiro (etapa metodológica de outros processos de planejamento e gestão). *Valorização* em geral é usada para descrever ações de *difusão* e *dinamização*, especialmente nos contextos italiano (*valorizzazione*) e francês (*mise-en-valeur*). MONTELLA, Massimo, *Valore e valorizzazione del patrimonio culturale storico*, Milão: Mondadori Electa, 2009, p. 33; CHOAY, *A alegoria do patrimônio*, p. 210.

5 LIPP, Wilfried, Da una moderna a una postmoderna tutela dei monumenti. Riflessioni su Il culto moderno dei monumenti di Alois Riegl, in: *Il progetto di restauro e i suoi strumenti. Secondo corso di perfezionamento in restauro architettonico*, Venezia: IUAV, 1996, p. 15-24; Para uma revisão das críticas à verdade e à autenticidade no patrimônio cultural, ver: MUÑOZ VIÑAS, Salvador, *Contemporary theory of conservation*, Oxford/Burlington: Elsevier, 2005, p. 65-115.

6 MONTELLA, *Valore e valorizzazione del patrimonio culturale storico*, p. 34-35.

7 KOZIOL, Christopher, How heritage's debate on values fuels its valorization engine: the side effects of controversy from Alois Riegl to Richard Moe, *Change Over Time*, v. 3, n. 2, p. 244-257, 2013, p. 251.

contexto em que ainda se trabalhava pela difusão dos princípios da Carta de Veneza (1964) e da Convenção do Patrimônio Mundial (1972), observa-se uma tentativa de conciliar tensões de uma prática disciplinar progressivamente internacional e multicultural, em que representantes de grupos até então alheados da preservação oficial passaram a reivindicar o reconhecimento de sua forma de conceber o patrimônio.⁸

Os paralelos entre a teoria dos valores concorrentes de Riegl e a preservação baseada em valores – tomada de decisões sobre o patrimônio com base em seus valores; compreensão dos valores como múltiplos e associados a diferentes sujeitos e grupos sociais; importância da adaptação dos princípios abstratos aos casos concretos – levam à hipótese de uma correlação, e mesmo de uma influência, entre os dois fenômenos.⁹

Para melhor compreender as relações entre tais pensamentos, analisamos quatro conjuntos de documentos que cobrem quatro décadas de reflexão próxima à *preservação baseada em valores*:

- as cinco versões da Carta de Burra, do Icomos da Austrália;
- documentos técnicos nacionais dos Estados Unidos, do Canadá e da Inglaterra, contendo diretrizes gerais de preservação;
- três manuais de preservação com autoria individual, que citam expressamente o valor de antiguidade;
- dois artigos de revisão de sistemas de valores culturais (a partir dos quais identificamos os manuais autorais citados).

Em cada conjunto de documentos, buscamos identificar menções diretas ou indiretas ao *valor de antiguidade*, aos seus atributos e seus sentidos, de forma a entender como esse conceito se apresenta e se difunde entre profissionais ligados a tal corrente de pensamento. Com isso, pretende-se consolidar nosso repertório conceitual em construção e aprofundar a compreensão da própria preservação baseada em valores. Não propomos uma nova listagem ou sistema de valores culturais porque isso fugiria ao escopo da pesquisa e porque verificamos, na bibliografia, uma superabundância desse tipo de sistematização.

O recorte geográfico compreende quatro países de língua inglesa em que há proeminência da preservação baseada em valores. Todos os textos analisados têm autorias especializadas, incluindo uma

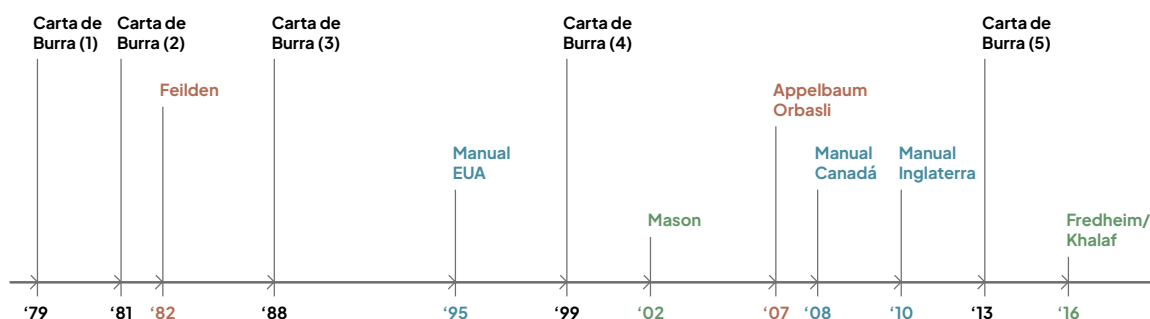


Figura 4.1. Linha do tempo dos documentos referentes à preservação baseada em valores analisados.

8 Para relatos das reivindicações apresentadas por grupos étnicos e sociais organizados e por entidades nacionais discordantes dos princípios de origem europeia, ver os textos de Jukka Jokilehto, Miriam Clavir, Dinah Eastop, Simon Crane e Erica Avrami em: BRACKER, Alison; RICHMOND, Alison, *Conservation. Principles, dilemmas and uncomfortable truths*, Oxford/ Burlington/ Londres: Butterworth-Heinemann/ Victoria and Albert Museum, 2009.

9 LAMPRAKOS, Riegl's "Modern Cult of Monuments" and the problem of value, p. 434.

organização do terceiro setor, órgãos nacionais de preservação e profissionais da área. A diversidade das fontes viabiliza leituras variadas – comparações cronológicas, geográficas ou temáticas.

VALOR DE ANTIGUIDADE NA CARTA DE BURRA (1979–2013)

A primeira versão da Carta de Burra resultou de evento realizado em 1979 pelo Icomos Austrália. Propõe, como princípio, que os valores do patrimônio cultural sejam a base de seu regime de preservação, e define um método básico para a utilização desse princípio.¹⁰ O documento é reconhecido como pedra fundamental da preservação baseada em valores, tal como estabelecida a partir de então. Tornou-se também, ao longo do tempo, a base conceitual das ações institucionais naquele país, mesmo não sendo documento governamental.

Os valores culturais listados na Carta, até sua terceira versão, são o estético, histórico, científico e social.¹¹ A partir da quarta, considera-se um quinto valor, o espiritual.¹² Nenhuma das versões faz menção direta ao valor de antiguidade ou a Riegl, embora uma tradução em inglês de *O culto moderno dos monumentos* tenha sido publicada em 1982.¹³

Dos atributos do valor de antiguidade, observam-se, principalmente, menções às alterações ao longo do tempo como portadoras de valor. Na primeira versão da Carta, se diz que “as contribuições de todos os períodos ao lugar têm de ser respeitadas.” A partir da segunda versão, uma nota detalha o que se enquadra como contribuição: “as marcas de adições, alterações e tratamentos anteriores de um lugar são evidência de sua história e usos.”¹⁴ A partir da quarta versão, a redação é menos impositiva: as contribuições “devem ser respeitadas.” Observa-se, portanto, que esses atributos não são vinculados a um valor específico, e que há flexibilização ao longo das versões do documento.

Em outras passagens, observa-se flexibilização análoga. Por exemplo, em 1979, prevê-se que “lugares que as pessoas escolhem indicar para se guiar pelas Diretrizes não devem ser objeto de contemporização [...] A conservação se baseia no respeito pela matéria existente e não deve falsificar as evidências que ela provê.”¹⁵ A partir de 1981, se diz apenas que “A conservação se baseia no respeito pela matéria existente [...] ela não deve distorcer a evidência fornecida pela matéria existente”¹⁶ – ou seja, a ideia de falsificação é substituída pela de distorção, e contemporizações deixam de ser banidas. O processo continua em 1999, com o fim da referência à distorção – que é o fim da referência, ainda que indireta, à verdade: “A conservação se baseia no respeito à matéria, ao uso, às associações e aos sentidos existentes. Ela requer a abordagem cautelosa de mudar tanto quanto necessário, mas o mínimo possível.”¹⁷

A flexibilidade é intrínseca à ideia de uma preservação baseada em valores, e já se colocava, potencialmente, desde a primeira versão do documento. Ao longo das revisões, a redação vai sendo ajustada

10 ICOMOS – AUSTRÁLIA, The Burra Charter (versão 1979).

11 ICOMOS – AUSTRÁLIA, The Burra Charter (versão 1988).

12 ICOMOS – AUSTRÁLIA, The Burra Charter (versão 1999).

13 RIEGL, Alois, The modern cult of monuments: its character and its origin. Trad. Kurt Forster and Diane Ghirardo, *Oppositions*, n. 25, p. 21–51, 1982.

14 ICOMOS – AUSTRÁLIA, The Burra Charter (versão 1981), nota ao art. 3.

15 ICOMOS – AUSTRÁLIA, The Burra Charter (versão 1979) preâmbulo, art. 3.

16 ICOMOS – AUSTRÁLIA, The Burra Charter (versão 1981) art. 3.

17 ICOMOS – AUSTRÁLIA, The Burra Charter (versão 1999) art. 3.

para melhor refletir tal princípio – no que interpretamos como o gradual recuo de uma resistência disciplinar, que se manifestava em termos como *falsificação* ou *respeito absoluto à matéria existente*. Também progressivo é o deslocamento da ênfase da intervenção física para a gestão. Se, em 1979, a preocupação principal é a *manutenção*, em 1981 passa-se à *política de conservação*.¹⁸ Na versão de 1999, o processo segue, com a substituição desta última pela *política de gestão*.¹⁹

A Carta de Burra não refere especificamente as marcas do desgaste pelo tempo, mas se pode considerar que elas têm sua potencial importância reconhecida por meio das menções às *alterações* e à *matéria existente*.

Os sentidos dos valores patrimoniais são abordados diretamente no preâmbulo inserido na versão de 1999, que é um apanhado sobre “por que preservar.” Dentre as evocações que podemos associar ao valor de antiguidade, o texto reconhece a continuidade humana e a passagem do tempo em si mesma:

Lugares com significância cultural enriquecem a vida das pessoas, frequentemente fornecendo um sentimento profundo e inspirador de ligação com a comunidade e a paisagem, com o passado e com experiências vividas. Eles são registros históricos, importantes como expressões materiais da identidade e da experiência australianas. Lugares com significância cultural refletem a diversidade de nossas comunidades, contando-nos sobre quem nós somos e sobre o passado que formou a nós e à paisagem australiana. Eles são insubstituíveis e preciosos.²⁰

Em síntese, embora o raciocínio central da Carta de Burra já estivesse colocado desde sua primeira versão, ela também apresenta, inicialmente, disposições baseadas em outros pressupostos, que vão sendo depuradas ao longo do tempo. Mesmo sem menções diretas ao valor de antiguidade, dois de seus três atributos são citados desde sua primeira versão. Por sua vez, os sentidos da continuidade da humanidade e da passagem do tempo, associados ao valor, aparecem desde 1999. Portanto, o cotejamento das sucessivas versões do documento evidencia uma absorção *indireta* do conceito de valor de antiguidade; expõe também a progressiva importância, no debate patrimonial das últimas décadas, de temas como a gestão, a relativização da materialidade e o diálogo com grupos sociais diversos.

VALOR DE ANTIGUIDADE EM MANUAIS NACIONAIS DE PRESERVAÇÃO

Analisamos manuais de diretrizes patrimoniais nacionais, com clara filiação à preservação baseada em valores: *Padrões e diretrizes da Secretaria do Interior para arqueologia e preservação histórica*, dos EUA;²¹ *Princípios, políticas e orientações de preservação para a gestão sustentável do meio ambiente histórico*, da Inglaterra;²² e *Padrões e diretrizes de conservação para lugares históricos no Canadá*.²³ Não incluímos documentos australianos análogos, em virtude de seu alto grau de sobreposição com a Carta de Burra. Em que pesem as diferentes denominações – arqueologia e preservação, meio ambiente histórico,

18 ICOMOS – AUSTRÁLIA, *The Burra Charter* (versão 1981), art. 6.

19 ICOMOS – AUSTRÁLIA, *The Burra Charter* (versão 1999), art. 6.

20 ICOMOS – AUSTRÁLIA, 1999, preâmbulo.

21 NPS, National Park Services, *The Secretary of the Interior's Standards and Guidelines for Archeology and Historic Preservation*, Washington: U.S. Department of the Interior, 1995. A primeira versão do documento é de 1983. Alterações de 1995 incluem a versão atual de *The secretary of the interior's standards for the treatment of historic properties*.

22 ENGLISH HERITAGE, *Conservation principles. Policies and guidance for the sustainable management of the historic environment*, Londres: English Heritage, 2008.

23 CHP, Canada's Historic Places, *Standards and guidelines for the conservation of historic places in Canada*, 2. ed., 2010.

lugares históricos – os documentos são comparáveis em seu objeto – todo o ciclo da preservação de bens culturais – e seu público amplo – sociedade civil, instituições públicas e proprietários privados.

No manual inglês, a vinculação de todo o processo de gestão dos bens culturais aos seus valores reconhecidos evidencia a adoção da preservação baseada em valores. Os valores culturais são considerados essencialmente diferentes dos valores econômicos, e classificados em *evidential value*, *historical value*, *aesthetic value* e *communal value* (subdividido em *symbolic value*, *social value* e *spiritual value*).²⁴ Trata-se de um sistema similar àquele definido na Carta de Burra.

O manual canadense também refere a sequência de ações de entendimento, planejamento e intervenção aos valores dos bens em questão. Considera um sistema de valores “estético, histórico, científico, cultural, social e/ou espiritual,”²⁵ sem defini-los individualmente e sem explicitar sua separação dos valores econômicos. Também se trata de uma variação compatível com o sistema de valores da Carta de Burra, que diferencia um *valor cultural* do *valor social*.

Em diferentes seções do manual americano, são citados, sem definições, três conjuntos de valores: estético, artístico, acadêmico e imaterial; ou histórico, arquitetônico, arqueológico, cultural e “de engenharia”; ou histórico, artístico e acadêmico.²⁶ Daí inferimos que, embora o processo de *registro de lugares históricos* preveja a elaboração prévia de uma declaração de significância, o conteúdo dessa declaração – o sistema de valores a ser seguido – não está amadurecido no documento. Tampouco se explora a identificação dos atributos dos valores identificados. Outro índice da fragilidade metodológica do documento é que o processo de valoração é balizado exclusivamente pela definição de *contextos históricos*, o que indica uma proeminência *a priori* desse valor, independentemente do bem cultural em questão.²⁷

Nenhum dos manuais refere textualmente o valor de antiguidade (*age value*). Considerando os sistemas de valores claramente estruturados dos textos inglês e canadense, a omissão parece consciente. Entre os atributos desse valor, os sinais de envelhecimento nas superfícies são citados, tanto no manual inglês como no canadense, como *pátina* ou *pátina do tempo*,²⁸ termos usados com a conotação positiva de alteração superficial dotada de valor. Trata-se da acepção ampla do termo, que se diferencia de vocábulos que, nos dois documentos, conotam perda de valores, como *desgaste*, *erosão*, *degradação*, *sujidade* etc.²⁹

O English Heritage aprofunda a análise da pátina, a define enquanto atributo dos valores estéticos, e, assim como Riegl, aponta que sua apreciação independe de referências culturais específicas:

Os valores estéticos podem resultar da forma intencional de um lugar [...] Iguamente, podem parecer o produto fortuito da forma como um lugar desenvolveu-se e foi usado ao longo do tempo [...] Valores estéticos tendem a ser específicos de um tempo e de um contexto cultural, mas sua apreciação não é culturalmente exclusiva [...]

24 A tradução dos nomes dos valores depende da interpretação de seu conteúdo, discutida ao longo do texto.

25 CHP, *Standards and guidelines for the conservation of historic places in Canada*, p. xviii.

26 NPS, *The Secretary of the Interior's Standards and Guidelines for Archeology and Historic Preservation*.

27 Podemos relacionar a ênfase na clara demarcação de contextos históricos à prática estadunidense de eleger um único *período de significância* ao qual referir os valores dos edifícios – e mesmo as intervenções sobre eles. Cf. FITCH, James M., *Historic preservation: curatorial management of the built world*, Charlottesville: University of Virginia Press, 2007, p. 89–106; CASTRO, André Luiz de Souza, *Preservando o edifício moderno*. Congresso Nacional, Tese – doutorado em arquitetura e urbanismo, Universidade de Brasília, Brasília, 2020, p. 29–30.

28 Em inglês, *patina* ou *patina of age*. Poder-se-ia propor *pátina da antiguidade*, considerando a convergência entre *patina of age* e *age value*, mas preferimos *pátina do tempo*, por seu uso corrente em português.

29 Em inglês, *weathering*, *erosion*, *decay* e *soiling*.

O valor estético resultante da ação da natureza nas obras humanas, particularmente o enriquecimento da aparência de um lugar por causa da passagem do tempo ('a pátina do tempo') pode sobrepor-se aos valores da forma intencional.³⁰

Esse manual trata a pátina como elemento renovável, cuja perda e reaqusição seria comum e mesmo esperada:

Renovações periódicas [...] envolvem a perda temporária de certos valores patrimoniais, como o valor estético da pátina do tempo em um telhado antigo, ou o valor de uma árvore em decomposição como habitat para invertebrados; mas esses valores tendem a reaparecer dentro do próximo ciclo, desde que as substituições sejam fisicamente e visualmente compatíveis.³¹

Nessa visão, o valor de antiguidade se apresenta como evocação visual do tempo, mais ligada à aparência do que ao testemunho. Assim, se aproxima da formulação de Riegl em 1903, que reconhece o caráter abstrato e mesmo cíclico das marcas do tempo, e se distancia do compatriota John Ruskin, para quem essas marcas da matéria eram irrepetíveis, por evocarem a memória dos seres humanos que tinham construído e vivido no monumento.³²

O manual norte-americano não menciona a pátina, nem afirma que o envelhecimento dos objetos pode ser atributo de seus valores. Sua preservação é teoricamente possível, visto que diferentes tipos de intervenção previstos (*preservation*, *rehabilitation* e *restoration*) preveem que se mantenha a matéria existente, nos limites da conveniência; mas não é uma preservação desejável *a priori*. Observa-se, portanto, menor interesse no efeito da passagem do tempo. Diversamente, esse manual dispensa atenção detalhada a um segundo atributo do valor de antiguidade: as alterações deliberadas acumuladas no tempo. No caso de intervenções que se enquadrem como *preservation* ou *rehabilitation*, "as alterações ao bem que tenham adquirido significância histórica em si mesmas, serão mantidas e preservadas."³³ A vinculação da possível preservação das alterações ao seu valor histórico corrobora a superposição deste valor aos demais, conforme já apontado. E, de fato, as alterações podem se associar a informações precisas, como data, autoria e intencionalidade, diferentemente da pátina, que denota uma passagem do tempo difusa.

O manual canadense aborda as alterações deliberadas de forma análoga à estadunidense: "Conservem-se as alterações de um lugar histórico que, ao longo do tempo, se tenham tornado em si mesmas, elementos definidores de caráter."³⁴ O termo *caráter* indica uma relevante ampliação do interesse para além do histórico. Também no manual inglês, os possíveis valores das alterações deliberadas são variados – documental, histórico, estético. Partindo da necessidade de entender a significância dessas alterações, ele apresenta reflexões sobre a necessária comparação entre perdas e ganhos, em sua possível eliminação:

Toda restauração inevitavelmente remove ou obscurece parte do registro das alterações passadas de um lugar, e assim reduz seu valor documental, assim como potencialmente afeta seus valores histórico e estético. Contudo, a restauração pode trazer ganhos ao

30 ENGLISH HERITAGE, *Conservation principles. Policies and guidance for the sustainable management of the historic environment*, p. 29–30.

31 *Ibid.*, p. 52.

32 "nem os poderes de imperadores, de rainhas ou de reinos podem jamais imprimir novamente sobre as areias do tempo as pegadas apagadas de gerações passadas, ou formar novamente, a partir da poeira, as pedras que foram marcadas com o espírito de nossos ancestrais." RUSKIN, *The opening of the Crystal Palace considered in some of its relations to the progress of art*, p. 21.

33 NPS, *The Secretary of the Interior's Standards and Guidelines for Archeology and Historic Preservation*.

34 CHP, *Standards and guidelines for the conservation of historic places in Canada*, p. 22 ss.

revelar outros valores patrimoniais [...] Onde a significância do lugar é o resultado de séculos de transformações, a restauração a algum estágio anterior de seu desenvolvimento dificilmente atenderá a este critério [...] se uma construção ou estrutura foi arruinada ou teve seu caráter fundamentalmente transformado como consequência de um fato histórico importante, seu estado resultante contribui para sua significância [...] Tentativas de restaurar esses lugares excepcionais que sobreviveram como ruínas negariam sua forte evidência visual e emocional de fatos históricos importantes.³⁵

O trecho transcrito exemplifica o tipo de reflexão concreta que enriquece os manuais inglês e canadense. Em vez de tratar os conceitos da preservação baseada em valores como princípios abstratos, eles usam-nos a partir de um conhecimento empírico acumulado, como ferramenta para melhor resolver problemas recorrentes da prática profissional.

Nenhum dos manuais trata do terceiro atributo do valor de antiguidade, a *forma obsoleta*, aparentemente incluída nos aspectos histórico-artísticos do patrimônio cultural. Dentre os sentidos desse valor, a evocação da continuidade entre as gerações humanas é explicitada em diversas passagens do manual inglês, inclusive ao tratar de *communal value* e *historical value*.³⁶ O mesmo documento vincula a evocação do tempo em si mesmo especificamente ao *historical value* – conceito que merece aprofundamento.

O manual do *English Heritage* associa as informações precisas e o conhecimento acadêmico, próprios do valor histórico da língua portuguesa e das demais línguas neolatinas, ao *evidential value* – que traduzimos como *valor documental*, para evitar equívocos. O *historical value*, por sua vez, é uma capacidade de evocar ou ilustrar o passado para os indivíduos. Como a Carta de Burra e o manual canadense fazem distinção semelhante entre *historic value* e *scientific value*, sem defini-los, entendemos que também eles adotam esse valor histórico evocativo. Há uma aproximação ao valor de antiguidade de Riegl, na presença de um passado que se sente mais do que se sabe. Contudo, o valor histórico inglês refere-se, em geral, a temas e eventos concretos, à memória e à nostalgia. Além disso, pode se apresentar em quaisquer elementos relacionados ao passado, como a localização ou a aparência dos lugares, dependendo menos dos sinais da passagem do tempo, e não sendo “tão facilmente afetado pela transformação ou substituição parcial como o valor documental.”³⁷

Em síntese, os manuais analisados não se apropriam do conceito de valor de antiguidade, mas criam condições para a preservação de alguns de seus atributos e sentidos (no caso estadunidense, de forma mais restrita).

VALOR DE ANTIGUIDADE EM MANUAIS DE PRESERVAÇÃO COM AUTORIA INDIVIDUAL

Os livros *Preservação de edifícios históricos*, de Bernard Feilden,³⁸ *Metodologia das ações de conservação*, de Barbara Appelbaum,³⁹ e *Preservação arquitetônica: princípios e prática*, de Aylin Orbasli,⁴⁰ são propostas autorais de manuais de preservação. Os três autores se filiam à preservação baseada em valores,

35 ENGLISH HERITAGE, *Conservation principles. Policies and guidance for the sustainable management of the historic environment*, p. 56.

36 *Ibid.*, p. 1, 28.

37 *Ibid.*, p. 29.

38 FEILDEN, Bernard M., *Conservation of historic buildings*, Londres: Routledge, 2003. 1ª edição: *Conservation of historic buildings*, Londres: Butterworth Scientific, 1982.

39 APPELBAUM, Barbara, *Conservation treatment methodology*, Oxford: Butterworth-Heinemann, 2007.

40 ORBASLI, Aylin, *Architectural conservation: principles and practice*, Oxford: Blackwell Science, 2008.

em algum grau, ao proporem a adequada valoração dos objetos como base para quaisquer abordagens de intervenção.⁴¹ Como se observa no quadro elaborado a partir de Fredheim e Khalaf, eles apresentam sistemas de valores longos e inclusivos, em que se identifica especificamente o valor de antiguidade.

O manual de Bernard Feilden (1919–2008), voltado para edifícios, é um texto consagrado da preservação em língua inglesa. O autor tem uma perspectiva comprometida com a teoria europeia do século XX – é significativo que ele tenha sido diretor do Iccrom, em Roma (1977–1981), instituição de ensino e difusão criada pela Unesco no mesmo contexto do pós-guerra que levou à Carta de Veneza. Assim, ao tempo em que defende uma abordagem baseada em valores, ele apresenta princípios fixos, prévios à valoração dos objetos, como por exemplo: “Para uma apresentação verdadeira de edifícios históricos, é essencial que a pátina, em todas as suas formas, seja respeitada.”⁴² Essa afirmação revela um profissional entre duas culturas da preservação, que teriam como epítomes as Cartas de Veneza e de Burra.

Além disso, Feilden apresenta o conceito de pátina, por meio do qual expõe suas considerações sobre o que identificamos como atributos do valor de antiguidade:

A pátina é preciosa porque ela só pode ser adquirida com o tempo [...] O tempo e as circunstâncias podem dotar um edifício histórico de muitas irregularidades: pedras podem se fissurar; arestas podem ficar desgastadas ou lascadas; tijolos expostos podem ter suas arestas suavizadas; a madeira pode ganhar textura com as intempéries e a luz; rebocos, mosaicos e pisos podem ficar com a superfície desnivelada. Todas essas irregularidades devem ser conservadas como parte da pátina de um edifício histórico.⁴³

Sua listagem não inclui uma definição do valor de antiguidade ou dos outros valores, dificultando sua análise; apresenta ainda sobreposições terminológicas e uma combinação de valores propriamente ditos com termos que seriam mais adequadamente descritos como *qualificadores de valor*, como, por exemplo, a raridade. Mesmo assim, infere-se a visão do autor sobre o conceito, na passagem citada, que fornece uma descrição básica do valor de antiguidade, ao associar a passagem do tempo às alterações na superfície dos edifícios.

Assim como aquele de Feilden, o manual de Aylin Orbasli (1968–) se volta para edifícios e foi publicado na Inglaterra. Ela dedica uma pequena seção ao que chama *valor de antiguidade e raridade (age and rarity value)*, mas sua descrição desse valor não corresponde à de Riegl, nem a seus atributos ou seus sentidos. Está mais próxima à ideia da raridade dos objetos: “Como a passagem do tempo inevitavelmente causa a perda dos objetos históricos, quanto mais antigo é um edifício, mais provavelmente será considerado como portador de valor.”⁴⁴ Com efeito, a autora não cita o autor austríaco, nem o inclui em suas sugestões de leitura.

Em outra aproximação a Feilden, Orbasli trata dos atributos do valor de antiguidade como parte da discussão da pátina, cuja preservação é apresentada como um princípio geral. Há relações evidentes entre ambos os textos, em seu sentido geral e nas expressões usadas para descrever as marcas do tempo:

Edifícios históricos e seus materiais de construção se desgastam e se degradam com o tempo. As marcas da antiguidade, frequentemente referidas como pátina, são um

41 FEILDEN, *Conservation of historic buildings*, p. 6, 244; APPELBAUM, *Conservation treatment methodology*, p. xix, 9; ORBASLI, *Architectural conservation: principles and practice*, p. 38–40.

42 FEILDEN, *Conservation of historic buildings*, p. 245.

43 *Ibid.*, p. 245.

44 ORBASLI, *Architectural conservation: principles and practice*, p. 40.

dos valores de um edifício histórico ou paisagem urbana. Edifícios adquirem, ainda, outras marcas ao longo do tempo, de pequenos arranhões e arestas lascadas a danos de canhão sofridos em tempos de conflito. O objetivo da conservação, contudo, não é trazer os edifícios de volta a um estado “perfeito como novo”, ou lutar contra um processo de envelhecimento natural.⁴⁵

A autora também apresenta, como princípio a ser seguido, a preservação da estratificação temporal dos edifícios.⁴⁶ Em síntese, seu texto é mais um exemplo de como o discurso da preservação baseada em valores incorpora o respeito pela pátina e pela estratificação histórica dos edifícios, sem incorporar o conceito de valor de antiguidade ou a discussão de seus sentidos. Isto fica mais evidente pelo fato de que o termo *age value* é usado para descrever outro valor, que não aquele descrito por Riegl.

Apesar da carreira estadunidense de Barbara Appelbaum, seu manual, voltado para a conservação de objetos, foi publicado na Inglaterra. Citando Riegl como base para o entendimento do valor de antiguidade, a autora apresenta esse valor como estando sempre em potencial conflito com os demais.⁴⁷ Assim, defende que as decisões sobre manter ou não manter a pátina (e em que grau fazê-lo) só podem ser alcançadas por meio de um julgamento que considere expectativas e interesses variados.

Vemos, nas considerações de Appelbaum, um interesse resultante da exploração do tema a partir de situações práticas, mostrando possíveis caminhos de síntese entre este e outros valores. Por exemplo, ela aponta que é possível limpar um objeto e manter-lhe outros sinais de envelhecimento, suficientes para caracterizá-lo com a antiguidade que dele se espera.⁴⁸

Os três manuais são raros discursos associados à *preservação baseada em valores* que usam, mesmo que imprecisamente, a expressão *valor de antiguidade*. O termo aparece como parte de listas amplas, que incluem sobreposições, parecendo compilações de valores citados em outras obras – diferentemente dos sistemas sintéticos e coesos dos manuais nacionais analisados. O texto de Barbara Appelbaum é o único, entre os citados, em que se discutem explicitamente os conceitos de Riegl, numa tentativa de construir uma visão contemporânea deles, em vez de apenas citar a existência de um valor de antiguidade, ou referir o autor como responsável pela primeira abordagem do patrimônio baseada em valores.

De toda forma, ao desdobrarem orientações metodológicas a partir de reflexões fundadas na experiência disciplinar, os três autores exemplificam possibilidades e dificuldades de preservação do valor de antiguidade. Neste sentido, sua contribuição se aproxima à dos manuais nacionais inglês e canadense: os princípios abstratos são interpretados a partir de um conhecimento profissional acumulado, aumentando as chances de que constituam efetiva contribuição a uma melhor prática.

VALOR DE ANTIGUIDADE EM RECAPITULAÇÕES DE SISTEMAS DE VALORES PATRIMONIAIS

Os últimos textos analisados são dois artigos de revisão de sistemas de valores culturais, que também propõem seus próprios sistemas. O texto de Randall Mason, *Analisando valores no planejamento da*

⁴⁵ *Ibid.*, p. 58.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 58.

⁴⁷ APPELBAUM, *Conservation treatment methodology*, p. 104-105.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 106.

preservação: escolhas e questões metodológicas, faz parte da coletânea *Analisando os valores do patrimônio cultural*,⁴⁹ resultante de um projeto do Getty Conservation Institute sobre o tema.⁵⁰

A recapitulação de Mason inclui o sistema de valores apenas econômicos ou de uso de Bruno Frey, o sistema de valores apenas culturais da Carta de Burra e três sistemas com valores mistos. Dados os nossos objetivos, desconsideramos o primeiro. Entre os demais, há diferenças relevantes, como, por exemplo, a ausência de valores de uso na Carta de Burra, diante da maior ênfase que o *English Heritage* lhes confere;⁵¹ e a dificuldade de correlacionar os valores de antiguidade e de novidade de Riegl com os demais sistemas. Ainda quanto a Riegl, note-se que seu *valor artístico relativo* foi omitido por Mason.⁵²

Quadro 4.1. Cinco sistemas de valores culturais, redesenhados a partir da síntese de Randall Mason.⁵³

Riegl	Lipe	Burra Charter	Frey	English Heritage
Riegl, A. <i>The modern cult of monuments: its character and its origins. Oppositions</i> , 25, 1982 [1903], p. 21–51.	Lipe, W. <i>Value and meaning in cultural resources. In: Approaches to the Archaeological Heritage. Nova Iorque: Cambridge University Press, 1984.</i>	ICOMOS – Austrália. <i>The Burra Charter, 1999.</i>	Frey, B. <i>The evaluation of cultural heritage: some critical issues. In: Economic Perspectives on Cultural Heritage. Londres: Macmillan, 1997.</i>	<i>English Heritage. Sustaining the historic environment: new perspectives on the future. Londres: English Heritage, 1997.</i>
Age	Economic	Aesthetic	Monetary	Cultural
Historical	Aesthetic	Historic	Option	Educational and academic
Commemorative	Associative-symbolic	Scientific	Existence	Economic
Use	Informational	(including spiritual, political, national, other cultural)	Bequest	Resource
Newness			Prestige	Recreational
			Educational	Aesthetic

O artigo *A significância dos valores: sistemas de valores culturais reexaminados*, de Harald Fredheim e Manal Khalaf, recapitula vinte sistemas de valores. Os autores repetem o equívoco de Mason, ao omitir o valor artístico relativo de Riegl, mas sua base de dados ampliada permite observar um padrão não visível no levantamento daquele autor. Em suas listas, é possível identificar oito sistemas mais compatíveis entre si, com poucos valores culturais, abrangentes (que sempre incluem a dimensão estética, a dimensão documental e a dimensão simbólica), aos quais se soma ou não um único valor econômico/de uso. Considerando que a Carta de Burra é o mais antigo dos textos desse grupo, confirma-se seu papel estruturante e sua ascendência sobre os demais.

Fora desse padrão, aparecem listas focadas nos valores de uso, e outras mais extensas, inclusive com novas categorias de agrupamento, como *valores humanos*, *valores emocionais* ou *valores socioeconômicos*, indicando formas diferentes de pensar o tema. Dentre essas listas mais extensas, estão os únicos três sistemas que reconhecem um *valor de antiguidade* autônomo: os de Feilden, Appelbaum e Orbasli, analisados na seção anterior.

⁴⁹ MASON, Randall, Assessing values in conservation planning: methodological issues and choices, in: *Assessing the values of cultural Heritage*, Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2002, p. 5–30.

⁵⁰ Iniciativa desenvolvida de 1997 a 2000. Cf. TORRE, Marta de la, Values in heritage conservation: a project of The Getty Conservation Institute, *APT Bulletin*, v. 45, n. 2–3, p. 19–24, 2014.

⁵¹ O texto do *English Heritage* analisado por Mason, *Sustaining the Historic Environment: New Perspectives on the Future*, de 1997, apresenta um conjunto de valores diferente daquele apresentado pela mesma instituição no manual que analisamos: *Conservation principles, policies and guidance for the sustainable management of the historical environment* (ver Seção Valor de antiguidade em manuais nacionais de preservação).

⁵² A dificuldade de Mason em abordar Riegl se mostra também no fato de que ele o cita repetidamente como *Reigl*. MASON, Assessing values in conservation planning: methodological issues and choices, p. 9–10.

⁵³ *Ibid.*, p. 9.

Quadro 4.2. Vinte sistemas de valores culturais, sintetizados por Fredheim e Khalaf.⁵⁴

Riegl ([1902], 1982) Age Historical Commemorative Use Newness	Australia ICOMOS (1979) Aesthetic Historic Scientific Social	Lipe (1984) Economic Aesthetic Associative/Symbolic Informational	Darvill (1995) Use Archaeological Research Scientific Research Creative Arts Education Recreation and Tourism Symbolic Representation Legitimation of Action Social Solidarity and Integration Monetary & Economic Gain Option Stability Mystery & Enigma <i>Existence</i> Cultural Identity Resistance to Change	Carver (1996) Market Capital/Estate Production Commercial Residential Community Amenity Political Minority/Disadvantaged/ Descendant Local Style Human Environmental Archaeological
Frey (1997) Monetary Option Existence Bequest Prestige Educational	Ashley-Smith ((1999) Economic Informational Cultural Emotional Existence	Pye (2001) Historic Artistic Scientific Cultural Contextual Condition Economic	Throsby (2001) Aesthetic Spiritual Social Historical Symbolic Authenticity	Mason (2002) Historical Cultural/Symbolic Social Spiritual/Religious Aesthetic Market Existence Option Bequest
Feilden (2003) Emotional Wonder Identity Continuity Spiritual & Symbolic Cultural Documentary Historic Archaeological, Age & Scarcity Aesthetic & Symbolic Architectural Townscape, Landscape & Ecological Technological & Scientific Use Functional Economic Social Educational Political & Ethnic	Keene (2005) Social Aesthetic Spiritual Historical Symbolic Authenticity	Appelbaum (2007) Art Aesthetic Historical Use Research Educational Age Newness Sentimental Monetary Associative Commemorative Rarity	English Heritage (2008) Evidential Historical Aesthetic Communal	Orbaşlı (2008) Age and Rarity Architectural Artistic Associative Cultural Economic Educational Emotional Historic Landscape Local Distinctiveness Political Public Religious & Spiritual Scientific/Research/ Knowledge Social Symbolic Technical Townscape
Stubbs (2009) Universal Associative Curiosity Artistic Exemplary Intangible Use	Gómez Robles (2010) Typological Structural Constructional Functional Aesthetic Architectural Historical Symbolic	Szmelter (2010) Cultural Identity, Emotive Artistic/Technical, Evidence Rarity, Administrative Contemporary Socio-Economic Economic, Resource Functional, Usefulness Educational, Tourism Social, Awareness Political, Regime	ICOMOS New Zealand (2010) Aesthetic Archaeological Architectural Commemorative Functional Historical Landscape Monumental Scientific Social Spiritual Symbolic Technological Traditional	Lertcharnrit (2010) Informational Educational Symbolic Economic Entertaining/Recreational

⁵⁴ FREDHEIM, L. Harald; KHALAF, Manal, The significance of values: heritage value typologies re-examined, *International Journal of Heritage Studies*, v. 22, n. 6, p. 466–481, 2016, p. 468.

As poucas referências ao valor de antiguidade em um levantamento tão amplo reforçam a hipótese da pouca absorção desse conceito entre os autores associados à preservação baseada em valores. Quanto aos métodos para identificação dos valores dos bens culturais, Fredheim e Khalaf dão grande importância aos sistemas de valores em si:

Se a língua dos valores do patrimônio é incapaz de descrever o espectro completo das formas como ele é valorizado, não se pode esperar que as abordagens baseadas em valores resultem em decisões de conservação adequadas. Assim, enquanto as abordagens baseadas em valores continuam permeando o discurso do patrimônio, essas críticas aos sistemas de valores precisam ser respondidas.⁵⁵

A partir daí, os autores atrelam a validade da preservação baseada em valores à chegada a um consenso sobre uma listagem única, efetivamente capaz de dar conta de valores relevantes para as comunidades envolvidas.⁵⁶ Discordamos dessa abordagem, por entender que os sistemas de valores são ferramentas úteis, mas não garantem o objetivo desejado. A abordagem de Mason parece mais adequada, ao buscar garantir a diversidade de valores e a ampla participação dos interessados por meio de um conjunto de ferramentas metodológicas. Com efeito, independentemente de listagens, uma valoração o mais possível completa depende da variedade de agentes envolvidos e da flexibilidade de seu olhar.

Ambos os textos propõem seus próprios sistemas de valores culturais. Para Mason, eles são o estético, o histórico, o social, o cultural/simbólico e espiritual – ou seja, ele reinsere a dimensão documental no valor histórico. Já Fredheim e Khalaf sintetizam ao máximo o repertório existente, chegando a três aspectos do valor que permitem agrupar todos os demais: sensorial, documental e associativo. Em suas variações de nomenclatura, ambos são compatíveis com o sistema de valores da Carta de Burra.

Mason aponta a idade/antiguidade da matéria (*material's age*) como um dos atributos de seu valor histórico documental; reconhece o valor estético das ruínas e do caráter adquirido pelos edifícios em suas transformações ao longo do tempo.⁵⁷ Os atributos do valor de antiguidade apresentam-se, portanto, dissolvidos entre outros valores. Considerando seus sentidos, observa-se que a evocação de humanidade se integra ao valor cultural/simbólico, que “se refere àqueles sentidos compartilhados associados ao patrimônio, que não são estritamente históricos (relacionados aos aspectos cronológicos do lugar).”⁵⁸ No sistema de Fredheim e Khalaf, trata-se do valor associativo. Ou seja, também os sentidos do valor de antiguidade apresentam-se distribuídos entre outros valores.

SÍNTESE E DISCUSSÃO

Os dados organizados por Fredheim e Khalaf reiteram a ascendência da Carta de Burra e de seu sistema de valores culturais sobre muitos dos demais sistemas propostos. Dentre aqueles que analisamos diretamente, verificamos a mesma situação, exposta no quadro 4.3 – com efeito, todos eles podem ser considerados variações do sistema australiano. A proposta dos próprios Fredheim e Khalaf é uma síntese final, em que todos os valores convergem para três dimensões básicas: sensorial, documental e associativa.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 469.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 470–471.

⁵⁷ MASON, Assessing values in conservation planning: methodological issues and choices, p. 11, 12.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 11.

Quadro 4.3. Sistemas de valores culturais. Documentos que apresentam alta correlação com a Carta de Burra.

Carta de Burra (1979–2013)	English Heritage (2008)	Canada's Historic Places (2010)	Randall Mason (2002)	Fredheim e Khalaf (2016)
Estético	Estético	Estético	Estético	Sensorial
Científico	Documental	Científico	Histórico	Documental
Histórico	Histórico	Histórico	Social	
Social	Comunitário	Social Cultural	Cultural/Simbólico	Associativo
Espiritual (após 1999)		Espiritual	Espiritual	

A observação conjunta de tantas fontes evidencia a pouca atenção ao valor de antiguidade – dentre vinte e sete fontes identificadas, apenas Barbara Appelbaum o discute de fato. Assim, nossa primeira conclusão é que, para a preservação baseada em valores, a contribuição de Riegl é uma referência distante, por vezes conhecida, mas não efetivamente utilizada. Embora ambas as reflexões tenham se difundido no mundo simultaneamente, desde o início da década de 1980, não podemos falar de uma influência direta ou relevante – descartando a hipótese de Michele Lamprakos.

As marcas do envelhecimento e as alterações deliberadas são atributos do valor de antiguidade frequentemente citados nos textos estudados, mas não há referência à obsolescência. Por vezes, se tenta associar tais atributos a valores ou evocações, porém mais frequentemente aparecem isolados. Quanto aos sentidos do valor de antiguidade, menciona-se a continuidade humana como parte das variações dos valores associativos, enquanto a evocação do transcorrer do tempo universal é rara. Dessas aproximações, a mais comum se dá por meio do conceito de pátina – ao qual a maioria dos manuais recorre ao tratar da preservação das marcas do envelhecimento. Autores como Feilden e Orbasli a tratam separadamente da questão dos valores, o que interpretamos como indicação de sua origem conceitual apartada desse debate.

Assim, nossa segunda conclusão é que, mesmo na ausência do valor de antiguidade propriamente dito, as reflexões da preservação baseada em valores são atravessadas de aproximações parciais e fragmentárias a ele. Dessa forma, sua preservação, a partir dessa linha de pensamento, torna-se possível de forma *indireta* (vinculada a outros valores), *seletiva* (dependente da valoração específica de cada objeto em questão) e, portanto, *eventual*.

As aproximações identificadas se explicam por meio de um conhecimento difuso, numa teia de filiações que remetem às origens da própria disciplina. Não por acaso, a preservação do *envelhecido* e do *alterado*, já amplamente discutida antes de Riegl, reaparece claramente no contexto estudado; enquanto a preservação do *obsoleto* – que nos parece própria do autor – não é mencionada. Para aprofundar a questão, seria necessário estudar a fundo a constituição da cultura da preservação em cada um desses países, que demonstram ter um conjunto de pontos em comum.

Retornando aos diferentes conteúdos do termo *historical value*, o quadro 4.3 ilustra como ele é por vezes entendido como associativo – percepção individual de ligação com o passado – e por vezes no campo documental – fonte de conhecimento preciso. Por seus sentidos e atributos, o valor histórico fluido, de evocações emocionais, presente na Carta de Burra, no manual do *Canada's Historic Places* e, mais claramente, no manual do *English Heritage*, é a mais importante aproximação ao valor de antiguidade identificada.

Os três documentos em questão introduzem um aspecto novo em relação às demais reflexões apresentadas nesta tese: conforme suas definições, o *historical value* pode ter por atributos quaisquer objetos capazes de ilustrar seu tema – sejam eles materialmente ligados ao passado ou novas criações – afinal, com ambas as origens, é possível despertar reações nas pessoas. Para os fins da desta pesquisa, reconhecemos a possibilidade de relativização do testemunho material, mas reiteramos o entendimento de que o contato direto com objetos cuja aparência corresponde à sua trajetória histórica, e que expressam visivelmente essa trajetória, é mais intenso e mais tocante para parcela significativa do público. Um contato dessa natureza pode ir além da percepção do *belo*, do *interessante* ou do *curioso*; como vimos, atinge os estratos da *atmosfera*, da *aura*, do *recolhimento*. Cópias e recriações são recursos disponíveis, facilmente adaptáveis e administráveis, frequentemente mais adequados a efeitos espetaculares e grandiosos do que os modestos testemunhos históricos. Convém utilizá-los sem empobrecer o aspecto humano da experiência patrimonial; sem transformá-la em espetáculo; e, obviamente, informando ao público a origem do que ele tem diante de si.

A cautela quanto ao tema se justifica porque, valendo-se dos princípios da preservação baseada em valores, há profissionais que levam ao extremo a negação dos princípios da Carta de Veneza e a relativização da materialidade, e tratam bens culturais legal e socialmente reconhecidos como sendo intercambiáveis com suas representações. Com efeito, em que pese a neutralidade formal dos textos analisados, a lida com as questões suscitadas pela materialidade dos objetos perdeu importância no período estudado, levantando o risco de que elas sejam tratadas de forma superficial ou desinformada – com impacto negativo para o conjunto de valores do patrimônio.

O reconhecimento das transformações dos bens culturais como parte do processo de preservação é outro princípio comum nos textos analisados, por vezes sintetizado na expressão *gestão da transformação*.⁵⁹ Embora Riegl nunca tenha apresentado formulação semelhante, o vemos como importante precursor desse reconhecimento, em virtude da ênfase que conferia ao valor de antiguidade – que se manifesta em diferentes tipos de transformações ao longo do tempo – e ao diálogo entre diferentes valores – que pode levar a novas transformações.

A partir dessas considerações, destacamos a importância de documentos que abraçam a prática profissional e o conhecimento disciplinar: os manuais do *English Heritage*, do *Canada's Heritage Places*, de Barbara Appelbaum e de Aylin Orbasli. Em vez de repetir princípios logicamente corretos, que podem desconsiderar a complexidade prática apresentada pelos bens a preservar, fazendo emergirem as mesmas velhas discussões a cada novo caso, essas obras incorporam um conhecimento acumulado sobre como enfrentar tais questões. Referimo-nos, por exemplo, aos dilemas entre *concepção inicial e história*, ou entre *limpo e envelhecido*, que não se resolvem com a mera opção pelo estado que expressa o valor mais importante – como se poderia concluir superficialmente a partir da Carta de Burra⁶⁰ – mas, ao contrário, requerem sínteses delicadas, que vêm sendo elaboradas pela disciplina há mais de um século, e que é necessário (re)conhecer.

59 ICOMOS – AUSTRÁLIA, The Burra Charter (versão 2013) art. 27; ENGLISH HERITAGE, *Conservation principles. Policies and guidance for the sustainable management of the historic environment*, p. 41–48; AVRAMI, Erica; MASON, Randall, Mapping the issue of values, in: *Values and Heritage Conservation*, Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2019, p. 24.

60 Kate Clark é uma rara voz a lembrar como a Carta de Burra e o texto-base de James Kerr indicam o que fazer, mas não como fazê-lo. CLARK, Values-based heritage management and the Heritage Lottery fund in the UK, p. 68.

Conclusão da Parte 1

Valor de antiguidade e preservação no século XXI

ALOIS RIEGL NO SÉCULO XXI

As ideias de Riegl sobre preservação ganham consistência quando observadas num quadro ampliado, mesmo eclipsadas no período entre sua morte e a década de 1980, e mesmo tendo sido substituído o conceito de *monumento* pelo de *patrimônio cultural* no discurso corrente. Isto se observa seja em suas bases, conceitos largamente difundidos no que era um campo em constituição; seja na proeminência assumida pela *preservação baseada em valores* em numerosos países; seja na relevância atual da ideia da universalidade dos monumentos, traduzida no conceito de *patrimônio da humanidade*.¹

À revelia disto, o valor de antiguidade vem atravessando o século XXI em 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;² em edifícios de reconhecido valor cultural, as marcas do tempo frequentemente resistem, porém mais em função das equipes de projeto e de licenciamento contingencialmente envolvidas do que em razão de políticas nacionais que definam essa direção – assim, em realidades tão díspares como as do Brasil, dos Estados Unidos e da Itália, alternam-se intervenções que respeitam meticulosamente e outras que apagam trajetórias históricas.³

Há movimentos com sentido diverso, como a difusão de uma *estética da deterioração* em projetos de equipamentos culturais realizados nas últimas décadas,⁴ o sucesso alcançado pelas imagens de edifícios expostos em suas ruínas, já descritas como *ruin porn*,⁵ e mesmo a emergência dos chamados *waste studies*.⁶ São, contudo, interesses de nichos específicos, com alcance limitado.

1 SALVO, Simona, Più che moderno, contemporaneo. Riegl e la tutela del patrimonio culturale nell'ultima decade, *Conversaciones...*, n. 5, p. 317–326, 2018, p. 322.

2 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.

3 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, in: *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 Bial 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, Simona, Restaurare il novecento. Storia, esperienza e prospettive in architettura, Macerata: Quodlibet Studio, 2016, 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.

4 HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, L'estetica del deterioramento e dell'imperfezione: una tendenza in crescita nel restauro architettonico.

5 CAIRNS; JACOBS, Buildings must die, p. 6.

6 GILLE, Zsuzsa; LEPAWSKY, Josh, *The Routledge handbook of waste studies*, Londres – Nova Iorque: Routledge/Taylor & Francis Group, 2021.

Nos meios não-especializados, a constante aceleração dos ciclos de consumo e descarte aprofunda uma preferência cotidiana pelo valor de novidade, historicamente consolidada.⁷ 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 dissonâncias,⁸ seja o lugar associado a memórias traumáticas,⁹ seja a reconstrução depurada de edifícios perdidos,¹⁰ seja a recriação nostálgica e idealizada.¹¹

Dados tantos caminhos, o problema retorna à responsabilidade dos profissionais, com suas propostas e suas escolhas. Como buscaremos demonstrar, 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.

VALOR DE ANTIGUIDADE E PRINCÍPIOS PARA SUA ATRIBUIÇÃO

Quando formulados, os conceitos de Riegl eram múltiplos, cambiantes e enraizados em seu campo disciplinar; as explorações desta pesquisa aumentam a quantidade e densidade dessas relações. Contudo, não buscamos uma amálgama entre as tantas reflexões estudadas, que são, em extensão considerável, incompatíveis. Seguimos tendo como ponto de partida e de chegada o valor de antiguidade dos edifícios: sua capacidade de evocar diretamente nos sujeitos a percepção da passagem do tempo humano concreto e do tempo natural abstrato, por meio de seus atributos envelhecidos, alterados e obsoletos, sem necessariamente recorrer a um sentido documental ou memorial. Cento e vinte anos depois da elaboração do conceito, contudo, relativizamos e refinamos sua utilização, por meio de contribuições cuidadosamente selecionadas entre aquelas levantadas, de forma a garantir uma coerência de olhar e de método.

A obra de Benjamin esclarece como a evocação do tempo se manifesta enquanto *aura* – percepção de uma distância, a trajetória histórica que se oferece à consciência – e enquanto *rastro* – percepção de uma proximidade, o contato com uma origem temporal distante, por meio da presença física. Diferentemente da *atmosfera* e da *atenção*, *aura* e *rastro* se integram à experiência do valor de antiguidade de uma forma nem sempre harmoniosa. Com efeito, Benjamin descreve presenças do passado próprias da tragédia do século XX – e perfeitamente passíveis de serem integradas ao valor de antiguidade do século XXI: lampejos que se projetam imprevisivelmente no presente, *ferindo* o observador, esclarecedores e estratégicos para o sujeito e a coletividade.

Pensar o valor de antiguidade a partir da conservação integral reafirma a abertura dos edifícios à história – inclusive à continuidade dessa história no presente e no futuro – por meio da ênfase às adições contemporâneas associadas à viabilização do uso. Trata-se de operação intelectual rigorosa, em sua opção pela acumulação, e não pelo apagamento. O mesmo rigor conservativo inspira uma abertura ética e estética ao fragmento, à justaposição e à multiplicidade, enquanto testemunhos da atividade humana – levando às últimas consequências as propostas de Riegl sobre o tema. Essa abordagem aumenta a responsabilidade do *projeto do novo* – contribuição da atual geração à história do monumento – e também das decisões técnicas e procedimentos executivos, responsáveis, em última análise, pela consecução de uma conservação efetivamente integral.

7 LOWENTHAL, *The past is a foreign country – Revisited*, p. 232–240.

8 KIMMELMAN, Michael, For Berlin museum, a modern makeover that doesn't deny the wounds of war, *The New York Times*, 2009.

9 HUYSSSEN, Andreas, Monumentos e memória do Holocausto numa idade da mídia, in: *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*, Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000, p. 67–88.

10 HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, *La clonación arquitectónica*, p. 114.

11 LOWENTHAL, *The past is a foreign country – Revisited*, p. 554–561.

Pensar o valor de antiguidade a partir da *preservação baseada em valores* permite relativizar, sem desconsiderar, materialidade e continuidade material – seja em resposta às dificuldades de canteiro que sempre limitaram a conservação, seja incorporando as objeções teóricas acumuladas nas últimas décadas quanto às ideias de autenticidade e verdade no patrimônio cultural. Semelhante salto é arriscado ao ponto de que seu rigor só pode ser verificado na concretude dos casos – como, por exemplo, no reconhecimento de que a pátina de determinado material, perdida em virtude 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 elementos arquitetônicos criteriosamente escolhidos, mesmo que se percam outros.

As teorias da preservação citadas são diferentes do sistema de Riegl, mas passíveis de interpretação dentro dele, enquanto formas de pensar *entre valores*. As hierarquias de valores porventura adotadas são guias do processo de preservação, mas não roteiros fixos; configuram diferentes portas de entrada do projeto de intervenção, que levam a trajetórias também diferentes. A predominância dos valores culturais as une em terreno comum, enquanto efetiva preservação. Do conjunto das contribuições selecionadas, resultam os princípios adotados nesta tese para atribuição de valor de antiguidade a edifícios legalmente 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* 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, com vistas à mais possível ampla preservação, mas não se furtam às escolhas, quando estas são indispensáveis. 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.

PELA CONTÍNUA CONSTRUÇÃO DO CAMPO DISCIPLINAR

Beatriz Kühl aponta uma situação problemática no debate brasileiro sobre a preservação do patrimônio cultural:

Em vez de reconhecer que as diferentes posturas no campo disciplinar [...] têm suas especificidades, têm divergências, mas também podem ter bases comuns, temos assistido a tentativas de desqualificar determinados instrumentos teóricos, por vezes de maneira jocosa e sem fundamentação.¹²

12 KÜHL, Beatriz Mugayar, Questões contemporâneas de restauro: a viabilidade da restauração, in: *Questões contemporâneas. Patrimônio arquitetônico e urbano*, Bauru: Canal 6, 2017, p. 95.

Vemos, no fenômeno descrito pela autora, a reprodução de formulações estrangeiras que apresentaram críticas ao campo da preservação, como, por exemplo, a existência de uma ditadura das ciências exatas no restauro, a atuação impositiva dos restauradores e o apego destes a conceitos restritos de verdade e autenticidade.¹³ A pesquisa realizada indica que essas críticas, mesmo quando procedentes, se aplicam a destinatários precisos, e não de forma indistinta sobre um conjunto das reflexões que se vêm construindo por séculos. Afinal, as três linhas de pensamento estudadas oferecem respostas próprias à diversidade e complexidade da sociedade contemporânea – sejam os múltiplos valores e atores sociais mobilizados na reflexão de Riegl, seja a polifônica convivência de narrativas e camadas históricas buscada pela preservação integral, seja a ênfase no diálogo e no planejamento própria da *values-based conservation*. Além disso, cada uma delas constituiu uma sólida base empírica e prevê a abertura do patrimônio à contínua e sustentável transformação no tempo – não lhes cabendo as críticas indicadas.

O equívoco da postura se evidencia em seu mais famoso compêndio de queixas, que revela amplo desconhecimento do campo que critica, e cujas contribuições ao reconhecimento da relatividade e da intersubjetividade não vão além do que Riegl já antecipara, um século atrás.¹⁴ Nele, o conjunto heterogêneo da reflexão disciplinar é tratado em bloco, por meio do termo *teorias clássicas da restauração*. Conforme minuciosamente demonstrado por Giovanni Carbonara, a tal bloco inexistente se imputam equívocos que não estão lá, ou que existem de forma pontual, ou mesmo contra os quais os autores criticados se manifestaram eloquentemente – a exemplo das pretensões de objetividade científica nas decisões associadas à conservação e à restauração.¹⁵

Por vezes, as posições pessoais que baseiam tais textos são assumidas, a exemplo do desejo de uma maior liberdade de ação profissional, com menos controle e menos cobranças,¹⁶ ou o incômodo pela própria ignorância.¹⁷ Contudo, se o objetivo comum é uma melhor prática da preservação, contribuir para a constituição do campo se apresenta como melhor alternativa do que o desconstruir.

POR UMA EXPERIÊNCIA HUMANA MAIS RICA

Vimos que o valor de antiguidade se associa à harmonia com o ambiente, própria da *atmosfera*, à gentil participação na humanidade da *atenção*, à percepção de uma trajetória histórica da *aura* e ao sentimento de proximidade a algo distante do *rastr*. Trata-se de um conjunto de experiências que têm por base uma postura de *recolhimento*, enquanto calma, e *contemplação*, enquanto abertura para a existência. A partir desses conceitos, se evidencia como pensar o valor de antiguidade implica pensar nos modos como os sujeitos percebem o mundo.¹⁸ Analisando esses temas em sua época, Benjamin associa a crise

13 CLAVIR, Miriam, Conservation and cultural significance, *in: Conservation. Principles, dilemmas and uncomfortable truths*, Oxford/ Burlington/ Londres: Butterworth-Heinemann/ Victoria and Albert Museum, 2009, p. 139-149; KEMP, Jonathan, Practical ethics v 2.0, *in: Conservation. Principles, dilemmas and uncomfortable truths*, Oxford/ Burlington/ Londres: Butterworth-Heinemann/ Victoria and Albert Museum, 2009, p. 60-72; MUÑOZ VIÑAS, *Contemporary theory of conservation*.

14 MUÑOZ VIÑAS, *Contemporary theory of conservation*.

15 CARBONARA, Giovanni, È proprio necessaria una 'nuova teoria' del restauro? Considerazioni sul volume di Salvador Muñoz Viñas, *Opus*, v. 2, p. 163-180, 2018.

16 RÉE, Jonathan, Auto-icons, *in: Conservation. Principles, dilemmas and uncomfortable truths*, Oxford/ Burlington/ Londres: Butterworth-Heinemann/ Victoria and Albert Museum, 2009, p. 4; STANLEY-PRICE, Nicholas, The reconstruction of ruins: principles and practice, *in: Conservation. Principles, dilemmas and uncomfortable truths*, Oxford/ Burlington/ Londres: Butterworth-Heinemann/ Victoria and Albert Museum, 2009, p. 33-35.

17 ASHLEY-SMITH, Jonathan, The basis of conservation ethics, *in: Conservation. Principles, dilemmas and uncomfortable truths*, Oxford/ Burlington/ Londres: Butterworth-Heinemann/ Victoria and Albert Museum, 2009, p. 17; MUÑOZ VIÑAS, Salvador, "Who is afraid of Cesare Brandi?" Personal reflections on the teoria del restauro, *CeROArt Conservation, exposition, Restauration d'Objets d'Art*, p. 1-13, 2015.

18 SCARROCCIA, La teoria dei valori confliggenti dei monumenti di Alois Riegl, p. 81.

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.

Retomando hoje a reflexão sobre os modos de percepção da herança cultural enquanto fenômeno de massa, enfocamos o patrimônio edificado oficialmente reconhecido a partir de duas questões interrelacionadas. A primeira delas é a consolidação, nas últimas décadas, da fruição em massa dos edifícios mais famosos e turisticamente *bem-sucedidos* – fenômeno de escala até então inédita, quanto considerado em sua extensão e intensidade simultâneas. Predomina, assim, o contato com o patrimônio enquanto *visita turística* – o que inclui, em diferentes graus conforme a popularidade do bem e o orçamento disponível, 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.¹⁹ Quando presente, esse contexto inviabiliza o sossego do visitante, dificultando a contemplação e o recolhimento de que temos falado.²⁰

Diferentemente do que afirmou Benjamin, a multiplicação das imagens das obras – uma *existência serial* – não desvalorizou o seu aqui e agora.²¹ Ao contrário, parece aumentar o interesse em visitá-las, o que se evidencia na multiplicação do público interessado.²² A explicação desse fato aparece em outros fenômenos que o autor identificava na Europa do entreguerras, 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.”²³ No entrecruzamento dessas tendências, fica o desejo de produzir e publicar as próprias imagens, apropriando-se do patrimônio construído e autenticando sua presença naquele lugar.

Disto advém nossa segunda questão: predomina uma aproximação aos edifícios mediada pela produção intensiva de imagens; por uma prática da fotografia expandida a ponto de deixar pouco tempo para a observação a olho nu. Os modos de percepção envolvidos na produção, distribuição, armazenamento e visualização dessas imagens são outros, que não aqueles aqui investigados; trata-se de uma disposição de apropriação e consumo superficiais e efêmeros dos edifícios, seja na intenção direta de *captar a melhor imagem*, seja naquela indireta de *mostrar(-se em) um dado lugar*.²⁴ Predomina uma disposição próxima à *percepção tátil* e ao *olhar distraído* de Benjamin, e incompatível com a *atmosfera*, a *atenção* e o valor de antiguidade de Riegl, aos quais resta pouco espaço.

Em síntese, a rarefação da aura dos edifícios se processa por meio de sua recepção pelas massas enquanto diversão.²⁵ A aura não deixa, contudo, de existir. Segue se manifestando em lugares menos

19 *Interpretação patrimonial e animação patrimonial* convergem enquanto iniciativas de enriquecimento da experiência do patrimônio para seu público, utilizando meios dos mais simples aos mais espetaculares. MURTA, Stella Maris; GOODEY, Brian, *Interpretação do patrimônio para visitantes: um quadro conceitual*, in: *Interpretar o patrimônio. Um exercício do olhar*, Belo Horizonte: UFMG – Território Brasílis, 2002, p. 13–46; CHOAY, *A alegoria do patrimônio*, p. 216.

20 CHOAY, *A alegoria do patrimônio*, 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 uma *exclusividade* que chega a ser oferecida em diversos níveis e preços.

21 BENJAMIN, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Trad. Sergio Paulo Rouanet, p. 168.

22 PAZ, *A arte como culto. O conceito de mana na apreciação da obra de arte*, p. 120; KORSMEYER, Carolyn, *Real old things*, *British Journal of Aesthetics*, v. 56, n. 3, p. 219–31, 2016, p. 221.

23 BENJAMIN, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Trad. Sergio Paulo Rouanet, p. 170, 180.

24 Interditado o consumo nos modos *aquisição* e *ingestão* – já que não se pode comprar nem comer os monumentos – resta fotografá-los. A redução da experiência do patrimônio a essas três dimensões foi apontada por Márcia Sant’Anna. 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.

25 BENJAMIN, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Trad. Sergio Paulo Rouanet, p. 192–194.

visitados, em situações estéticas fortuitas e mesmo em meio à multidão, que a dificulta, mas não a impossibilita. Se pode supor, inclusive, que a excepcionalidade da fruição da aura hoje não esteja distante de sua excepcionalidade anterior à reproduzibilidade técnica. Se, antes, a situação advinha da dificuldade de acesso, hoje ela se apresenta num contexto de excesso – hipótese que evita nostalgias e elitismos.

Em análise mais ampla, os fenômenos descritos se integram à expansão da indústria do patrimônio cultural, indissociável da indústria do turismo. Isto se dá juntamente com a homogeneização e a desterritorialização que acompanham a multiplicação dos não-lugares,²⁶ e com a perda de relevância daquilo que é físico e material, inclusive edifícios e cidades na forma como os conhecemos, numa negação dos próprios conceitos de distância espacial e duração temporal.²⁷

Em meio à crise múltipla descrita, e seguindo a inspiração de Françoise Choay – que outorga ao patrimônio material um papel civilizacional, enquanto repositório da *competência de edificar* da humanidade²⁸ – desenvolvemos a ideia de um sentido humano maior para o valor de antiguidade e sua preservação. Stephen Cairns e Jane M. Jacobs já fizeram proposta análoga: identificam como um tipo de *alfabetismo* o domínio dos meios para compreender como os edifícios envelhecem e morrem.²⁹ Analogamente, Amedeo Bellini afirma:

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.³⁰

Com efeito, conforme as diferentes proposições teóricas examinadas, o valor de antiguidade dos edifícios materializa dissonâncias, superposições e fricções de tempos; pode abrir-se ao presente e ao futuro sem perdê-las. 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.³¹ Lembrando que, para Benjamin, o termo *aura* também denomina a *devolução do olhar pelo objeto observado*, propomos que os edifícios, com seu perceptível valor de antiguidade, podem provocar nos sujeitos uma ruptura da distração; podem despertar, mesmo em condições adversas, os lampejos perceptivos da aura³² – essa enriquecedora experiência de pertencimento crítico à humanidade, em sua trajetória no tempo.

A contribuição da proposta não está em um tautológico reconhecimento do valor de antiguidade dos edifícios como elemento favorável à experiência de sua aura; mas na subversão da lógica de Riegl e de Benjamin – que falam da contemplação e do recolhimento como condições para a atmosfera, a atenção e a aura – apostando, em sentido inverso, na manifestação da aura como ocasião para despertar aqueles modos perceptivos e, com eles, possivelmente, outras experiências. Assim, o valor de antiguidade, a ser

26 AUGÉ, Marc, *Não lugares. Introdução a uma antropologia da supermodernidade*, Campinas: Papyrus, 2012, p. 98–99.

27 CHOAY, A *alegoria do patrimônio*, p. 242–244.

28 *Ibid.*, p. 255–257.

29 CAIRNS; JACOBS, *Buildings must die*, p. 31–36.

30 BELLINI, *Antico-nuovo: uno sguardo al futuro*, p. 44.

31 GUBSER, *Time's visible surface: Alois Riegl and the discourse on history and temporality in fin-de-siècle Vienna*, p. 152.

32 Essas considerações aproximam o edifício com valor de antiguidade – um objeto – do que Paola Jacques chama de pensamento por montagens – uma postura intelectual: “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, *Fantasma modernos. Montagem de uma outra herança*, 1, p. 379.

preservado, seria um caminho a mais para escapar à voracidade do consumo e à passividade intelectual tão comumente associadas à indústria do patrimônio cultural, viabilizando estados mentais outros, que enriquecem a experiência humana. Evidentemente, trata-se de um caminho em meio a contingências e negociações; trata-se de uma chance em meio às fissuras que seguem dando vida ao patrimônio edificado na era de sua fruição enquanto produto.

A proposta inclui dificuldades específicas, exemplificadas pela questão da dissonância: de nada serve um contraste ingênuo, e é seguramente nociva uma adição que submeta e sujeite a preexistência que deveria ser base dos valores em questão; a dissonância do valor de antiguidade pode ser potente sem se sobrepor aos demais valores presentes – e frequentemente será passível de preservação em tais condições. Lembremos ainda que os mesmos atributos materiais associados ao valor de antiguidade podem prestar-se a um inusitado pitoresco, pronto ao circuito de produção e consumo de imagens; e que a criteriosa adição contemporânea da conservação integral pode ser o implante regenerador que insere um edifício-produto no mercado. Encontramos novamente, assim, a responsabilidade profissional de provocar a desejável experiência humana mais rica – a ser explorada em cada obra, com as ferramentas longamente acumuladas, coletivamente, pela disciplina.

Valor de antiguidade em edifícios brasileiros do século XX

Capítulo 5 Envelhecimento como atributo de valor em edifícios do século XX

SEDE DO INSTITUTO MOREIRA SALLES. POSSIBILIDADES DO ENVELHECIMENTO COMO ATRIBUTO DE VALOR

RIO DE JANEIRO – RIO DE JANEIRO

AUTORIA. Arq. Olavo Redig de Campos

PROJETO. 1948

CONSTRUÇÃO. 1948–1951

PROTEÇÃO PATRIMONIAL. Tombamento municipal, decreto nº 44.279, de 1º de março de 2018

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.¹ 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.”² Com um repertório variado de espaços para “grandes e frequentes recepções”, condizentes com o status do proprietário, este *palacete* foi lugar de vida social intensa, até ser desocupado pela família, no início da década de 1980.³ 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.⁴

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.

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.⁵ 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

1 IMS (Instituto Moreira Salles), Duas décadas de IMS Rio, [Website do Instituto Moreira Salles](#), 2019.

2 FRANÇA, Renata Reinhoefer, Arquitetura cifrada: a casa da Gávea de Walther Moreira Salles, [Arquitextos \(online\)](#), v. 9, n. 104, 2009.

3 MINDLIN, Henrique E., *Arquitetura moderna no Brasil*, Rio de Janeiro: Aeroplano/Iphan, 2000, p. 69. Primeira edição: *Modern architecture in Brazil*, Rio de Janeiro: Colibris, 1956.

4 DUTRA, Maria Luiza; MENEZES, Walter Arruda de, Instituto Moreira Salles – Rio de Janeiro. Projeto e obra de restauro, reforma e adaptação, in: *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.

5 FRANÇA, Arquitetura cifrada: a casa da Gávea de Walther Moreira Salles. Há variações de paginação, com os mesmos mármore, em outros ambientes da casa.

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 riqueza e também com tradição. O envelhecimento contido não fere os efeitos descritos ou 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.

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.⁶ 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 e ousadia do excessivo afastamento entre os balaústres do que a durabilidade transmitida pelo piso.

O mesmo material reveste as faces das lajes e pilastras que definem os contornos das fachadas. Com a implantação do Instituto, decidiu-se pela utilização de parafusos recobertos por resina branca para reforço de sua fixação, em virtude do risco de desprendimento de placas instaladas na altura da laje.⁷ 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



Figura 5.1. Residência Moreira Salles, fachada frontal, 1951.⁸



Figura 5.2. Maquete tátil da residência, produzida para a comemoração dos 20 anos de atividades do Instituto Moreira Salles, 2019.⁹

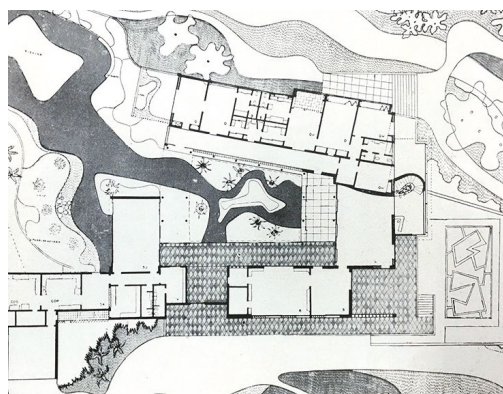


Figura 5.3. Planta baixa, pav. térreo.¹⁰

6 TEIXEIRA, Elizabeth Pessoa, Correspondência eletrônica da Coordenação do IMS/RJ à pesquisa. 2021.

7 *Ibid.*

8 Fotografia não creditada. SILVA, M. da, Uma casa no Rio de Janeiro, *Habitat*, nº 6, p. 56-63, nov. 1951, p. 57.

9 Acervo Instituto Moreira Salles. Disponível em: <https://ims.com.br/2019/05/25/maquete-tatil-do-ims-rio/>. Acesso em: 19/08/2021.

10 SILVA, Uma casa no Rio de Janeiro, p. 61.

numerosas, a interferência das intervenções sobre a leitura do edifício é tamanha que, mais do que evocar o tempo passado ou o trabalho humano, denota uma intervenção apenas parcialmente bem-sucedida.

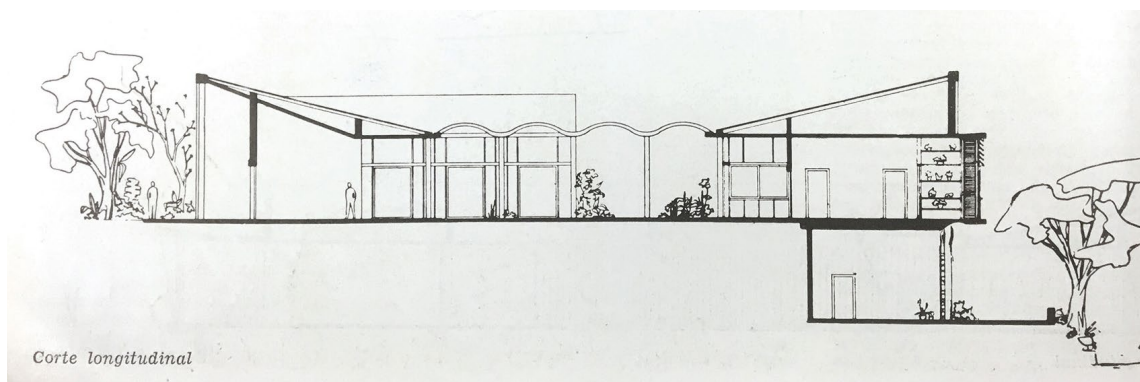


Figura 5.4. Corte longitudinal.¹¹



Figura 5.5. Piso da galeria do pátio. Observar desgaste do mármore rosso Verona.



Figura 5.6. Piso do vestíbulo, 1951. Observar polimento.¹²



Figura 5.7. Guarda-corpo do terraço, peça partida.



Figura 5.8. Revestimento de laje em mármore de Carrara. Marcas dos parafusos usados para fixação das peças.

¹¹ SILVA, Uma casa no Rio de Janeiro, p. 62.

¹² SILVA, Uma casa no Rio de Janeiro, p. 58.



Figura 5.9. Sala íntima, detalhe dos azulejos do século XVIII, com fissuras e pequenas lacunas.



Figura 5.10. Sala íntima, vista geral. Espacialidade resultante da continuidade piso-parede.

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.¹³ 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.¹⁴

A continuidade entre pisos e paredes dá caráter próprio ao cômodo – “um ambiente onde se flutua, sem gravidade.”¹⁵ Também sala de jantar, biblioteca e salão assumem caráter próprio pelo tratamento específico dado às superfícies – respectivamente placas quadradas, tacos e tabuado de madeira.¹⁶ Wisnik relaciona a sequência de surpresas em cada cômodo à *promenade architecturale* do século XX – mas também vemos aí um arranjo a reforçar 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 valor de antiguidade discreto as pastilhas cerâmicas cor-de-rosa de alguns detalhes, o mármore de Carrara em placas curvas que reveste os pilares de seção circular¹⁷ e o mármore *arabescato* dos sanitários de público.

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

13 A partir de nossa própria 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.

14 “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.

15 FRANÇA, Arquitetura cifrada: a casa da Gávea de Walther Moreira Salles.

16 Nas fontes consultadas, não foi possível identificar as espécies usadas.

17 Há uma pequena diferença de fornecimento em relação à balaustrada. O mármore das placas de revestimento é menos homogêneo, com mais veios.

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.¹⁸

O embasamento da construção, de alvenaria de pedra local com juntas largas de argamassa de cimento,¹⁹ 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 5.11. Esquadrias da sala de jantar. Observar discreta flexão dos brises horizontais.

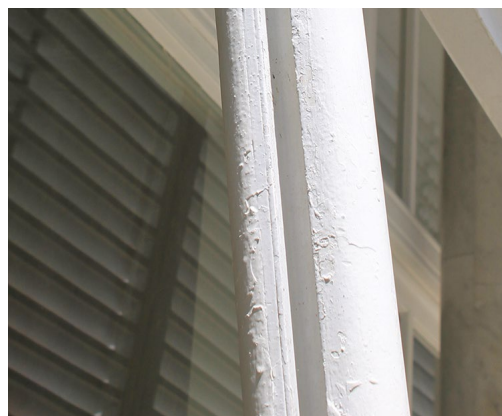


Figura 5.12. Esquadrias da sala de jantar, detalhe. Observar a textura resultante das repinturas.



Figura 5.13. Alvenaria de pedra, fachada sudeste. Volume da escada, juntas limpas e pintadas.



Figura 5.14. Alvenaria de pedra, embasamento da piscina. Juntas com crescimento de vegetação.

¹⁸ O conjunto original, retrátil, foi restaurado na obra de 1995–1999, quando retomou sua movimentação. JÓIA do Rio, *Finestra*, nº19, p. 88–97, out. –dez. 1999, p. 95.

¹⁹ 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.

O conjunto de evocações delineado não é fortuito. 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, de forma geral, preservar a matéria envelhecida; sensibilidade que se evidencia no tratamento diferenciado das alvenarias de pedra, em função de sua localização,²⁰ mas que não foi igualmente feliz na refinação das placas de mármore do contorno das lajes.

Em síntese, no Instituto Moreira Salles do Rio de Janeiro, observamos como o envelhecimento dos elementos construídos e suas possíveis evocações variam conforme o material, a função arquitetônica e o desempenho esperado, o uso pelas pessoas e as condições de manutenção. Observamos, ainda, 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 representar simultaneamente descontinuidade na imagem da casa e 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 de sua durabilidade (que não existe em materiais tradicionais frágeis, como a taipa e a pintura a cal), da manutenção suficiente (que impediu uma degradação mais intensa e destrutiva) e de técnicas de execução modernas (mármore cortado em placas delgadas, blocos de gnaiss assentados com argamassa de cimento, madeira cortada com máquinas industriais).

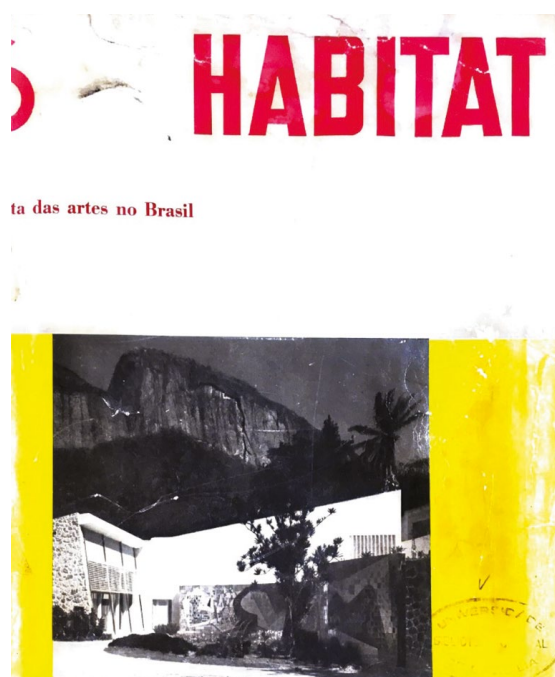


Figura 5.15. Residência Moreira Salles, com Morro dois Irmãos ao fundo. Capa da Revista Habitat, 1951.²¹



Figura 5.16. Residência Moreira Salles, com Morro dois Irmãos ao fundo. Capa do site do Instituto, 2021.²²

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

²⁰ 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 da Coordenação do IMS/RJ à pesquisa.

²¹ SILVA, Uma casa no Rio de Janeiro.

²² Foto Roberto Polidori, Acervo Instituto Moreira Salles. Disponível em: <https://ims.com.br/unidade/rio-de-janeiro/>. Acesso em: 19/08/2021.

de elementos também 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 mais 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,²³ o pátio com *loggia* e um 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.²⁴

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,²⁵ 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 imagem 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*. Esta 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.

A arquitetura de Redig de Campos e o paisagismo de Burle Marx dialogam com esses fatos naturais incontornáveis de forma respeitosa, sem mimese, propondo a integração entre 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 Roberto Burle Marx, reconhecido pela crítica desde sua implantação.²⁶ 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*.

Em síntese, observamos que tempo humano (continuidade e tradição) e tempo natural (perenidade cíclica) são temas presentes na obra desde seu projeto e construção. Eles levaram à escolha de um repertório

23 FRANÇA, Arquitetura cifrada: a casa da Gávea de Walther Moreira Salles.

24 *Ibid.*; WISNIK, Guilherme, Casa Walther Moreira Salles, quadro a quadro, **Blog do Instituto Moreira Salles**, 2011.

25 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 Ambiente: ensaios**, n. 24, p. 227-238, 2007.

26 O projeto paisagístico foi premiado na categoria *Problemas vários*, na II Exposição Internacional de Arquitetura de São Paulo (1953-1954). HERBST, Helió, A presença de Olavo Redig de Campos nos salões das bienais e sua recepção nas revistas de arquitetura na década de 1950, in: **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.



Figura 5.17. Pátio interno. A natureza entra na geometria da casa.



Figura 5.18. Terraço e jardim geométrico. A geometria da casa se desfaz e se expande em direção à natureza.

de materiais e formas que são também propícios ao desenvolvimento do valor de antiguidade. Hoje, esses temas de projeto tornaram-se presença visível, 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.

ENVELHECIMENTO ENQUANTO ATRIBUTO DO VALOR DE ANTIGUIDADE E SEUS CONDICIONANTES

A análise do Instituto Moreira Salles no Rio de Janeiro permitiu identificar um conjunto de variáveis que afetam o valor de antiguidade relacionado ao envelhecimento dos materiais: intenções projetuais, materiais utilizados, elementos arquitetônicos em que se empregam os materiais, uso e desempenho esperados desses elementos, bem como sua manutenção ao longo do tempo. Adiante, analisaremos a Igreja da Ascensão do Senhor, em Salvador, explorando o envelhecimento enquanto processo previsto em projeto, e o Teatro José de Alencar, em Fortaleza, mostrando como a passagem do tempo contribui para tornar únicos os objetos produzidos em série. Ao longo deste capítulo, utilizamos os demais edifícios pesquisados como exemplos pontuais que expandem, detalham e relativizam as questões levantadas. Além disso, eles permitem explorar mais longamente como oito materiais – ou grupos e combinações de materiais – envelhecem de forma mais ou menos adequada à expressão do valor de antiguidade.

Para escolher os materiais a explorar, partimos do pressuposto estabelecido na Introdução, retomado na Conclusão da Parte I: considerar um valor de antiguidade que não inviabilize os demais valores culturais nem a integridade dos edifícios. Assim, os principais elementos construídos de cada um dos 32 prédios analisados foram considerados segundo três critérios: capacidade evocativa da superfície envelhecida, interferência no valor arquitetônico da obra (integridade da imagem e da percepção espacial) e perspectivas de conservação física. Cada critério teve três níveis de avaliação, conforme se observa no quadro 5.1.

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

27 Edifício inaugurado em 1951. Há controvérsias sobre a autoria. Cf. SILVA, Aline de Figuerôa, Pernambuco falando para o Nordeste e para o mundo: o Art Déco e a arquitetura da radiofusão, *Revista UFG*, v. XII, n. 8, p. 51–54, 2010.

Quadro 5.1. Critérios de análise utilizados 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	Controversa	Progressão lenta ou intermediária, consequências no próprio sistema
Inexistente	Claramente negativa	Progressão rápida, consequências relevantes em outros sistemas

degradação relevantes em curso).²⁷ A avaliação positiva em todos os critérios permite considerar que os lambris em questão têm valor de antiguidade muito relevante. Avaliações em nível mais baixo, mesmo em um único critério, indicam dificuldades ao reconhecimento do valor de antiguidade. Por exemplo, as esquadrias internas do mesmo edifício também são de madeira discretamente envelhecida, sem problemas de conservação relevantes e sem interferência negativa no valor artístico da obra. Contudo, por sua pouca capacidade evocativa, seu valor de antiguidade foi considerado pouco relevante.

O quadro 5.3, apresentado ao fim deste capítulo, apresenta o conjunto das análises. As linhas mostram o conjunto dos elementos analisados

em cada prédio, enquanto a leitura das colunas permite analisar o mesmo material (ou combinação de materiais) em diferentes edifícios. A cor de cada campo indica a intensidade do valor de antiguidade identificado – muito relevante, pouco relevante ou desprezível. O quadro 5.2, a seguir, é uma síntese desses resultados, que agrupa as avaliações de cada material pela relevância do valor de antiguidade associado ao seu envelhecimento. Com ele, é possível fazer uma comparação visual da frequência com que cada material foi identificado e da intensidade do valor de antiguidade que ele apresenta nos variados casos.

Considerando os resultados expostos no quadro 5.2, exploraremos os materiais e suas combinações encontrados com maior frequência:



Figura 5.19. Rádio Difusora de Caruaru. Lambris do palco. Alterações cromáticas relacionadas à colonização biológica, sem maior interferência na percepção do espaço e com possibilidade de conservação de longo prazo.

- madeira maciça;
- materiais cimentícios pintados;
- aço pintado;
- vidros e espelhos planos;
- mármore e calcários em placas delgadas.

Também nos deteremos naqueles que apresentaram proporções mais altas de um valor de antiguidade muito relevante:

- metais inoxidáveis (aço inoxidável, latão e bronze dourado);
- granilite moldado *in loco*.²⁸

²⁸ Esse revestimento de matriz cimentícia e agregado rochoso fino, moldado *in loco* e em geral polido, é registrado no dicionário Houaiss como *granilito*, e chamado *granitina* em algumas áreas do Brasil. Nesta tese, adotamos o termo *granilite*, por seu uso mais difundido, inclusive na bibliografia de referência. Cf. FRANCELINO, Patrícia Rocha de Oliveira, **Subsídios para projeto e execução de revestimentos em granilite**, Dissertação – mestrado em engenharia civil, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2012.

Por sua relevância para a arquitetura do século XX, abordaremos ainda o material em relação ao qual a atribuição de valor de antiguidade foi mais problemática:

h) concreto aparente.

Os dados do quadro 5.2 confirmam o que se observou no Instituto Moreira Salles: superfícies com valor de antiguidade relevante *tendem* a ser de materiais duráveis (tradicionais ou modernos), capazes de acumular as marcas do tempo sem perder sua integridade física nem seu papel construtivo, como mármore, granitos, metais inoxidáveis ou granilite. Materiais mais frágeis (tradicionais ou modernos), como as argamassas pintadas, as telhas cerâmicas e o vidro plano, *tendem* a ser substituídos com maior frequência, perdendo, assim, as marcas do tempo.

Contudo, essas tendências não são regras. Conforme aprofundaremos, um material de alta resistência mecânica, como o concreto armado aparente, tem uma relação problemática com o valor de antiguidade. Simetricamente, elementos frágeis, como a argamassa pintada ou composições de peças de vidros planos, podem adquirir aspecto expressivo ao longo do tempo, em virtude da acumulação de ações de manutenção. Com efeito, Cairns e Jacobs nos lembram da multiplicidade de escalas temporais de diferentes elementos construtivos, que vão sendo parcialmente substituídos, fazendo com que os edifícios nem sejam integralmente velhos nem integralmente novos.²⁹

Para além dos materiais, a função arquitetônica exercida pelos elementos arquitetônicos e o desempenho deles esperado constituem um segundo grupo de condicionantes do envelhecimento enquanto atributo do valor de antiguidade. Na sede do Instituto Moreira Salles, três elementos arquitetônicos diferentes (revestimento de pilares,



Figura 5.20. Granilite. Material moderno com alta durabilidade, que frequentemente apresenta valor de antiguidade relevante. Estação Ferroviária de Goiânia. Corrimão da escada da torre.

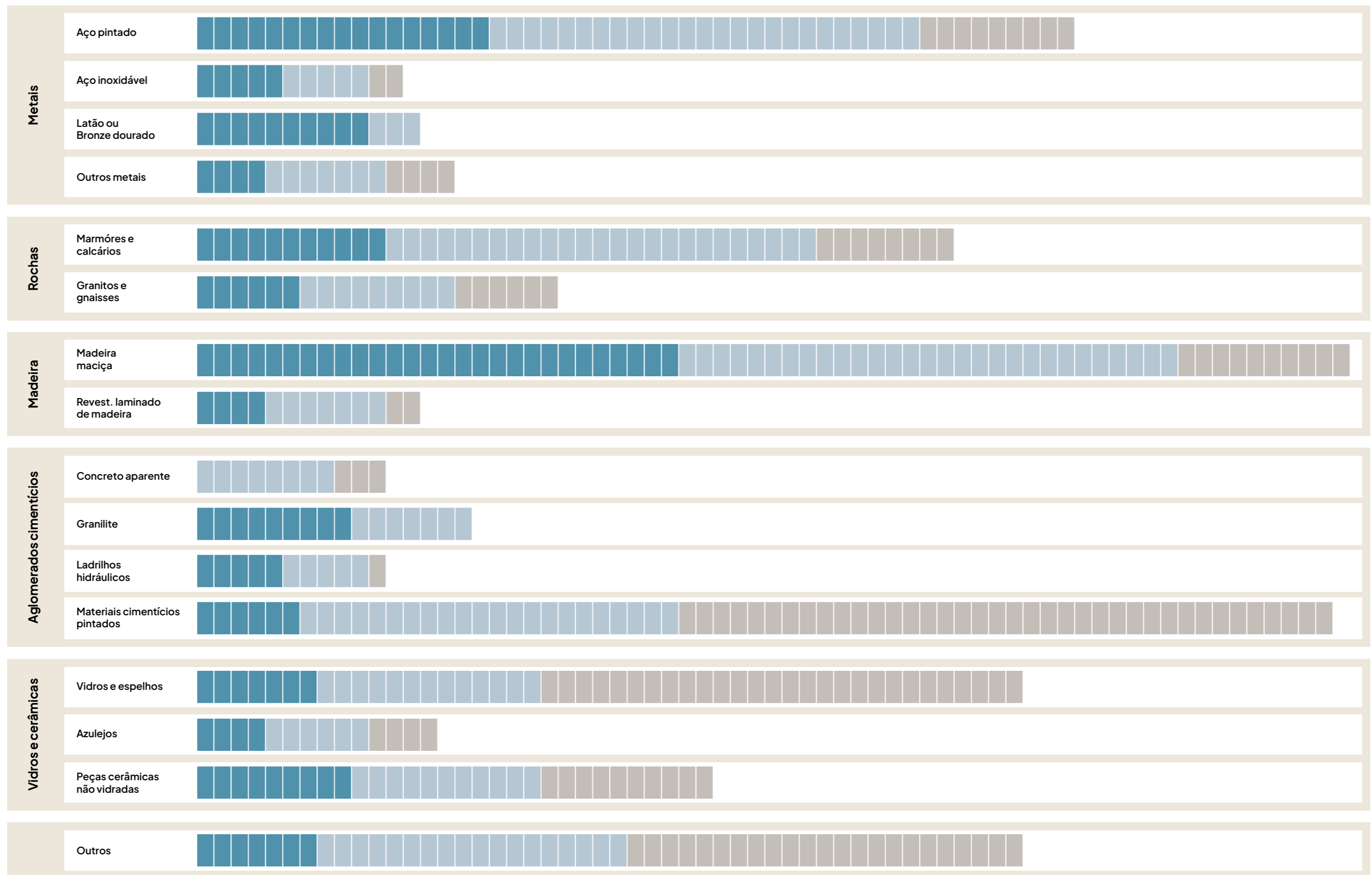


Figura 5.21. Argamassa pintada. Material tradicional frágil, que pode acumular valor de antiguidade pela repetição de manutenções. Museu Professor Zoroastro Artiaga, em Goiânia. Rodapé da escada.

revestimento de lajes e peças maciças da balaustrada), com o mesmo material (mármore de Carrara) e condições de exposição similares exemplificam essas variações. Nas lajes, é necessário desempenho mais alto, em função dos riscos associados à altura de instalação.³⁰ Como visto, 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.

²⁹ CAIRNS, Stephen; JACOBS, Jane M., **Buildings must die**, Cambridge (Massachusetts): The MIT Press, 2014, p. 42.

³⁰ 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.



Quadro 5.2. Quadro-síntese do valor de antiguidade identificado em cada um dos elementos arquitetônicos analisados nos 32 edifícios da pesquisa. Resultados agrupados por material e relevância. A análise detalhada constitui o quadro 5.3, anexo a este capítulo.

■ Valor de antiguidade muito relevante
■ Valor de antiguidade pouco relevante
■ Valor de antiguidade irrelevante

Nas colunas, o menor nível de desempenho requerido evitou a intervenção e os problemas dela decorrentes – assim, com a mesma função, a mesma fixação por argamassa e 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, e 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.



Figura 5.22. Instituto Moreira Salles. Revestimento de pilar em mármore de Carrara. Observar amarelecimento.



Figura 5.23. Instituto Moreira Salles. Balaústre em mármore de Carrara. Observar fratura da peça.

Como mostram os pisos do Instituto, os usos dos edifícios e de seus elementos têm implicações na forma como eles evocam a presença e a experiência humanas – constituem, assim, um terceiro grupo de condicionantes do envelhecimento enquanto atributo do valor de antiguidade.

Conforme explorado na primeira parte desta tese, 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 por Ruskin, quando ele afirma que “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,”³¹ e continua com Benjamin e seu conceito de *vestígio* – rastros e indícios humanos, que fazem próximo o distante.³² Como afirma Lowenthal, “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.”³³ Carolyn Korsmeyer, por sua vez, enfatiza 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.³⁴

31 RUSKIN, John, *A lâmpada da memória*, Cotia: Ateliê Editorial, 2008, p. 54–55.

32 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, in: *Obras escolhidas (v. 1). Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura.*, São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 96.

33 LOWENTHAL, *The past is a foreign country – Revisited*, p. 248, 257.

34 KORSMEYER, Carolyn, Real old things, *British Journal of Aesthetics*, v. 56, n. 3, p. 219–31, 2016, p. 224–225.

Essa evocação da continuidade da presença humana nos objetos, por meio do envelhecimento associado ao uso e ao toque, que se soma às condições de exposição ao ambiente, aparece de forma recorrente nos edifícios estudados. Voltando ao Instituto Moreira Salles, a comparação entre as diferentes ferragens em latão é esclarecedora. 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. Enquanto as maçanetas instigam a imaginação pelo que têm de inusitado e por sua ligação formal com o proprietário, e as dobradiças falam genericamente da passagem do tempo em virtude de seu envelhecimento, 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 cerâmicas 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 pelo uso intenso dos pisos e esquadrias, não têm sua força evocativa.



Figura 5.24. Instituto Moreira Salles. Maçaneta em latão. Observar ausência de marcas do tempo.



Figura 5.25. Instituto Moreira Salles. Alavanca das esquadrias. Observar arranhões e oxidação pontual.

MÁRMORES E CALCÁRIOS

Os mármore são, *grosso modo*, rochas de origem metamórfica, com composição predominante de carbonato de cálcio. Comercialmente, calcários passíveis de polimento também costumam ser denominados mármore, a exemplo do *travertino romano* e do *bege Bahia*, e foram incluídos em nossa discussão.³⁵ Nos edifícios pesquisados, o mármore é empregado em placas finas de 1cm a 3cm de espessura, como revestimento ou como divisória.³⁶

Mármore e calcários em placas polidas tendem a assumir protagonismo nos espaços em que são instalados, pela expressividade de suas cores e texturas e por suas associações – afinal, na tradição arquitetônica de origem europeia, o mármore codifica o classicismo e, a partir dele, tradição, monumentalidade e riqueza.³⁷ Apesar das críticas e propostas das vanguardas do início do século XX, esse código continuou em uso, como se observa de forma mais concentrada em fenômenos como o racionalismo italiano e os primeiros palácios projetados por Niemeyer em Brasília, e de forma difusa no *corpus* pesquisado.

³⁵ Trata-se de denominação geologicamente imprecisa, dado que os calcários são de origem sedimentar.

³⁶ A exceção é o guarda-corpo do Instituto Moreira Salles, já referido.

³⁷ CUPELLONI, Luciano, *Materiali del moderno. Campo, temi e modi del progetto di riqualificazione*, Roma: Gangemi, 2017, p. 84-85.

Dentre os edifícios analisados, esse material se apresenta como predominante naqueles poucos que dispuseram de recursos financeiros compatíveis com suas intenções projetuais de monumentalidade, luxo e pertencimento à tradição, construídos até meados do século: a antiga Estação de Hidroaviões (atual Instituto Histórico-Cultural da Aeronáutica – Incaer) e a Residência Moreira Salles, no Rio de Janeiro, o Cassino da Pampulha, em Belo Horizonte, e a antiga sede do Banco de São Paulo (atual Secretaria Estadual de Esportes).³⁸ Os edifícios de Niemeyer em Brasília escapam a essas considerações, não apenas por sua época de construção.³⁹ Em edifícios com intenções análogas e recursos mais limitados, como o Hotel Central⁴⁰ e o Cine São Luiz,⁴¹ em Recife, o Palácio das Esmeraldas, em Goiânia,⁴² e o antigo Entreposto de Pesca (atual Centro Administrativo do Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro – TJRJ),⁴³ o material aparece com papel relevante apenas nos vestíbulos de entrada. Não se trata de interesses excludentes, mas em programas ativamente modernizadores, como a estação e o entreposto, o mármore parece denotar as intenções de monumentalidade do Estado Novo; em outros programas modernos, como o cinema, o banco e o cassino, é o próprio luxo que se parece querer expressar; enquanto nos palácios, na residência e na catedral, a intenção de relação com a tradição é mais visível.

Dentre as aplicações dos mármore em placas polidas, os sistemas de *revestimento vertical em placas delgadas*, desenvolvidos nas primeiras décadas do século XX, foram uma “nova direção na construção com pedra,”⁴⁴ baseada inicialmente na instalação sobre um leito de argamassa, com a

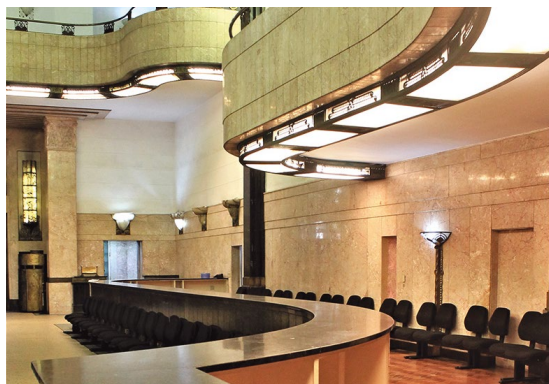


Figura 5.26. Antiga sede do Banco de São Paulo, atual Secretaria Estadual de Esportes. Os revestimentos em mármore são protagonistas do espaço, em correspondência a intenções projetuais de luxo.

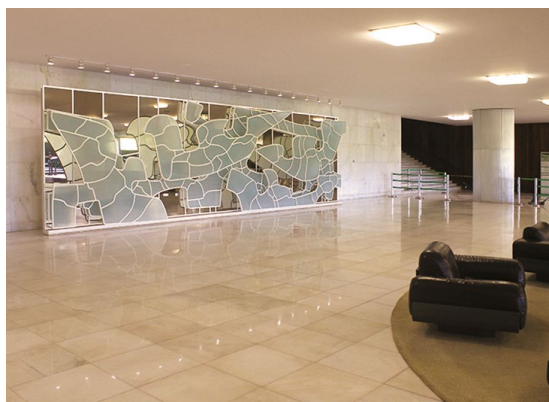


Figura 5.27. Edifício Principal do Palácio do Congresso Nacional, em Brasília. Salão Branco. Os revestimentos em mármore são protagonistas do espaço, em correspondência a intenções projetuais de monumentalidade.

participação de peças metálicas para a ancoragem. As variações de fixação, testadas empiricamente nas primeiras décadas de uso do sistema,⁴⁵ se têm mostrado problemáticas por diversos fatores, como insuficiência das juntas de movimentação, ancoragem inadequada, excessiva esbelteza das

³⁸ Projetado e construído entre 1935 e 1938. Arquiteto Álvaro de Arruda Botelho.

³⁹ Conforme exposto no Capítulo 7, a Catedral teve uma obra difícil, em sucessivas etapas, e seu revestimento interno em mármore resultou de doação do Papa Paulo VI. No Edifício Principal do Palácio do Congresso Nacional, mármore branco e granito negro são protagonistas dos dois salões do acesso e coadjuvantes nos salões que contêm os plenários. Cf. IPHAN-DF (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Superintendência no Distrito Federal), Catedral metropolitana de Brasília. Inventário, 2017, p. 49.

⁴⁰ Projetado e construído entre 1927 e 1930. Autoria não identificada.

⁴¹ Inaugurado em 1952. Arquiteto Américo Rodrigues Campello.

⁴² Projetado e construído entre 1933 e 1938. Arquiteto Atílio Corrêa Lima.

⁴³ Projetado e construído entre 1936 e 1941. Arquiteto Humberto Nabuco dos Santos.

⁴⁴ 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.

⁴⁵ A instalação de placas de mármore começou a ser realizada de forma padronizada, nos EUA, na década de 1960. JESTER, **Twentieth-century building materials**, p. 140.

peças e inadequação na escolha das rochas, o que resulta em situações de deformação, fissuração, perda de fragmentos e destacamento de placas.⁴⁶

As possíveis 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 pontuais⁴⁷ 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 de pesquisa, mármore e calcários aparecem em fachadas apenas na Estação de Hidroaviões (travertino romano), no Cassino da Pampulha (travertino romano), no Instituto Moreira Salles (Carrara), no Cine São Luiz (bege Bahia) e no Edifício Principal do Palácio do Congresso Nacional (branco nacional), com estados de conservação que variam entre ótimo e crítico. Nos espaços internos das treze edificações analisadas que apresentam o material, somente há patologia sistêmica na nave da Catedral de Brasília, relacionada a uma movimentação de solo sem implicação estrutural;⁴⁸ nas demais, a resistência tem sido suficiente para garantir o uso continuado por décadas, com danos e substituições pontuais, que não impedem o acúmulo de variadas marcas do tempo.



Figura 5.28. Sede do Instituto Histórico-Cultural da Aeronáutica (Incaer), no Rio de Janeiro. Antiga Estação de hidroaviões. O mármore em placas delgadas do exterior encontra-se intensamente alterado, com lacunas, deslocamento, alterações superficiais e colonização biológica.

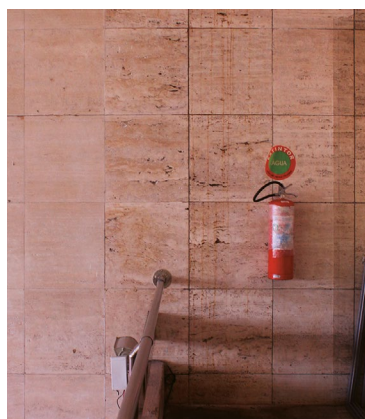


Figura 5.29. Sede do Incaer. O mármore em placas delgadas do interior encontra-se predominantemente íntegro, mesmo quando apresenta sujidades relacionadas a infiltrações e diferentes graus de limpeza.

Em síntese, nos edifícios pesquisados, placas finas polidas 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. Para além dos exemplos já apresentados, os pisos em mármore na escadaria do Fluminense Clube, no Rio de Janeiro,⁴⁹ no salão do Museu de Arte da Pampulha, no foyer do Cine São Luiz, no Salão

⁴⁶ 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.

⁴⁷ PRUDON, *Preservation of Modern Architecture*, p. 129, 131.

⁴⁸ IPHAN-DF, *Catedral metropolitana de Brasília. Inventário*, p. 210–211.

⁴⁹ Projetado e construído entre 1918 e 1920. Engenheiro-arquiteto Hippolyto Gustavo Pujol.

Branco do Congresso Nacional e no presbitério da Catedral de Brasília evocam diretamente, em seu envelhecimento, o ir-e-vir de seus diferentes públicos ao longo do tempo.



Figura 5.30. Sede do Fluminense Clube, Rio de Janeiro. Mármore em placas delgadas da escadaria. Fissuras, lacunas e sujidades que remetem ao uso continuado.



Figura 5.31. Catedral de Brasília. Mármore em placas, no piso do presbitério, com alterações cromáticas que remetem a seu uso continuado.

AÇO INOXIDÁVEL E LATÃO⁵⁰

Entre as ligas metálicas inoxidáveis, a bibliografia de referência privilegia aquelas de alumínio e de níquel-cobre como representativas do século XX,⁵¹ mas, nos edifícios brasileiros estudados, 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 permite-lhe 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.⁵² 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.⁵³

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,⁵⁴ como observamos no bar do Instituto Histórico-Cultural da Aeronáutica, 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 é visível nos detalhes dourados do elevador do Palácio das Esmeraldas e, especialmente, na profusão

⁵⁰ Neste item, 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.

⁵¹ CUPELLONI, *Materiali del moderno. Campo, temi e modi del progetto di riqualificazione*, p. 315; JESTER, *Twentieth-century building materials*, p. 19.

⁵² BAUER, Luiz Alfredo Falcão, *Materiais de construção*, 5. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2000, p. 613 (v.2).

⁵³ JESTER, *Twentieth-century building materials*, p. 31-33.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 36-37.

de peças do Banco do São Paulo – esquadrias, gradis, ornamentos, placas para piso e mobiliário interno. Guardando as marcas do tempo sem perder seu valor de uso nem seu valor artístico, latão e aço inoxidável são materiais especialmente propícios à manifestação e 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 já descrevemos em relação ao Instituto Moreira Salles, isto 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. Na Estação Ferroviária de Goiânia,⁵⁵ os 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.

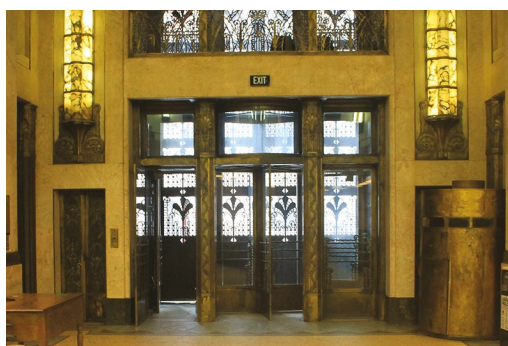


Figura 5.32. Secretaria Estadual de Esportes de São Paulo. Gradis, guaritas e decoração em metal dourado.



Figura 5.34. Estação Ferroviária de Goiânia. Gradil da bilheteria, em latão e vidro, com sua pátina característica.



Figura 5.33. Secretaria Estadual de Esportes de São Paulo. Cofre forte com porta em aço inoxidável.



Figura 5.35. Palácio do Congresso. Guarda corpo da escadaria do Salão verde, em aço inoxidável, com marcas associadas à execução e ao uso continuado.

⁵⁵ Projetada e construída entre 1950 e 1954, pela RFFSA. Arquiteto não identificado.

IGREJA DA ASCENSÃO DO SENHOR. ENVELHECIMENTO PREVISTO EM PROJETO

SALVADOR – BAHIA

AUTORIA. Arq. João Filgueiras Lima (Lelé)

PROJETO. 1973–1974⁵⁶

CONSTRUÇÃO. 1974–1975

PROTEÇÃO PATRIMONIAL. Tombamento municipal, decreto nº 33.293, de 10/12/2020

A Igreja da Ascensão do Senhor, de autoria do arquiteto João Filgueiras Lima (Lelé), foi projetada e construída de 1973 a 1975, no âmbito da implantação do Centro Administrativo da Bahia (CAB), em Salvador, nas proximidades da Av. Paralela. 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.⁵⁷ Utilizada para o culto católico desde então, tornou-se sede de paróquia em 2016, como consequência do aumento no número de fiéis, relacionado à gradual ocupação residencial dos bairros nas proximidades.

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: as 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 deles contém batistério e Capela do Santíssimo Sacramento; o outro, sacristia e atividades de apoio.⁵⁸

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:⁵⁹ “Esses capitéis somam-se visualmente criando um contorno semelhante ao de arcadas



Figura 5.36. Igreja da Ascensão do Senhor. Vista externa, não datada.⁶⁰

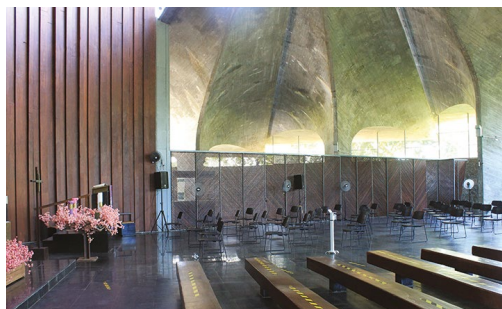


Figura 5.37. Vista interna. À esquerda, capela-mor; à direita, nave, exibindo três *pétalas* (módulos estruturais).

⁵⁶ Memorial de projeto, 1973. Projeto executivo, 1973, com alterações/complementações em 1974. Projeto estrutural, 1973, com alterações/complementações em 1974. Cf. BIERRENBACH, Ana Carolina de Souza; PORTO, Marcela Carvalho, Dossiê técnico de tombamento. Igreja da Ascensão do Senhor (3v.), p. v.2.

⁵⁷ LIMA, João Filgueiras, Igreja do Centro Administrativo da Bahia. Arquitetura. Memorial descritivo, 1973, p. 1; *apud* BIERRENBACH; PORTO, Dossiê técnico de tombamento. Igreja da Ascensão do Senhor (3v.), p. 19 (v.2).

⁵⁸ A divisão do programa da igreja em volumes diferentes é usual em países como a Itália, mas pouco comum 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. BIERRENBACH; PORTO, Dossiê técnico de tombamento. Igreja da Ascensão do Senhor (3v.), p. 55 (v.1).

⁵⁹ 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. LATORRACA, João Filgueiras Lima, Lelé, p. 43, 72–29.

⁶⁰ LATORRACA, Giancarlo. João Filgueiras Lima, Lelé. São Paulo – Lisboa: Instituto Lina Bo e P. M. Bardì – Blau, 2000, p. 85.

sucessivas que define o espaço da nave. Estabelece-se aí um discreto contato com as igrejas do passado,⁶¹ sem a ênfase longitudinal das igrejas medievais. Com efeito, o altar e seu fundo – um painel de 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.”⁶² Depois do concreto aparente, a alvenaria de pedra é o material com presença mais expressiva no edifício. Arrimos de pedra contêm o solo e definem os perímetros da nave – parcialmente abraçada pelo terreno, numa imagem de *ninho*.⁶³ Os arrimos definem também os corredores e os demais volumes construídos.

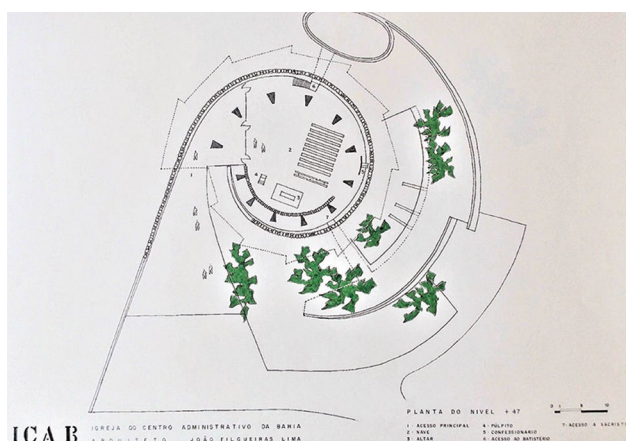


Figura 5.38. Planta baixa, nível térreo. 1973.⁶⁴

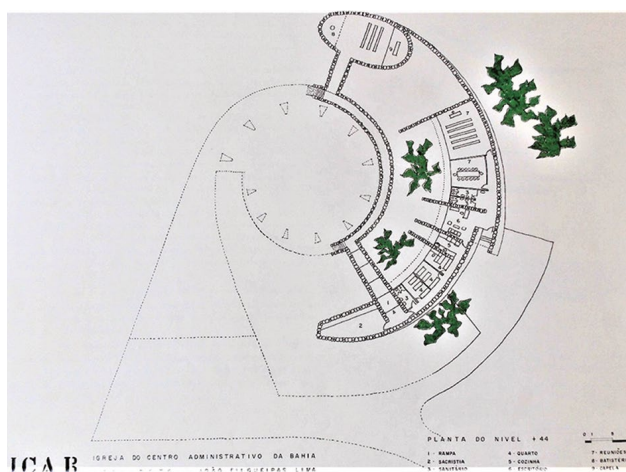


Figura 5.39. Planta baixa, nível subsolo. 1973.⁶⁵

61 LIMA, Igreja do Centro Administrativo da Bahia. Arquitetura. Memorial descritivo, p. 4; *apud* BIERRENBACH; PORTO, Dossiê técnico de tombamento. Igreja da Ascensão do Senhor (3v.), p. 22 (v.2).

62 *Ibid.*, p. 5.

63 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.

64 LIMA, Igreja do Centro Administrativo da Bahia. Arquitetura. Memorial descritivo, 1973, p. 2; *apud* BIERRENBACH; PORTO, Dossiê técnico de tombamento. Igreja da Ascensão do Senhor (3v.), p. 20 (v.2).

65 *Ibid.*, p. 3.

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 da capela e da nave.

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. A capela, mais baixa e menos iluminada, acentua este sentido específico, também presente na nave. Assim, o edifício já foi descrito como “um regaço sereno” propício “para a meditação tranquila.”⁶⁶

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 de Lourdes. Em termos arquitetônicos, a capela subterrânea é continuidade das criptas da arquitetura religiosa europeia – sendo a Colônia

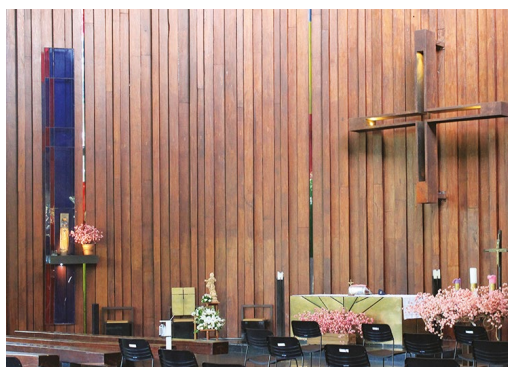


Figura 5.40. Capela mor. À esquerda, novo vitral/altar. Ao centro, móveis com placas douradas. À direita, nova cruz.



Figura 5.41. Nave. À esquerda, pilar-pétala. À direita, parede e caixilhos perimetrais.

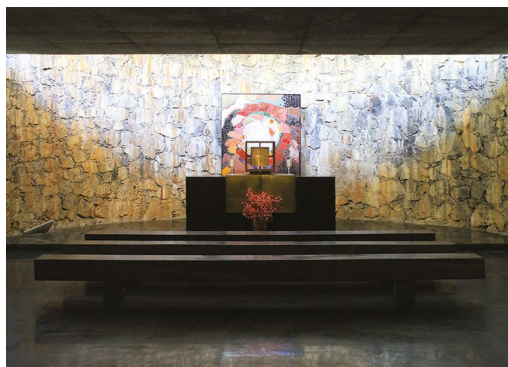


Figura 5.42. Capela do Santíssimo Sacramento. Bancos, altar e mosaico.



Figura 5.43. Capela do Santíssimo Sacramento. Alvenaria de pedra com manchas em tons de cinza e ocre.

⁶⁶ 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. 133.

Güell (Santa Coloma de Cervelló, Antoni Gaudí, 1898–1917) um antecedente notável da aproximação 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, em virtude do escoamento de água sobre a superfície, num processo autocontido, sem maior gravidade.⁶⁷ O aspecto resultante integra-se à espacialidade da capela, contribui para a evocação da gruta e, de forma mais ampla, para as evocações naturais do edifício. Nos demais espaços, o envelhecimento pode denotar ou conotar a idade do prédio, que rumo para os cinquenta anos.

A existência de calhas ao longo das paredes de pedra indica que o escoamento de água pela alvenaria era previsto, esperado, e a resposta de projeto foi criar os meios para conviver com o escoamento da água, em vez de evitá-lo.⁶⁸ 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.

Nas alusões à arquitetura tradicional católica e à arquitetura colonial brasileira há diálogo – nem mimese nem negação – com a história. Também é de diálogo, sem renúncia à geometria e à racionalidade, a relação da obra com o entorno imediato e com a natureza – 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*.

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

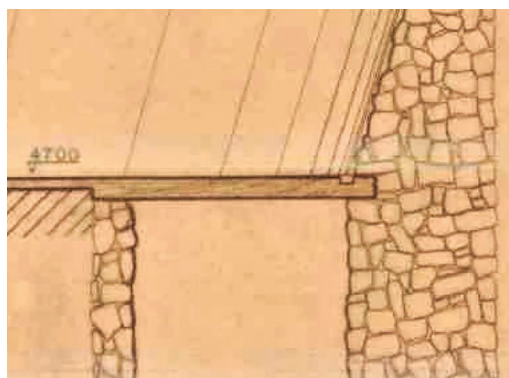


Figura 5.44. Detalhe da calha perimetral da nave, 1973.⁶⁹

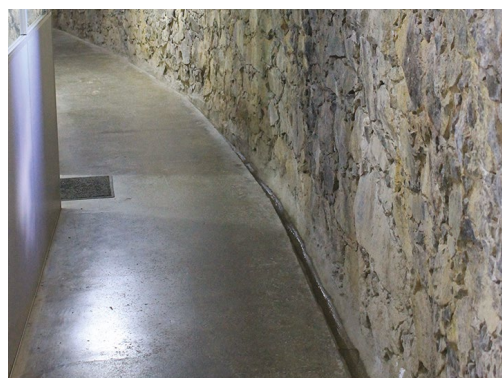


Figura 5.45. Corredor dos espaços de apoio. Calha perimetral, no sopé do muro de arrimo.

⁶⁷ 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.

⁶⁸ 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 (3v.), p. 44.

⁶⁹ *Ibid.*

conceito de conforto ambiental⁷⁰ e o interesse pela história costuma voltar-se ao engenho humano,⁷¹ torna-se evidente quão singular é este 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 incomum, “[...] mais ligado à arte, a coisas mais amenas” liga-se ao programa religioso, à pequena escala da obra e à liberdade projetual que Lelé experimentava no desenvolvimento do Centro Administrativo da Bahia.⁷²

Enfim, a Igreja do CAB abre a discussão do valor de antiguidade de edifícios do século XX a partir da possibilidade da existência de valor no envelhecimento previsto, *em acordo* com as expectativas projetuais.

Nas décadas decorridas desde a construção, ocorreram numerosas transformações no edifício, não previstas em projeto, relacionadas ao envelhecimento dos materiais e à alteração deliberada das formas construídas, por parte dos usuários. 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 na próxima seção. Também problemático é o estado dos caixilhos de aço, cuja oxidação ameaça sua própria integridade, impedindo a apreciação do valor de antiguidade.

CONCRETO 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.⁷³ 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.”⁷⁴

Aparente ou revestido, o concreto armado apresenta uma conservação problemática, por motivos dentre 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.⁷⁵ A experiência acumulada mostra que o material, quando

70 MARQUES, André, *Lelé: diálogos com Neutra e Prouvé*, São Paulo – Austin: Romano Guerra/Nhamérica, 2020.

71 LIMA, João Filgueiras, Entrevista a Roberto Pinho e Maurício Ferraz, em setembro de 1999, *in: João Filgueiras Lima, Lelé*, São Paulo – Lisboa: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi – Blau, 2000, p. 14–31.

72 *Ibid.*, p. 16, 23.

73 CUPELLONI, *Materiali del moderno. Campo, temi e modi del progetto di riqualificazione*, 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.

74 JESTER, *Twentieth-century building materials*, p. 63–64.

75 CUPELLONI, *Materiali del moderno. Campo, temi e modi del progetto di riqualificazione*, p. 246; BRUSCHI, Greta et al, *Le trasformazioni del tempo, in: Il restauro del contemporaneo. Esperienza e prospettive*, Bolonha: Compositori, 2012, p. 9–10.

executado ou mantido inadequadamente, é, de fato, vulnerável – resultando em variados processos de degradação, que tendem a convergir para o comprometimento das armaduras.⁷⁶

Para além das questões descritas, a conservação do concreto aparente se ressentiu do difundido preconceito contra sua aparência, sintetizado por David Lowenthal: “O concreto torna-se cada vez mais feio a cada ano que passa, enebado se liso, descarnado se áspero.”⁷⁷ Embora, nas últimas décadas, o material tenha passado por uma revalorização estética e imobiliária em determinados meios,⁷⁸ segue desprezado em outros. Para enfrentar essa resistência essencialmente estética, desde a década de 1950 arquitetos têm pesquisado, 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:⁷⁹

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.⁸⁰

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,⁸¹ em casos como a restauração e adaptação do edifício projetado por Marcel Breuer para o *Whitney Museum*, em Nova Iorque,⁸² e a restauração do mausoléu Brion, projetado por Carlo Scarpa na província de Treviso, na Itália.⁸³

Os edifícios com elementos em concreto aparente analisados 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 e a inviabilidade da manutenção da aparência atual. 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 Companhia Hidrelétrica do São Francisco – Chesf, em Salvador, algumas vigas apresentam situação análoga: a configuração das fissuras é indício de uma oxidação significativa das

76 CUPELLONI, *Materiali del moderno. Campo, temi e modi del progetto di riqualificazione*, p. 236; JESTER, *Twentieth-century building materials*, p. 65–66.

77 LOWENTHAL, *The past is a foreign country – Revisited*, p. 268–269.

78 GRINDROD, John, *How to love brutalism*, Londres: Batsford, 2018; CALDER, Barnabas, *Raw concrete. The beauty of brutalism*, Londres: William Heinemann, 2016.

79 THOLE, Peter, Concrete is art. The design potential of concrete, *Docomomo Preservation Technology Dossier*, n. 2, p. 12–17, 1997.

80 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.

81 CROFT, Catherine; MACDONALD, Susan, *Concrete. Case studies in conservation practice*, Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2018.

82 BEYER, The dignity of time: notes on the renovation and conservation of the Met Breuer, p. 43–44.

83 PIETROPOLI, Guido et al, Brion Cemetery, in: *Concrete. Case studies in conservation practice*, Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2018, p. 181–182.

ferragens, comprometendo a atribuição de valor de antiguidade à situação existente. Nesses casos, a atribuição de valor de antiguidade é prejudicada 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;⁸⁴ e por vezes 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.⁸⁵

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, a parede que separa a área inaugurada em 1960 e a expansão de 1970–1971



Figura 5.46. Igreja de Ascensão do Senhor. Concreções, marcas de umidade ativa e manchas de oxidação, indicando múltiplos mecanismos de degradação simultâneos.



Figura 5.47. Sede da Companhia Hidrelétrica do São Francisco (Chesf), em Salvador. Fissuras ao longo das armaduras, possíveis indícios de degradação avançada.



Figura 5.48. Chesf. Concreto íntegro, marcado pelo tempo.

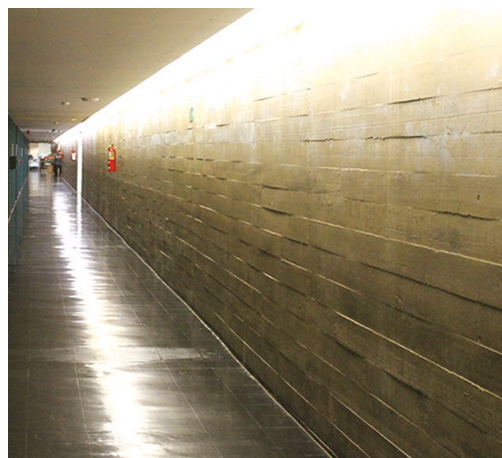


Figura 5.49. Palácio do Congresso Nacional. Concreto íntegro, marcado pelo tempo.

⁸⁴ CHATILLON, François; PALMER, Richard, *Halles du Boulingrin*, in: **Concrete. Case studies in conservation practice**, Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2018, p. 31–45; GAUDETTE, Paul; SLATON, Deborah; PATTERSON, David S., *Morse and Ezra Stiles Colleges, Yale University*, in: **Concrete. Case studies in conservation practice**, Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2018, p. 143–151.

⁸⁵ KOGAN, Gabriel, *FAU em ruínas. O edifício de Artigas desfigurado*, *Centro*, n. 0, 2015; TAPPIN, Stuart, *Dudley Zoological Gardens*, in: **Concrete. Case studies in conservation practice**, Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2018, p. 58–73.

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 manifestam algum valor de antiguidade, sem apresentar, contudo, maior capacidade evocativa.

Outra dificuldade identificada 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 escorrimentos são alguns dos muitos fatores que, de forma intencional ou fortuita, geram uma superfície expressiva, evocativa do trabalho da construção. Ao mesmo tempo, tornam difícil identificar as específicas marcas da passagem do tempo sobre ela – como observamos, por exemplo, na Igreja do Divino Espírito Santo, em Uberlândia,⁸⁶ e no edifício conhecido como Rainha da Sucata, em Belo Horizonte.

A sede da Sociedade Harmonia de Tênis, em São Paulo, evidencia mais amplamente a dificuldade da identificação das marcas do tempo no material.⁸⁷ Seus espaços são definidos pela ampla grelha da



Figura 5.50. Igreja do Divino Espírito Santo, em Uberlândia. Concreto recentemente limpo, com marcas de execução e difícil identificação de alterações no tempo.

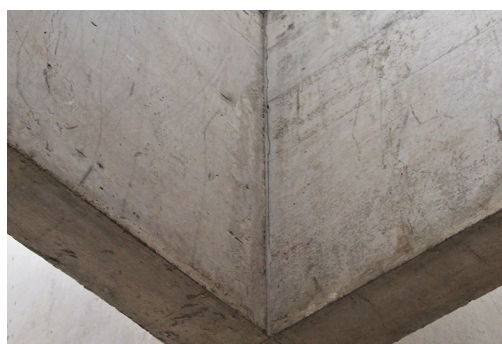


Figura 5.51. Sociedade Harmonia de Tênis. Vigamento em concreto aparente, com numerosas heterogeneidades. A identificação daquelas que são relacionadas à passagem do tempo é difícil.



Figura 5.52. Sociedade Harmonia de Tênis. Degraus em concreto aparente, com agregado exposto, e padrão de desgaste com numerosas pequenas lacunas, associado ao uso.

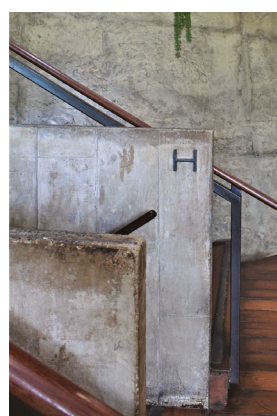


Figura 5.53. Sede da Sociedade Harmonia de Tênis, em São Paulo. Guarda-corpos em concreto aparente com aparência transformada pelo uso.

⁸⁶ As obras de restauração, que incluíram recuperação de superfícies internas e externas e impermeabilização, foram concluídas em 2014. WERNECK, Gustavo, **Restauração da Igreja do Espírito Santo do Cerrado, em Uberlândia, é concluída**, Estado de Minas, 24/02/2014. Disponível em: <https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2014/02/24/interna_gerais.501279/restauracao-da-igreja-do-espírito-santo-do-cerrado-em-uberlandia-e-concluida.shtml>. Acesso em: 17 ago. 2021.

⁸⁷ Projetada e construída entre 1964 e 1970. Arquiteto Fábio Penteadó.

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 resulta de sua heterogeneidade, com as variações relacionadas à execução citadas no parágrafo anterior e também outras, como pequenas fissuras, manchas de escorrimento 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.⁸⁸ De forma geral, a variedade impressa nas superfícies corresponde a um valor de antiguidade inespecífico e mais associado à permanência no tempo do que à mudança.

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 análise do concreto armado aparente de seis edifícios, com vistas à atribuição de valor de antiguidade, reitera questões consolidadas na bibliografia. A primeira é a associação das marcas do tempo mais visíveis a um estado avançado dos mecanismos de degradação, colocando em risco os próprios bens culturais. Por sua vez, as intervenções que se fazem necessárias tendem a intervir na superfície do material, eliminando tais marcas e, assim, seu valor de antiguidade. Levantamos uma questão adicional: em edifícios adequadamente mantidos, as marcas do tempo se integram à heterogeneidade própria do concreto armado aparente, levando a uma percepção de antiguidade difusa, não tão evidente quanto, por exemplo, aquela de mármore e metais inoxidáveis. Por esse conjunto de motivos, o concreto aparente é o material analisado ao qual a atribuição de valor de antiguidade é mais problemática.

INTENCIONALIDADE DO VALOR DE ANTIGUIDADE

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 por Assis Reis em 1977 e construída entre 1978 e 1979.⁸⁹ O arquiteto adotou o aço corten para todo o vigeamento, aparente, e para as proteções solares que definem a 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.

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

⁸⁸ 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; FEDERICO, Eduardo, Informações sobre a manutenção da sede da Sociedade Harmonia de Tênis, concedidas à pesquisa por correio eletrônico, 2022.

⁸⁹ 1926–2011. Arquiteto aracajuano, com carreira desenvolvida principalmente em Salvador.



Figura 5.54. Sede da Chesf, vista externa.



Figura 5.55. Sede da Chesf, vigas em aço corten, visíveis no pátio interno.

construtiva – por exemplo, as grandes pilastras duplas são de concreto revestido com tijolos lamina-dos.⁹⁰ 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.⁹¹

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.⁹²

Hoje, o aço corten não apresenta sinais de perda de seção relevante, apesar da atmosfera agres-siva 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, inclusive aquelas do concreto aparente, já apresen-tadas, evocam sua historicidade. O edifício da Chesf em Salvador segue como sede local da Companhia, mas tem atividades e número de funcionários reduzidos, ao tempo em que espera pela privatização da Eletrobrás. 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 *desinvestimento* que já vem de algumas décadas. Dessa relação entre matéria e expressão, emerge valor de antiguidade passível de preservação

⁹⁰ 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.

⁹¹ REIS, Francisco de Assis, *Experiência de um arquiteto brasileiro*. Palestra proferida no 12º Congresso Brasileiro de Arquitetura, em Belo Horizonte, texto datilografado, não publicado, 1985, p. 5.

⁹² REIS, Francisco de Assis, *Palestra no IAB*. Texto digitado, impresso, não publicado, 1997, p. 3.

em alguns elementos construídos, enquanto em outros elementos esse valor é incompatível com os demais 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 tem pensado em 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.⁹³ 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 com estrutura aparente e fechamentos em aço corten, foi o edifício pioneiro que abriu caminho para o uso desse

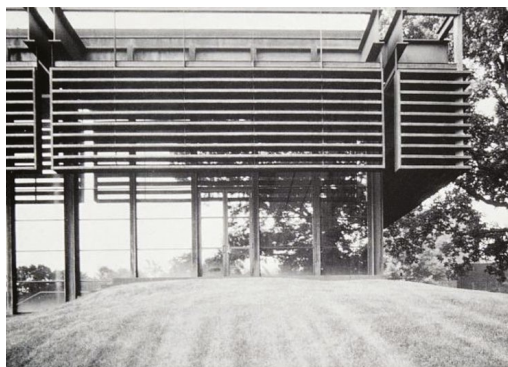


Figura 5.56. Sede da empresa John Deere, Moline, Illinois. Estrutura e fechamentos em aço corten.⁹⁴



Figura 5.57. Met Breuer (antigo Whitney Museum, Nova Iorque). Concreto projetado para envelhecer.⁹⁵



Figura 5.58. Mausoléu Brion. Concreto projetado para envelhecer.⁹⁶



Figura 5.59. Galeria Oskar Reinhart, Winterthur. Superfície projetada para ser alterada pelos agentes atmosféricos.⁹⁷

⁹³ LOWENTHAL, *The past is a foreign country – Revisited*, p. 247, 259–260; RUSKIN, *A lâmpada da memória*, p. 69.

⁹⁴ MOSTAFAVI; LEATHERBARROW, *On weathering: the life of buildings in time*, p. 105.

⁹⁵ LANDON, Robert, *The Met Breuer: a loving restoration of a mid-century icon*, *Archdaily (online)*, 2016.

⁹⁶ MOSTAFAVI; LEATHERBARROW, *On weathering: the life of buildings in time*, p. 102.

⁹⁷ Acervo Gigon & Guyer. Disponível em: <https://www.gigon-guyer.ch/en/project/oskar-reinhart-collection-roemerholz/>. Acesso em: 19/08/2021.

material na cultura arquitetônica dos EUA.⁹⁸ Conforme apontamos na seção anterior, no *Whitney Museum* (Nova Iorque, 1964–1966), Marcel Breuer 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 incorporou as futuras marcas de escorrimento de água por uma das paredes às suas intenções de projeto, e chegou a afirmar que, com a passagem do tempo, a obra “deveria tornar-se ainda melhor.”⁹⁹ 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.¹⁰⁰

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 citados e os casos baianos analisados situam-se na charneira entre esses temas: o 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 entendida e considerada.

NÃO-INTENCIONALIDADE DO VALOR DE ANTIGUIDADE

O Pavilhão Luiz Nunes (antigo Pavilhão de Verificação de Óbitos da Escola de Medicina) e a Escola Alberto Torres, em Recife, exemplificam outra relação da arquitetura com o valor de antiguidade: além de não preverem o próprio envelhecimento, eles têm por tema a ruptura com a tradição. Ambos os edifícios foram projetados pelo arquiteto Luiz Nunes e construídos em 1936–1937. Constituem, juntamente com a caixa d’água de Olinda, as obras mais célebres de um 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, entre outros profissionais.¹⁰¹



Figura 5.60. Pavilhão Luiz Nunes, em Recife.



Figura 5.61. Pavilhão Luiz Nunes. Planta livre e esquemas cromáticos ousados.

98 CAIRNS; JACOBS, *Buildings must die*, p. 78–80.

99 MOSTAFAVI, Mohsen; LEATHERBARROW, David, *On weathering: the life of buildings in time*, Cambridge (Massachusetts): The MIT Press, 1993, p. 98–103; BRUSCHI *et al*, *Le trasformazioni del tempo*, p. 9.

100 CAIRNS; JACOBS, *Buildings must die*, p. 85–87.

101 MARQUES, Sonia; NASLAVSKY, Guillah, *Eu vi o modernismo nascer... foi no Recife*, *Arquitextos (online)*, v. 11, n. 131, 2011.



Figura 5.62. Escola Alberto Torres, Recife/PE.



Figura 5.63. Escola Alberto Torres. Observar solução estrutural e de vedações.



Figura 5.64. Escola Alberto Torres. Viga com fissuras indicativas de oxidação e expansão da armação metálica.

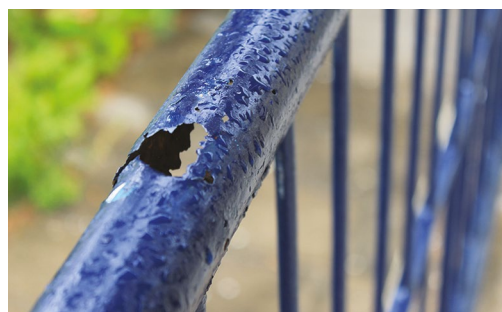


Figura 5.65. Escola Alberto Torres. Corrimão oxidado até a perda quase total da seção resistente.

Formalmente, a Escola Alberto Torres se relaciona com o projeto de Le Corbusier 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 bibliografia¹⁰² – mas seu tema é, de fato, a técnica moderna a serviço da sociedade.

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 um imprevisto, e mesmo uma dissonância em relação às intenções de projeto. Além disso, na escola, os elementos de concreto armado e de aço ultrapassaram níveis seguros de degradação em diversos pontos, afetando a percepção e a preservação do edifício, para além de suas intenções projetuais.

Diferentemente, o envelhecimento do granilite e das alvenarias argamassadas e pintadas se mostra fisicamente estável e patrimonialmente significativo – no caso do pavilhão, esta é também a situação

¹⁰² ANDRADE, Paulo Raposo; CÂMARA, Andréa Nascimento Dornelas; MEDINA, Luciano L., Edifício do Pavilhão de Óbitos do Recife: uma experiência de restauro de arquitetura moderna, in: *Moderno e Nacional (anais eletrônicos do 6º Seminário Docomomo Brasil, em Niterói, de 16 a 19 de novembro de 2005)*, Niterói: UFF, 2005.

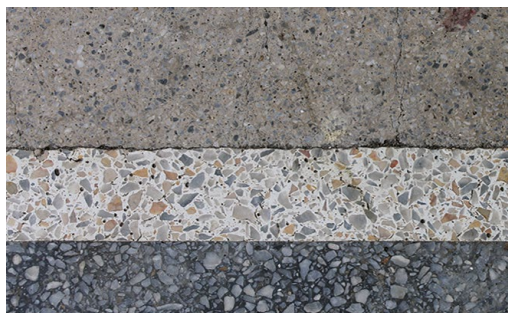


Figura 5.66. Escola Alberto Torres. Repertório de pisos em granilite. Observar marcas do tempo sobre material ainda íntegro.

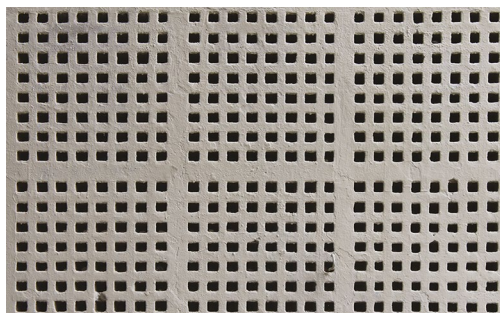


Figura 5.67. Escola Alberto Torres. Observar textura resultante do acúmulo de repinturas sobre os elementos vazados em argamassa.

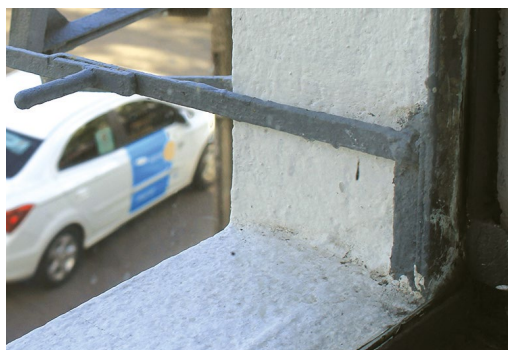


Figura 5.68. Pavilhão Luiz Nunes. Observar texturas resultantes do acúmulo de repinturas sobre a argamassa e sobre a esquadria de aço.



Figura 5.69. Pavilhão Luiz Nunes, Recife. Ladrilhos hidráulicos. Marcas do tempo sobre material íntegro.

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 em projeto, constituindo-lhe efetivo contraponto – uma forma de enriquecimento diferente da consonância que identificamos na Chesf e na Igreja de Ascensão do Senhor.

Esses dois edifícios fazem repensar as propostas de substituição material contínua como forma de conservação pretensamente universal da arquitetura moderna, caracterizadas na Introdução desta tese. 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.¹⁰³ Os casos pernambucanos evidenciam a perecibilidade de alguns elementos arquitetônicos de época e a necessidade de substituição material extensa, mas apontam simultaneamente para a possibilidade de manifestação e preservação do valor de antiguidade em elementos específicos, *em conjunto* com os demais valores. 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.¹⁰⁴ É também o que

¹⁰³ Referimo-nos especialmente às intervenções conduzidas no Sanatório Zonestraal, de Jan Duiker (Hilversum, 1926), e na Piscina dos pinguins, de Berthold Lubetkin (Londres, 1934). Cf. DE JONGE, Wessel, *Early modern architecture: how to prolong a limited life span*, in: **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*, in: **Modern Matters**, Shaftesbury: Donhead, 1996, p. 123–128.

¹⁰⁴ 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*. 2015.

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. Assim, as intervenções holandesas e inglesas citadas não parecem totalmente equivocadas, mas excessivamente focadas nos aspectos conceituais dos edifícios em questão.

MATERIAIS CIMENTÍCIOS PINTADOS

Rebocos, ornamentos e outros elementos construídos com cimento podem adquirir texturas irregulares específicas, como resultado da pintura que recebem. Dentre os edifícios estudados, observamos essa situação, com diferentes graus de expressividade, em rebocos da Cantina de vinho, em Serafina Corrêa,¹⁰⁵ e do Hangar de Santa Cruz, no Rio de Janeiro;¹⁰⁶ na passagem coberta da sede do Incaer e nas cúpulas do Palácio do Congresso Nacional; nos elementos vazados do Santuário de Nossa Senhora de Fátima,¹⁰⁷ do Pavilhão Luiz Nunes e da Escola Alberto Torres, em Recife; em relevos decorativos no Teatro José de Alencar, em Fortaleza, e nas sedes do Museu da Imagem e do Som (MIS)¹⁰⁸ e do Fluminense Clube, no Rio de Janeiro.



Figura 5.70. Museu da Imagem e do Som (MIS), no Rio de Janeiro. Pintura mineral sobre ornamentos em argamassa. Criação de textura pelas repinturas.



Figura 5.71. Cúpula do plenário do Senado, Palácio do Congresso Nacional. Textura resultante das sucessivas repinturas sobre a estrutura em concreto.



Figura 5.72. Cantina de vinhos, em Serafina Corrêa. Textura resultante das múltiplas repinturas.

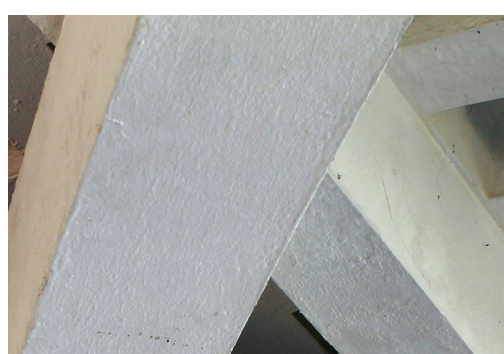


Figura 5.73. Sede do Incaer. Textura resultante das repinturas sobre a estrutura de concreto da passarela.

¹⁰⁵ Dados de projeto e construção não identificados.

¹⁰⁶ Projetado e construído entre 1934 e 1936. Autoria não identificada.

¹⁰⁷ Projetada e construída entre 1933 e 1935. Arquiteto Georges Mounier.

¹⁰⁸ Construída em 1922. Arquiteto Silvio Rebecchi.

Como se observa nas fotografias, 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.¹⁰⁹ 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 só é 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 de Luiz Nunes, 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 no Rio de Janeiro – 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 ou mudança no tipo de tinta utilizado; 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 – são resistentes ao tempo, assim como os materiais ditos *nobres*. Reitera-se, assim, que mesmo em edifícios em que predominam materiais econômicos e relativamente frágeis, há oportunidade para a formação e preservação do valor de antiguidade.

O avanço da degradação pode levar à necessidade de raspagem intensa da superfície ou substituição total das camadas de revestimento, levando à perda deste atributo de seu valor de antiguidade.¹¹⁰ Assim como em relação aos demais materiais analisados, trata-se de decisão potencialmente legítima, desde que se considerem as perdas e ganhos dela decorrentes.

GRANILITE MOLDADO *IN LOCO*

O granilite é o revestimento moldado *in loco*, formado por agregados de mármore, granito ou outras rochas, em uma matriz à base de cimento, pigmentada ou não. Embora originado do tradicional *terrazzo* veneziano, 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,

109 KANAN, Maria Isabel, *Manual de conservação e intervenção em argamassas e revestimentos à base de cal*, Brasília: Iphan/Programa Monumenta, 2008. As cúpulas do Congresso Nacional são uma exceção, pois sua aparência resulta do acúmulo de camadas de tinta acrílica, demonstrando como essa possibilidade também existente em materiais contemporâneos.

110 CINCOTTO, Maria Alba, *Patologia das argamassas de revestimento: análise e recomendações*, in: *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.

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.¹¹¹

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, em diferentes épocas e em associação a diferentes expressões formais – mas também em outros estados. Por ordem de inauguração, temos: Palacete Argentina (1901),¹¹² Casa da Rua Santa Cruz (1927), Hotel Central (1928), Igreja de N. S. de Fátima (1935), Escola Alberto Torres (1936), Pavilhão Luiz Nunes (1936), Museu Pedro Ludovico (1937),¹¹³ Teatro Goiânia (1942), Museu Zoroastro Artiaga (s.d.), Rádio Difusora de Caruaru (1951), Estação Ferroviária de Goiânia (1954), Igreja da Ascensão do Senhor (1975) e Chesf (1979).

Nesses edifícios, o granilite apresenta fissuras e alterações cromáticas pontuais com grande frequência – os mesmos danos mais frequentes referidos pela bibliografia.¹¹⁴ Em todos os casos, segue



Figura 5.74. Rádio Difusora de Caruaru. Diferentes cores e texturas dos revestimentos em granilite conformam o átrio de acesso. Criação de textura pelas repinturas.



Figura 5.75. Rádio Difusora de Caruaru. Granilite com partículas de mica, em diálogo com o revestimento em pó de pedra. O envelhecimento deste material, junto à bilheteria, reforça as evocações do uso.



Figura 5.76. Teatro Goiânia. Acesso. Revestimento íntegro, com pequenas lacunas e arranhões.



Figura 5.77. Teatro Goiânia. Corrimão interno. Revestimento íntegro, com pequenas lacunas e arranhões, evocando seu uso continuado.

¹¹¹ JESTER, *Twentieth-century building materials*, p. 203–205.

¹¹² Construída por Angelo Peroni e Antonio Rossi. Arquiteto não identificado.

¹¹³ Casa projetada e construída pela empresa Coimbra Bueno e Pena Chaves Ltda.

¹¹⁴ JESTER, *Twentieth-century building materials*, p. 205–206.

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.

A depender de suas condições de exposição – em áreas externas ou em contato direto com a água – 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 nos exemplos do Palacete Argentina, da Casa da Rua Santa Cruz e do Museu Pedro Ludovico, em Goiânia.



Figura 5.78. Palacete Argentina, em Porto Alegre. Degrau em granilite exposto aos agentes atmosféricos. Lacunas de médio porte.



Figura 5.79. Casa da Rua Santa Cruz, em São Paulo. Bancada da cozinha, em granilite exposto à umidade. Abrasão da matriz cimentícia e textura áspera.



Figura 5.80. Museu Pedro Ludovico, em Goiânia. Guarda-corpo exposto aos agentes atmosféricos. Abrasão da matriz cimentícia e textura áspera.



Figura 5.81. Museu Pedro Ludovico. Soleira de banheiro. Diferentes graus de exposição geraram abrasão da matriz cimentícia na parte esquerda da peça.

TEATRO JOSÉ DE ALENCAR. ENVELHECIMENTO, UNICIDADE E AURA EM EDIFÍCIOS DO SÉCULO XX

FORTALEZA – CEARÁ

AUTORIA. Eng. Bernardo José de Mello, Walter MacFarlane & Co., Arq. Herculano Ramos

PROJETO. 1906–1908

CONSTRUÇÃO. 1908–1910

PROTEÇÃO PATRIMONIAL. Tombamento federal, processo 650–T–62, determinado pelo Diretor do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional em 10 de agosto de 1964

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.”¹¹⁵ Assim como em outras cidades do Nordeste, o edifício do Teatro pode ser considerado peça-chave nas expectativas e projetos – ideais urbanísticos importados – que então se colocavam pela elite para o espaço urbano.¹¹⁶

O partido geral da construção foi definido pelo engenheiro 1º tenente Bernardo José de Mello, e composto por quatro volumes sucessivos: foyer, pátio, plateia e caixa cênica, descritos em memorial por ele publicado em 1908. A construção foi iniciada no 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 de comércio e importação parisiense que possuía filial em Fortaleza.¹¹⁷ Geraldo Gomes cita ainda a participação do Arquiteto Herculano Ramos, formado na Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro, como responsável pela “caixa do palco.”¹¹⁸ 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.

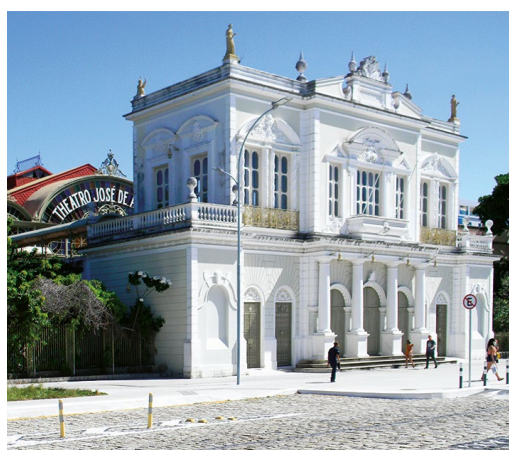


Figura 5.82. Teatro José de Alencar, em Fortaleza. Vista geral a partir do exterior.



Figura 5.83. Teatro José de Alencar. Pátio interno e fachada do volume da plateia.

¹¹⁵ CASTRO, José Liberal de, *Arquitetura Eclética no Ceará*, in: *Eclétismo na arquitetura brasileira*, São Paulo: Nobel/ Edusp, 1987, p. 229–230.

¹¹⁶ MOURA FILHA, Maria Berthilde, *O cenário da vida urbana*, João Pessoa: Editora Universitária, 2000.

¹¹⁷ CASTRO, *Arquitetura Eclética no Ceará*, p. 223–224.

¹¹⁸ GOMES, Geraldo, *Arquitetura do ferro no Brasil*, São Paulo: Nobel, 1986, p. 225.

O teatro foi inaugurado com três dias de festividades, em 1910, mas seu público pouco expressivo levou à interrupção das atividades, por dois anos, a partir de 1915 – Barroso credits a falta de espectadores ao calor produzido pelas lâmpadas de acetileno, agravado pelos trajés exigidos pelo regulamento então vigente.¹¹⁹ 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. 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.¹²⁰

A intervalos de aproximadamente vinte anos, o Teatro foi objeto de obras de recuperação e transformação física, executadas em 1917–1918, 1937–1938, 1956–1957, 1973–1975 e 1989–1991. Dentre essas, destacamos as intervenções da década de 1970, dirigida pelo Arq. José Liberal de Castro, que incluiu serviços de recuperação estrutural, retomada dos assentos de palhinha e criação de jardim lateral, com projeto de Roberto Burle Marx,¹²¹ e da década de 1990, 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.¹²²

O pátio, a permeabilidade entre este 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

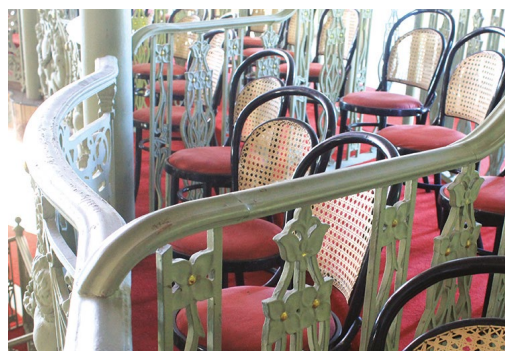


Figura 5.84. Cadeiras móveis nas frisas.



Figura 5.85. Tubulação remanescente da iluminação a acetileno.

Europa da segunda metade do século XIX, como parte do interesse nos jardins como novos e insólitos espaço de lazer.¹²³ 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*, como às salas de espetáculos do 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, as cadeiras móveis, nas frisas, camarotes e torrinhas, e as tubulações da iluminação a acetileno remanescentes na plateia.

119 BARROSO, Oswald, *Theatro José de Alencar: o teatro e a cidade*, Fortaleza: Terra da Luz, 2002, p. 45.

120 *Ibid.*, p. 50–52.

121 CASTRO, Arquitetura Eclética no Ceará, p. 229.

122 BARROSO, *Theatro José de Alencar: o teatro e a cidade*, p. 55–58.

123 COSTA, Cacilda Teixeira da, *O sonho e a técnica. A arquitetura de ferro no Brasil*, São Paulo: Edusp, 2001, p. 166.

Na reforma/restauração de 1989–1991, o interesse no controle da temperatura levou a nova transformação: para a implantação do sistema de ar-condicionado, foi instalado um pano contínuo de divisórias de vidro entre a plateia e a fachada metálica vazada. Essa 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. Contraste análogo se apresenta no interior da caixa cênica:

Se o seu prédio da frente, que o resguarda do barulho da praça, tem a forma de um palácio civil; se o segundo prédio, sua sala de espetáculos, é uma caverna luminosa; e se ambos estes prédios estão impregnados da nossa memória; sua nova caixa de cena transformou-se num espaço de contemporaneidade.¹²⁴

Embora a atualização das instalações da caixa cênica seja pouco perceptível para o espectador na plateia, atrás das cortinas é evidente a tensão entre as alvenarias antigas e os equipamentos contemporâneos. A restauração promoveu 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 externas narra três episódios sucessivos do edifício. 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 que segue ativo o mecanismo de degradação que se buscara contornar.

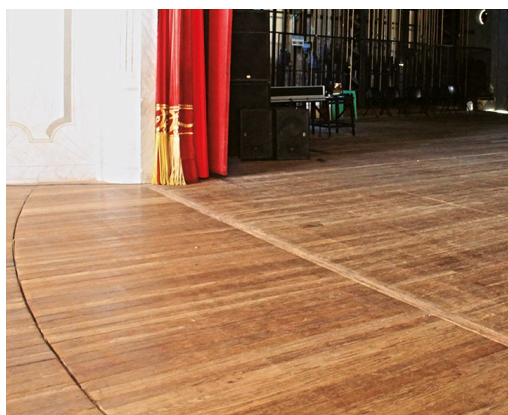


Figura 5.86. Tabuado do palco. Mesmo substituído, o tabuado se apresenta com inúmeras marcas de uso.



Figura 5.87. Esquadrias da fachada lateral. Marcas de substituição parcial e de degradação, que requer novas substituições parciais.

124 BARROSO, *Theatro José de Alencar: o teatro e a cidade*, p. 58.

O vitral colorido domina a fachada interna. Suas cores intensas dão ao pátio um caráter alegre que dilui a pompa da arquitetura eclética 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 cor obtida por meio de películas adesivas. As próprias películas têm diferentes graus de envelhecimento, do novo ao descolorido, 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 diferentes fornecimentos e ações de manutenção ao longo do tempo, que levam a pensar no *envelhecido*. Dada a importância do vitral para o edifício, a antiguidade nele presente se identifica com a própria antiguidade do teatro.

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 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, evocando as sucessivas manutenções sofridas – atividade humana continuada 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 e médio prazo – e cuja presença é viável e desejável.

Alguns elementos estruturais apresentam oxidação e corrosão avançadas, concentradas em pontos específicos e 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



Figura 5.88. Mosaico de texturas nos vitrais, resultante do acúmulo de manutenções ao longo do tempo.



Figura 5.89. Textura adquirida pelo do acúmulo de repinturas nos guarda-corpos.



Figura 5.90. Suavização dos relevos, em função do acúmulo de repinturas nas escadas.



Figura 5.91. Suavização dos relevos, em função do acúmulo de repinturas nas escadas.

antiguidade do *status quo*, mesmo que de alguma forma 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 questão candente: a necessidade de aprofundar os diagnósticos superficiais e visuais antes de efetivas decisões de conservação. Necessidades dessa natureza não implicam a necessidade de eliminar qualquer envelhecimento, mas, ao contrário, viabilizam um convívio seguro com alguns de seus processos.



Figura 5.92. Lacuna resultante da perda de peça em aço.

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 a Flávio Motta, em texto de 1983:

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...¹²⁵

Essa afirmação deu origem a um debate com outros autores:

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.¹²⁶

[...] 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.¹²⁷

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 – limitação

125 MOTTA, Flávio, Art-nouveau, modernismo, ecletismo e industrialismo, in: *História geral da arte no Brasil*, São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983, v. 1, p. 473.

126 GOMES, *Arquitetura do ferro no Brasil*, p. 228.

127 COSTA, *O sonho e a técnica. A arquitetura de ferro no Brasil*, p. 169–171.

demonstrada 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, porém ainda não montada.¹²⁸

Para a análise da estrutura de ferro, a principal fonte é 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.¹²⁹

As imagens do catálogo eliminam dúvidas: não está representado um teatro-tipo, do qual se enviou um exemplar ao Brasil, mas um objeto específico, com sua unicidade confirmada pelo letrado com seu nome. Apesar de sua defesa de ideia dos teatros produzidos em série, Cacilda da Costa reconhece que os projetos únicos, compostos sob medida para os clientes a partir de peças industriais, 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.¹³⁰

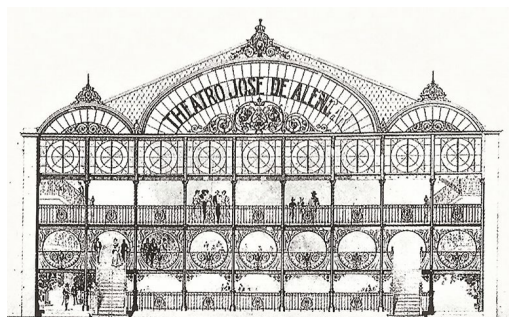


Figura 5.93. Representação da fachada voltada para o pátio do Teatro José de Alencar no *Suplemento Ilustrado Fundiciones MacFarlane*, de 1912.¹³¹

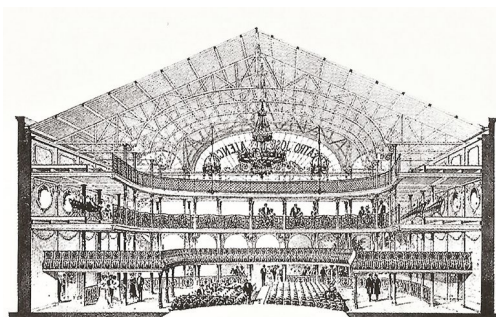


Figura 5.94. Representação do interior do Teatro José de Alencar no mesmo *Suplemento* de 1912. Observar que o letrado da fachada foi representado.¹³²

No volume da plateia, em que predominam as peças pré-moldadas em ferro, também há trabalho artesanal relevante. 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. Ao tempo em que a documentação histórica traz os nomes dos vários pintores envolvidos na obra inicial – Jacintho Gomes de Matos, Rodolfo Arnaldo Almoedo, Paulo Barros, Gustavo Barroso e Ramos

128 CASTRO, *Arquitetura Eclética no Ceará*, p. 224–225.

129 COSTA, *O sonho e a técnica. A arquitetura de ferro no Brasil*, p. 168.

130 *Ibid.*, p. 81.

131 *Ibid.*, p. 165.

132 *Ibid.*

Cotoco¹³³ – as prospecções deixadas à mostra na última restauração mostram o acúmulo de outros atos artísticos ao longo do tempo.

As diferentes formas de envelhecimento dos materiais têm efeito análogo. Nas peças em ferro, a acumulação de repinturas demonstra a acumulação de atos de manutenção, dotando de superfície e aparência únicas e humanizadas esses elementos originalmente produzidos em série, mecanicamente. De formas diversas, o estado atual das peças em madeira e dos vitrais também permite ler os danos e os cuidados que se têm somado no tempo.

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 nos levam a concluir que este *teatro de jardim (parcialmente) pré-fabricado* não é objeto seriado, anônimo ou reproduzível. Ele resulta de um momento histórico com especificidades locais, de uma concepção híbrida somente ali existente e de um processo construtivo em grande medida artesanal, inclusive no corpo da plateia. Ele se apresenta como uma superposição de tempos que vai além da montagem de 1908–1910 e faz entrever dinâmicas de Fortaleza ao longo do século XX. Sua matéria construída permite ver e tocar o trabalho acumulado – e as dificuldades de manutenção – de gerações. É possível identificar a complexidade de seu valor de antiguidade com as vicissitudes de sua existência.

Retomando o diálogo com Walter Benjamin, estabelecido no Capítulo 2, vemos no Teatro José de Alencar numerosos elementos que caracterizam sua unicidade essencialmente histórica; que viabilizam a percepção da trajetória que simultaneamente afasta e aproxima 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 vestígios. O Teatro José de Alencar mostra, portanto, como os efeitos da produção industrial sobre os edifícios não são tão contundentes quanto em relação a outras obras de arte analisadas por Benjamin. O autor identificou uma crise dos vestígios,¹³⁴ assim como identificara uma crise da aura, mas a trajetória dos edifícios implica tantos processos e transformações únicos que sua contemplação segue sendo a contemplação de uma unicidade histórica. Dentre os elementos caracterizadores dessa unicidade, estão o envelhecimento e as alterações deliberadas, que materializam sua fricção com o tempo e com as pessoas e, assim, individualizam as peças produzidas em série.

LIMITES E POTENCIALIDADES DO ENVELHECIMENTO COMO 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, especialmente no palco, por sua associação direta aos espetáculos e artistas.

¹³³ BARROSO, *Theatro José de Alencar: o teatro e a cidade*, p. 42.

¹³⁴ “[...] seu modo de encolerizar-se [...] era antes de mais nada a reação de um homem cujos vestígios sobre a terra estavam sendo abolidos. Tudo isso foi eliminado por Scheerbart com seu vidro e pelo *Bauhaus* com seu aço; eles criaram espaços em que é difícil deixar rastros. ‘Pelo que foi dito’, explicou Scheerbart há vinte anos, ‘podemos falar de uma cultura do vidro. O novo ambiente de vidro mudará completamente os homens.’” BENJAMIN, Walter, *Experiência e pobreza*, in: *Obras escolhidas (v. 1). Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura.*, São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 118.

Isto 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.

Como apontado no Capítulo 1, essa possibilidade já fora percebida por Alois Riegl, em suas *Disposizioni para a aplicação da lei de preservação dos monumentos*, quando ele propôs que elementos reconstruídos não mereçam atenção da *Comissão de monumentos austríaca* até que completem sessenta anos, limiar por ele considerado como suficiente para que de novo houvesse interesse de preservação.¹³⁵ Mais recentemente, os princípios de preservação adotados pelo *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.”¹³⁶

No Teatro Goiânia, o tabuado do palco também foi substituído e já apresenta quantidade expressiva de alterações cromáticas e arranhões, associados ao seu uso intenso, que é a própria razão de ser do edifício: os espetáculos. Situação análoga se observa na sede social do Fluminense Clube: as obras realizadas em 1957–1962 incluíram a substituição de todo o assoalho do Salão Nobre pelos atuais tacos de madeira. Mais de sessenta anos depois, os tacos são capazes de evocar os acontecimentos ocorridos naquele salão, inclusive aqueles anteriores à sua instalação – décadas de festas, bailes de carnaval, apresentações musicais e filmagens cinematográficas.¹³⁷

Essas situações 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 superadas, para o segundo, com seu caráter documental, qualquer perda material é irreparável. Isso não significa que, sob o ponto de vista do valor de antiguidade, o tempo é reversível. No Teatro José de Alencar, o palco em que se apresentaram os primeiros artistas foi irreversivelmente perdido; mas o tabuado novamente envelhecido se insere na continuidade daquele, por meio da flexibilidade da percepção humana. Como reconhece Carolyn Korsmeyer, ser genuíno é uma presunção intelectual, e não um estado percebido objetivamente pelos sentidos.¹³⁸

Constatações dessa natureza não eliminam a importância da matéria construída nem banalizam sua substituição. Não há garantia sobre quanto tempo passará até que a matéria se apresente envelhecida e tão expressiva quanto antes. Mesmo que isso ocorra, apenas estará restabelecido um atributo de um valor, tendo sido perdidos outros valores associados à matéria. 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, por outros meios que não o visual. Permanece primordial, portanto, a prudência da mínima substituição – contudo, conforme se depreende dessas considerações, trata-se da mínima substituição possível. Em sendo necessárias operações dessa natureza, cabe vê-las como parte de processos de perda e formação de valores de longa duração, numa continuidade correspondente à própria existência do edifício reconhecido como patrimônio cultural.

¹³⁵ RIEGL, Alois, *Disposizioni per l'applicazione della legge di tutela dei monumenti*, in: *Alois Riegl: teoria e prassi della conservazione dei monumenti. Antologia di scritti, discorsi, rapporti 1898–1905*, Bolonha: GEDIT, 2003, p. 225.

¹³⁶ ENGLISH HERITAGE, *Conservation principles. Policies and guidance for the sustainable management of the historic environment*, Londres: English Heritage, 2008, p. 52. A instituição adotou a denominação *Historic England* em 2015.

¹³⁷ INEPAC (Instituto estadual do patrimônio cultural – Rio de Janeiro), *Processo de tombamento. Conjunto arquitetônico e esportivo do Fluminense Futebol Clube – Laranjeiras*, 1998, p. 29–30.

¹³⁸ KORSMEYER, *Real old things*, p. 220.

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.¹³⁹

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 sua manutenção ao longo do tempo. Por outro lado, esse valor precisa ser gerido em equilíbrio com os mecanismos de degradação próprios do material:

A corrosão, problemática central da degradação dos aços, induz transformações progressivas, produzindo principalmente hidróxido de ferro (ferrugem), cujas características 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.¹⁴⁰

Os casos estudados evidenciam a importância da compreensão aprofundada de ambas as variáveis. Conforme observado no Teatro José de Alencar, na Escola Alberto Torres e no Hangar de Santa Cruz, quando as peças têm papel estrutural relevante ou quando a oxidação ameaça sua integridade, é preciso restabelecer seu desempenho e garantir sua conservação de longo prazo, mesmo que com isso se elimine o valor de antiguidade.

Excluídas as situações de maior gravidade descritas, diante desse material pode-se cogitar a estabilização ou mesmo o acompanhamento da progressão do envelhecimento das peças. Possíveis exemplos desse valor e dessa conduta seriam as esquadrias do pavimento térreo da Casa da Rua Santa Cruz,



Figura 5.95. Casa da Neni, em Antônio Prado. Textura resultante das repinturas no toldo da vitrine, elemento diariamente manipulado.



Figura 5.96. Centro Administrativo do Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro (TJRJ), antigo entreposto de pesca. Textura resultante das sucessivas repinturas da esquadria de acesso.

¹³⁹ COSTA, O sonho e a técnica. A arquitetura de ferro no Brasil, p. 29.

¹⁴⁰ CUPELLONI, Materiali del moderno. Campo, temi e modi del progetto di riqualificazione, p. 222.

as portas das fachadas frontais do Centro Administrativo do TJRJ e do Palácio das Esmeraldas, 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, as luminárias da Estação do Hidroaviões, e as ferragens das portas de correr da Casa da Cultura de Pires do Rio (antiga estação ferroviária da cidade)¹⁴¹ e da vitrine da Casa da Neni, em Antônio Prado.¹⁴²

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 haja também oxidação interna sob a camada de esmalte, sem manifestações superficiais, mas, na perspectiva aqui adotada, seria possível esperar sinais superficiais antes da manutenção, e realizá-la de forma limitada, sem a retirada integral das camadas de repintura e de seu valor de antiguidade. 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.

VIDRO PLANO EM CAIXILHOS

Panos de vidro e de espelhos adquirem valor de antiguidade de modo específico, ao acumularem peças com sutis diferenças de fornecimento. Consideramos tal processo parte do envelhecimento do prédio, por resultar da sua manutenção continuada, e não de uma alteração deliberada de sua forma. 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. A depender de seu grau, a heterogeneidade pode ser prejudicial à apreensão do todo (ou seja, ao valor artístico do edifício), 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,



Figura 5.97. Teatro Goiânia. Textura resultante das sucessivas repinturas sobre barras de aço com seus próprios relevos.



Figura 5.98. Casa da Cultura de Pires do Rio (antiga estação ferroviária). Textura resultante das sucessivas repinturas sobre as ferragens.

¹⁴¹ Inaugurada em 1922, como parte da Estrada de Ferro Goyaz.

¹⁴² Construção iniciada em 1910, provavelmente sem arquiteto.

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 secundários à apreensão dos edifícios, entendemos que os ganhos de antiguidade se integram ao todo, e são mais relevantes do que a interferência na leitura dos edifícios.

No Salão Azul do Palácio do Congresso Nacional, o painel sinuoso de espelhos fumê é um dos protagonistas do espaço. 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 (revestimento metálico dos pilares e revestimento em mármore do plenário). Trata-se de outro exemplo em que as transformações resultantes da manutenção são compatíveis com a dignidade esperada dos espaços – podendo ser consideradas atributos do valor de antiguidade do edifício, a serem preservadas.

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 o limite para a heterogeneidade dos painéis – e para a aceitabilidade de seu valor de antiguidade.

O Palácio das Esmeraldas, em Goiânia, indica esse limite de outra forma: alguns dos vitrais figurativos do pavimento térreo foram perdidos, e seus vãos foram preenchidos com vidros lisos. A percepção da passagem do tempo é evidente, mas a lacuna figurativa é mais grave do que nos demais casos descritos,

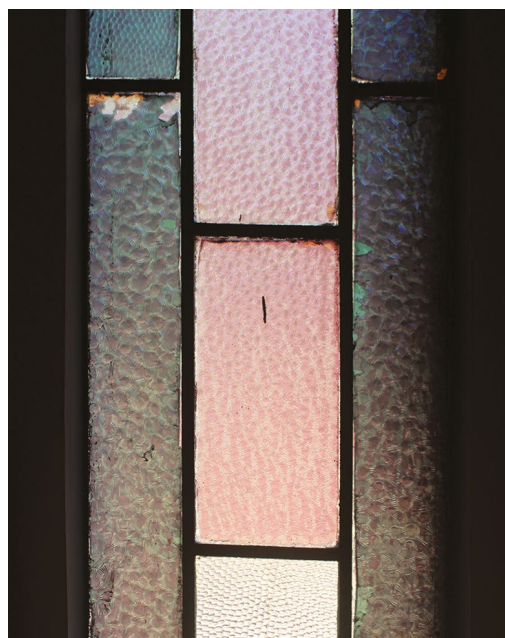


Figura 5.99. Museu Zoroastro Artiaga. Vitral. Variações de textura e coloração correspondentes a diferentes momentos de fornecimento.

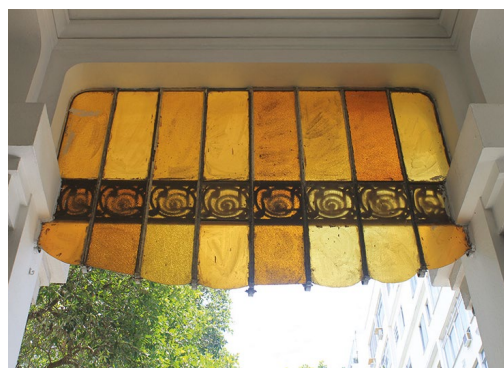


Figura 5.100. Sede do Fluminense Clube. Variações de textura e coloração correspondentes a diferentes momentos de fornecimento.

requerendo reintegração, mesmo à custa do valor de antiguidade.

Embora o vidro tenha sido empregado na construção desde a Roma Antiga, somente depois da Revolução Industrial se difundiram grandes peças do material, que tiveram tanta importância no século XX, por afirmarem “a clareza, a leveza, a transparência e a luminosidade de uma nova concepção espacial.”¹⁴³ Os processos de fabricação

disponíveis até meados do século XX produziam peças com superfície irregular (saída diretamente das fornalhas e estufas), que tinha de ser regularizada por meio de abrasão e polimento adicionais.¹⁴⁴ 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 meados do século, a justaposição de peças mais antigas, com superfície irregular, e peças substituídas, com superfície regular. É o que observamos na Casa da Neni (1910), no Hotel Central (1928), no Cassino da Pampulha (1942) e na Estação Ferroviária de Goiânia (1954).

As questões de manutenção descritas decorrem de variações de disponibilidade e fornecimento – que são próprias de um produto caracteristicamente industrial e apontadas como relevantes também pela bibliografia consultada, referente a outros países.¹⁴⁵ Aceitar a heterogeneidade de fornecimento como atributo de valor, próprio do material e meio para apreensão de sua historicidade, diminui a pressão por substituições e complementações idênticas. Além disso, a aceitação da heterogeneidade permite recompor lacunas que causam maior interferência na apreensão estética sem que se substitua todo o conjunto de peças – operação que eliminaria a totalidade do valor de antiguidade e do valor histórico em questão.

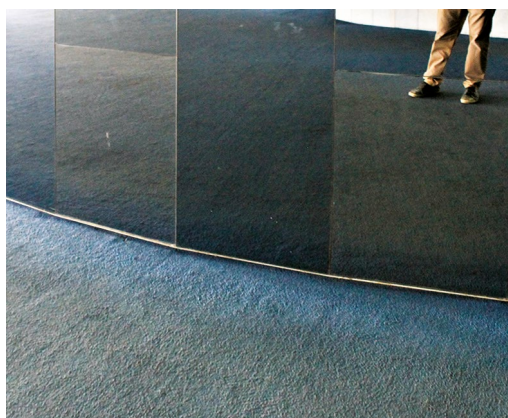


Figura 5.101. Palácio do Congresso Nacional. Variações de coloração no painel de espelhos do Salão Azul resultantes de diferentes momentos de fornecimento.

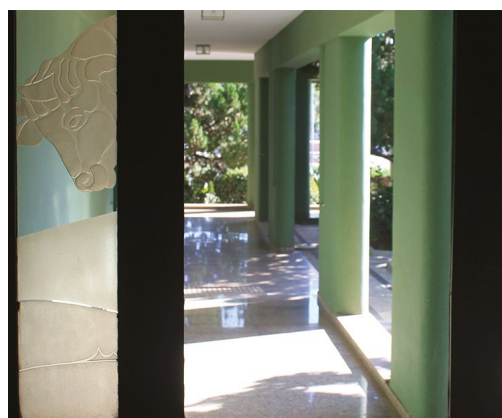


Figura 5.102. Palácio das Esmeraldas, em Goiânia. Descontinuidade figurativa em vitral com peça perdida e substituída por vidro plano comum.



Figura 5.103. Santuário de Nossa Senhora de Fátima, em Recife. Vitrais determinantes para a ambiência interna.



Figura 5.104. Santuário de N. S. de Fátima. Vitral. Observar variações de textura e cor resultantes de diferentes momentos de fornecimento.

¹⁴⁴ JESTER, *Twentieth-century building materials*, p. 151.

¹⁴⁵ CUPELLONI, *Materiali del moderno. Campo, temi e modi del progetto di riqualificazione*, p. 297; JESTER, *Twentieth-century building materials*, p. 153.



Figura 5.105. Estação Ferroviária de Goiânia. Variações de textura entre vidros irregulares e vidros perfeitamente planos, correspondentes a diferentes momentos de fornecimento.



Figura 5.106. Casa da Neni. Variação de textura entre vidros irregulares, mais antigos, e vidros perfeitamente planos, substituídos posteriormente.

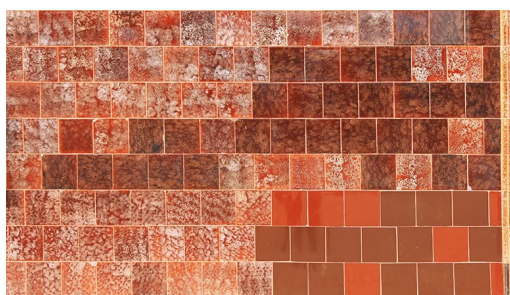


Figura 5.107. Estação Ferroviária de Goiânia. Observar azulejos com grande variabilidade no fornecimento inicial, amplificada pela recomposição contemporânea.



Figura 5.108. Casa da Cultura de Pires do Rio. Variações na coloração, textura e fabricante do telhamento, associadas a três momentos de fornecimento.

Por fim, ressalte-se que os mosaicos de fornecimento de vidros e espelhos se repetem em outros produtos industriais. Por exemplo, as telhas da Casa da Cultura de Pires do Rio 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.

MADEIRA MACIÇA

Enquanto recurso tradicional, a madeira maciça, em pranchas ou peças menores, não é abordada pela bibliografia especializada em conservação de materiais do século XX, que prefere focar soluções próprias do período – compensados, aglomerados e madeira laminada colada.¹⁴⁶ 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, como se observa no quadro 5.2, dentre os materiais analisados, é um dos que mais frequentemente apresentam valor de antiguidade relevante, seja com acabamento transparente (verniz, cera),

¹⁴⁶ CUELLONI, *Materiali del moderno. Campo, temi e modi del progetto di riqualificazione*; JESTER, *Twentieth-century building materials*.

pintado, 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 Espírito Santo do Cerrado, nos batedores das portas do Hangar de Santa Cruz, nos guarda-corpos das arquibancadas do Fluminense Clube, nas escadarias internas do MIS-RJ e do Palacete Argentina, nos pisos da Sociedade Harmonia de Tênis, no mobiliário fixo dos plenários do Palácio do Congresso Nacional e, de forma geral, nos tabuados dos palcos dos auditórios analisados.

Dentre esses exemplos, destacamos a Casa da Neni, em Antônio Prado, 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



Figura 5.109. MIS-RJ. Guarda-corpo da escada remanescente, com arranhões, lacunas e alterações cromáticas associadas ao uso.

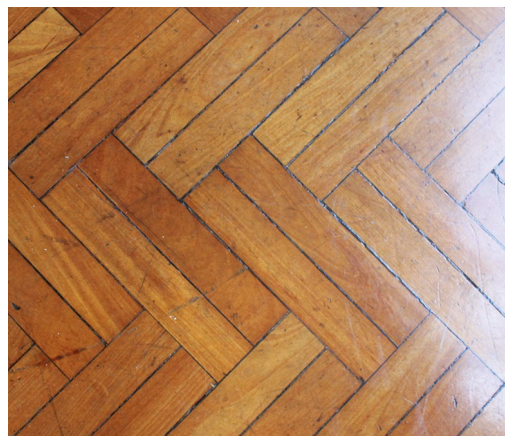


Figura 5.110. Fluminense Clube. Tacos do Salão Nobre, com arranhões, irregularidades e sujidades relacionadas ao uso.



Figura 5.111. Palácio do Congresso Nacional. Bancada no plenário do Senado. Arranhões e alterações cromáticas associadas ao uso.



Figura 5.112. Igreja do Divino Espírito Santo. Pilar da nave. Arranhões associados ao uso e alteração cromáticas na base resultante da limpeza.



Figura 5.113. Casa da Neni. Textura da madeira da fachada, visível apesar das repinturas.



Figura 5.114. Casa da Neni. Alterações cromáticas e pequenas lacunas do balcão e do tabuado, resultantes do uso continuado e dos reparos realizados.



Figura 5.115. Casa da Neni. Desgaste da pintura do guarda-corpo das escadas, resultante do uso continuado.



Figura 5.116. Cantina de vinhos. Fachada em tabuado de madeira, com perda parcial de pintura e alterações cromáticas resultantes da exposição aos agentes atmosféricos.

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. Dentre 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 – tema que exploraremos no próximo capítulo.

SÍNTESE E DISCUSSÃO

Contribuindo para superar o lugar-comum de que “o moderno não aceita pátina,” mostramos como os elementos de uma construção podem ganhar valor de antiguidade com seu 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 em que este se insere (com suas intenções projetuais, sua trajetória histórica, suas evocações e sua específica trajetória de reconhecimento, manutenção e intervenções). Seguindo nosso pressuposto de tratar do valor de antiguidade associado a um envelhecimento controlado, essa listagem inclui não apenas os fatores incidentes sobre o envelhecimento superficial, mas também aqueles que viabilizam a continuidade de sua existência.

Dentre as variáveis apontadas, observamos como o desgaste visivelmente resultante do uso e, especificamente, da manipulação, tem um maior potencial evocativo da continuidade humana e, assim, intensifica e qualifica a percepção e a atribuição do valor de antiguidade.

Os casos analisados reforçam a percepção inicial, apresentada na Introdução, de que a ideia de um necessário *mau envelhecimento* da arquitetura moderna resulta do contato de um círculo restrito de autores europeus, na década de 1990, com 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.

A partir dos edifícios analisados, questionamos também a suposta fragilidade dos materiais modernos, em oposição à suposta resistência dos materiais tradicionais. Em direção diversa, observamos durabilidade considerável em um conjunto de materiais modernos como o granilite, o aço inoxidável e os ladrilhos hidráulicos, bem como em sistemas construtivos modernos que incorporam materiais tradicionais, como os revestimentos verticais em placas delgadas de mármore. Independentemente da resistência, observamos como o valor de antiguidade pode se manifestar e ser preservado também em materiais frágeis, como vidros planos e pinturas sobre aço ou sobre materiais cimentícios, por meio de sua repetida manutenção.

Nesse panorama, se as dificuldades da conservação do concreto armado aparente já foram amplamente reconhecidas, observamos que elas se estendem também à atribuição e preservação do valor de antiguidade desse material, mesmo em edifícios que recebem manutenção adequada, em razão de dois fatores principais: a dificuldade de diferenciação das marcas do tempo, em um material heterogêneo por sua própria natureza; e a incontornável substituição da superfície do material, nas ocasiões em que há manutenção mais profunda.

Observamos, ainda, como a construção brasileira do século XX guarda continuidade com o repertório de materiais da construção tradicional. Madeira maciça, telhas cerâmicas, azulejos, pintura sobre reboco e pedras naturais se reapresentam com novas técnicas. Assim, a conservação material desses edifícios não pode prescindir do diálogo com o conhecimento consolidado na conservação de edifícios de outras épocas.










A trajetória de conservação complexa e contraditória dos casos estudados mostra também como a perda de alguns elementos antigos não implica a perda de todo o valor de antiguidade do edifício, que pode seguir relevante por meio dos elementos preservados, reiterando reflexões já identificadas na bibliografia.¹⁴⁷ Este é mais um argumento a apontar para a insuficiência dos juízos pré-determinados que limitam o reconhecimento do valor associado ao envelhecimento da arquitetura do século XX. Com efeito, preservar ao máximo os valores associados a tal processo implica observar e reconhecer as possibilidades e especificidades que se apresentam de formas diferentes em cada edifício.

147 APPELBAUM, Barbara, *Conservation treatment methodology*, Oxford: Butterworth-Heinemann, 2007, p. 106.

Capítulo 5. Anexos

QUADRO 5.3. Valor de antiguidade identificado em elementos arquitetônicos dos 32 edifícios da pesquisa.

Legenda

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	 Controversa	 Progressão lenta ou intermediária, consequências no próprio sistema
 Inexistente	 Claramente negativa	 Progressão rápida, consequências relevantes em outros sistemas

Observações

1. Em numerosas situações, o envelhecimento é variado em diferentes partes dos elementos em questão. A tabela registra a situação predominante.
2. Em numerosas situações, envelhecimento expressivo é classificado como intermediário, dada a dificuldade técnica de manter o material envelhecido, sem substituição
3. A tabela não inclui obras de arte integradas (pinturas parietais, vitrais etc).

	Metais				Rochas		Madeiras		Aglomerados cimentícios				Vidros e cerâmicas			Outros
	Aço pintado	Aço inoxidável	Latão ou bronze dourado	Outros metais	Mármore e calcários	Granitos e gnaisses	Madeira maciça	Revest. laminado de madeira	Concreto aparente	Granilite	Ladrilhos hidráulicos	Materiais cimentícios pintados	Vidros e espelhos	Azulejos	Peças cerâmicas não vidradas	
01. Teatro José de Alencar							Esquadrias externas				Ladrilhos (varandas laterais)	Reboco pintado (externo)	Vitral colorido		Piso tijoleira (pátio)	
							Tabuado do palco				Ladrilhos pavimento térreo		Vidros comuns (esquadrias)			
02. Rádio Difusora de Caruaru	Caixilhos						Lambris do palco e bilheteria								Piso cerâmica (restaurantes)	
							Esquadrias internas								Argamassa pedra fingida (fachadas)	
03. Cine São Luiz	Caixilhos primeiro pavimento	Quadros externos para cartazes	Luminárias, portas, bilheteria		Mármore branco (foyer)	Granito vermelho (pórtico)	Tacos do fosso da orquestra	Lambris das plateias				Reboco interno	Vidros comuns dos caixilhos		Paviflex da plateia	
					Mármore bege bahia (lateral externa)		Assoalho do palco	Folheados do foyer do segundo piso			Reboco externo			Estuques pintados (paredes/forro)		
					Mármore branco (primeiro piso)		Treliças das paredes							Carpete (piso) e tecido (paredes)		
04. Hotel Central	Cabine e gradis do elevador		Fechadura principal		Degraus do lobby ao elevador		Esquadrias das fachadas					Reboco interno	Peças irregulares não substituídas	Azulejos antigos (sanitários)	Telhas cerâmicas francesas	
					Mármore branco do saguão		Esquadrias envernizadas do saguão					Reboco externo	Vidros comuns dos caixilhos	Pisos e paredes substituídos		
													Espelho do elevador			

Quadro 5.3. Valor de antiguidade identificado em elementos arquitetônicos dos 32 edifícios da pesquisa.

	Metais				Rochas		Madeiras		Aglomerados cimentícios				Vidros e cerâmicas			Outros		
	Aço pintado	Aço inoxidável	Latão ou bronze dourado	Outros metais	Mármore e calcários	Granitos e gnaisses	Madeira maciça	Revest. laminado de madeira	Concreto aparente	Granilite	Ladrilhos hidráulicos	Materiais cimentícios pintados	Vidros e espelhos	Azulejos	Peças cerâmicas não vidradas			
05. Pavilhão Luiz Nunes																		Piso cimentado (terraço)
06. Escola Alberto Torres																		
07. Santuário N.S. de Fátima																		
08. Igreja da Ascensão do Senhor																		

Quadro 5.3. Valor de antiguidade identificado em elementos arquitetônicos dos 32 edifícios da pesquisa.

	Metais				Rochas		Madeiras		Aglomerados cimentícios				Vidros e cerâmicas			Outros
	Aço pintado	Aço inoxidável	Latão ou bronze dourado	Outros metais	Mármore e calcários	Granitos e gnaisses	Madeira maciça	Revest. laminado de madeira	Concreto aparente	Granilite	Ladrilhos hidráulicos	Materiais cimentícios pintados	Vidros e espelhos	Azulejos	Peças cerâmicas não vidradas	
09. Sede da Chesf	Caixilhos internos			Aço patinável (estrutura e brises)					Base dos pilares e lajes	Piso do térreo			Tijolos de vidro		Alvenaria de tijolos aparentes	Piso emborrachado
	Escadas e corrimãos								Vigas							
10. Palácio das Esmeraldas	Portas (térreo)		Metais sanitários	Aço cromado (detalhes portas)	Mármore roxo do piso		Tacos do pavimento térreo	Lambri (sala reuniões)				Pilares	Vidros comuns das esquadrias			Argamassa pigmentada verde
	Vitral (térreo)		Metais do elevador	Esquadrias de alumínio	Mármore branco (painel parede)		Assoalho (térreo)						Vitrais completos			Piso paviflex (cinema)
					Mármore branco (sanitários)											Revestimento externo fulget verde
11. Teatro Goiânia	Esquadrias e gradis externos		Barra curva das bilheterias	Placas acobreadas das portas			Tabuado do palco e sala de ensaio	Revestimento (paredes da plateia)		Granilite preto (acesso)		Reboco pintado (externo)	Vidros comuns (esquadrias)			Carpete (plateia)
	Porta principal externa						Escada das áreas técnicas			Granilite preto (interior)		Relevos externos pintados				Piso paviflex (áreas técnicas)
	Corrimãos internos									Granilite preto (peitoris)		Reboco pintado (interno)				
12. Museu Pedro Ludovico	Gradis						Tacos (piso interno)			Soleiras e parapeitos		Reboco pintado (externo)	Espelhos dos sanitários	Azulejos (sanitários, copa, cozinha)	Pastilhas (sanitários)	Bancadas em ardósia
	Esquadrias						Esquadrias externas					Pilares do terraço	Vidros comuns das esquadrias		Pisos em terracota	
							Corrimão da escada					Reboco pintado (interno)			Piso hexagonal (cozinhas)	

Quadro 5.3. Valor de antiguidade identificado em elementos arquitetônicos dos 32 edifícios da pesquisa.

	Metais				Rochas		Madeiras		Aglomerados cimentícios				Vidros e cerâmicas			Outros
	Aço pintado	Aço inoxidável	Latão ou bronze dourado	Outros metais	Mármore e calcários	Granitos e gnaisses	Madeira maciça	Revest. laminado de madeira	Concreto aparente	Granilite	Ladrilhos hidráulicos	Materiais cimentícios pintados	Vidros e espelhos	Azulejos	Peças cerâmicas não vidradas	
13. Estação Ferroviária de Goiânia	Relógio		Gradis das bilheterias		Mármore (escada térreo)	Degraus do acesso principal				Corrimãos (1º pavimento e torre)	Ladrilhos (plataforma)	Reboco pintado (interno)	Pano de vidro saguão, (peças irregulares)	Mosaico com peças substituídas	Piso (térreo)	Cimento queimado (torre)
	Gradis da plataforma				Peitoris					Pisos (1º pavimento)		Reboco pintado (externo)	Vidros comuns das esquadrias		Telhas francesas	
	Esquadrias											Elementos estruturais				
14. Museu Zoroastro Artiaga	Esquadrias externas							Tacos piso interno		Corrimãos e peitoris		Reboco pintado (interno)	Vidros fantasia dos caixilhos coloridos		Piso em cacos cerâmicos	
								Piso escada interna				Reboco pintado (externo)	Vidros fantasia dos demais caixilhos		Piso terracota externo	
								Assoalho do piso superior				Pilares externos				
								Esquadrias internas								
15. Casa da Cultura / Estação de Pires do Rio	Ferragens das portas de correr					Degraus de acesso		Estrutura da cobertura da plataforma	Forro			Reboco pintado (externo)	Vidros comuns (esquadrias)		Telhas francesas	Cimento queimado da plataforma
	Estrutura de cobertura da plataforma							Tacos do piso interno				Reboco pintado (interno)				
								Esquadrias internas								
16. Palácio do Congresso / Ed. Principal		Guarda-corpos das escadas monumentais		Placas alumínio (pilares Senado)	Mármore branco (plataforma)	Granito preto (Salão Negro)	Mobiliário do plenário do Senado	Portas gabinetes (alas)	Cortina de concreto (ampliação) (Câmara)			Pintura das cúpulas	Vidro fumê (Salão Azul)	Painel Ventania		Carpete azul
		Esquadrias das fachadas		Placas alumínio (pilares Câmara)	Mármore branco (piso Chapelaria)	Granito preto (pavimento térreo)	Mobiliário do plenário da Câmara					Pintura dos interiores	Vidro fumê (Plenário do Senado)			Carpete verde
		Painéis A. Bulcão dos plenários			Mármore (paredes internas)	Granito cinza (pisos Senado)	Lambris internos (salões)						Vidros das esquadrias			Carpete prata
							Outros lambris internos						Vidro fumê (Plenário da Câmara)			Carpete cinza

Quadro 5.3. Valor de antiguidade identificado em elementos arquitetônicos dos 32 edifícios da pesquisa.

	Metais				Rochas		Madeiras		Aglomerados cimentícios				Vidros e cerâmicas			Outros
	Aço pintado	Aço inoxidável	Latão ou bronze dourado	Outros metais	Mármore e calcários	Granitos e gnaisses	Madeira maciça	Revest. laminado de madeira	Concreto aparente	Granilite	Ladrilhos hidráulicos	Materiais cimentícios pintados	Vidros e espelhos	Azulejos	Peças cerâmicas não vidradas	
17. Catedral de Brasília					Mármore Carrara (base altar)	Granito preto (túnel de acesso)						Estrutura (exterior)	Fechamento externo			
					Mármore Carrara (paredes)							Estrutura (interior)	Fechamento interno			
					Mármore Carrara (piso)											
18. Cassino da Pampulha	Caixilhos	Fios metálicos da caixa cênica	Puxadores e corrimão		Mármore Travertino	Granito cinza (pisos)	Tacos do piso	Folheados da caixa cênica				Reboco interno	Piso do auditório	Azulejos decorados	Pastilhas hexagonais	Carpets do primeiro pavimento
		Revestimento de pilares e guarda-corpos			Amarelo de negrais (piso)	Granito Juparaná (fachadas)	Tabuado do palco					Reboco externo	Espelhos rosados (galeria)	Azulejos brancos (sanitários)	Piso das áreas técnicas	
					Alabastro								Vidros irregulares dos caixilhos			
					Mármore branco (sanitários)								Vidros comuns dos caixilhos			
19. Rainha da Sucata	Esquadrias, guarda-corpos, placas revest.	Corrimãos externos		Aço patinável (fachadas)		Bases dos pilares externos			Vigas externas			Pintura dos interiores	Vidros lisos (esquadrias)	Azulejos externos	Pastilhas cerâmicas (escada)	Pisos emborrachados
				Placas de alumínio									Pastilhas de vidro (bebedouros)			Quartzitos
																Ardósias
20. Igreja do Divino Espírito Santo				Ferragens (galpão)			Pilares (aroeiras)		Concreto da estrutura			Reboco interno (nave)		Telhas capa e canal		Pedra portuguesa da nave
							Janelas / gradis						Alvenaria de tijolos aparentes			Cimento queimado do altar/galpão
							Paliçada (galpão)									

Quadro 5.3. Valor de antiguidade identificado em elementos arquitetônicos dos 32 edifícios da pesquisa.

	Metais				Rochas		Madeiras		Aglomerados cimentícios				Vidros e cerâmicas			Outros
	Aço pintado	Aço inoxidável	Latão ou bronze dourado	Outros metais	Mármore e calcários	Granitos e gnaisses	Madeira maciça	Revest. laminado de madeira	Concreto aparente	Granilite	Ladrilhos hidráulicos	Materiais cimentícios pintados	Vidros e espelhos	Azulejos	Peças cerâmicas não vidradas	
21. Instituto Moreira Salles			Ferragens, exceto maçanetas		Carrara - pilares e balaustrada	Gnaiss - alvenaria arrimo	Brise vertical, brises horizontais					Reboco interno	Vidros comuns dos caixilhos	Painel do jardim	Pastilhas externas	
					Botticino (pisos)	Gnaiss - pisos externos	Esquadrias externas					Reboco externo	Pastilhas de vidro	Paredes (sala azulejada)	Piso (sala azulejada)	
					Rosso Verona (pisos)	Gnaiss - soleiras internas	Esquadrias internas									
					Branco nacional (pavilhão)		Assoalho									
					Arabescato antigo (sanitários)		Tacos									
22. Sede do Incaer (Estação de Hidroaviões)	Caixilhos e ferragens	Bar			Travertino (superfícies verticais)			Armário do bar				Marquise	Vidros comuns dos caixilhos			
	Guarda-corpos externos	Corrimãos			Mármore (pisos internos)			Guarda-corpos				Reboco interno				
	Peças das luminárias				Mármore (escada externa)											
					Mármore (terraço)											
23. Hangar de Santa Cruz	Estrutura treliçada						Batedores das porta colossais				Reboco pintado (interior)	Fantasia dos caixilhos principais			Telhas eternit	
	Folhas das portas colossais						Esquadrias do terminal				Reboco pintado (terminal)	Vidros comuns caixilhos terminal			Piso cimentado (interior)	
	Caixilhos principais										Reboco texturizado (exterior)					
	Guarda-corpos do terminal															
24. Fluminense Clube	Guarda-corpos internos		Ferragens e maçanetas (portas)		Mármore da escada	Gnaiss das escadas dos vestiários	Estrutura e guarda-corpos arquibancadas			Piso da tribuna de honra	Rebocos pintados do exterior	Peças irregulares não substituídas			Mosaico piso (saíões térreo)	
	Gradis das fachadas				Mármore do saguão	Pedra portuguesa (acesso)	Porta principal				Rebocos pintados do interior	Peças coloridas substituídas			Telhas francesas	
						Gnaiss do embasamento	Tacos e rodapé (salão nobre)					Vidros comuns dos caixilhos				
							Esquadrias das fachadas									

Quadro 5.3. Valor de antiguidade identificado em elementos arquitetônicos dos 32 edifícios da pesquisa.

	Metais				Rochas		Madeiras		Aglomerados cimentícios				Vidros e cerâmicas			Outros
	Aço pintado	Aço inoxidável	Latão ou bronze dourado	Outros metais	Mármore e calcários	Granitos e gnaisses	Madeira maciça	Revest. laminado de madeira	Concreto aparente	Granilite	Ladrilhos hidráulicos	Materiais cimentícios pintados	Vidros e espelhos	Azulejos	Peças cerâmicas não vidradas	
25. Centro Administrativo TJRJ	Porta principal com relevos figurativos Caixilhos da fachada frontal	Portas dos elevadores		Alumínio dos caixilhos novos	Parede / piso, vestibulos dos pavimentos	Granito preto do embasamento		Esquadrias internas				Reboco interno Reboco externo	Vidros comuns dos caixilhos		Pisos internos	
26. MIS	Gradis externos		Luminárias sanitários		Mármore branco e petro (café)		Escada interna (lado direito) Assoalhos Esquadrias externas				Relevos pintados externos Rebocos pintados externos Rebocos pintados internos	Vidros comuns dos caixilhos		Estuques pintados do interior Cortixa do estúdio Carpete do auditório		
27. Casa da Rua Santa Cruz	Esquadrias (térreo) Gradis (térreo)	Espelhos dos interruptores		Aço cromado (maçanetas e corrimão)	Peitoris das varandas superiores Pedra lioz (terraço) Prateleiras (cozinha e despensa) Mármore rosa (dormitório)		Tacos pavimento (térreo) Degraus da escada Esquadrias (primeiro pavimento)	Portas internas (pavimento superior)		Bancadas da cozinha	Pintura externa	Blocos cilíndricos de vidro Vidros translúcidos (porta de acesso) Vidros lisos (esquadrias)	Azulejos (cozinha)	Revestimentos da fachada oeste Piso das varandas superiores Piso da cozinha	Pedra (fundo lareira) Pedras do piso do terraço descoberto	
28. Sec. de Esportes (Banco de SP)	Guarda-corpos da cobertura	Cofres	Ornamentos da fachada Ornamentos do interior Piso do cofre		Peitoris da cobertura Paredes (escadas e sanitários) Pisos das escadas Mármore rosa (paredes)	Granito preto (fachadas) Granito preto (frentes elevadores)	Tacos (piso agência) Lambris (agência)				Pintura das paredes internas	Espelhos dos sanitários Blocos de vidro letreiro iluminado Vidros fantasia das escada		Pisos da cobertura e casa de máquinas Argamassa pedra fingida (fachadas) Mosaicos dos pisos Alabastro (lustres)		

Quadro 5.3. Valor de antiguidade identificado em elementos arquitetônicos dos 32 edifícios da pesquisa.

	Metais				Rochas		Madeiras		Aglomerados cimentícios				Vidros e cerâmicas			Outros
	Aço pintado	Aço inoxidável	Latão ou bronze dourado	Outros metais	Mármore e calcários	Granitos e gnaisses	Madeira maciça	Revest. laminado de madeira	Concreto aparente	Granilite	Ladrilhos hidráulicos	Materiais cimentícios pintados	Vidros e espelhos	Azulejos	Peças cerâmicas não vidradas	
29. Sociedade Harmonia de Tênis							Assoalhos do salão		Vigas e paredes							Divisórias em cobre
							Revestimento do acesso aos sanitários		Pisos escada							Lonas dos beirais
							Tabuado do palco do auditório		Bancos e parapeitos							Carpets do auditório
							Paredes e forro do auditório		Fachadas							
30. Palacete Argentina	Gradis de acesso				Mármore Carrara (soleiras)		Escada		Soleiras (térreo)	Piso do sanitário do térreo	Pintura das paredes externas		Cozinha	Piso do sanitário do pavimento superior		
	Caixa d'água do acréscimo				Mármore (frente lareira)		Assoalhos			Piso da cozinha	Pintura das paredes internas		Sanitário pavimento superior	Tijolos da lareira		
	Vigas e vitrais do acréscimo						Relevos decorativos (forros)			Piso do acréscimo (térreo)						
							Relevos decorativos (arco/lareira)			Piso do acesso						
31. Cantina de Vinho							Estrutura / tabuado mezanino				Pintura das paredes externas		Azulejos (acesso)	Alvenaria de tijolos aparentes		Telhado metálico
							Esquadrias (pavimento inferior)				Pintura das paredes internas					
							Tabuado paredes (pavimento superior)				Alçapão para descida das uvas					
32. Casa da Neni	Estrutura do toldo						Tabuado (paredes externas)					Vidros das esquadrias		Tijolos da chaminé		Telhado do volume anexo
							Esquadrias									
							Assoalhos									
							Tabuado (paredes internas)									

Quadro 5.3. Valor de antiguidade identificado em elementos arquitetônicos dos 32 edifícios da pesquisa.

Capítulo 6 Obsolescência como atributo de valor em edifícios do século XX

RAINHA DA SUCATA. O VALOR DO ANTIQUADO

BELO HORIZONTE – MINAS GERAIS

AUTORIA. Arq. Éolo Maia e Eng. Arq. Sylvio Emrich de Podestá

PROJETO. 1984–1985

CONSTRUÇÃO. 1985–1991¹

PROTEÇÃO PATRIMONIAL. Entorno da Praça da Liberdade, tombada em nível estadual, decreto 18.531, de 02/06/1977²

O edifício conhecido como *Rainha da Sucata* ocupa toda uma quadra triangular, em uma das faces mais longas da Praça da Liberdade, em Belo Horizonte.³ 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, cujas proporções demandavam tal equipamento. Os arquitetos responsáveis pelo projeto, Éolo Maia e Sylvio de Podestá propuseram ampliar o programa, configurando um edifício que segue a forma do lote, com anfiteatro no nível da praça e três pavimentos superiores organizados ao redor de um átrio, contendo serviços de informações turísticas, divulgação do artesanato mineiro e a administração da *Casa dos Municípios*.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

1 Segundo Ricardo Lana, 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), 1990, p. 92; 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 Decisão inicial do Conselho Curador do Iepha de 21/12/1974. Ajustes e inclusões aprovados pelo Conselho em 17/03/1977. A *Rainha da Sucata* também é entorno do *Conjunto Urbano da Praça da Liberdade, Av. João Pinheiro e Adjacências*, tombado em nível municipal em 04/12/1991, complementado em 10/11/1994, com novo perímetro e novas diretrizes definidas na deliberação 36/1999 do Conselho do Patrimônio de Belo Horizonte. As ampliações terminaram por incluir prédios mais recentes, como Edifício Oscar Niemeyer, a Biblioteca Pública Estadual e a antiga sede do IPSEMG, atual Escola de Design da UEMG.

3 As outras faces da quadra são voltadas para a Avenida Bias Fortes e para a Rua Alvarenga Peixoto.

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*, in: *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.

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 1974⁶ – e, assim, a intervenção de Maia e Podestá teve de passar pela aprovação do Iepha.⁷

O apelido *Rainha da Sucata* refere-se à telenovela exibida em 1990, e deve-se ao emprego de materiais variados e contrastantes, 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 forma que os sanitários que deram origem ao projeto nunca funcionaram conforme previsto.⁹ Em 2000, esse uso deu lugar ao *Memorial da Mineração* e ao *Museu de Mineralogia Professor Djalma Guimarães*, que permaneceram no local até 2010. Entre 2010 e 2013, a *Rainha da Sucata* foi sede do *Circuito Cultural Praça da Liberdade*, e no período 2014–2017 passou por obras de “reforma e restauração,” novamente com pareceres e acompanhamento do Iepha.¹⁰ Entre 2014 e 2017, funcionou como *Hub Minas Digital* e *Centro de Informação ao Visitante*, retomando um de seus usos planejados. Desde 2020, tornou-se a *Casa Funarte Liberdade*, vinculada à Fundação Nacional de Artes, que funcionou durante alguns meses naquele ano e em 2021, mas atualmente encontra-se fechada ao público.¹² 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.

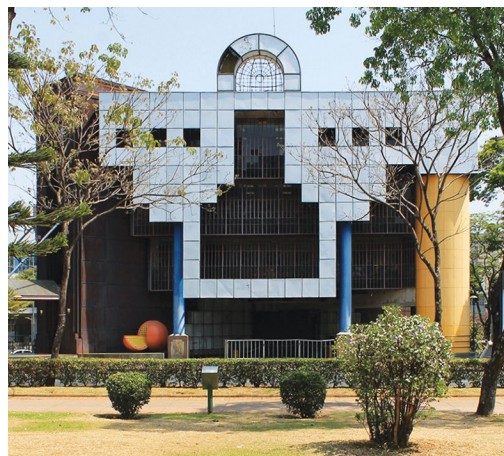


Figura 6.1. *Rainha da Sucata*. Fachada voltada para a Praça da Liberdade.



Figura 6.2. Fachada voltada para a Avenida Bias Fortes.

Mesmo com referências formais diretas às Secretarias ao seu redor, a *Rainha* contrasta com a sisudez do ecletismo desse entorno imediato. Ela e os projetos de Niemeyer na praça “rompem a ortogonalidade, a simetria e a rigidez das

6 IEPHA (Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais), Processo de tombamento. Conjunto arquitetônico e paisagístico da Praça da Liberdade. 1974, p. 72.

7 MAIA; PODESTÁ, *Stepstyle tupiniquim*. Centro de Apoio Turístico Tancredo Neves, p. 32. Mesmo com amplas buscas, 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, 2014; 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, 2014; DEOP-MG (Departamento de Obras Públicas do Estado de Minas Gerais), Ofício DOBR.DG 0315/2016, assinado por Paulo Roberto Takahashi e Flávio Menicucci, 2016.

11 MAIA; VASCONCELLOS; PODESTÁ, *3 arquitetos. 1980–1985*, p. 152.

12 SECULT-MG (Secretaria de Cultura de Minas Gerais), *Informações – Casa Funarte Liberdade*, Website do Circuito Liberdade. Disponível em: <http://www.circuitoliberalidade.mg.gov.br/pt-br/espacos/casa-funarte-liberdade>. Acesso em: 01/10/2022.

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.”¹³ A ousadia, em espaço tão consolidado no imaginário local, 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*.”¹⁴ E, de fato, Francesco Perrotta-Bosch coletou juízos publicados em jornais locais que a descreveram como “um verdadeiro terror modernoso”, em 1985, e como “uma adaptação do modismo dos Estados Unidos”, em 1991.¹⁵ Identificamos, assim, dois temas principais na polêmica sobre o edifício: a inserção patrimonial inadequada ao contexto e a pretensa frivolidade da proposta arquitetônica.

De toda forma, como episódio marcante na obra de seus autores, e por sua capacidade de captar a atenção do público e de se configurar como marco na paisagem urbana, a *Rainha da Sucata* se estabeleceu como “uma das obras mais importantes da chamada arquitetura pós-moderna em Minas Gerais e no Brasil.”¹⁶ Seu aspecto geral, uma colagem de elementos arquitetônicos chamativos, é fundamental para esse caráter icônico.

Descrevendo o projeto, os autores ressaltam a relação com a tradição mineira, buscada por meio de materiais vinculados à diversidade geográfica e histórica do estado: quartzitos, ardósias, pedras-sabão e chapas de aço.¹⁷ Ressaltam ainda a intenção de “se respeitar em escala a leitura tipológica, o contexto urbano preexistente.”¹⁸

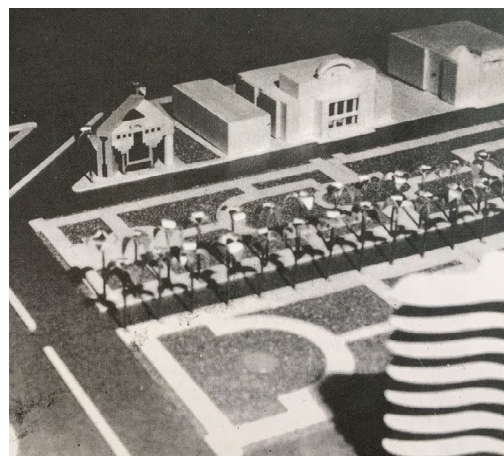


Figura 6.3. Maquete elaborada pelos autores do projeto. No alto da foto, à esquerda, a *Rainha da Sucata*. Lote triangular com uma face voltada para a Praça da Liberdade, outra, perpendicular, voltada para a R. Alvarenga Peixoto, e uma terceira, oblíqua, voltada para a Av. Bias Fortes.¹¹

Isso é mais evidente na fachada voltada para a Praça, com térreo mais três pavimentos, composição predominantemente simétrica, encimada por um arco, com massa nos ângulos e reentrância ao centro – características que aludem à antiga Secretaria de Educação, vizinha.

Esses esforços de integração têm limites claros. Para um observador nas proximidades do edifício, é evidente o contraste dos materiais empregados, especialmente as chapas de aço prateado, em relação ao reboco pintado que predomina no contexto. Por sua vez, o volume construído tem mais peso em sua parte superior e desmaterializa-se em direção ao chão, em movimento oposto à composição das Secretarias.¹⁹ 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 modenatura clássica das Secretarias.

¹³ SANTA CECÍLIA, Bruno, *Éolo Maia: complexidade e contradição na arquitetura brasileira*, Belo Horizonte: UFMG, 2006, p. 167.

¹⁴ MAIA; PODESTÁ, *Stepstyle tupiniquim*. Centro de Apoio Turístico Tancredo Neves, p. 25.

¹⁵ PERROTTA-BOSCH, Francesco, *O edifício maldito, Piauí*, 2017. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/o-edificio-maldito>. Acesso em: 03/10/2022.

¹⁶ SANTA CECÍLIA, *Éolo Maia: complexidade e contradição na arquitetura brasileira*, p. 152.

¹⁷ A incorporação de materiais tradicionais locais é continuidade de propostas que acompanham a arquitetura brasileira desde a década de 1930 – nesse sentido, se diferencia das citações formais diretas do prédio, própria da época.

¹⁸ MAIA; VASCONCELLOS; PODESTÁ, *3 arquitetos. 1980-1985*, p. 151.

¹⁹ NERY; BAETA, *Entre o restauro e a recriação. Reflexões sobre intervenções em preexistências arquitetônicas e urbanas*, p. 244.

De fato, o impacto visual promovido por suas cores e formas inusitadas não permite que o edifício passe despercebido dentro do contexto urbano imediato [...] [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.²⁰

Revisitando o projeto retrospectivamente, Sylvio de Podestá reafirmou a ambiguidade percebida por Bruno Santa Cecília, ao lembrar como um “estudo geral da Praça e de seus edifícios” baseia a proposta, sem que esta deixe de ser “figurativa e provocativamente diferenciada.”²¹ De fato, vemos um edifício em contradição, com dupla interpretação simultânea: integrado e não integrado, mimético e dissonante.

Mais do que as formas, as questões de escala e distância organizam essa complexidade. Em meio à vegetação de grande porte, o gabarito da *Rainha* 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,²² atenua o contraste entre eles. Assim,

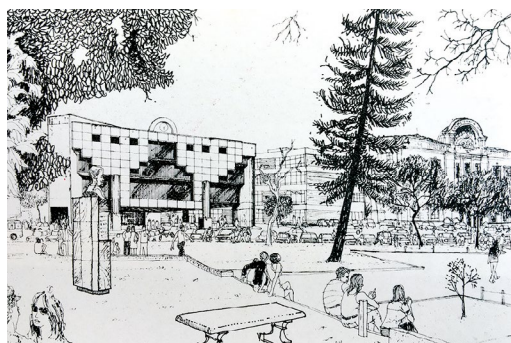


Figura 6.4. Perspectiva de projeto. Relação do novo Centro de Apoio Turístico com a antiga Secretaria de Educação.²³



Figura 6.5. Perspectiva de projeto. Relação da antiga Secretaria de Educação com o novo Centro de Apoio Turístico.²⁴



Figura 6.6. Vista atual. Relação entre os volumes e coroamentos da *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.

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 O anexo, construído em 1961, teve seu exterior completamente transformado pela arquiteta Jô Vasconcellos, para a implantação de seu uso atual – o Espaço TIM UFMG do Conhecimento. NERY; BAETA, Entre o restauro e a recriação. Reflexões sobre intervenções em preexistências arquitetônicas e urbanas, p. 251.

23 MAIA; VASCONCELLOS; PODESTÁ, 3 arquitetos. 1980–1985, p. 153.

24 *Ibid.*



Figura 6.8. Esquadrias de aço do volume que contém as escadarias. Rótulas ou janelas *maxim air* em miniatura.



Figura 6.9. Passarela no átrio central. Estrutura decorativa em tubos de aço. Escala incomum para uma abóbada.

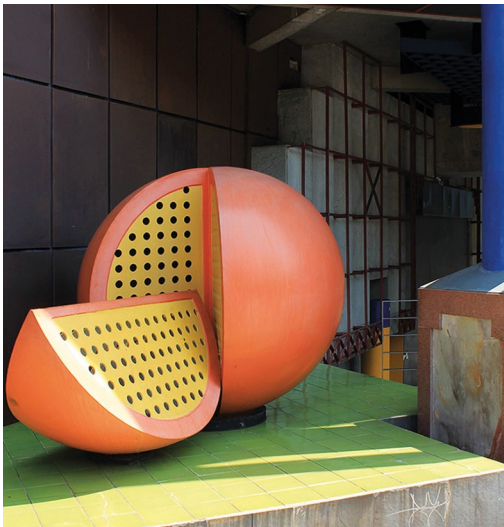


Figura 6.10. Estrutura de ventilação em forma de laranja.



Figura 6.11. Fachada leste, dupla, vista de baixo. A camada externa se apoia na camada interna por meio de hastes de aço.

mesmo para um observador próximo, situado entre os dois edifícios, há dissonância, mas não cacofonia. Nos termos de Robert Venturi, recorrentemente citado na historiografia do prédio, tratar-se-ia 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

Esclarecidas as relações da *Rainha da Sucata* com seu 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.”²⁶ Pelos mesmos motivos, discordamos da leitura de Juliana Nery e Rodrigo Baeta, para quem o edifício, “absolutamente contrastante

²⁵ VENTURI, Robert, *Complexidade e contradição em arquitetura*, São Paulo: Martins Fontes, 1995, p. 54.

²⁶ NOGUEIRA, Mauro Neves, A ausência de um ubi consistam ético e estético, *Projeto*, n. 160, p. 61–62, 1993, p. 61–62.

com o conjunto”, provoca “uma grave ruptura e fatal desequilíbrio com a continuidade paisagística do ambiente.” Entendemos que o jogo entre distância, recuos, gabarito, tipologia, formas e materiais gera o “diálogo profícuo entre o novo e o antigo,” negado por esses autores.²⁷

Nery e Baeta reconhecem também, na *Rainha da Sucata*, “um trabalho projetivo consciente e provocador, vinculado a uma ironia própria do Pós-Moderno norte-americano.”²⁸ 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, que se adaptam ao reduzido pé direito disponível – tudo escapa ao caráter esperado de um prédio de função pública.

Por sua vez, a laranja partida que abriga uma saída de ventilação dos sanitários, com suas cores e seu pontilhado à moda de Roy Lichtenstein, é um elemento *pop* que apela ao humor, que pereniza em arquitetura uma imagem cotidiana.²⁹ 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 forma mais contundente nas palmeiras metálicas no entorno do prédio, que não chegaram a ser instaladas,³⁰ 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.³¹

Reconhecendo isto, Bruno Santa Cecília afirma que “a força expressiva do Centro de Apoio Turístico concentra-se em sua epiderme e independe das soluções espaciais internas [...] Nesse sentido, a forma passa a expressar conteúdos distintos e autônomos em relação ao conjunto das soluções arquitetônicas.”³² A relativização do discurso funcionalista herdado do Movimento Moderno não era nova – os escritos de Niemeyer sobre o tema são exemplos óbvios disto – mas o grau de liberdade explorado é de fato próprio da época e dos debates que vinham se desenvolvendo desde a década de 1960.

Parte significativa da resistência ao edifício no meio arquitetônico se deve à sua 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 Perrotta-Bosch descreve essa resistência profissional 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

27 NERY; BAETA, *Entre o restauro e a recriação. Reflexões sobre intervenções em preexistências arquitetônicas e urbanas*, p. 247, 255–256. Também não podemos concordar 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 irreversível problema de escala e simetria criado para todo o conjunto.

28 *Ibid.*, p. 243.

29 Assim, o apelido *pop* resultante dos materiais empregados se revela adequado também em relação a outros aspectos da proposta arquitetônica.

30 SANTA CECÍLIA, *Éolo Maia: complexidade e contradição na arquitetura brasileira*, p. 161–162.

31 A forma dessa fachada externa inviabiliza sua leitura como eventual proteção do sol matinal – que seria heterogênea no terceiro pavimento, e quase nula no primeiro.

32 SANTA CECÍLIA, *Éolo Maia: complexidade e contradição na arquitetura brasileira*, p. 160.

33 NOGUEIRA, A ausência de um *ubi consistam* ético e estético, p. 61.

34 PERROTTA-BOSCH, O edifício maldito.

Diversamente, vemos aqui virtudes propriamente disciplinares: 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. *A Rainha da Sucata* torna-se, então, exemplo de que “a arquitetura não precisa ser austera para ter valor.”³⁶

Assim como a recusa ao funcionalismo e a exploração da contradição e da ironia,³⁷ a adoção de um repertório formal adaptado a partir dos mais diversos momentos do passado caracteriza aquela época e aquele contexto. Em meio à multiplicidade de caminhos que a arquitetura brasileira trilhava na década de 1980,³⁸ a apropriação livre da tradição é um dos veios que o grupo de Éolo Maia, Sylvio de Podestá e Jô Vasconcellos explora sistematicamente, em diálogo com a produção de arquitetos europeus e norte-americanos do período, como Robert Venturi, Aldo Rossi, James Stirling e Charles Moore.³⁹

Na *Rainha da Sucata*, Podestá assume a filiação a 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. Marcos Nogueira e Bruno Santa Cecília levantam parte dessas filiações: 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

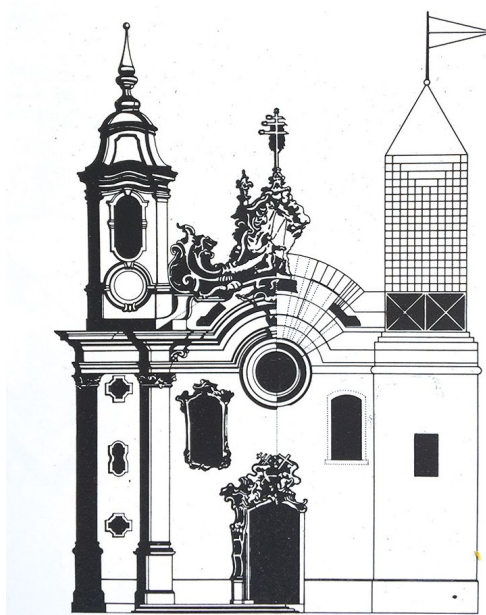


Figura 6.12. Redesenho do projeto de Antônio Francisco Lisboa para a fachada da Igreja de São Francisco em São João del-Rei, desenvolvido por Éolo Maia e Sylvio de Podestá por ocasião do XII Congresso Brasileiro de Arquitetos, em 1985. O desenho original é complementado com uma releitura de seus elementos faltantes, típica da época.⁴¹

concêntricos das portadas medievais, reutilizados por Louis Sullivan e Frank Lloyd Wright.⁴² Compõe-se, assim, um edifício “de muita arquitetura por metro quadrado, onde prevalece uma criatividade a todo o custo,”⁴³ em que se acumulam outras referências históricas, como a rusticação da tradição renascentista, incorporada à fachada sudoeste, e a articulação volumétrica *art déco* nas extremidades do volume das escadarias e nas luminárias indicativas de cada pavimento.

Destacamos o uso de outros elementos recorrentes entre o fim da década de 1970 e o início da década de 1990: a retícula escalonada e/ou

35 SANTA CECÍLIA, Éolo Maia: complexidade e contradição na arquitetura brasileira, p. 152, 157.

36 PERROTTA-BOSCH, O edifício maldito.

37 SANTA CECÍLIA, Éolo Maia: complexidade e contradição na arquitetura brasileira, p. 165.

38 BASTOS, Maria Alice Junqueira; ZEIN, Ruth Verde, *Brasil: arquiteturas após 1950*, São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 222.

39 MAIA; VASCONCELLOS; PODESTÁ, *3 arquitetos. 1980-1985*, p. 25, 48, 88.

40 PODESTÁ, *Clássicos da arquitetura: Museu de Mineralogia Professor Djalma Guimarães*.

41 MAIA; VASCONCELLOS; PODESTÁ, *3 arquitetos. 1980-1985*, p. 53; Cf. SANTA CECÍLIA, Éolo Maia: complexidade e contradição na arquitetura brasileira, p. 166.

42 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.

43 NOGUEIRA, A ausência de um ubi consistam ético e estético, p. 61.

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; as estruturas de tubos metálicos coloridos, usadas para definir composições e espacialidades, no arco sobre a fachada principal, nas abóbadas vazadas sobre as passarelas e nos elementos triangulares no teto do anfiteatro; e as releituras de colunas clássicas presentes nas fachadas, ao fundo do palco do anfiteatro, nos nichos dos salões do térreo e nos pilares dos pavimentos-tipo. Com exceção das colunas clássicas, trata-se de um repertório não-historicista que também caracteriza o período.⁴⁴



Figura 6.13. Marquise sobre o acesso, com estrutura metálica e fechamento em vidro.



Figura 6.14. Arcos concêntricos ao fundo de uma das salas do pavimento térreo.



Figura 6.15. Marcação de rusticação no revestimento em chapas de aço na fachada sudoeste.



Figura 6.16. Articulação volumétrica com referências ao art déco, no vértice noroeste do edifício. Solução similar à do vértice de acesso.

⁴⁴ Discordamos, portanto, de Mauro Nogueira, para quem a retícula seria uma referência renascentista, absorvida conforme codificada por Richard Meier. *Ibid.*



Figura 6.17. Retícula escalonada. Edifício de escritórios em Lugano. Mario Botta, 1981–1985. **45**



Figura 6.18. Retícula escalonada. Torre residencial em Uberlândia. Éolo Maia, Sylvio de Podestá e Saul Marques, 1983. **46**



Figura 6.19. Retícula escalonada na Rainha da Sucata. Luminária do teatro de arena.



Figura 6.20. Elementos acessórios em tubos de aço. Neue Staatsgalerie em Stuttgart. James Stirling e Michael Wilford, 1977–84. **47**

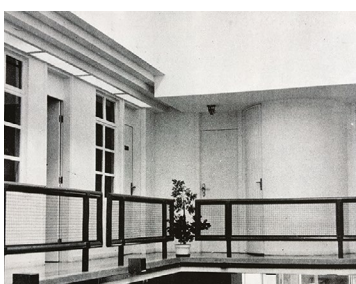


Figura 6.21. Elementos acessórios em tubos de aço. Rio Clínica em Rio Verde. Sylvio de Podestá, 1984–1985. **48**



Figura 6.22. Ao alto, elementos acessórios em tubos de aço no teatro de arena da Rainha da Sucata.

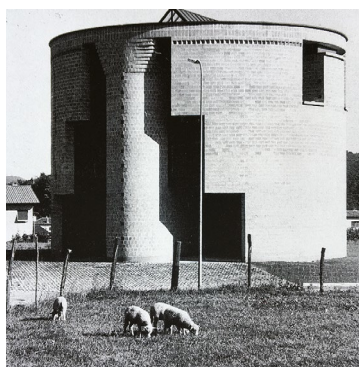


Figura 6.23. Volumes puros. Cilindros na Casa rotonda, em Stabio. Mario Botta, 1979–1981. **49**

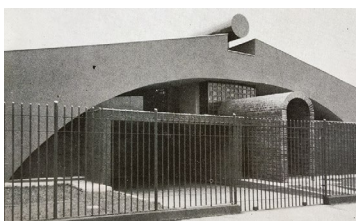


Figura 6.24. Volumes puros. Caixa d'água da Residência Hélio – Joana, em Ipatinga. Éolo Maia e Sylvio de Podestá, 1981–1982. **50**



Figura 6.25. Volumes puros. Prisma triangular do átrio da Rainha da Sucata.

45 JENCKS, Charles, *The language of post-modern architecture*, Londres: Academy, 1991, p. 160.

46 MAIA; VASCONCELLOS; PODESTÁ, *3 arquitetos. 1980–1985*, p. 138.

47 JENCKS, *The language of post-modern architecture*, p. 142.

48 MAIA; VASCONCELLOS; PODESTÁ, *3 arquitetos. 1980–1985*, p. 150.

49 JENCKS, *The language of post-modern architecture*, p. 125.

50 MAIA; VASCONCELLOS; PODESTÁ, *3 arquitetos. 1980–1985*, p. 24.



Figura 6.26. Releitura de coluna clássica no *Wacoal Building*, em Tóquio. Kisho Kurokawa, 1982–85.⁵¹



Figura 6.27. Releitura de pilastras clássicas na Residência Eurípedes – Telma, em Belo Horizonte. Éolo Maia e Jô Vasconcellos, 1983–1984.⁵²



Figura 6.28. Releitura de coluna clássica em pavimento-tipo da *Rainha da Sucata*.

A reapropriação descompromissada da história e, especificamente, o repertório combinado de retículas, volumes puros, estruturas tubulares, bases e capitéis decorativos enraíza o edifício nas formas de seu tempo. De forma mais ampla, ele corresponde a tudo que Sylvia Ficher apontava como *tendência* em 1985: “historicismo, impacto visual, monumentalidade, efeitos pitorescos e de massa, uso de cores fortes e materiais brilhantes, e eventual decoração aplicada.”⁵³ Passado esse período, outras formas tornaram-se correntes no gosto e na moda, e o observador tende a considerar a *Rainha da Sucata* “um edifício datado, representante de um período”⁵⁴ ou, em outros termos, “um projeto pós-moderno (isto é, fora de moda).”⁵⁵ Utilizaremos o adjetivo *antiquado* para referir essa obsolescência formal, que é recorrente e talvez inerente à arquitetura e às artes, à medida que passa o tempo de sua criação.

Ser antiquado confere valor ao edifício de diferentes formas. Num primeiro nível, a obsolescência formal, enquanto presença de formas já absorvidas e deixadas de lado pela cultura arquitetônica, o torna mais aceitável. Mesmo que permaneça provocador, como demonstram as recentes análises de Juliana Nery e Rodrigo Baeta e de Francesco Perrotta-Bosch, suas formas, agora sobejamente conhecidas, não são mais tão chocantes como eram quando ele foi criado. Num segundo nível, a obsolescência formal faz visível o longo intervalo entre a construção do edifício e o presente. Estabelecida essa distância, torna-se possível ver com condescendência as retículas e escalonamentos, hoje fora de moda; torna-se possível encontrar graça nas fachadas flutuantes e nas abóbadas vazadas com função apenas compositiva; é possível ver como lúdicas a laranja gigante e as janelas *maxim air* diminutas. Trata-se da emergência do valor de antiguidade associado ao *antiquado*.

A passagem do tempo trouxe também 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*.⁵⁶ 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

51 JENCKS, *The language of post-modern architecture*, p. 152.

52 MAIA; VASCONCELLOS; PODESTÁ, *3 arquitetos. 1980–1985*, p. 26.

53 FICHER, Sylvia, Anotações sobre o pós-modernismo, *Projeto*, n. 74, p. 35–42, 1985, p. 42.

54 PODESTÁ, *Clássicos da arquitetura: Museu de Mineralogia Professor Djalma Guimarães*.

55 PERROTTA-BOSCH, *O edifício maldito*.

56 IEPHA (Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais), Termo de referência. Contratação para confecção e aquisição de mobiliário. 2011.

alterações cromáticas têm alguma heterogeneidade, e sua oxidação avançou a ponto de necessitar de reintegrações pontuais, exprimindo claramente a passagem de mais de trinta anos desde a inauguração do edifício.⁵⁷ Outras combinações de materiais, 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, todos no exterior, 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.⁵⁸

Para além do valor de antiguidade, a passagem do tempo viabiliza também o reconhecimento do valor histórico do bem, como parte do conjunto arquitetônico, urbanístico e paisagístico que se vem formando progressivamente na Praça da Liberdade. Conforme se reconhece em publicação do Iepha:

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.⁵⁹

Evocando a Casa do Bispo, o Edifício Niemeyer, os edifícios Xodó e IPSEMG, todos posteriores aos edifícios ecléticos que constituem a imagem mais difundida da Praça da Liberdade, Sylvio de Podestá é consciente desse 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

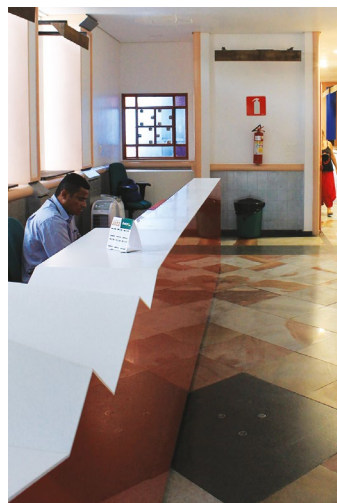


Figura 6.29. Balcão instalado em um dos salões do térreo, c. 2011.



Figura 6.30. Chapas de aço patinável na fachada sudoeste, com diversas alterações cromáticas.



Figura 6.31. Revestimentos em ardósia e cerâmica na fachada leste, mostrando pequenas lacunas.

57 A liga utilizada, SAC-41, parece ser menos resistente que o aço *corten* – possível explicação para a necessidade das próteses que foram incorporadas ao material. Cf. MAIA; VASCONCELLOS; PODESTÁ, **3 arquitetos. 1980–1985**, p. 151.

58 Alguns materiais não apresentam envelhecimento relevante e, assim, não contribuem para o valor de antiguidade do edifício: os quartzitos e os granitos dos pisos, por sua resistência, e as pastilhas cerâmicas do interior, com situação mais protegida do que os revestimentos cerâmicos do exterior.

59 IEPHA (Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais), **Guia dos bens tombados v.1**, Belo Horizonte: Iepha, 2014, p. 53.

grande efervescência e discursos cheios de adjetivos e substantivos.⁶⁰

Hoje, a *Rainha da Sucata* é um elemento a mais em uma coleção heterogênea; um passado entre outros, a enriquecer um conjunto aberto, que ganhou sucessivos acréscimos ao longo de um século. É uma questão de tempo até que seja reconhecida como parte integrante, com pleno direito, dos tombamentos municipal e estadual da Praça.

Há artifício no programa inventado pelos arquitetos, o que se evidencia na transitoriedade dos usos; há ironia e ludicidade nos jogos de escala e nas referências *pop* do projeto; há provocação na colagem de materiais, na negação da verdade estrutural e material, no assumido formalismo. Não por acaso, o edifício foi reconhecido e polemizado essencialmente por seu aspecto formal, seja enquanto ruptura do conjunto da praça, seja enquanto desvinculação de forma e função. É uma arquitetura metalinguística e autorreferencial, em algum lugar entre manifesto, pavilhão e *folie architecturale* pós-moderna, contrabalançada por um interesse urbano inequívoco. Cada uma dessas possibilidades parece adequada ao espírito de invenção e à densidade do conhecimento disciplinar dos autores e, de forma mais ampla, da arquitetura mineira da época.

Hoje, a *Rainha da Sucata* tem valor de antiguidade: sua coleção de formas tornou-se antiquada, num descompasso formal reforçado pelo envelhecimento das superfícies, que faz visível o afastamento do presente em relação ao tempo da construção. Ela integrou-se à coleção de edifícios da Praça da Liberdade e tornou-se mais um testemunho do passado, suavizando sua provocação inicial. Podemos observá-la com a simpatia condescendente e afetiva com que se observa um coreto de praça ou uma ruína de jardim; com curiosidade genuína por um modo de fazer arquitetura que não mais se repete. Semelhante esmaecimento da

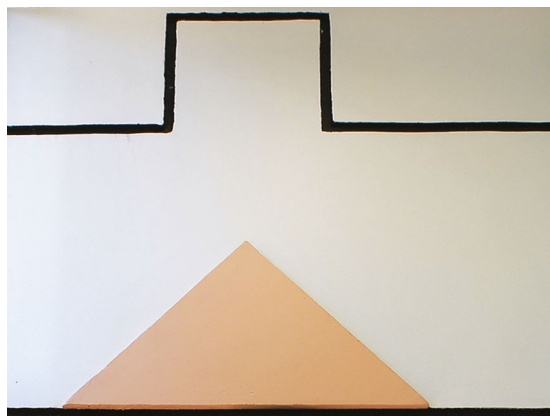


Figura 6.32. Frisos e relevos no pavimento térreo, com irregularidades associadas às sucessivas repinturas.

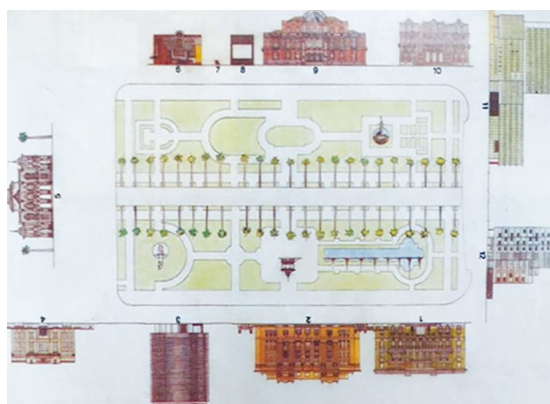


Figura 6.33. Projeto de restauro e recuperação da Praça da Liberdade. Na parte superior, a *Rainha da Sucata*, a antiga reitoria da UEMG e a antiga Secretaria de Educação. O conjunto inclui edifícios de todo o século XX.⁶¹

provocação que integrava as intenções projetuais não há de desvalorizar um edifício generoso e engenhoso, que mais pretendia questionar do que proclamar. Por incômoda que seja a trajetória do provocador ao canônico, trata-se de uma prática cultural que se tem mostrado recorrente e mesmo inexorável nas últimas décadas de contínua ampliação do universo patrimonial – e que tem sido a alternativa viável ao desaparecimento e à perda.⁶²

O caso em tela permite também refletir sobre os limites da percepção do antiquado enquanto atributo do valor de antiguidade. Quando de sua

60 PODESTÁ, *Clássicos da arquitetura*: Museu de Mineralogia Professor Djalma Guimarães.

61 MAIA; PODESTÁ, *Stepstyle tupiniquim*. Centro de Apoio Turístico Tancredo Neves, p. 36.

62 Sobre o conceito de *inflação patrimonial*, ver: CHOAY, Françoise, *A alegoria do patrimônio*, São Paulo: Estação Liberdade/Unesp, 2001.

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”⁶³ – 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.”⁶⁴ Passadas décadas dessas observações, cabe verificar até que ponto o repertório formal então empregado já é reconhecido como datado pelo público. Caso não seja, a percepção do valor do *antiquado* em edifícios tão recentes como a *Rainha da Sucata* dependerá de sensibilidade e atenção maiores do que aquela do *envelhecido* e do *ultrapassado* – ou de mais distanciamento temporal.

OBSOLESCÊNCIA E OBSOLESCÊNCIA FORMAL – EDIFÍCIOS ANTIQUADOS

A *Rainha da Sucata* introduz a obsolescência como atributo do valor de antiguidade, por meio de uma de suas variações: a obsolescência formal, que associamos ao termo *antiquado*. Contudo, antes de aprofundar esse tema específico, cabe discutir a obsolescência em sentido mais amplo. Stephen Cairns e Jane M. Jacobs tratam de edifícios obsoletos a partir de uma contraposição entre espaço e tempo: “um edifício obsoleto está em seu lugar, mas fora de seu tempo.”⁶⁵ 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.⁶⁶

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.⁶⁷ Mas a obsolescência afeta os indivíduos também numa perspectiva sensorial. O descompasso temporal próprio da obsolescência causa estranhamento ou, no mínimo, desperta a atenção. David Lowenthal ressalta esse potencial:

Algumas permanências ainda são úteis, outras obsoletas; algumas estão no ferro-velho, outras no museu. O que elas têm em comum é parecerem derivar de um tempo passado: elas parecem estranhamente datadas. A percepção do anacronismo convida à consciência histórica.⁶⁸

No âmbito do patrimônio cultural, um raro estudo norte-americano sobre a questão mostra como é possível que a obsolescência desperte nas pessoas, além de atenção e estranhamento, também encantamento.⁶⁹ Assim, a obsolescência pode se integrar positivamente ao conjunto dos valores do patrimônio e especificamente ao valor de antiguidade.

⁶³ SANTA CECÍLIA, *Éolo Maia: complexidade e contradição na arquitetura brasileira*, p. 166.

⁶⁴ FICHER, Anotações sobre o pós-modernismo, p. 41.

⁶⁵ CAIRNS, Stephen; JACOBS, Jane M., *Buildings must die*, Cambridge (Massachusetts): The MIT Press, 2014, p. 103.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ *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.

⁶⁸ LOWENTHAL, David, *The past is a foreign country – Revisited*, Cambridge: Cambridge University Press, 2015, p. 388.

⁶⁹ 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.

Ao longo do presente capítulo, examinaremos três variações do conceito de obsolescência, com parte de sua fortuna crítica, e os desdobramos a partir de edifícios brasileiros do século XX selecionados, tratados em variados graus de aprofundamento:⁷⁰

- a) *Obsolescência formal*, referente às formas datadas, para a qual propomos o adjetivo *antiquado*;
- b) *Obsolescência funcional*, referente à perda de uso, para a qual propomos o adjetivo *desusado*;
- c) *Obsolescência dos padrões adotados*, referente ao não atendimento a padrões e expectativas contemporâneas, para a qual propomos o adjetivo *ultrapassado*.

Podemos retomar o tema do antiquado a partir do próprio Riegl, que considera a obsolescência em sua dimensão formal, numa perspectiva vinculada à história da arte. Conforme exposto no Capítulo 1, ele propõe que se associe o envelhecimento a alguma “complexidade formal” que permita perceber “eficazmente as marcas de antiguidade.”⁷¹ Nesses termos, formalmente obsoleto seria *aquilo produzido em um estilo do passado* – definição que remete ao conceito de *estilo*, central na reflexão sobre arquitetura, continuamente apropriado em um arco que vai de Viollet-le-Duc a Jencks, passando por Semper, Pevsner e Hitchcock.⁷² Sem entrar nessa discussão, seguiremos com o termo *antiquado*.

A obsolescência formal perpassa o ciclo de produção e absorção 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.⁷³ 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 a palavra terá conotação positiva ou negativa.

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*, por exemplo. Assim, é por este viés que o gosto contemporâneo pelo passado se expande mais intensamente, seja no patrimônio cultural reconhecido, seja nas réplicas e recriações, com os mais diversos fins, que se multiplicam na sociedade contemporânea e se distanciam da abordagem desta Tese.⁷⁴

De forma geral, no *corpus* estudado, os edifícios das primeiras décadas do século XX 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. Uma observação mais atenta aponta a *complexidade formal*, levantada por Riegl, como fator importante. Por exemplo, comparando apenas edifícios ecléticos, a sede do Fluminense Clube (1920) tem mais elementos construtivos formalmente elaborados, que permitem sua percepção como antiquada, do que a sede do Museu da Imagem e do Som, no Rio de Janeiro (1922) ou o Hotel Central, em Recife (1928). Analogamente, o antigo Banco de São Paulo (1938), com sua profusão

70 Nas referências conceituais citadas, o termo obsolescência compreende os três temas, sem distinções precisas. Na raciocínio aqui desenvolvido, a diferenciação ajuda a esclarecer o caráter e as especificidades de cada edifício e do próprio conceito.

71 RIEGL, Alois, Disposizioni per l'applicazione della legge di tutela dei monumenti, in: *Alois Riegl: teoria e prassi della conservazione dei monumenti. Antologia di scritti, discorsi, rapporti 1898–1905*, Bolonha: GEDIT, 2003, p. 231.

72 VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel, *Restauração*, Cotia: Ateliê Editorial, 2000; CAIRNS; JACOBS, Buildings must die, p. 103–104; PEVSNER, Nikolaus, *Os pioneiros do desenho moderno. De William Morris a Walter Gropius*, São Paulo: Martins Fontes, 1980; HITCHCOCK, Henry-Russel; JOHNSON, Philip, *The international style*, Londres – Nova Iorque: W. W. Norton & Company, 1995; JENCKS, Charles, *The new paradigm in architecture: the language of post-modernism*, New Haven: Yale University Press, 2012.

73 CAIRNS; JACOBS, Buildings must die, p. 103–104.

74 LOWENTHAL, *The past is a foreign country – Revisited*, p. 33, 50–54.

de elementos construtivos e decorativos, tem mais oportunidades para ser antiquado do que o Palácio das Esmeraldas, em Goiânia, inaugurado no mesmo ano, com gosto *art déco* similar, mas sem a mesma profusão de elementos.

Mesmo na ausência dessa complexidade, o claro pertencimento a uma época – o caráter evidentemente *datado* – pode se impor. Por exemplo, no Pavilhão de Verificação de Óbitos (1937), em Recife, as formas da tentativa de pilotis, da cobertura-terraço e dos cobogós o vinculam à primeira metade do século. O mesmo acontece com a Sociedade Harmonia de Tênis (1970), em São Paulo, onde os bancos corridos de concreto, as divisórias de cobre, o mobiliário de alguns ambientes e a fonte utilizada nos letreiros da sinalização a associam às décadas de 1970 e 1980.⁷⁵ A Sociedade Harmonia reitera o que



Figura 6.34. Sede Social do Fluminense Clube (Rio de Janeiro). Salão nobre. Profusão de elementos construtivos e decorativos antiquados.



Figura 6.35. Hotel Central (Recife). Saguão. Os únicos elementos ecléticos são as esquadrias do interior e das fachadas.



Figura 6.36. Antigo Banco de São Paulo. Espaço da agência bancária. Profusão de elementos construtivos e decorativos antiquados.



Figura 6.37. Palácio das Esmeraldas (Goiânia). Simplicidade formal dos elementos construtivos e decorativos.

⁷⁵ 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, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020, p. 85.

foi levantado por meio da *Rainha da Sucata*: mesmo edifícios recentes podem ser percebidos como antiquados, bastando para isso serem suficientemente característicos e/ou evocativos de uma época. Uma vez reconhecidos como tal, passam a merecer simpatia e interesse, ganham a graça daquilo que segue existindo dignamente, mesmo estando fora de moda. 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 (1936), no Rio de Janeiro.

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 (1937), em Goiânia, mantém exteriores e interiores da antiga residência do governador praticamente intactos, com numerosos elementos de gosto moderno, entre luminárias, detalhes arquitetônicos, louças e metais sanitários, algumas 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 poderiam ser consideradas apenas inadequadas ou anacrônicas por um



Figura 6.38. Antigo Pavilhão de Verificação de Óbitos (Recife). Tentativa de pilotis, janela em fita, teto plano. Elementos e organização próprios de uma época.



Figura 6.39. Sociedade Harmonia de Tênis. Banco fixo e grelha de cobertura em concreto, divisórias em cobre martelado e mobiliário próprios de uma época.



Figura 6.40. Sociedade Harmonia de Tênis. Há graça e interesse no conjunto de acabamentos, mobiliário e objetos antiquados.



Figura 6.41. Sociedade Harmonia de Tênis. Há graça e interesse na sinalização antiquada.



Figura 6.42. Museu Pedro Ludovico (Goiânia). Carrinho de chá com formas geométricas puras e sem ornamentos, com utensílios ornamentados tradicionais, próprios de uma época anterior.



Figura 6.43. Museu Pedro Ludovico. Objetos de *design* popular, com associações formais e temporais menos claras.

observador de interesse restrito. A coleção também inclui, nos ambientes de serviço, objetos numerosos com um *design* popular dificilmente datável. Embora sigam sendo produzidos, suas formas e técnicas tradicionais também os caracterizam como antiquados. A convivência entre três repertórios formais tão distintos, em uma casa cujo acervo foi formado durante apenas quatro décadas, é reveladora não só de um gosto elástico dos proprietários, mas das variadas relações estabelecidas pela família e das diferentes formas como ela tencionava se apresentar. Para um observador com interesses mais amplos, os três conjuntos de formas antiquadas contribuem para o valor da casa enquanto algo que vem do passado, resistiu ao tempo e se apresenta no presente.

Questões específicas surgem quando o aspecto formalmente antiquado aparece em reconstruções, réplicas ou mesmo em criações livres a partir de formas antigas.⁷⁶ Conforme aponta Lowenthal, esses objetos têm 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.⁷⁷

A bibliografia abunda em razões para as réplicas e em relatos de como elas satisfazem o público.⁷⁸ As reconstruções pós-desastre e as réplicas realizadas por motivos políticos atendem a um interesse

⁷⁶ Os demais atributos do valor de antiguidade também podem ser recriados em reconstruções e réplicas, mas como a reprodução intencional da *forma* é mais comum, trataremos apenas dela.

⁷⁷ LOWENTHAL, *The past is a foreign country – Revisited*, p. 388.

⁷⁸ STANLEY-PRICE, Nicholas, *The reconstruction of ruins: principles and practice*, in: *Conservation. Principles, dilemmas and uncomfortable truths*, Oxford/ Burlington/ Londres: Butterworth-Heinemann/ Victoria and Albert Museum, 2009, p. 32–46.

identitário com frequente reverberação nas populações envolvidas, como, por exemplo, nos casos celebrados do centro de Varsóvia, na Polônia, e da ponte de Mostar, na Bósnia.⁷⁹ Outras reconstruções resultam do interesse de arquitetos e de amadores em ter contato com construções célebres desaparecidas. Esses empreendimentos apresentam valor arquitetônico relevante e são por vezes bem-sucedidos em termos de público e de interesse profissional, como nos casos do pavilhão de Mies van der Rohe, reconstruído em Barcelona, e do pavilhão de Gerrit Rietveld, reconstruído em Otterlo.⁸⁰ Em outras ocasiões, alcançam menos sucesso, como o pavilhão de Sert, reconstruído em Barcelona, e o pavilhão de Le Corbusier, reconstruído em Bolonha.⁸¹

O interesse pela forma antiquada pode dar-se mesmo na ausência de continuidade material com as construções originais – o que implica a possibilidade da experiência do 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. Nesses casos, a ausência de valor de antiguidade corresponde à ausência da aura, conforme conceituada por Benjamin.

Numa perspectiva profissional, reconstruções são objetos novos, a serem considerados pelos méritos próprios que eventualmente possuam.⁸² Seu valor histórico é significativamente menor, pois documentam apenas seu próprio processo de reconstrução; seu valor de antiguidade é questionável; e seus valores especificamente arquitetônicos ou identitários, aqueles de mais fácil recuperação, são marcados pela consciência da irrepetibilidade dos atos humanos.

79 MARCINKOWSKA, Magdalena; ZALASIŃSKA, Katarzyna, **The challenges of world heritage recovery**, Varsóvia: Narodowy Instytut Dziedzictwa, 2019. Não encontramos exemplos de reconstruções de edifícios do século XX por motivos identitários, talvez por serem muito recentes para despertar esse tipo de interesse. Convém lembrar que Riegl chama esse sentimento 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.

80 PELLEGRINI, Ana Carolina, **Quando o projeto é patrimônio: a modernidade póstuma em questão**, Tese – doutorado em arquitetura e urbanismo, UFRGS, Porto Alegre, 2011, p. 167–189, 203–211.

81 HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión, **La clonación arquitectónica**, Madri: Siruela, 2007, p. 100–108.

82 Nesse quadro geral, cabe citar ainda as recriações livres de construções com formas passadas, motivadas por um gosto difuso ou comercial no tema. Excluímos essas últimas iniciativas do campo do patrimônio e, assim, desta tese, pela ausência de valores culturais relevantes.

HANGAR DE SANTA CRUZ. O VALOR DO DESUSADO

RIO DE JANEIRO – RIO DE JANEIRO

AUTORIA. Não identificada, sob responsabilidade da Luftschiffbau Zeppelin GmbH

PROJETO. 1934

CONSTRUÇÃO. 1934–1936

PROTEÇÃO PATRIMONIAL. Tombamento federal, processo 994–T-78, homologado em 23 de julho de 1998

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.⁸³ Esta terminou por obter também o contrato para construção do aeroporto, incluindo o desenvolvimento dos projetos correspondentes. A estrutura metálica do hangar para os dirigíveis 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 1935.⁸⁴ O complexo incluía ainda um terminal de passageiros e equipamentos para produção e armazenamento de gases.⁸⁵

O aeroporto Bartolomeu de Gusmão foi inaugurado pelo presidente Getúlio Vargas em dezembro de 1936.⁸⁶ Em 1937, deu-se a explosão do dirigível *Hindenburg*, nos Estados Unidos, levando à interrupção dos voos dessas aeronaves em todo o mundo, de forma que o hangar de Santa Cruz serviu ao *Graf Zeppelin*⁸⁷ 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.⁸⁸ 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 *A12*.⁸⁹ Dessa forma, desde sua construção, o hangar tem servido para abrigo e manutenção de variadas aeronaves.

Em 1978, o Iphan abriu processo de tombamento do Aeroporto, mas somente conseguiu acesso à área em 1981. O 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.⁹⁰ 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

83 BRASIL, Decreto 24.069, de 31/03/1934.

84 IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), Processo de tombamento. Hangar de Zepelins do Aeroporto Bartolomeu de Gusmão (3v.), p. 32 (anexo I). 1978. O nome da siderúrgica alemã aparece em diversas inscrições no edifício.

85 *Ibid.*, p. 46–79 (anexo I).

86 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.

87 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.

88 BRASIL, Decreto-Lei 4109, de 12/02/1942.

89 FAB, Força Aérea Brasília, **Base Aérea de Santa Cruz 54 anos**, São Paulo: Skydive, 1998, p. 9.

90 IPHAN, Processo de tombamento. Hangar de Zepelins do Aeroporto Bartolomeu de Gusmão (3v.), p. 67, 278, 281. A inscrição 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.”

de ambos os pareceristas em reconhecer valor arquitetônico ou estético em um “projeto de valor apenas utilitário.”⁹¹

Nas últimas décadas, o reconhecimento do valor patrimonial do 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 visitaçã para o público externo, cujo roteiro enfatizava os valores culturais do hangar,⁹² 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.⁹³ 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.

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



Figura 6.44. Aeroporto Bartolomeu de Gusmão, com suas instalações técnicas, conforme retratado na publicação *Aviação Civil*, de 1939.⁹⁴

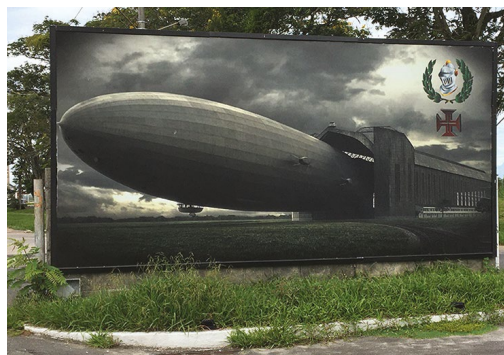


Figura 6.45. Cartaz contemporâneo que une a imagem de um dirigível saindo do hangar e o símbolo heráldico da Ala 12.

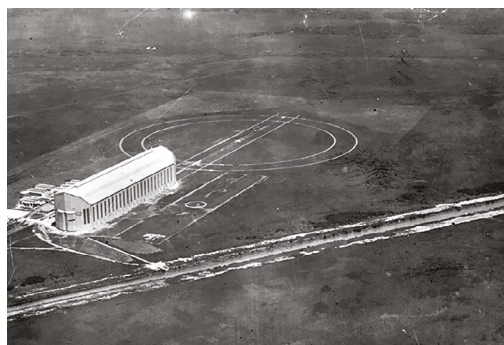


Figura 6.46. Inserção paisagística do Hangar de Santa Cruz, em meio à planície, em 1936.⁹⁵



Figura 6.47. Vista do Hangar de Santa Cruz a partir do sudeste, permitindo observar o volume construído, sua superfície e sua fenestração.

⁹¹ *Ibid.*, p. 24–26, 61–64, 235, 253–255.

⁹² TRINDADE, Débora; CARVALHO, Juliano Loureiro de, Notas de entrevista sobre o Hangar de Santa Cruz, concedida à pesquisa via telefone. 2021.

⁹³ 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. Hangar de Zeperlins do Aeroporto Bartolomeu de Gusmão (3v.), p. 19 (anexo 1), 19 (anexo 2).

⁹⁴ IPHAN, Processo de tombamento. Hangar de Zeperlins do Aeroporto Bartolomeu de Gusmão (3v.), p. 28 (anexo I).

⁹⁵ *Ibid.*, p. 21 (v.2).

dono.⁹⁶ 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.

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.⁹⁷ Dentre 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.⁹⁸

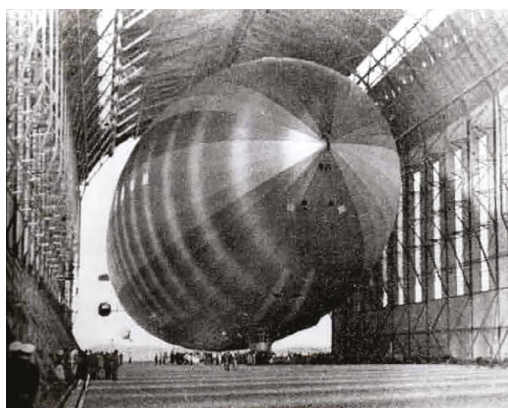


Figura 6.48. Dirigível no interior do hangar, conforme retratado na publicação *Aviação Civil*, de 1939.⁹⁹ O invólucro ecoa a forma de seu conteúdo.

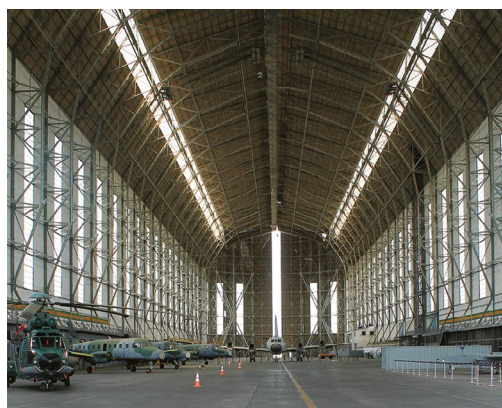


Figura 6.49. Interior do hangar, em 2021. O uso por aviões de pequeno porte mantém vazio o espaço dos dirigíveis.

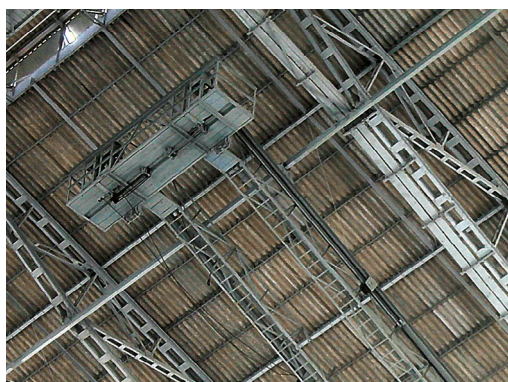


Figura 6.50. Pontes rolantes integradas à estrutura de cobertura, instaladas para manutenção das aeronaves, que permanecem como elementos de manutenção do edifício.



Figura 6.51. Elevador de passageiros e de carga, com seus elementos de fechamento, controle e iluminação iniciais.

⁹⁶ 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.

⁹⁷ Não se tem notícia da torre de atracação e dos trilhos onde ela corria.

⁹⁸ TRINDADE; CARVALHO, Notas de entrevista sobre o Hangar de Santa Cruz, concedida à pesquisa via telefone.

⁹⁹ IPHAN, Processo de tombamento. Hangar de Zepelins do Aeroporto Bartolomeu de Gusmão (3v.), p. 30 (anexo I).

O antigo terminal de passageiros, justaposto ao hangar, 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 e conveniências da arquitetura da época: 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 extrema da civilização industrial.

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,¹⁰⁰ o dispositivo 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).

A importância da evocação das aeronaves nos espaços de interesse cultural a elas associados já foi apontada por Felipe Vieira, em dissertação acerca do patrimônio aeronáutico brasileiro.¹⁰¹ De fato, sem que o uso e o passado dos espaços sejam perceptíveis aos observadores, para estes trata-se de edifícios quaisquer. No hangar de Santa Cruz, as características extraordinárias da arquitetura são de tal forma ligadas aos dirigíveis que conseguem evocar essas aeronaves – beneficiadas pela pintura inserida *a posteriori*.



Figura 6.52. Antigo terminal de passageiros, atual Comando da Ala 12.



Figura 6.53. Interior do hangar. Pintura no piso, reproduzindo, em tamanho natural, o *layout* interno da cabine do *Graf Zeppelin*.

A evocação dos dirigíveis é significativa por suas reverberações no imaginário brasileiro. 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”;¹⁰² o Exército saudou seu primeiro voo sobre o Rio de Janeiro com aviões próprios;¹⁰³ 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

100 TRINDADE; CARVALHO, Notas de entrevista sobre o Hangar de Santa Cruz, concedida à pesquisa via telefone.

101 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 – Museu de Astronomia e Ciências Afins, Rio de Janeiro, 2009, p. 71.

102 Observações do texto *O Graf Zeppelin no Brasil*, da revista *O Cruzeiro* (p.1, n. 82, 31/05/1930). Consultada em: IPHAN, Processo de tombamento. Hangar de Zepelins do Aeroporto Bartolomeu de Gusmão (3v.), p. 18.

103 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.



Figura 6.54. Graf Zeppelin observado pelo público, no bairro da Glória, na década de 1930.¹⁰⁴



Figura 6.55. Concentração de público junto ao Graf Zeppelin, no Campo dos Afonsos, em 1930.¹⁰⁵



Figura 6.56. Publicidade da travessia do Atlântico em dirigível, 1936.¹⁰⁶



Figura 6.57. Cartão postal da Cinelândia, incluindo um dirigível por meio de fotorreprodução.¹⁰⁷

o tema – inclusive montagens incluindo a aeronave em fotografias pré-existentis.¹⁰⁸ 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.

Para esse interesse, contribuía a propaganda feita pelo governo nazista dos dirigíveis como orgulho nacional, que, até certo ponto dos acontecimentos, tinha espaço num Brasil de posição internacional ambígua.¹⁰⁹ 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.¹¹⁰ 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 e a fantasia. A força dessa imagem potencializa o valor de antiguidade que emerge da apreensão do uso perdido do hangar.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 50.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 24.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 52.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 57.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 53–56.

¹⁰⁹ 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.

¹¹⁰ IPHAN, Processo de tombamento. Hangar de Zeppelins do Aeroporto Bartolomeu de Gusmão (3v.), p. 18.

Outros atributos do valor de antiguidade do hangar são suas alterações visíveis. O aeroporto Bartolomeu de Gusmão transformou-se em Base Aérea de Santa Cruz, e esta em Ala 12. A última mudança permanece visível na sinalização do hangar, que guarda o nome ou a sigla da Base Aérea. Esses elementos apontam para as transformações do edifício após a interrupção do serviço de dirigíveis, evocando outra parte de sua história.

Menos sutis são as construções de um e dois pavimentos adossadas aos lados maiores do hangar, no interior e exterior. Apesar da ausência de interesse arquitetônico, e por romper o caráter unitário do edifício, a variedade dos acréscimos faz visíveis as graduais mudanças em seu uso; enriquecem a estratificação histórica e a experiência desta. Em outra chave, a capacidade de adaptação do hangar colabora para que ele siga sendo usado e, por isso, receba manutenção. Assim, reconhecemos a pertinência dos acréscimos e sua possível contribuição ao valor de antiguidade presente; mas questionamos seu grau de interferência sobre o edifício e a continuidade de sua expansão, que merece análise mais criteriosa.

Quanto ao envelhecimento do edifício, destacam-se as telhas de fibrocimento da cobertura e da maior parte das portas colossais, com superfície escurecida pela colonização biológica e pela deposição de óxido de ferro advindo da estrutura do edifício, em variações sutis, conforme o relevo da superfície, sua inclinação e sua orientação.¹¹¹ 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).¹¹² 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; mas mesmo depois de uma década de ação dos agentes atmosféricos, persiste uma incompatibilidade visual que interfere negativamente na apreensão do edifício.

A estrutura portante apresenta oxidação superficial em numerosos trechos, apesar das múltiplas repinturas. Na breve inspeção visual realizada, não identificamos corrosão relevante nessas peças, de forma que seu envelhecimento se integra à ampla perspectiva temporal que o hangar abre ao observador.



Figura 6.58. Permanência da sinalização alusiva à Base Aérea de Santa Cruz, no hangar.



Figura 6.59. Volumes adossados ao exterior do hangar, construídos em diferentes momentos.

¹¹¹ 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.

¹¹² IPHAN, Processo de tombamento. Hangar de Zeppelin do Aeroporto Bartolomeu de Gusmão (3v.), p. 124; TRINDADE; CARVALHO, Notas de entrevista sobre o Hangar de Santa Cruz, concedida à pesquisa via telefone.

O aço reaparece, em folhas, no fechamento da parte inferior das portas colossais, que apresenta corrosão, lacunas, rupturas e deformações expressivas, num processo que, sem manutenção adequada, comprometerá sua existência e o funcionamento dessas estruturas.

As 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.¹¹³ 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 virtude do contraste com os trechos repintados.¹¹⁴

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.”¹¹⁵ Esse material tem resistido satisfatoriamente: as intervenções observadas são motivadas majoritariamente por alterações arquitetônicas, e não por desgaste. 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 calhas, o revestimento apresenta um padrão reticulado de alterações cromáticas associadas à modulação da estrutura do edifício, entrelaçando construção e envelhecimento.



Figura 6.60. Fachada norte, com substituição parcial do fechamento em telhas de fibrocimento.¹⁰⁴



Figura 6.61. Batedor de uma das portas colossais. Perda de pintura, lacunas e abertura de fibras. Peça diretamente associada ao uso dos dirigíveis.

113 IPHAN, Processo de tombamento. Hangar de Zeppelin do Aeroporto Bartolomeu de Gusmão (3v.), p. 51 (anexo I).

114 TRINDADE; CARVALHO, Notas de entrevista sobre o Hangar de Santa Cruz, concedida à pesquisa via telefone.

115 IPHAN, Processo de tombamento. Hangar de Zeppelin do Aeroporto Bartolomeu de Gusmão (3v.), p. 51 (anexo I).

O Hangar de Santa Cruz apresenta, 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 pequenos, 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 este ser o último hangar de origem alemã íntegro no mundo.¹¹⁶

OBSOLESCÊNCIA FUNCIONAL – EDIFÍCIOS DESUSADOS

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.”¹¹⁷ Essa ruptura pode ter conotações claramente negativas, como nas imagens de desuso associadas aos grandes empreendimentos asiáticos abandonados antes de sua inauguração¹¹⁸ ou nas “paisagens de rejeitos” de certas zonas de expansão urbana, que despertam para a crítica do desperdício e dos excessos e do capitalismo contemporâneo.¹¹⁹ Alexandre Pacheco trata de um desuso que evoca mais claramente o passado, em sua análise da estação da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré, em Porto Velho, finalizada em 1912 e desativada na década de 1970. Observando os vagões e locomotivas do conjunto,



Figura 6.62. Detalhe da porta sul. A pátina das telhas antigas contrasta com a superfície lisa das novas peças.



Figura 6.63. Detalhe da fachada leste. Revestimento da década de 1930, com lacunas, tentativas de recomposição e diferentes repinturas.

116 Há hangares de dirigíveis com outras origens, em países como Inglaterra, Itália e Estados Unidos.

117 LOWENTHAL, *The past is a foreign country – Revisited*, p. 31.

118 CAIRNS; JACOBS, *Buildings must die*, p. 106.

119 PICON, Antoine, *Anxious landscapes: from the ruin to rust*, *Grey Room*, n. 1, p. 64–83, 2000, p. 76–77.

o pesquisador encontra 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.¹²⁰ O impacto subjetivo dos despojos de uma história observada com distanciamento aproxima o texto dos escritos de Benjamin sobre o tema, analisados no Capítulo 1.

O Hangar de Santa Cruz, edifício do século XX reconhecido como patrimônio cultural, também perdeu seu uso inicial; também evoca simultaneamente sua antiga função e a perda dela. Assim como os remanescentes da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré, 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. Nos termos de Antoine Picon, “a ideia de funcionalidade anda de mãos dadas, então, com a de obsolescência.”¹²¹ Contudo, diferentemente do caso de Porto Velho, nossa análise do hangar 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



Figura 6.64. Cantina de vinho (Serafina Corrêa). Implantação em desnível.



Figura 6.65. Cantina de vinho (Serafina Corrêa). Interior com pipas e demais peças do processo produtivo.



Figura 6.66. Rádio Difusora de Caruaru. Exterior.



Figura 6.67. Rádio Difusora de Caruaru. Interior do auditório, com letreiro e relevos decorativos.

¹²⁰ 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.

¹²¹ PICON, Anxious landscapes: from the ruin to rust, p. 76–77.

mais flexível, numa estratégia de manejo das prováveis mudanças de uso.¹²² 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.¹²³ 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 uma modernidade passada. Diferentemente, vestíbulos de acesso, auditório e escritórios, mesmo quando bem preservados, são adequados para o exercício de funções públicas em geral e não lembram diretamente a atividade bancária anterior.



Figura 6.68. Antigo Banco de São Paulo. Reminiscências do uso. Agência bancária, com balcões de atendimento, mesas de apoio para clientes e guarita para segurança.



Figura 6.69. Antigo Banco de São Paulo. Auditório, preservado, sem relação específica com o uso perdido.

¹²² NUTI, Franco, *Macchine e architettura industriale. Dalla conoscenza a un recupero integrato*, in: *Curare il moderno: I modi della tecnologia*, Venezia: Marsilio, 2002, p. 395; CAIRNS; JACOBS, *Buildings must die*, p. 116.

¹²³ NUTI, *Macchine e architettura industriale. Dalla conoscenza a un recupero integrato*, p. 396–397.



Figura 6.70. Antigo Banco de São Paulo. Reminiscências do uso. Cofre, com portas blindadas e gradis.



Figura 6.71. 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, mas nem todos os casos são assim. Maria Luisa Barelli e Alessandra Lucchesi intitulam *Gigantescas conchas esvaziadas das máquinas* seu texto sobre a preservação de edifícios industriais italianos: sem os elementos que dão sentido a seu interior, as construções são como conchas esvaziadas da vida que um dia abrigaram – ou, nos termos de Franco Nuti, “um texto literário ao qual foram subtraídas páginas essenciais, com [...] as motivações essenciais que baseiam e explicam a trama.”¹²⁴ É o que se verifica nos exemplos a seguir.

A sede do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro mantém, em seu pavimento principal, disposição, acabamentos e pinturas decorativas correspondentes à sua construção, em 1922, como pavilhão do Distrito Federal na Exposição do Centenário da Independência.¹²⁵ Embora a utilização por repartições administrativas do Instituto Médico Legal (IML) e por uma delegacia de polícia, antes da instalação do museu, em 1965, não tenha inviabilizado as restaurações que levaram ao estado atual, o caráter pouco específico dos espaços e de sua decoração não permite uma leitura direta do(s) uso(s) perdido(s).

A poucas centenas de metros do MIS, a sede do Instituto Cultural da Aeronáutica ocupa a antiga Estação de Hidroaviões do Aeroporto Santos Dumont, cuja construção foi iniciada em 1937, a partir de concurso vencido por Atílio Corrêa Lima.¹²⁶ Foi inaugurada em 1938, apenas dois anos depois do Aeroporto

¹²⁴ BARELLI, Maria Luisa; LUCCHESI, Alessandra, *Gigantesche conchiglie svuotate dalle macchine. Problemi di riuso dell'architettura industriale*, in: *Curare il moderno: I modi della tecnologia*, Venezia: Marsilio, 2002, p. 315–325; NUTI, *Macchine e architettura industriale. Dalla conoscenza a un recupero integrato*, p. 393.

¹²⁵ INEPAC (Instituto estadual do patrimônio cultural – Rio de Janeiro), *Processo de tombamento. Prédio do Museu da Imagem e do Som*. 1988

¹²⁶ 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.

Bartolomeu de Gusmão e seu hangar de dirigíveis, como parte do mesmo ciclo de modernização de infraestruturas do país. Assim como o hangar de dirigíveis, logo perdeu seu uso – já estava desativada em 1942. No entanto, diferentemente daquele edifício, 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.¹²⁷

O edifício tinha elementos que 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. Diversos elementos perderam-se, restando o bar



Figura 6.72. Museu da Imagem e do Som, antigo Pavilhão do Distrito Federal (RJ). Pavimento superior, sem relação visível com o uso inicial.



Figura 6.73. Museu da Imagem e do Som. Pavimento inferior, com organização espacial e equipamentos diretamente relacionados aos usos atuais.



Figura 6.74. Estação de Hidroaviões quando de sua inauguração, em 1938.¹²⁸



Figura 6.75. Balcões de despacho de bagagem, 1938.¹²⁹

¹²⁷ 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.

¹²⁸ AEROPORTO SANTOS DUMONT, Serviço Fotográfico, Estação de Hidros (álbum fotográfico), 1937–1939.

¹²⁹ *Ibid.*

– 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 prédio 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.

A antiga Estação de Hidroaviões constitui, enfim, 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 dos edifícios se apoia em nuances diferentes da obsolescência: 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.

Dentre 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*. As atividades de interpretação do patrimônio tiveram

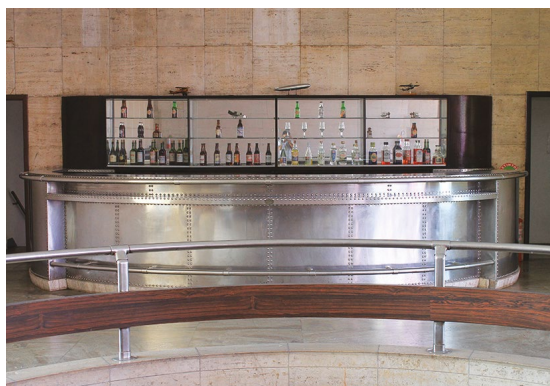


Figura 6.76. Balcão do bar da estação, preservado e com peças de ambientação.



Figura 6.77. Passadiço de embarque, com estrutura em concreto armado.

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.¹³⁰ 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. À presente pesquisa, 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 1954,¹³¹ desativada na década de 1980

¹³⁰ MURTA, Stella Maris; GOODEY, Brian, Interpretação do patrimônio para visitantes: um quadro conceitual, in: *Interpretar o patrimônio. Um exercício do olhar*, Belo Horizonte: UFMG – Território Brasilis, 2002, p. 13–46.

¹³¹ Autoria do edifício não identificada. IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), Processo de tombamento. Acervo arquitetônico e urbanístico *art déco* no município de Goiânia, estado de Goiás. 2008. p. 78.

e, desde 2019, *Centro Cultural Estação Cultura*, exemplifica sua aplicação. O edifício tem um conjunto de elementos que viabilizam uma leitura clara 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.¹³² 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 6.78. Estação Ferroviária de Goiânia. Saguão, com bilheterias e acesso à plataforma de embarque. Leitura direta do uso perdido.



Figura 6.79. 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.



Figura 6.80. Casa da Neni (Antônio Prado). Salão da antiga loja, com mobiliário, vitrine e caixa registradora preservados. Leitura direta do uso perdido.



Figura 6.81. Casa da Neni. Sala com recriação de ambiente de época. Dispositivo de interpretação que colabora com a leitura do uso perdido.

¹³² OLIVEIRA, Janaína de Castro, Antiga estação ferroviária de Goiânia. Projeto de urbanização e paisagismo. Anteprojeto (5 pranchas de projeto em formato digital). 2014.

Em Antônio Prado (RS), a Casa da Neni, construída em 1910 para residência e comércio, na qual funciona o Museu Municipal desde 2014,¹³³ 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” – de toda forma, a exposição funciona como dispositivo de interpretação da casa; acervo e imóvel enriquecem um ao outro.

Os exemplos mostram que a interpretação patrimonial pode ser controversa quando não somente narra, mas *recria* 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 os valores presentes em cada caso. 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 apresentam uma gama de valores relevante define-lhes limites e proporcionalidade.

O conjunto dos exemplos apresentados 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 com potencial evocativo relevante, que despertam a atenção, interesse, encanto ou estranhamento próprios da obsolescência.

133 O Museu já havia funcionado no mesmo edifício, no período 1986–1990.

CINE SÃO LUIZ. O VALOR DO ULTRAPASSADO

RECIFE – PERNAMBUCO

AUTORIA. Arq. Américo Rodrigues Campello

PROJETO. Anterior a 1950

INAUGURAÇÃO. 1952

PROTEÇÃO PATRIMONIAL. Tombamento estadual, decreto nº 33.465, de 1º de junho de 2009

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, o qual ocupa toda a quadra, com outra frente para a Avenida Conde da Boa Vista, principal via do bairro homônimo.¹³⁴ O edifício, projetado pelo arquiteto Américo Rodrigues Campello no final da década de 1940, com cálculo estrutural de Maurício Coutinho, foi publicado pela revista *Acrópole* em 1950 e inaugurado em 1952.¹³⁵ Organiza-se em térreo, sobreloja e mais 11 pavimentos, aos quais se tem acesso por três torres independentes de circulação vertical.

De origem pernambucana,¹³⁶ Campello radicou-se 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.¹³⁷ 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 tendo participado da organização dos Congressos Brasileiros de Arquitetos, e com projetos construídos em Teresópolis, Recife, Penedo (AL), São Paulo e Brasília,¹³⁸ sua obra é pouco conhecida. Não encontramos estudos monográficos sobre ela, apenas referências pontuais, em artigos significativamente denominados *Referências perdidas e Arquitetura nordestina desconhecida*.¹³⁹

Na inauguração, o discurso dos proprietários da rede *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 plateia obedeceu ao que determinam cálculos modernos.

134 Embora seja parte de um edifício maior, o Cine São Luiz foi analisado isoladamente na pesquisa, por sua independência funcional e patrimonial.

135 Edifício Duarte Coelho – Recife – Pernambuco, *Acrópole*, nº 142, p. 259, fev. 1950.

136 FUNDARPE (Fundação do patrimônio histórico e artístico de Pernambuco), Processo de tombamento. Cine São Luiz. 2006. p. 60.

137 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.

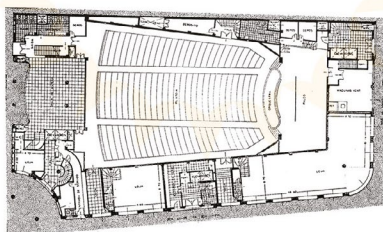
138 COSTA, Eunice R. Ribeiro; CASTILHO, Maria Stella de, *Índice de arquitetura brasileira 1950–1970*, São Paulo: Universidade de São Paulo – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – Biblioteca, 1974, p. 142; GDF-SEDHAB (Governo do Distrito Federal. Secretaria de desenvolvimento urbano e habitação), Plano de Preservação do Conjunto Urbanístico de Brasília. Relatório consolidado. 2011. Anexos, p. 397.

139 YURGEL, Marlene; BORTOLLI JUNIOR, Oreste; KAMBARA, Ricardo de Lorenzi, *Arquitetura moderna no Rio de Janeiro: referências perdidas, 1930–1960*, in: *Cidade moderna e contemporânea: síntese e paradoxo das artes (anais eletrônicos do 8º Seminário Docomomo Brasil, no Rio de Janeiro, de 1 a 4 de setembro de 2009)*, 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*, in: *Arquitetura: tectônica – lugar (anais do 6º Seminário Docomomo Norte-Nordeste, em Teresina, de 10 a 13 de agosto de 2016)*, Teresina: UFPI, 2016.



EDIFÍCIO DUARTE COELHO – Recife – Pernambuco

AMÉRICO R. CAMPELLO
ARQUITETO



PLANTA DO 1.º PAVIMENTO

ACRÓPOLES
Fevereiro – 1950 259

Figura 6.82. 1950. Maquete e planta baixa do pavimento térreo do Edifício Duarte Coelho, mostrando o Cine São Luiz.¹⁴⁰



Figura 6.83. 1952. Anúncio de inauguração do *lucroso cinema São Luiz*.¹⁴¹

[...] a decoração da plateia 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.¹⁴²

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 bronze dourados – e do mural do artista Lula Cardoso Ayres (1910–1987) – pertencente aos círculo modernista pernambucano e colaborador do arquiteto também no projeto do Hotel São Francisco, em Penedo.¹⁴³ Por sua vez, a decoração extravagante da sala de espetáculos, executada pela prestigiada movelaria local *Casa Holanda*, deve-se a Pedro Correia de Araújo,¹⁴⁴ 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).¹⁴⁵

¹⁴⁰ EDIFÍCIO Duarte Coelho – Recife – Pernambuco.

¹⁴¹ HOJE às 21h (anúncio publicitário), *Diário de Pernambuco*, 06/09/1952.

¹⁴² FUNDARPE, Processo de tombamento. Cine São Luiz, p. 59–61.

¹⁴³ COSTA; CASTILHO, *Índice de arquitetura brasileira 1950–1970*, p. 142.

¹⁴⁴ 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 Araújo* 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*, 07/10/1951; MODERNA forração das poltronas do novo cinema São Luiz, *Diário de Pernambuco*, 06/09/1952.

¹⁴⁵ DOCOMOMO – PE, *Guia da Arquitetura Moderna no Recife*, Recife: Docomomo – PE, 2016, p. 26.

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.¹⁴⁶

Na década de 1980, iniciou-se uma lenta decadência. De toda forma, com seu lugar no imaginário local e preços mais acessíveis do que os cinemas dos *shopping centers*, o São Luiz atraía público – por vezes, grandes aglomerações – até o encerramento de suas atividades regulares, no início de 2007. A partir daí, o cinema passou por um ciclo de incertezas e obras de restauração que se estendeu até 2009.¹⁴⁷ Os serviços foram iniciados por uma faculdade local e concluídos pelo Governo de Pernambuco, que alugou a sala e, em 2011, a adquiriu.¹⁴⁸

Desde 2009, o São Luiz tem funcionado como equipamento cultural público, com interrupções por motivos diversos. A programação concilia visitas guiadas, sessões para o público escolar, sessões para o grande público e numerosos festivais de cinema, a exemplo da *Janela Internacional de Cinema do Recife*, o *FestCine*, o *Recifest*, o *VerOuvindo*, o *Festival Varilux de Cinema Francês* e o *CinePE*¹⁴⁹ –



Figura 6.84. Foyer térreo. Portas de acesso à esquerda.



Figura 6.85. Foyer térreo. Mural de Lula Cardoso Ayres.



Figura 6.86. Foyer superior. À direita, esquadria voltada para a Rua da Aurora e Rio Capibaribe.



Figura 6.87. Plateia e boca de cena. Decoração de Pedro Correia de Araújo e vitrais de Aurora de Lima.

146 FIGUEIRÔA, Alexandre, São Luiz: um palácio para a sétima arte, *Continente*, nº 141, p. 38–42, set. 2012, p. 41.

147 Em 2006, fora iniciado um processo de tombamento em nível estadual, que impedia, sob o ponto de vista legal, a demolição ou descaracterização do edifício.

148 FUNDARPE, Processo de tombamento. Cine São Luiz, p. 1, 64, 128–129.

149 RIGAUD, Lucas, *O canto do Cinema*, Os 65 anos do São Luiz. 2017. Disponível em: <<https://webjornalismo.unicap.br/ocantodo-cinema/site/index.php/o-canto-dos-festivais-de-cinema>>. Acesso em: 1 fev. 2022.

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 manutenção.¹⁵⁰



Figura 6.88. Março de 2017. Casa cheia na estreia de *Pedro Jorge – uma vida pela justiça*.¹⁵¹



Figura 6.89. Fevereiro de 2021. Atividades interrompidas. Em lugar de filmes, os letreiros indicam *Cuidem-se. Em breve estaremos juntos*.

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 esse uso até, aproximadamente, a década de 1980. Por essas características, é a completa antítese do padrão atual: múltiplas pequenas salas, 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 ele é “um dos principais símbolos da resistência do ‘antigo’ versus o ‘novo’ da cidade do Recife.”¹⁵²

Se as instalações de projeção, som e ar-condicionado do São Luiz enfrentavam algum sucateamento desde a década de 1990,¹⁵³ 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.¹⁵⁴ 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.¹⁵⁵ Hoje, o Recife não tem cinemas de rua em circuito comercial: as únicas quatro salas de cinema da cidade que funcionam fora de *shopping centers* são públicas, com programação específica.

¹⁵⁰ CINEMA São Luiz está fechado por falta de equipamento, *Diário de Pernambuco*, 23/01/2018. 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 localizados dos relevos decorativos da sala de espetáculos.

¹⁵¹ RIGAUD, *O canto do Cinema*.

¹⁵² RIGAUD, Lucas, *O canto do Cinema*, Os 65 anos do São Luiz.

¹⁵³ FIGUEIRÓA, São Luiz: um palácio para a sétima arte, p. 42.

¹⁵⁴ 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.

¹⁵⁵ MENDONÇA FILHO, Kleber, Antigas. Espaços de educação e amor ao cinema, *Continente*, nº 141, p. 48–49, set. 2012.

Quando do tombamento do Cine São Luiz, as especificidades descritas (representativas de uma época passada), sua 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 plateia, 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.¹⁵⁶

O Cinema São Luiz [...] é hoje o mais antigo e um dos poucos cinemas a exhibir 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.¹⁵⁷

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.¹⁵⁸

Com efeito, podemos nos apropriar de uma perspicaz 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.”¹⁵⁹ Sua permanência evoca uma continuidade concreta entre seus espectadores: avós, pais, filhos e, sendo um cinema recente, 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,



Figura 6.90. Letreiros na fachada lateral, esculpidos em madeira. Cinema é a maior diversão.



Figura 6.91. Urna para recolhimento dos ingressos.

156 VIVA o Cinema São Luiz – o manifesto (assinado por 11 profissionais ligados à cultura), *Jornal do Commercio*, 17/10/1996.

157 FUNDARPE, Processo de tombamento. Cine São Luiz, p. 1.

158 *Ibid.*, p. 128–129.

159 MENDONÇA FILHO, Antigas. Espaços de educação e amor ao cinema.

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.¹⁶⁰ A diferença estilística entre os espaços relaciona-se à diversidade de autorias apontada. Observe-se que certas peças, como as luminárias em bronze do *foyer térreo*, já eram formalmente obsoletas quando instaladas, enquanto outras, como a sinalização de combate a incêndio, pareciam atualizadas – mas hoje cada uma delas é antiquada à sua maneira, dando outra camada de complexidade à obsolescência do edifício.

Como em outros edifícios analisados, dentre 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 laterais em madeira, vitrines em aço inoxidável, portas e urna para ingressos em latão, lambri em folheados de jacarandá, luminárias em bronze, 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 2007–2009.¹⁶¹ Mantendo sua integridade sem prescindir do aspecto envelhecido, 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 intensiva, que tendem a incluir substituições parciais – situação em que o valor de antiguidade é de mais difícil preservação.

O reforço mútuo entre diferentes manifestações do valor de antiguidade (ultrapassado, antiquado



Figura 6.92. Luminária em bronze do *foyer térreo*.



Figura 6.93. Armários para instalações de combate a incêndio na sala de espetáculos.

e 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

¹⁶⁰ 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*, 19/09/1952.

¹⁶¹ FUNDARPE, Processo de tombamento. Cine São Luiz, p. 85–104.



Figura 6.94. Portas de acesso, com diferentes graus de envelhecimento.

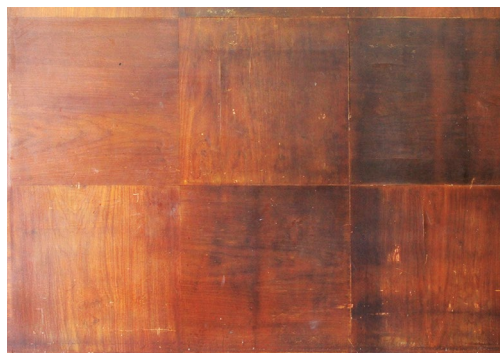


Figura 6.95. Lambri do foyer superior, com fissuras e alterações cromáticas.



Figura 6.96. Mármore do piso do foyer térreo, com alterações cromáticas.



Figura 6.97. Esquadrias de aço do foyer superior, com oxidação e superfície repintada irregular.

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 parecem antiquados à vista, e foram também tocados pelas mãos e pés de multidões.

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

Esse roteiro também define que 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.¹⁶²

Os exemplos brasileiros, estadunidenses e europeus apresentados pelo autor 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,

162 MENDONÇA FILHO, Antigas. Espaços de educação e amor ao cinema, p. 49.

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.

Enquanto cinema de rua *ultrapassado*, o Cine São Luiz mostra também como a obsolescência vai além de questões técnicas e formais, e transborda para edifícios e vizinhanças. 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, mesmo 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 mundiais.

OBSOLESCÊNCIA DOS PADRÕES ADOTADOS – EDIFÍCIOS ULTRAPASSADOS

Uma das faces da obsolescência se apresenta como “consequência de alternativas mais novas ou melhores mostrarem-se disponíveis.”¹⁶³ Os edifícios permanecem os mesmos, mas as transformações nos padrões esperados de localização, organização espacial, funcionamento, desempenho etc. dos edifícios faz com que eles deixem de ser satisfatórios e tornem-se, gradualmente, *ultrapassados*. Assim como o *desuso*, a questão guarda relação direta com as múltiplas instâncias da técnica e suas transformações. Os edifícios do século XX estão no cerne dessa problemática:

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.¹⁶⁴

Mesmo assim, determinados sistemas técnicos podem ser relevantes para o valor e a fruição dos edifícios, cabendo analisar sua obsolescência e eventual substituição com cautela.¹⁶⁵ Conforme demonstrado pelo Cine São Luiz, o caráter *ultrapassado* de um edifício pode mesmo constituir parte relevante de seus valores patrimoniais: seu afastamento do usual pode ser decisivo para sua capacidade de evocar outros tempos, de gerar interesse ou encantamento, e mesmo de continuar existindo – e se expressa em escalas variadas.

Iniciando a análise a partir dos contextos urbanos *ultrapassados*, o Cine São Luiz não é caso isolado. No mesmo bairro da Boa Vista, localiza-se o Hotel Central, inaugurado em 1928.¹⁶⁶ 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 dirigível *Graf Zeppelin*, em sua primeira parada na cidade.¹⁶⁷ Sua lenta decadência teve um primeiro marco

¹⁶³ CAIRNS; JACOBS, *Buildings must die*, p. 103.

¹⁶⁴ BRUSCHI, Greta *et al*, *Le trasformazioni del tempo*, in: *Il restauro del contemporaneo. Esperienza e prospettive*, Bolonha: Compositori, 2012, p. 11.

¹⁶⁵ GALLO, Emmanuelle, *The importance of the study of original technical devices in 20th century architectural heritage, for a well-reasoned conservation approach*, in: *Criterios de intervención en el patrimonio arquitectónico del siglo XX (anais da Conferência internacional CAH20thC)*, Madri: Ministerio de Cultura, 2011, p. 327–331; NUTI, *Macchine e architettura industriale. Dalla conoscenza a un recupero integrato*.

¹⁶⁶ Construção iniciada em 1927, com projeto do arquiteto Giacomo Palumbo (1871–1966). A inauguração aconteceu antes do fim das obras. FUNDARPE (Fundação do patrimônio histórico e artístico de Pernambuco), *Processo de tombamento. Hotel Central*, p. 58–59.

¹⁶⁷ DOURADO, Bruna; SIMON, Mateus, *Hotel Central*, in: *O obscuro fichário dos artistas mundanos*. Disponível em: <http://obscuro-fichario.com.br>. Acesso em: 02/05/2021.

com a inauguração do Grande Hotel, no bairro do 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.¹⁶⁸

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 dos 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



Figura 6.98. Hotel Central, vista a partir da Av. Manoel Borba.

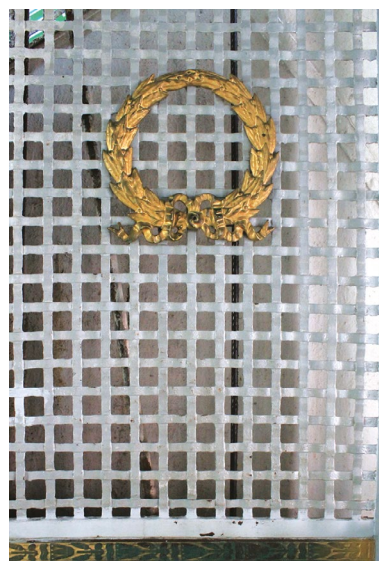


Figura 6.99. Cabine do elevador. Gradis em aço e relevos decorativos pintados de dourado. Material envelhecido e formas antiquadas.



Figura 6.100. Esquadria do térreo, com vidros de superfície irregular. Material ultrapassado.



Figura 6.101. Matéria do jornal Diário de Pernambuco, de cerca de 2010, exposta no saguão do Hotel.

168 FUNDARPE, Processo de tombamento. Hotel Central. 2010. p. 75; GUERRA, Ana Carolina, Rosa Nascimento, a cozinheira que impediu que o Hotel Central do Recife encerrasse as atividades, Diário de Pernambuco, 27/08/2020.

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.

Convergindo com a perspectiva aqui apresentada, 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.¹⁶⁹ 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, apresenta situação análoga: frequentar um estádio de futebol num bairro central e consolidado é incomum num tempo em que tal uso progressivamente se transfere para contextos menos densos; o contexto urbano incomum contribui para evocar o tempo em que se difundiu esse esporte no país.¹⁷⁰

A sede do Fluminense mostra também como a arquitetura do século XX pode interessar por relações espaciais e fluxos de acesso hoje incomuns. Da marquise entra-se no saguão 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*.

Em outro tom, a expografia datada do Museu Zoroastro Artiaga, em Goiânia, em que pese talvez ter pouco apelo para um público habituado às telas e às plataformas digitais, confere um saber especial à



Figura 6.102. Sede do Clube Fluminense. Estádio de futebol em contexto urbano denso.

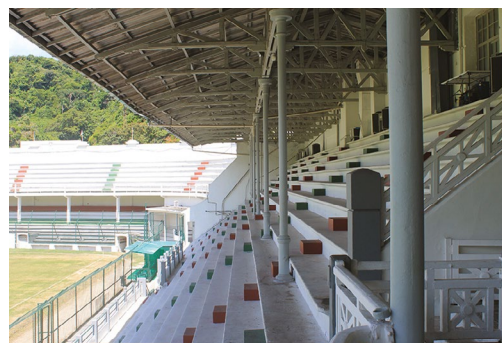


Figura 6.103. Sede do Clube Fluminense. Arquibancadas dos sócios, acessíveis diretamente a partir da sede social.

¹⁶⁹ FABRÍCIO, Mariana, Hotel Central tem fachada recuperada, *Diário de Pernambuco*, 26/10/2017; GUERRA, Rosa Nascimento, a cozinheira que impediu que o Hotel Central do Recife encerrasse as atividades.

¹⁷⁰ 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.

visita: não apenas o prédio e seu acervo são de outro tempo, mas também sua forma de exposição, afastada dos padrões contemporâneos, condizente com a pequena escala e a simplicidade da arquitetura.

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, 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 provoca encantamento.

O possível encanto não impede a frequente conveniência ou necessidade de desativar equipamentos que não têm o desempenho esperado, e que “frequentemente ficam obsoletos mais rapidamente que outras partes dos edifícios.”¹⁷¹ Em todas as salas de espetáculo pesquisadas, houve atualizações dessa natureza após a incidência dos tombamentos, apontando para a naturalidade do processo. O equipamento cênico completo do Teatro José de Alencar foi substituído no período 1989–1991, assim como a iluminação e a sonorização da Rádio Difusora de Caruaru, durante as obras inaugurada em 2006.¹⁷² Nessas situações, é possível manter remanescentes relevantes, entendidos como atributos do valor do edifício. No Teatro Goiânia, por exemplo, os sistemas de som e iluminação foram substituídos na reforma 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 antigo funcionamento 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.¹⁷³



Figura 6.104. Palácio das Esmeraldas. Portas externas do elevador.

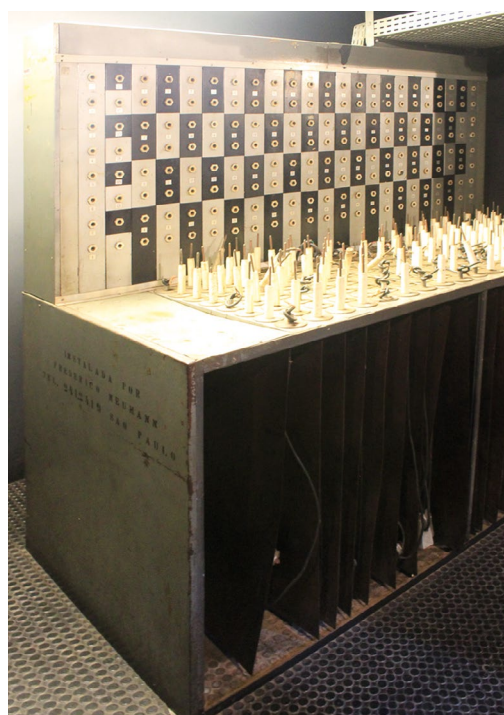


Figura 6.105. Teatro Goiânia. Mesa de som antiga, com indicação do fabricante paulista, desativada e preservada.

171 GALLO, The importance of the study of original technical devices in 20th century architectural heritage, for a well-reasoned conservation approach, p. 327.

172 BARROSO, Oswald, *Theatro José de Alencar: o teatro e a cidade*, Fortaleza: Terra da Luz, 2002, p. 57–58.

173 RIGAUD, *O canto do Cinema*.

O processo exemplifica a convivência entre tempos e entre padrões técnicos; uma conciliação ideal entre valor de uso e valor de antiguidade, sem anulações mútuas. Acordos desse tipo justificam a continuidade da existência dos edifícios e viabilizam a experiência de seus usos, para além de museus de si próprios.

A adaptação a padrões contemporâneos de eficiência energética tende a ter impacto mais amplo nos edifícios, pois pode alterar seus sistemas de iluminação e suas fachadas. Barelli e Lucchesi apresentam uma revisão da situação 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.¹⁷⁴ 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,¹⁷⁵ garantido por vidraças finas e transparentes. Em sentido oposto, os vidros de melhor desempenho energético tendem a ser mais espessos, mais refletivos e menos transparentes. A restauração do Edifício Pirelli, em Milão, apesar de extremamente cuidadosa em termos conceituais e executivos, 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.¹⁷⁶

No Brasil, desde 2014 os edifícios de propriedade federal devem passar por análise e melhoria de desempenho energético quando reformados,¹⁷⁷ mas não observamos, nos casos analisados, consequências relevantes dessa exigência. Embora não motivada pela legislação federal, a substituição das antigas esquadrias de aço do antigo Entrepósito Federal de Pesca¹⁷⁸ por esquadrias de padrão comercial, em alumínio, exemplifica o potencial impacto negativo dessas intervenções.



Figura 6.106. Centro Administrativo do TJRJ. Aspecto geral, mostrando esquadrias laterais.



Figura 6.107. Centro Administrativo do TJRJ. Esquadrias laterais, vistas do interior. Perfis comuns de alumínio, com dimensões maiores do que os perfis em aço anteriormente existentes.

174 O tema também foi objeto de dois dossiês técnicos do Docomomo, que sintetizam essas mesmas linhas de ação. BARELLI; LUCCHESI, Gigantesche conchiglie svuotate dalle macchine. Problemi di riuso dell'architettura industriale; DOCOMOMO, Preservation Technology Dossier #1. Curtain wall refurbishment. A challenge to manage, Eindhoven, 1996; DOCOMOMO, Preservation Technology Dossier #3. Substitute windows and glass, Delft, 2000.

175 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.

176 Trata-se de análise pessoal da intervenção, não apontada na bibliografia analisada. SALVO, Simona, Arranha-céu Pirelli: crônica de uma restauração, *Designio*, n. 6, p. 69-86, 2006; SALVO, Simona, Restaurare il novecento. Storia, esperienza e prospettive in architettura, Macerata: Quodlibet Studio, 2016, p. 153-157.

177 BRASIL, Ministério do Planejamento, Orçamento e Gestão, Instrução normativa no 2, de 4 de junho de 2014. Dispõe sobre [...] uso da Etiqueta Nacional de Conservação de Energia (ENCE) nos projetos e respectivas edificações públicas federais novas ou que recebam retrofit.

178 Edifício projetado pelo arquiteto Humberto Nabuco dos Santos, inaugurado em 1941. Atual Centro Administrativo do Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro. REIS, Márcio Vinícius, 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.

As situações descritas convergem ao apontar para a responsabilidade profissional dos atos projetuais, que devem resultar de uma ponderação de valores criativa; 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 normas¹⁷⁹ para preservar valores associados a elementos arquitetônicos ultrapassados, juntamente com os demais valores relevantes identificados.

SÍNTESE E DISCUSSÃO

Formas antiquadas, usos perdidos e características ultrapassadas são atributos de valor corriqueiros do patrimônio edificado, e o panorama do obsoleto aqui apresentado demonstra que isso também pode ser válido para edifícios do século XX. A maioria dos casos analisados foi concebida e construída sob o signo da novidade, da funcionalidade e da técnica; passadas décadas, a tensão entre as expectativas iniciais e a situação atual pode ser percebida como riqueza, não como deturpação.

Havíamos tratado os vidros transparentes com superfície irregular, de fabricação antiga, junto ao tema do *envelhecido*, por formarem mosaicos com peças novas, em virtude dos processos de manutenção ao longo do tempo. Considerados isoladamente, esses vidros são tipicamente ultrapassados: seguem exercendo sua função, mas não correspondem ao padrão contemporâneo. Se, em *Experiência e pobreza*, Walter Benjamin apontava para a frieza e dureza do material, para a impossibilidade da aura de uma arquitetura feita de vidro,¹⁸⁰ oitenta anos depois de sua morte, aqueles mesmos vidros carregam em sua aparência a distância entre nós e 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 desse material se apropriaram. A aura com que o material foi involuntariamente investido pelo tempo é a mesma aura que edifícios concebidos para serem sempre funcionais podem carregar, ao se tornarem obsoletos. À revelia de discursos anti-históricos proferidos por arquitetos há um século, a passagem do tempo transformou suas obras em outros objetos, que podem ser percebidos de modo diverso – seja ele de atenção, encanto ou estranhamento.

Reconhecer valor em construções obsoletas, *por causa* desse fato, e não *apesar* dele, põe em questão a ideia de um *moderno sempre atual*. Não é possível fazer generalizações sobre a totalidade da arquitetura que mereça o epíteto de moderna. Condenar toda a produção de uma época à atualidade permanente 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.

179 As normas de acessibilidade e de desempenho energético citadas preveem flexibilizações para edifícios existentes. Outro exemplo relevante é o Corpo de Bombeiros do Distrito Federal, que tem critérios de análise específicos para edifícios tombados. CBM-DF, Corpo de Bombeiros Militar do Distrito Federal, Instrução Normativa 002-2016 - DIEAP/DESG. Procedimentos para análise de projetos de arquitetura e de instalação de incêndio e pânico em edificações antigas e tombadas.

180 “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*, in: *Obras escolhidas* (v. I). Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura., São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 117.

Capítulo 7 Alterações como atributos de valor em edifícios do século XX

CASA DA RUA SANTA CRUZ. ALTERAÇÕES E VALORES CULTURAIS EM EDIFÍCIOS DO SÉCULO XX

SÃO PAULO – SÃO PAULO

AUTORIA. Arq. Gregori Warchavchik

PROJETO. 1927; 1934 (reforma)

CONSTRUÇÃO. 1927–1928; 1935 (reforma)

PROTEÇÃO PATRIMONIAL. Tombamento federal, processo nº 1.121–T–84, homologado em 27 de junho de 1986¹

Neste capítulo, com a Casa da Rua Santa Cruz, introduzimos o tema do valor cultural das transformações em edifícios do século XX. A seguir, com o Palácio do Congresso Nacional, mostramos como essas transformações podem se impor junto ao público, atualizando as imagens icônicas do monumento. Outros edifícios são então analisados de forma breve, para explorar mais aspectos dessas questões iniciais. Com o Palacete Argentina e os exemplos análogos subsequentes, tratamos do valor de antiguidade propriamente dito, presente nas alterações visíveis dos edifícios.

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.”² Mina Klabin, 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 casa na rua Santa Cruz, concebeu uma sequência de projetos de paisagismo com um caráter tropical inovador – estabelecendo, assim, 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

1 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.

2 LIRA, José, Warchavchik. *Fraturnas da vanguarda*, São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 128.

era mais 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 pavimentos³ – indicando uma construção menos convencional do que se costuma afirmar, e viabilizando as janelas de canto até hoje existentes.

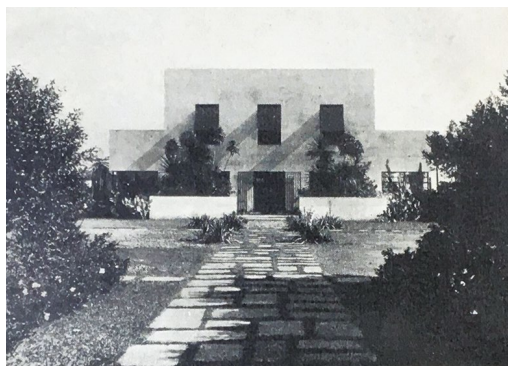


Figura 7.1. 1928. Fachada sul, voltada para a rua Santa Cruz.⁴

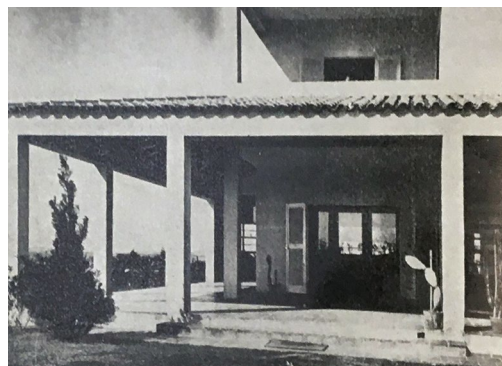


Figura 7.2. 1928. Varanda, vista a partir do norte.⁵

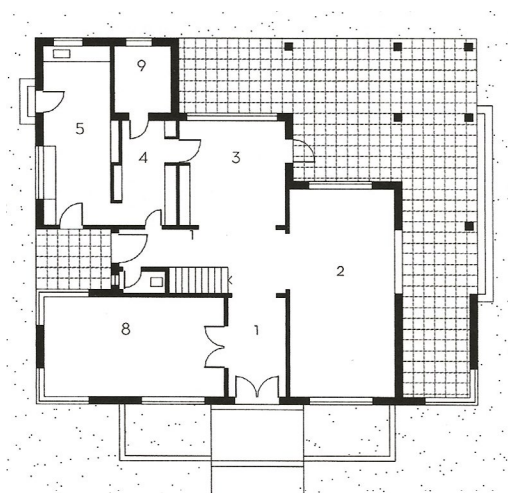


Figura 7.3. Configuração inicial. Planta baixa do pavimento térreo. Distribuição livre e assimétrica, varanda em L, janelas de canto.⁶

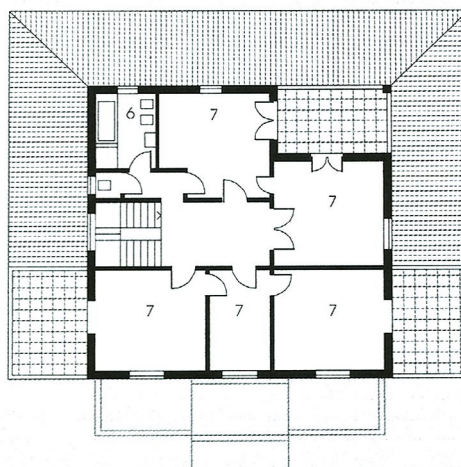


Figura 7.4. Configuração inicial. Planta baixa do primeiro pavimento. Distribuição mais rígida, balcões e telhados cerâmicos.⁷

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.”⁸ Embora, em carta a Siegfried Giedion, Warchavchik associe o uso do telhado apenas a

3 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.

4 FERRAZ, Geraldo, *Warchavchik e a introdução da nova arquitetura no Brasil, 1925–1940*, São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 1965, p. 23.

5 *Ibid.*, p. 54.

6 LIRA, *Warchavchik. Fraturas da vanguarda*, p. 156.

7 *Ibid.*, p. 157.

8 *Ibid.*, p. 153.

limitações técnicas, há que se reconhecer também o ideal de uma produção que fosse simultaneamente moderna e local, presente em escritos do arquiteto desde antes da construção da casa, e retomado em sua divulgação.⁹ Esse foi um tema central tanto dos debates do modernismo paulista, quanto dos desenvolvimentos posteriores da arquitetura brasileira.

Apenas inaugurada, a construção despertou o reconhecimento de participantes da Semana de Arte Moderna realizada seis anos antes, bem como longas controvérsias entre o arquiteto e Dácio de Moraes, em sucessivos artigos no *Correio Paulistano*, que se ampliaram até questões como a padronização da arquitetura e a ideia da *máquina de habitar*.¹⁰ 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).¹¹ A essa altura, Warchavchik 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. Aumenta a área do setor íntimo, muda seus acabamentos e esquadrias, e promove reorganização geral dos espaços de serviço.

A partir de então, até a desocupação da casa pela família em 1977, as principais alterações realizadas foram nas áreas externas.¹² O terreno desvinculou-se da gleba a que pertencera, definindo-se com área de cerca de 1,5 hectare, e foi plantada uma grande quantidade de árvores, de forma a resguardar a privacidade da família, depois da construção de um hospital vinculado à comunidade nipo-brasileira em frente à casa.¹³ Foi construída uma área de lazer com piscina, vestiário, salão de jogos e um pequeno anfiteatro. Além disso, as edículas de apoio, que já existiam quando da reforma de 1935, seguiram se multiplicando.

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. Enquanto Geraldo Ferraz reiteira seu papel como primeira casa moderna brasileira, em uma série de textos que culmina com seu livro monográfico sobre Warchavchik,¹⁴ outros silenciam sobre ela¹⁵ ou diminuem seu valor¹⁶ – como Lucio Costa, que no *Depoimento de um arquiteto carioca* refere o “romantismo simpático da casa de Vila Mariana,”¹⁷ e Yves Bruand, que lista pormenorizadamente as contradições entre o manifesto

9 FERRAZ, Warchavchik e a introdução da nova arquitetura no Brasil, 1925–1940, p. 51, 60.

10 LIRA, Warchavchik. *Fraturas da vanguarda*, p. 169–170.

11 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 também não tiveram sua mureta, banco, pisos e canteiro indicados em projeto. Cf. documentação disponível no processo de tombamento. IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), Processo de tombamento. Casa: Santa Cruz (rua), 325. Vila Mariana – São Paulo – São Paulo, 1994, p. 51–64.

12 Pela ausência de documentação de aprovação oficial, as datas dessas intervenções são incertas.

13 INVAMOTO, *Futuro pretérito: historiografia e preservação na obra de Gregori Warchavchik*, p. 188.

14 FERRAZ, Warchavchik e a introdução da nova arquitetura no Brasil, 1925–1940.

15 MINDLIN, Henrique E., *Arquitetura moderna no Brasil*, Rio de Janeiro: Aeroplano/Ipahan, 2000.

16 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.

17 COSTA, Lucio, *Arquitetura Brasileira*, Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1952, p. 29.

publicado por Warchavchik em 1925 e a construção de 1928.¹⁸ A desqualificação mais completa seria a de Carlos Lemos:

[...] 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. Constituiu ela o fim de uma era e não o começo de outra.¹⁹

Não se pode desvincular o relativo descrédito do edifício da 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.²⁰ Superando a exigência 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 e o fato de que suas contradições revelam as limitações intrínsecas da produção arquitetônica brasileira de então e das décadas seguintes.²¹

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*; e 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.²² Conforme observa Flávia Brito do Nascimento,

[...] o transcurso do tombamento e a proteção jurídica da casa são símbolos dos debates sobre o patrimônio e das políticas que se vislumbravam nos anos de redemocratização política do Brasil. O forte envolvimento e manifestação da sociedade civil em favor da preservação não apenas da edificação, mas também dos seus jardins (vistos como parte essencial ao conjunto), a ação da imprensa na divulgação da luta pela sua permanência e o fluido diálogo entre todos estes e o órgão de patrimônio davam o tom do patrimônio cultural nas políticas urbanas.²³

O caráter híbrido do bem reconhecido – casa e parque – transparece nos argumentos levantados, com blocos temáticos apartados; nas manifestações técnicas do Iphan, em seu 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.²⁴

18 BRUAND, Yves, *Arquitetura contemporânea no Brasil*, 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 66. Primeira versão: *L'architecture contemporaine au Brésil*, Tese – Doutorado em Letras, Universidade de Paris-Sorbonne, Paris, 1971.

19 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.

20 TINEM, Nelci, *O alvo do olhar estrangeiro. O Brasil na historiografia da arquitetura moderna*, João Pessoa: UFPB, 2002, p. 89-90; LIRA, Warchavchik, *Fratras da vanguarda*, p. 345-347, 492-493; INVAMOTO, *Futuro pretérito: historiografia e preservação na obra de Gregori Warchavchik*, p. 115-116.

21 INVAMOTO, *Futuro pretérito: historiografia e preservação na obra de Gregori Warchavchik*, p. 179, 205; LIRA, Warchavchik, *Fratras da vanguarda*, p. 152, 161-162.

22 IPHAN, *Processo de tombamento. Casa: Santa Cruz (rua), 325. Vila Mariana – São Paulo – São Paulo*, p. 27-74.

23 NASCIMENTO, Flávia Brito do, *Blocos de memórias. Habitação social, arquitetura moderna e patrimônio cultural*, São Paulo: Edusp/Fapesp, 2016, p. 112.

24 IPHAN, *Processo de tombamento. Casa: Santa Cruz (rua), 325. Vila Mariana – São Paulo – São Paulo*, p. 11-20, 86, 134, 6-7 (v.2), 57-62 (v.2).



Figura 7.5. 1983–1984. A disputa sobre o destino da casa alcança a justiça e a imprensa.²⁵



Figura 7.6. 2000. Dificuldades de manutenção após o tombamento levam novamente a casa à imprensa.²⁶

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. Inadida 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. Com os serviços embargados, e 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 1928.²⁷ 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.

Entre apologias, desmerecimentos e debates diversos, a casa da Rua Santa Cruz, construída como residência, mas 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 corresponda à fotografia sem perspectiva repetida nos manuais de arquitetura brasileira, a atuação dos órgãos de preservação denota uma valoração mais ampla. Se a construção da casa instaura sua existência e seu papel nos rumos da disciplina no Brasil, suas transformações ao longo do tempo a tornam plena de outros valores, resultando em um objeto híbrido.

As transformações mais importantes presentes no edifício resultam da reforma de 1934–35.²⁸ 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.²⁹

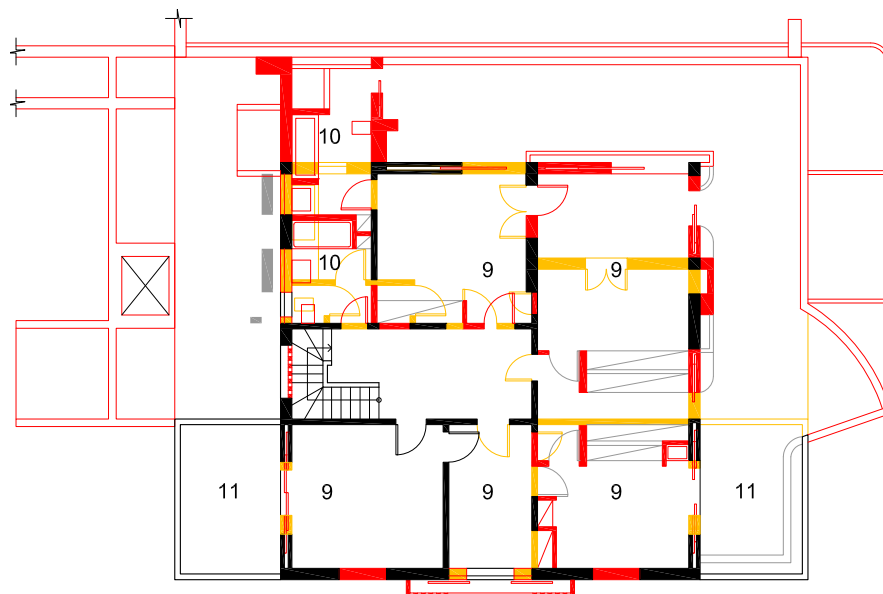
²⁵ IPHAN, Processo de tombamento. Casa: Santa Cruz (rua), 325. Vila Mariana – São Paulo – São Paulo, p. 12v. (v.2).

²⁶ MACUL, Márcia, A dor da perda, *Arquitetura e Urbanismo*, n. 89, p. 44–46, 2000, p. 44.

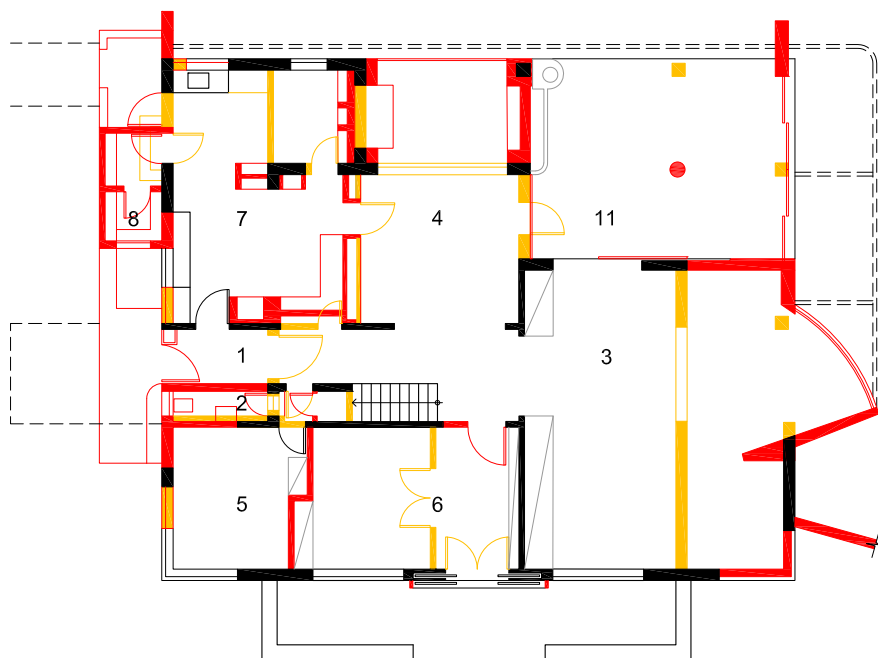
²⁷ INVAMOTO, *Futuro pretérito: historiografia e preservação na obra de Gregori Warchavchik*, p. 201–207.

²⁸ Há indícios de alterações anteriores, que podem também ser 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 Invamoto, 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.

²⁹ Cf. fotografias de época. FERRAZ, *Warchavchik e a introdução da nova arquitetura no Brasil, 1925–1940*, p. 60.



PLANTA BAIXA PRIMEIRO PAVIMENTO



- 1. Entrada
- 2. Lavabo
- 3. Estar/ visitas/ música
- 4. Sala de jantar
- 5. Sala de estudos
- 6. Biblioteca
- 7. Cozinha
- 8. Despensa
- 9. Dormitório
- 10. Banheiro
- 11. Terraço

PLANTA BAIXA PAV. TÉRREO



- Remanescente de 1928
- Construído depois de 1928
- Demolido desde 1928
- Demolido e reconstruído

Figura 7.7. 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 2008.³⁰

³⁰ LIRA, Warchavchik. *Fratras da vanguarda*, p. 156–157, 340–341; INVAMOTO, *Futuro pretérito: historiografia e preservação na obra de Gregori Warchavchik*, p. 184.

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 central da Villa Stein-De Monzie, de Le Corbusier (1926). Para além de seu sentido formal e da relação criada com os blocos de vidro da caixa de escadas, a transformação aumenta a luminosidade do dormitório central.³¹ 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, com mais leveza do 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. Constitui, assim, uma pausa entre a cozinha e as edículas, às quais a casa passou a se ligar por meio de uma passagem coberta.

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, descoberto, delimitado por muros, desníveis e



Figura 7.8. Situação atual. Fachada sul. Abertura de grandes dimensões, com esquadria e blocos de vidro, substitui janelas do pavimento superior.



Figura 7.9. 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.

vegetação, com vista para a piscina logo abaixo.³² 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-exterior é uma qualidade reconhecida na arquitetura brasileira da época, ausente do projeto inicial, e que Warchavchik soube explorar na reforma.

31 INVAMOTO, *Futuro pretérito: historiografia e preservação na obra de Gregori Warchavchik*, p. 186.

32 A piscina foi construída posteriormente, em data indefinida.



Figura 7.10. Fachada oeste (trecho). Marquise inserida na reforma de 1934–35. Ao fundo, passagem coberta para edículas.



Figura 7.11. Acesso. Marquise, banco, jardim, materiais e esquadria criam espaço de chegada.



Figura 7.12. Fachada leste (trecho correspondente ao terraço). Área externa contígua aos espaços sociais.



Figura 7.13. 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.

Nas grandes aberturas, na troca da cerâmica pelo líoz, 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.

Esse conjunto de elementos indica 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 foi de exploração do caráter único, sob medida, das esquadrias. Nessa mudança, não vemos “contradições [...] intrigantes [...] em conflito com a sempre propalada busca da utilização dos materiais e das técnicas mais avançados,”³³ mas sim a maturidade da escolha das melhores soluções possíveis para a casa de uma família abastada – uma adequação de meios a fins.

33 CARRILHO, Marcos José, Restauração de obras modernas e a casa da rua Santa Cruz de Gregori Warchavchik, *Vitruvius*, v.1, n. 6, 2000.



Figura 7.14. Esquadria de acesso. Volume de vidro translúcido, protegido por barras de aço.



Figura 7.15. Esquadria do quarto sudoeste. Combinação de marquise, porta e janela, folhas de correr e de tomar, venezianas e vidro.

A análise apresentada nos leva a concordar com Lira sobre a perda de muitas das “tensões originais” e a “superação dos ideias de vanguarda” em 1934–35, mas não com o juízo negativo do autor acerca da qualidade arquitetônica da casa reformada:

[...] é natural que, ao mesmo tempo que a reforma se acomodava ao terreno e ao cotidiano da casa, essa tenha perdido muito de suas tensões originais. E não apenas qualidades arquitetônicas. 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.³⁴

Ressalte-se que ainda se entrevê, no objeto reformado, o projeto de 1928: a casa contraditória que recebeu Le Corbusier em 1929 e ajudou a motivar o convite para que Warchavchik integrasse os CIAM segue presente na casa formal que sediou a recepção de gala do Congresso Brasileiro de Arquitetos de 1954.³⁵ 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 forçada. A janela do canto sudeste, forçada em 1928 e ainda forçada em 1935, é chave de leitura da continuidade de uma arquitetura de compromisso e engenho.

As demais transformações ocorridas quando a família morava na casa são de difícil datação. Dentre elas, destacamos o bosque, plantado em momento posterior ao fim da década de 1930, que terminou por subverter a imagem consagrada da casa, com seu horizonte livre e um jardim que não ultrapassava o

³⁴ LIRA, Warchavchik. *Fraturas da vanguarda*, p. 341–342.

³⁵ FERRAZ, Warchavchik e a introdução da nova arquitetura no Brasil, 1925–1940, p. 29; LIRA, Warchavchik. *Fraturas da vanguarda*, p. 426.

estrato arbustivo. A massa arbórea introduzida no terreno 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 em sua luta pelo tombamento da casa – ocasião em que se criou o nome *Parque Modernista*.³⁶ 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).³⁷



Figura 7.17. No Parque Modernista, a casa é entrevista em meio ao bosque.

Os projetos e obras de restauro conduzidos entre 2000 e 2007 garantiram a continuidade da existência da casa, cuja deterioração era preocupante a ponto de envolver a ação do Ministério Público. Não se definiu, contudo, um programa que levasse a alterações pensadas para constituir novos valores patrimoniais. Ao contrário, numerosos elementos físicos relevantes, como forros, azulejos, marquises, revestimento externo e luminárias, foram danificados ou perdidos durante o processo.³⁸ 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.³⁹

As transformações acumuladas pela casa e por suas áreas livres são pouco visíveis como alterações de fato; exceto na janela fechada da fachada sul, que permanece como um intrigante baixo-relevo, a forma das intervenções se resolve sem vestígios. Assim, pouco se identifica o valor de antiguidade do *alterado*, necessariamente perceptível à vista. Por outro lado, as transformações apresentam valores arquitetônicos, históricos e ambientais-urbanos relevantes, que têm sido considerados nas decisões técnicas de conservação do imóvel.

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. Eles guardam marcas visíveis da passagem do tempo e permanecem suficientemente íntegros para serem tratados com medidas de conservação: 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.

³⁶ INVAMOTO, *Futuro pretérito: historiografia e preservação na obra de Gregori Warchavchik*, p. 188–192.

³⁷ IPHAN, *Processo de tombamento. Casa: Santa Cruz (rua), 325. Vila Mariana – São Paulo – São Paulo*, p. 68 (v.2).

³⁸ INVAMOTO, *Futuro pretérito: historiografia e preservação na obra de Gregori Warchavchik*, p. 208–218.

³⁹ *Ibid.*, p. 207–213, 326.

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 como bancadas, lareira e banheira, e da disposição dos cômodos, que segue legível, mesmo prejudicada pela perda do mobiliário fixo.⁴⁰

Reforçando-se mutuamente, os elementos identificados evocam as atividades dos muitos usuários da casa – moradores, trabalhadores e visitantes – e as disputas sociais 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 última obra.

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.⁴¹ Isso parece derivar do fato de que a casa reformada não servia nem à narrativa do pioneirismo – afinal, era de 1934–35 – nem à das incongruências entre discurso e construção – atenuadas nesse segundo momento.

Se, historiograficamente, trata-se de opções legítimas, transpô-las para o campo da preservação é



Figura 7.18. Esquadrias de madeira do quarto sudeste. Perda de tratamento superficial, abertura das fibras e desgaste em algumas peças.



Figura 7.19. Corrimão da escada. Aço cromado. Pontos de oxidação e perda da camada superficial.



Figura 7.20. Design antiquado. Luminária do lavabo do quarto nordeste.

⁴⁰ Referimo-nos especialmente à perda das estantes das salas e dos armários dos dormitórios. *Ibid.*, p. 215–217.

⁴¹ 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 em uma nota de rodapé; 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.

problemático. Quando, durante as intervenções da década de 2000, Iphan, Condephaat e Conpresp decidiram preservar a casa na configuração em que se encontrava, enfrentaram a resistência de alguns profissionais, que se manifestaram em textos publicados em meios especializados. O próprio autor do projeto de restauro manifestou-se, em 2004, nos seguintes termos:

[...] 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).⁴²



Figura 7.21. Evocações do uso perdido. Bancadas, prateleiras e coifa da cozinha.

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”⁴³ – uma incongruência com a própria ideia do *documento*, que não deve ser manejado para que afirme o que dele se deseja. Em sentido oposto, 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 em questão, visto que, se levado a cabo, implicaria na eliminação de alguns dos elementos mais maduros da casa, em termos disciplinares: o acesso lateral, as esquadrias do

pavimento superior e o jogo entre interior e exterior – todos introduzidos na reforma de 1934–35.

Evidencia-se como 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.⁴⁴ Esse desejo é de difícil tradução em termos de valores culturais – talvez possa ser tratado como valor afetivo ou identitário, válido para alguns interessados no campo, e condicionado pela importância das fotografias de época para a difusão da produção moderna. É um posicionamento datado, próprio do período de consolidação internacional da preservação da arquitetura moderna, entre as décadas de 1990 e 2000 – temas de que tratamos na Introdução desta tese. Considerando ganhos e perdas de valores culturais, não há justificativa para tal encaminhamento, na Casa da Rua Santa Cruz.

42 GALLO, Haroldo et al, Entrevista concedida para trabalho acadêmico, p. 17.

43 CARRILHO, Marcos José, A restauração da casa da rua Santa Cruz, *Minha Cidade*, v. 1, n. 5, 2000.

44 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.

Em tom ligeiramente diferente, as transformações do 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,⁴⁵ afetaria diretamente os valores relacionados a essas narrativas de conflito.

A Casa da Rua Santa Cruz mostra, enfim, como edifícios do século XX podem se enriquecer de valores culturais, inclusive arquitetônicos, enquanto se transformam no tempo e se afastam do projeto inicial – mesmo que em desacordo com sua imagem icônica e com as expectativas a esta associadas. Por sua vez, o debate em torno de sua preservação – com a decisão de manutenção do estado existente, por parte das instituições responsáveis – demonstra a oportunidade de um olhar patrimonial que trate o projeto arquitetônico inicial como documento essencial à compreensão do objeto, mas não como referência absoluta, que se sobrepõe necessariamente à sua trajetória histórica.

45 CARRILHO, A restauração da casa da rua Santa Cruz.

PALÁCIO DO CONGRESSO NACIONAL – EDIFÍCIO PRINCIPAL. ALTERAÇÕES E ATUALIZAÇÃO DO ÍCONE⁴⁶

BRASÍLIA – DISTRITO FEDERAL

AUTORIA. Arq. Oscar Niemeyer

EQUIPE DE ARQUITETURA. Nauro Esteves, Sabino Barroso e Hermano Montenegro

ESTRUTURAS. Joaquim Cardozo

EQUIPE DE ENGENHARIA DE ESTRUTURAS. Samuel Rawet

PROJETO. 1957–1961; 1968–1970 (ampliação)

CONSTRUÇÃO. 1957–1964; 1970–71 (ampliação)

PROTEÇÃO PATRIMONIAL. Tombamento federal, processo nº 1.550–T-07, homologado em 6 de junho de 2017⁴⁷

Previsto no Plano Piloto de Lucio Costa como marco vertical no vértice da Praça dos Três Poderes, articulando a Praça à Esplanada dos Ministérios, o Palácio do Congresso Nacional é um dos pontos fulcrais de Brasília desde antes da definição de seu projeto arquitetônico. Construído, 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.”⁴⁸ Não por acaso, as imagens mais dramáticas da cidade-capital incluem o Palácio do Congresso não como fundo distante, mas como cenário da ação:

Para além de sua relevância arquitetônica na cidade, o Palácio do Congresso Nacional tem sido palco de eventos políticos capitais e de manifestações populares importantes ao longo de sua história. A apropriação cultural, social e política do edifício, de seus espaços livres e de sua imagem é parte constituinte das narrativas históricas construídas recentemente no país.⁴⁹



Figura 7.22. 1º de abril de 1964. Sessão do Congresso que decretou vaga a Presidência da República, ocupada por João Goulart, democraticamente eleito.⁵⁰



Figura 7.23. Década de 1980. Manifestação em favor da realização de eleições diretas para presidente.⁵¹

⁴⁶ 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. Nesta tese, 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.

⁴⁷ 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.

⁴⁸ Da manifestação de Lauro Cavalcanti em: IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), Processo de tombamento. Bens representativos do conjunto da obra do arquiteto Oscar Niemeyer, p. 19 (v.1), 2007; Ver também: CASTRO, André Luiz de Souza, **Preservando o edifício moderno. Congresso Nacional**, Tese – doutorado em arquitetura e urbanismo, Universidade de Brasília, Brasília, 2020, p. 100–101.

⁴⁹ CASTRO, **Preservando o edifício moderno. Congresso Nacional**, p. 101–102.

⁵⁰ SENADO FEDERAL, **O Senado na história do Brasil**, 2. ed. Brasília: Senado Federal, 1996, p. 53.

⁵¹ *Ibid.*, p. 72.



Figura 7.24. 1992. Manifestação pelo impeachment do então presidente Fernando Collor.⁵²



Figura 7.25. 2016. Apresentação da defesa da presidenta Dilma Rousseff, no plenário do Senado Federal, durante seu processo de impeachment.⁵³

As apreciações acerca do arquitetura do edifício foram inicialmente conflitantes, incluindo manifestações de desconfiança em relação ao *tour de force* técnico, ao apelo formal, ao papel secundário da funcionalidade e ao despropósito da presença monumental no cerrado.⁵⁴ Com o passar do tempo, tornou-se predominante o reconhecimento dessas características como sendo válidas, em sua relação com o caráter simbólico e representativo do edifício.⁵⁵ As chaves de leitura do projeto, como parte da 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.⁵⁶

Até chegar à forma pura dos croquis que acompanham seus textos, Niemeyer explorou numerosas alternativas, raramente publicadas, incluindo ou não colunas similares às dos palácios iniciais de Brasília, variando a quantidade de torres e cúpulas, e experimentando formas para o volume mais baixo e seus plenários.⁵⁷ Adotado o partido composto por um Edifício Principal, horizontal, e as torres duplas correspondentes ao Anexo I de cada Casa Legislativa, continuaram as explorações da forma. Por exemplo, no segundo anteprojeto, que resultou no projeto executivo, há vinte e seis versões do pavimento semienterrado e trinta e uma versões do pavimento superior.⁵⁸ Tendo explorado a documentação disponível, a tese de Elcio Gomes da Silva sobre *Os palácios originais de Brasília* supera inconsistências e lacunas da historiografia e nos serve de referência sobre os meandros desse processo.

52 *Ibid.*, p. 63.

53 Marcos Oliveira/Agência Senado (disponível online).

54 MOHOLY-NAGY, Sibyl, Brasília – conceito majestoso ou monumento autocrático?, in: *Brasília. Antologia Crítica*, São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 58–59; NERVI, Pier Luigi, Crítica das estruturas, in: *Brasília. Antologia Crítica*, São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 46–48; ZEVI, Bruno, Seis perguntas sobre a nova capital sul-americana, in: *Brasília. Antologia Crítica*, São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 66–72. As primeiras publicações dos textos são de 1959.

55 BRUAND, *Arquitetura contemporânea no Brasil*; CHOAY, Françoise, Brasília – uma capital pré-fabricada, in: *Brasília. Antologia Crítica*, São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 60–66; UNDERWOOD, David, *Oscar Niemeyer e o modernismo de formas livres no Brasil*, 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

56 NIEMEYER, Oscar, *Minha experiência em Brasília*, Rio de Janeiro: Revan, 2006, p. 28–29. 1ª edição: Rio de Janeiro: Vitória Editorial, 1961.

57 CASTRO, André Luiz de Souza; CARVALHO, Sidney Vieira, Senado Federal – o edifício e sua história, *Senatus*, v. 8, n. 1, p. 156–195, 2010, p. 174–180; SILVA, Elcio Gomes da, *Os palácios originais de Brasília*, Tese – doutorado em arquitetura e urbanismo, Universidade de Brasília, Brasília, 2012, p. 206–213.

58 SILVA, *Os palácios originais de Brasília*, p. 214–244.

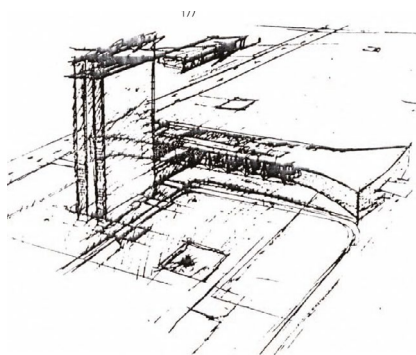


Figura 7.26. 1957. Uma das variações estudadas por Niemeyer para a forma do Palácio do Congresso.⁵⁹

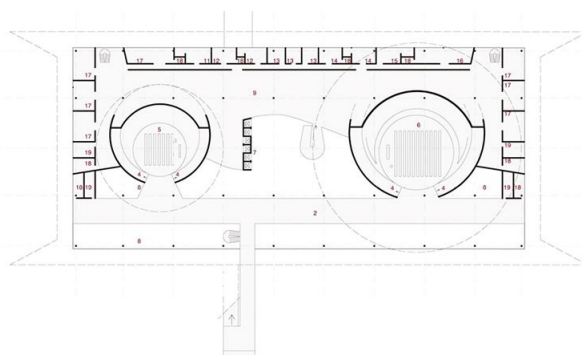


Figura 7.27. 1957. Primeiro anteprojeto desenvolvido, com três níveis superpostos dentro do volume horizontal. Planta baixa do terceiro nível, que comportaria o acesso de público.⁶⁰

O projeto arquitetônico foi iniciado em março de 1957, porém foi aprovado por seus futuros usuários apenas em novembro de 1959, com as obras bastante adiantadas.⁶¹ Por sua vez, o projeto de estruturas, concebido por Joaquim Cardozo, foi iniciado juntamente com as obras, em novembro de 1957, e estendeu-se até outubro de 1959. As dificuldades na definição da versão final se explicam, em parte, pelas demandas apresentadas pelas comissões de acompanhamento de obras da Câmara dos Deputados e do Senado Federal, incorporadas ao processo tardiamente, após a definição de seu partido.⁶²

Para além dos arquitetos e engenheiros, André Castro chama a atenção para o papel dos operários nesse empreendimento produzido coletivamente:

[...] a participação dos candangos é sempre tratada de forma ambígua: se, por um lado, os candangos fazem parte da romantização da construção da capital, da narrativa épica fundacional da cidade, a força dada à concepção intelectual e ao projeto arquitetônico ocultam a contribuição desses agentes para a materialização dos edifícios.⁶³

Uma valorização mais ampla e efetiva dos trabalhadores envolvidos na construção, bem como de seu trabalho testemunhado pela matéria construída, é tarefa necessária, há muito requisitada da historiografia da cidade de Brasília, mas também desafio metodológico, dado o anonimato próprio da situação social desses trabalhadores. Nesse contexto, as mensagens escritas e assinadas por José da Silva Guerra, operário da obra, em um dos caixões perdidos do Edifício Principal, destinadas aos “homens do amanhã” e encontradas em 2011, têm representatividade excepcional para o Palácio do Congresso enquanto objeto patrimonial.⁶⁴

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 consideramos como da efetiva conclusão.⁶⁵

⁵⁹ CASTRO; CARVALHO, Senado Federal – o edifício e sua história, p. 177.

⁶⁰ SILVA, *Os palácios originais de Brasília*, p. 234.

⁶¹ DUA-NOVACAP (Departamento de Urbanismo e Arquitetura - Novacap), Congresso Nacional. Edifício Principal. Arquitetura. Alvenaria. Projeto aprovado pelo Senado Cunha Melo (2 pranchas em papel, com assinaturas). 1959.

⁶² SILVA, *Os palácios originais de Brasília*, p. 53, 339, 483.

⁶³ CASTRO, *Preservando o edifício moderno*. Congresso Nacional, p. 110.

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ Também quanto a essa data, seguimos Elcio Silva. *Os palácios originais de Brasília*, p. 53, 377, 483.

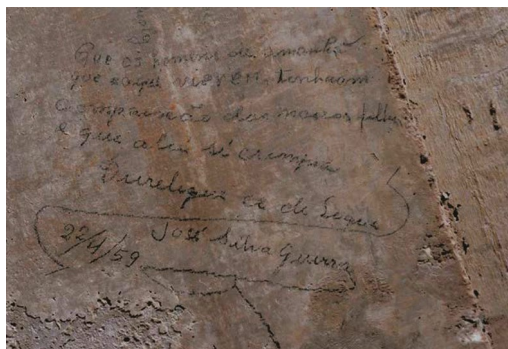


Figura 7.28. Mensagem deixada pelo operário José da Silva Guerra em um dos caixões perdidos do Edifício Principal.⁶⁶



Figura 7.29. Plenário da Câmara dos Deputados, durante a inauguração de Brasília. Iluminação precária, dado o estado inacabado do edifício.⁶⁷

Nesses primeiros anos, “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.”⁶⁸ Esse processo foi complexo a ponto de inviabilizar a identificação de uma versão definitiva do projeto – pois diferentes versões, totais e parciais, se sucederam, ao longo da execução, sem que houvesse propriamente uma última, correspondente à situação da inauguração. Analogamente, não é possível referir um estado inicial completo, pois, entre a inauguração e a conclusão posterior, o edifício se modificou rapidamente.

As demandas cambiantes e transformações sucessivas continuaram pelas décadas seguintes, resultando em muitas dezenas de obras de reforma.⁶⁹ Na presente seção, analisamos sua importância para os valores atuais do Edifício Principal, seguindo indicação de André Castro:

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 (contínua) 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 1960.⁷⁰

As dimensões do palácio, a existência de duas estruturas administrativas, com duas equipes de obras e manutenção, a difusão do poder entre dezenas de senadores e centenas de deputados, convergem para multiplicar intervenções de pequeno, médio e grande porte, numa trajetória que reconstituímos parcialmente, a partir da documentação das duas instituições. Os resultados são apresentados em pranchas correspondentes a períodos específicos, de aproximadamente uma década, pois uma única prancha-síntese de toda a trajetória de reformas seria incompreensível. Também em razão da complexidade do edifício e de sua história, tratamos apenas de suas alterações – considerar seu envelhecimento e sua obsolescência resultaria em esforço e texto desproporcionais ao restante dos casos.

⁶⁶ SILVA, Elcio Gomes da; MELO, Fábio Chamon, *Congresso Nacional. A construção do espaço da democracia*, Brasília: Câmara dos Deputados, 2021, p. 88.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 106.

⁶⁸ SILVA, *Os palácios originais de Brasília*, p. 471.

⁶⁹ Em nosso levantamento, consideramos *reforma* toda intervenção que implicou demolição e/ou construção de paredes e divisórias. De forma não exaustiva, 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.

⁷⁰ CASTRO, *Preservando o edifício moderno*. Congresso Nacional, p. 113.

No Rio de Janeiro, Câmara e Senado tinham sedes próprias, e os gabinetes e escritórios dos parlamentares se localizavam fora das sedes. Em Brasília, Câmara e Senado passaram a dividir o mesmo prédio, com área significativamente maior do que a soma das sedes anteriores.⁷¹ Mesmo assim, em virtude da intenção de incorporar ao complexo arquitetônico a totalidade dos espaços de trabalho, a demanda por área cresceu continuamente, já a partir da fase de projeto, de forma incompatível com o edifício. Durante sua primeira década de existência, essa carência motivou as principais intervenções físicas ocorridas.⁷²

Nos primeiros anos de uso, os espaços ocupados pelo Senado na fachada voltada para a Praça dos Três Poderes tiveram sua ocupação adensada, 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 da regime parlamentarista implantado em 1963.⁷³

Essas intervenções correspondem a um primeiro ciclo de acomodação recíproca entre o edifício e seus usuários, que se pode observar na planta-síntese do período 1960–1970. As alterações, precariamente planejadas, afetaram a fluidez do edifício – inicialmente, o trânsito entre os dois plenários era 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 Oscar Niemeyer, constituiu enfrentamento mais sistemático dos problemas de ocupação do Palácio. A obra incluiu a construção do túnel que o liga ao pavimento superior do Edifício Principal, em sua fachada sul. Anos depois, em 1972, inaugurou-se o primeiro bloco do Anexo II do Senado, com seu respectivo túnel de ligação à fachada norte do prédio.⁷⁴ Os novos acessos acentuaram o eixo longitudinal já existente, correspondente ao trânsito entre as duas casas legislativas, e materializado na continuidade entre os saguões de seus plenários.

Nessa lógica de intervenções mais amplas também se insere a ampliação do Edifício Principal, iniciativa conjunta das casas legislativas, executada em convênio com a Novacap. As tratativas para a contratação foram iniciadas em 1968 e as obras começaram em abril de 1970, com previsão de conclusão no início de 1971.⁷⁵ Niemeyer chegou a desenvolver estudos que resolviam simultaneamente o aumento de área do Edifício Principal, a desocupação de seus salões e a manutenção da integração visual entre estes e a Praça dos Três Poderes. Contudo, pela maior área disponibilizada, prevaleceu a criação de uma ala de gabinetes com dois pavimentos, em toda a extensão da fachada leste, bloqueando definitivamente a vista para a Praça.⁷⁶

Eu queria defender a arquitetura do Palácio, e a solução foi aumentar a sua largura em 15 metros. A vista da Praça dos Três Poderes [...] desapareceu, mas a arquitetura externa do Palácio foi preservada, e com tanto apuro que ninguém percebe essa modificação, que, como arquiteto, sempre lamentei.⁷⁷

71 No Rio de Janeiro, a Câmara dos Deputados tinha área de 10.730m², maior do que a do Senado; em Brasília, Senado e Câmara passaram a contar com 48.615m². SILVA, *Os palácios originais de Brasília*, p. 123, 483.

72 *Ibid.*, p. 337–339.

73 MONTENEGRO, Hermano, Congresso Nacional. Edifício Principal. [Arquitetura]. Projeto. Modificação sala estar Senadores, 1962; DUA-NOVACAP (Departamento de Urbanismo e Arquitetura – Novacap), Congresso Nacional. Edifício Principal. Projeto. Pavimento térreo (1 prancha, cópia sobre papel). Inclui anotações posteriores referentes à ocupação do Salão do Plenário da Câmara dos Deputados. 1959/1963. SILVA, *Os palácios originais de Brasília*, p. 470.

74 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.

75 SENADO FEDERAL, *Relatório da Presidência referente aos trabalhos da 4ª sessão legislativa ordinária da 6ª legislatura*, p. 1–2.

76 O desenvolvimento do projeto arquitetônico coube a Carlos Magalhães da Silveira e João Filgueiras Lima, que já haviam colaborado anteriormente com Niemeyer. SILVA, *Os palácios originais de Brasília*, p. 470, 474, 494.

77 NIEMEYER, Oscar, *Minha arquitetura*, Rio de Janeiro: Revan, 2000, p. 45.

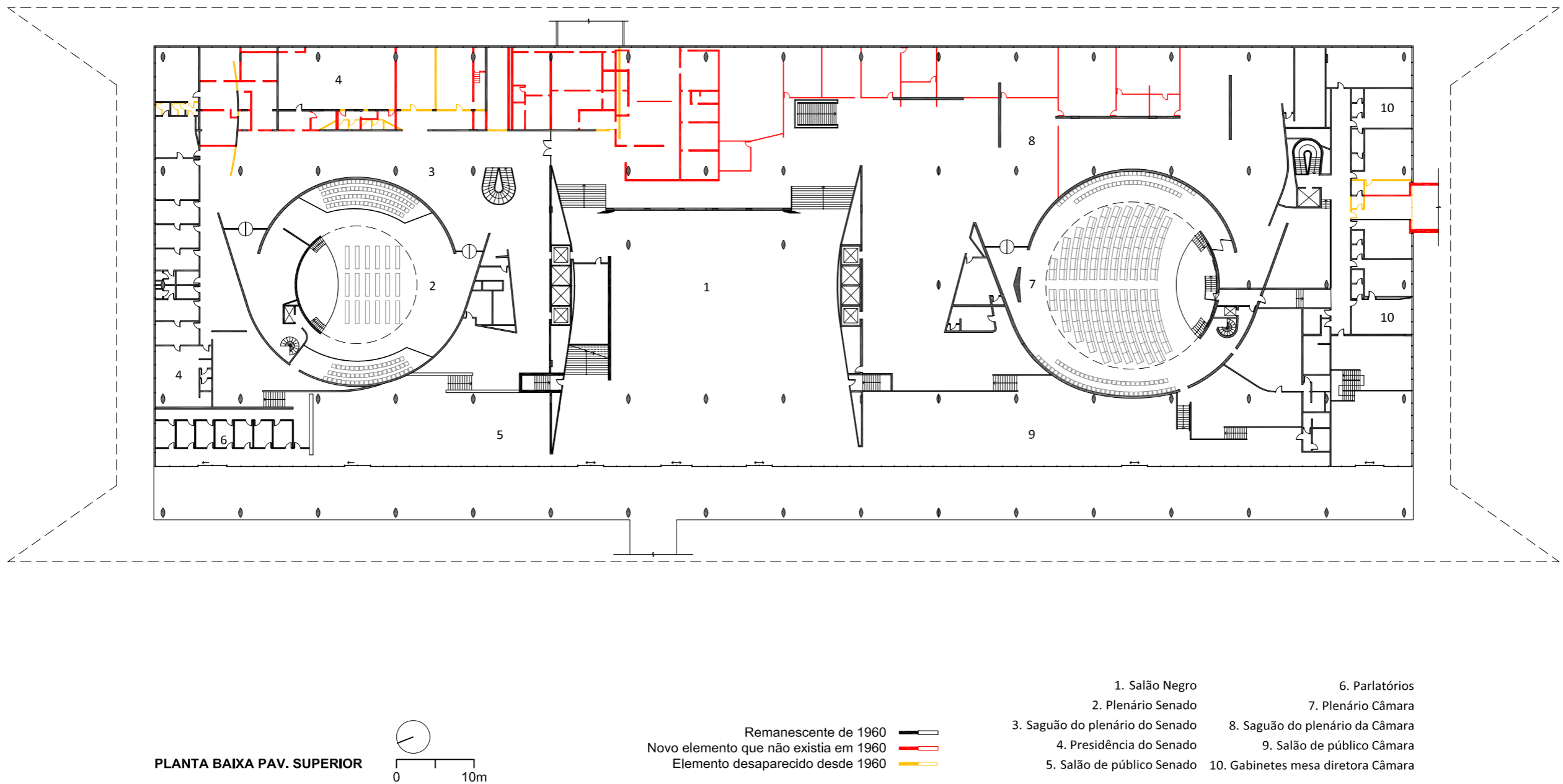


Figura 7.30. Palácio do Congresso Nacional. Edifício Principal. Pavimento superior. Síntese das transformações espaciais 1960–1970.⁷⁸

⁷⁸ 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*. 46 fichas seguindo a metodologia SICG/Iphan, 2020. Transformações 1960–1970 identificadas a partir da documentação. Acervo Detec-CD: prancha CN-EP-000-0-003-25-B000914. Acervo Sinfra-SF: prancha 005895 (1970); 005908 (1977).

A plataforma de cobertura teve seus dois vértices a leste demolidos e recriados na ampliação, mantendo a unidade visual do exterior, e escamoteando o fato de que o edifício é a soma de duas construções. É necessária observação acurada para perceber a expansão – por exemplo, a partir das diferenças nos caimentos de água entre os dois trechos. Pouco visível a partir do exterior, esta intervenção foi a de maior impacto pela qual o Palácio passou: aumentou sua área construída em cerca de 20% e 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, tendo por fundo um extenso painel de azulejos concebido por Athos Bulcão, denominado, *a posteriori*, *Ventania*.

De forma mais clara do que os túneis de ligação aos anexos, a ampliação do Edifício Principal evidencia como já não estava mais em andamento a conclusão do prédio a partir de seu projeto, mas sim o enfrentamento de questões não atendidas pelo edifício conforme concebido e construído. Definiam-se, então, características novas para a arquitetura, e viabilizavam-se condições para melhorias de seu interior, prejudicado pela ocupação precária de seus primeiros anos de uso.

Entre 1971 e 1972, no recesso parlamentar seguinte à conclusão da ampliação do edifício, ambos os plenários foram reformados, evidenciando uma busca também de melhorias funcionais e espaciais. Na Câmara, o estudo preliminar de Oscar Niemeyer foi desenvolvido pelos arquitetos Carlos Magalhães e João Filgueiras Lima.⁷⁹ A intervenção manteve a forma básica do recinto e transformou seu caráter, ao substituir mobiliário, instalações e revestimentos – estes passaram a ser carpete cinza e vidro fumê. A base da área elevada ocupada pela Mesa Diretora foi ampliada por meio de uma superfície de dupla curvatura, e o fundo existente,

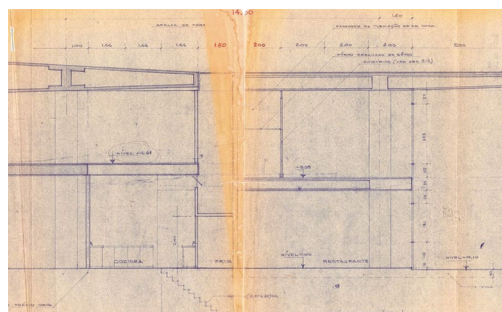


Figura 7.31. Projeto de ampliação do Congresso Nacional, corte transversal. À esquerda, trecho existente, com cobertura mais inclinada. Ao centro, o jardim interno criado. À direita, trecho novo, com cobertura quase plana.⁸⁰



Figura 7.32. À esquerda, trecho inicial, com cobertura mais inclinada. Ao centro, grelha sobre o jardim. À direita, ampliação de 1968. Na borda da plataforma, a emenda entre os corpos é mais visível.



Figura 7.33. Salão Verde, imagem atual. Painel criado por Athos Bulcão, ao fundo do jardim interno – elemento determinante do caráter do espaço.

⁷⁹ Houve um primeiro projeto, não executado, em 1968. CÂMARA DOS DEPUTADOS, Congresso Nacional. Edifício Principal. Plenário. Reforma. Arquitetura. Projeto executivo, 1968; CÂMARA DOS DEPUTADOS (arquitetos Carlos Magalhães da Silveira e João da Gama Filgueiras Lima), Congresso Nacional. Edifício Principal. Plenário. Reforma. Arquitetura. Projeto executivo, 1971; SILVA, *Os palácios originais de Brasília*, p. 471.

⁸⁰ GDF-SVO, Governo do Distrito Federal. Secretaria de viação e obras, Congresso Nacional. Edifício Principal. Acréscimo. Arquitetura. Anteprojeto. 12 pranchas: cópias heliográficas. [1968]



Figura 7.34. Plenário da Câmara dos Deputados, aspecto geral durante a década de 1960.⁸¹

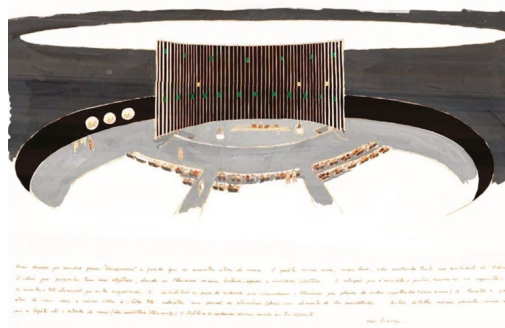


Figura 7.35. Plenário da Câmara. Ilustração constante do projeto de Oscar Niemeyer para a reforma realizada em 1971-1972.⁸²



Figura 7.36. Plenário da Câmara. Situação atual, decorrente da reforma de 1971-1972 e de modificações posteriores.



Figura 7.37. Plenário da Câmara. Situação atual.

em concreto armado, recebeu um painel de Athos Bulcão, formado por perfis de alumínio verticais e volumes esmaltados verdes e amarelos.

No Senado Federal, o estudo de Niemeyer foi desenvolvido pelo arquiteto Cydno Silveira a partir de dezembro de 1971, e executado a partir de janeiro de 1972. Em maio, a obra já era considerada concluída, mas em 1973 houve serviços complementares referentes à sonorização e à votação eletrônica.⁸³ Características importantes 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, de autoria de Athos Bulcão, ao fundo dessa área. O paralelismo entre os projetos, evidente também nas perspectivas assinadas por Niemeyer, indica uma abordagem unitária do arquiteto nessas intervenções de maior porte no Congresso Nacional.

Todo o mobiliário foi substituído por peças em madeira feitas sob medida, em Brasília, exceto os assentos dos senadores, para os quais foi adotada uma versão fixa da *Eames executive chair*. Os revestimentos foram

⁸¹ SILVA; MELO, Congresso Nacional. *A construção do espaço da democracia*.

⁸² CÂMARA DOS DEPUTADOS, Congresso Nacional. Edifício Principal. *Acessibilidade Física – Plenário Ulysses Guimarães* (apresentação de slides digital, em formato .ppt), 2014.

⁸³ SENADO FEDERAL, Ata da 1ª Reunião da Comissão Diretora do Senado Federal em 1972; SENADO FEDERAL, Ata da 3ª Reunião da Comissão Diretora do Senado Federal em 1972; SENADO FEDERAL, (arquitetos Oscar Niemeyer e Cydno Silveira), Congresso Nacional. Edifício Principal. *Reforma do plenário, lanchonete e sanitários*. Arquitetura. Projeto Executivo (44 pranchas: nanquim sobre papel vegetal), 1971-1972; SENADO FEDERAL, Secretaria Geral da Presidência, *Relatório da Presidência referente aos trabalhos da 3ª sessão legislativa ordinária da 7ª legislatura*, Brasília, 1973.



Figura 7.38. Aspecto do Plenário do Senado até 1971. Perímetro opaco no nível inferior, guarda-corpo da tribuna de público vertical, revestido com mármore branco.⁸⁴



Figura 7.39. Aspecto atual. Revestido de espelhos fumê no nível inferior, guarda-corpo da tribuna de público inclinado, revestido por carpete azul.

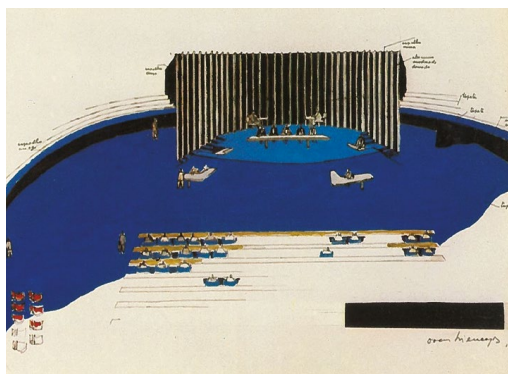


Figura 7.40. Perspectiva ilustrativa do projeto de reforma do Plenário do Senado, assinada por Oscar Niemeyer.⁸⁵

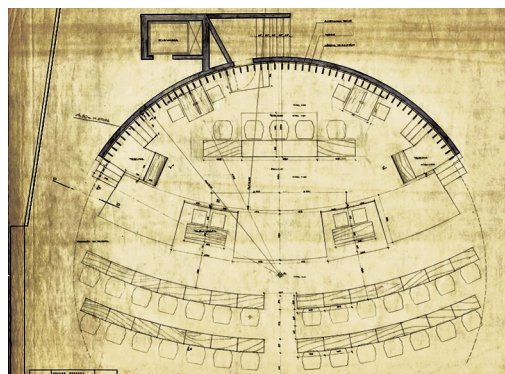


Figura 7.41. Reforma do Plenário do Senado (1971-1972). Ampliação da base da Mesa Diretora, instalação de painel de perfis metálicos, mudança na disposição das bancadas dos senadores.⁸⁶

substituídos por carpete azul e espelhos fumê. A acústica do espaço, problemática por causa da forma da cúpula, foi resolvida combinando um novo revestimento no interior da superfície côncava com um novo forro de placas verticais móveis. Essa solução foi desenvolvida para a obra, por meio da adaptação de um sistema então disponível no mercado, cujas placas fixas eram inadequadas à aplicação em superfície curva.⁸⁷ Segundo o arquiteto 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 forro em questão.⁸⁸

Depois de mais de dez anos de uso do plenário, a primeira motivação apresentada pelo Senado foi a necessidade de “urgentes reparos, inclusive no tocante a som, iluminação, ar-condicionado e sistema

⁸⁴ Imagem sem referências, não datada. Acervo da Secretaria Geral de Informação e Documentação do Senado Federal.

⁸⁵ SENADO FEDERAL, **Dois anos de presidência do Senado Federal: 1971-1972**, Brasília, 1973. Considerando o conjunto da documentação, entendemos que a perspectiva publicada, datada de 1972, tenha sido desenhada com base em estudo anterior ao desenvolvimento do projeto, pois mostra soluções que se transformaram em outras ao longo do processo, como a disposição das bancadas dos senadores e a forma das mesas da taquigrafia.

⁸⁶ SENADO FEDERAL, Congresso Nacional. Edifício Principal. Reforma do plenário, lanchonete e sanitários. Arquitetura. Projeto Executivo (44 pranchas: nanquim sobre papel vegetal).

⁸⁷ SILVEIRA, Cydno; CARVALHO, Juliano Loureiro de, Entrevista concedida à pesquisa, 2021.

⁸⁸ As informações sobre o forro e o carpete foram colhidas em entrevista com o arquiteto, e contrariam as atribuições reconhecidas no tombamento distrital e no inventário federal da obra do artista. Cf. *Ibid.*; IPHAN-DF, (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Superintendência no Distrito Federal), **Inventário da Obra de Athos Bulcão em Brasília**, Brasília, 2018.

eletrônico de votação;⁸⁹ secundariamente, referiu-se “o caráter provisório de suas instalações.” Contudo, também aqui não se trata 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). Conforme apontou Silva, “as reformas realizadas nos plenários acrescentaram os importantes elementos que atualmente simbolizam estes recintos.”⁹⁰

Entre 1976 e 1978, realizou-se outro par de intervenções, compreendendo os espaços ao redor do plenário de cada instituição – então chamados de *halls*, saguões ou salões, a depender das fontes consultadas. Na Câmara, o estudo de Niemeyer data de 1976, e se propunha a “reorganizar o interior da Câmara dos Deputados, criando inclusive um salão de recepção para o Presidente, próximo ao hall principal.”⁹¹

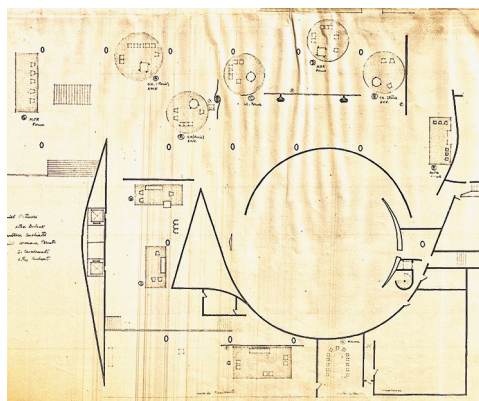


Figura 7.42. 1976. Estudo de Niemeyer para reorganização do *Hall* Principal da Câmara dos Deputados (Salão Verde), *Hall* dos Deputados (Café), Salão de recepção do presidente (Salão Nobre) e Setor de imprensa. Indicação de mobiliário e painéis artísticos.⁹²

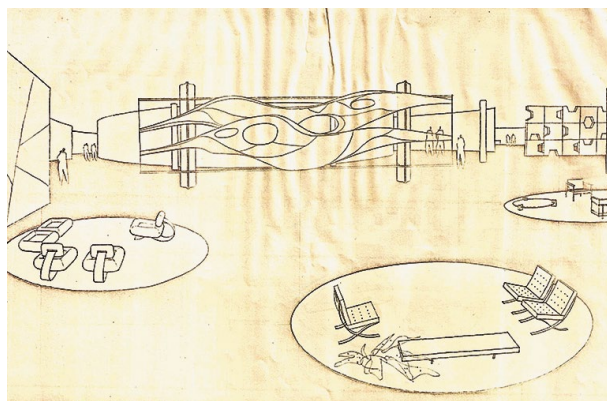


Figura 7.43. 1976. Reorganização do *Hall* Principal da Câmara dos Deputados. Em primeiro plano, ambientes criados com tapetes e mobiliário; no alto, ao centro, painel estudado por Marianne Peretti, não executado; no alto, à direita, painel de Athos Bulcão, executado.⁹³



Figura 7.44. *Hall* principal da Câmara dos Deputados, aspecto geral em 1961. Septos em mármore e painéis artísticos ausentes.⁹⁴



Figura 7.45. *Hall* principal da Câmara dos Deputados, atual Salão Verde. À direita, parede exterior do plenário; ao centro, o painel *Araguaia*, de Marianne Peretti.

⁸⁹ SENADO FEDERAL, Ata da 1ª Reunião da Comissão Diretora do Senado Federal em 1972.

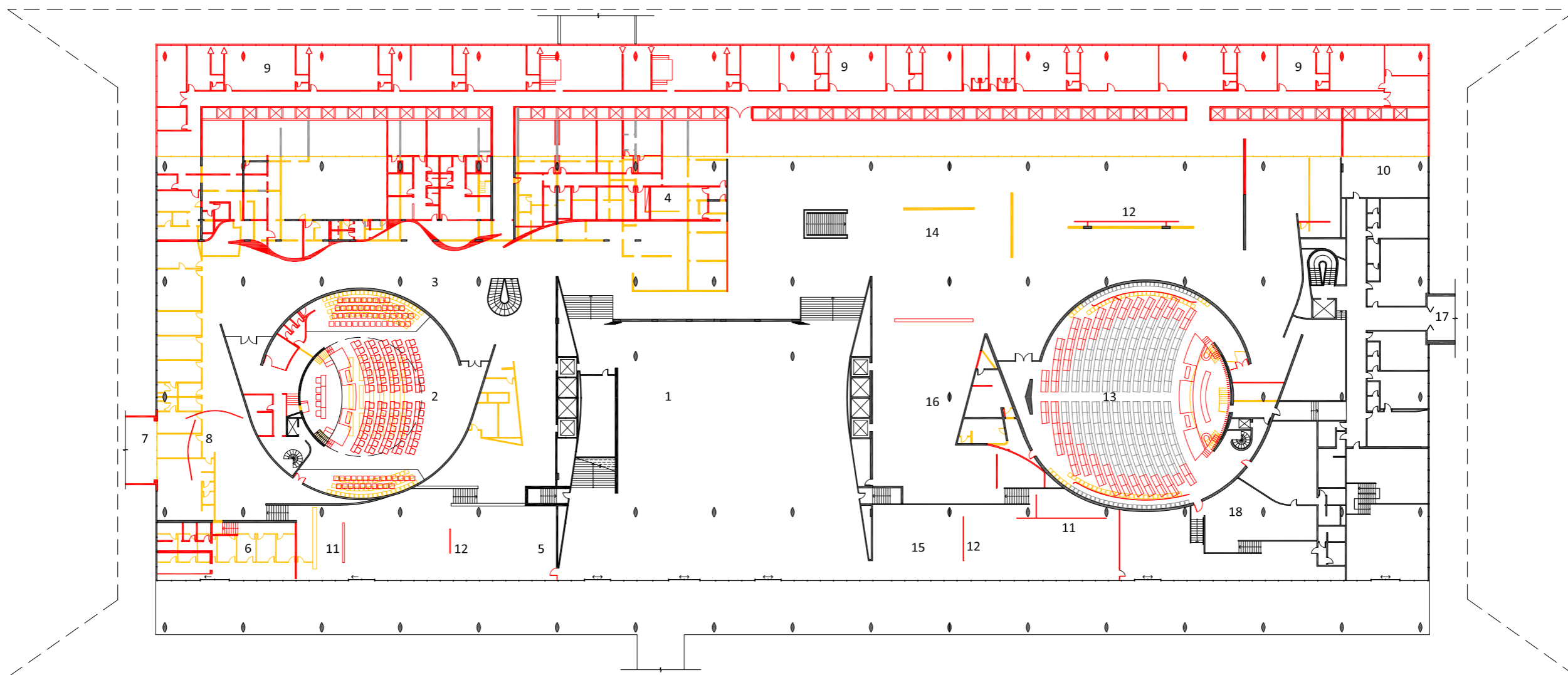
⁹⁰ SILVA, *Os palácios originais de Brasília*, p. 482.

⁹¹ NIEMEYER, Oscar, Congresso Nacional. Edifício Principal. Reorganização das áreas adjacentes ao plenário da Câmara dos Deputados. Arquitetura. Estudo preliminar, [1976], p. 2.

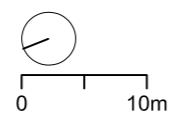
⁹² NIEMEYER, Congresso Nacional. Edifício Principal. Reorganização das áreas adjacentes ao plenário da Câmara dos Deputados. Arquitetura. Estudo preliminar.

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ Marcel Gautherot/Instituto Moreira Salles (disponível [online](#)).



PLANTA BAIXA PAV. SUPERIOR



Remanescente de 1970
 Novo elemento que não existia em 1970
 Elemento desaparecido desde 1970

- | | |
|---------------------------------|---|
| 1. Salão Negro | 10. Presidência Câmara |
| 2. Plenário Senado | 11. Paineis Athos Bulcão |
| 3. Saguão do plenário do Senado | 12. Paineis Marianne Peretti |
| 4. Presidência do Senado | 13. Plenário Câmara |
| 5. Salão nobre Senado | 14. Saguão plenário CD |
| 6. Comitê de imprensa Senado | 15. Recepção (1975)/ Salão Nobre (1984) |
| 7. Túnel para anexos Senado | 16. Café dos deputados |
| 8. Café dos senadores | 17. Túnel para anexos Câmara |
| 9. Gabinetes | 18. Comitê de imprensa Câmara |

Figura 7.46. Palácio do Congresso Nacional. Edifício Principal. Pavimento superior. Síntese das transformações espaciais 1970–1979.⁹⁵

⁹⁵ Base arquitetônica adaptada a partir de: SILVA, *Os palácios originais de Brasília*, p. 502–503; SENADO FEDERAL, *Inventário do Palácio do Congresso Nacional*. 46 fichas seguindo a metodologia SICG/lphan. Transformações 1970–1979 identificadas a partir da documentação disponível. Acervo Detec-CD: pranchas AIT-EP-0102_01 (1975); AIT-EP-0305 [1976]. Acervo Sinfra-SF: pranchas 005895 (1970); 005898 (1970); 005899 (1970); 005900 (1970); 005901 (1970); 005902 (1970); 000890 (1971); 000760 (1972); 000707 (1978); 000807 (1978); 000868 [1978].

O texto não trata das saletas introduzidas em 1963, levando à inferência de que elas já haviam sido eliminadas, depois da ampliação do Edifício Principal. O projeto propunha substituir os septos de mármore existentes, remanescentes da construção inicial, por um painel semitransparente de Marianne Peretti e outro, em metal, desenhado pelo arquiteto, a ocultar um pilar fora do alinhamento dos demais.⁹⁶ Previam também obras de Portinari, Poty Lazzarotto e Firmino Saldanha, 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) – esses últimos representados com sua localização e aparência atuais. Não previsto no estudo, foi ainda instalado no Salão Nobre o painel *Pasiphae*, de Marianne Peretti. Ambos os painéis de Peretti são datados de 1977, ajudando a datar a conclusão da intervenção. A instalação do carpete verde, nesse ocasião, talvez tenha sido mais determinante para o aspecto atual do espaço do que as obras de arte citadas – e resultou em sua denominação definitiva como Salão Verde.

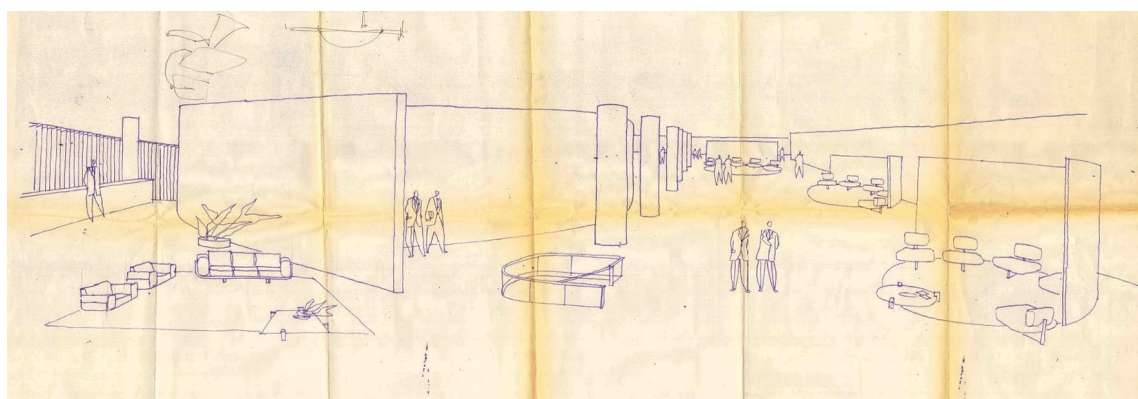


Figura 7.47. Estudo de Niemeyer para reorganização de Hall Principal do Senado Federal, atual Salão Azul (1977). Integração com o espaço da sala de chá (Café dos Senadores) e Salão Nobre, criação de “locais de espera e conversa.” A versão executada do projeto substituiu os locais de espera por paredes curvas.⁹⁷

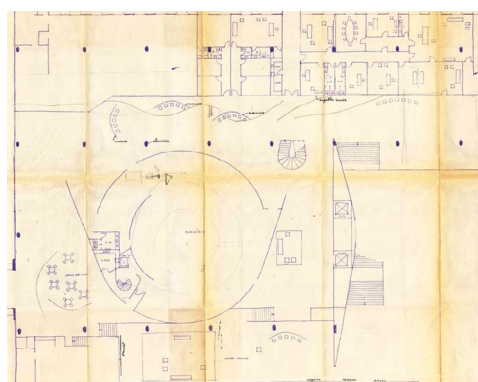


Figura 7.48. Estudo para reorganização de Hall Principal do Senado (1977). Paredes curvas no Hall e painéis artísticos no Salão Nobre, correspondentes à versão executada, manuscritas sobre a prancha da primeira versão.⁹⁸



Figura 7.49. Salão Azul do Senado Federal, aspecto atual.

⁹⁶ Em lugar daquele representado nas perspectivas do projeto, foi instalado o painel *Araguaia*, da mesma artista, também semitransparente. O painel projetado por Niemeyer não foi executado.

⁹⁷ NIEMEYER, Oscar, Congresso Nacional. Edifício Principal. Reorganização das áreas adjacentes ao plenário do Senado Federal. Arquitetura. Estudo preliminar, 1977.

⁹⁸ *Ibid.*

Em dezembro do mesmo ano de 1977, 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 a Câmara.”⁹⁹ O objetivo registrado era a “restauração do projeto inicial que, para atender a emergências, sofreu grandes mutilações.”¹⁰⁰ A primeira versão conhecida do projeto é um estudo de outubro de 1977.¹⁰¹ 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, consegue 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.

O projeto beneficiou-se do fato de que a abertura do túnel de ligação com o Anexo II, no início da década de 1970, levava 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 compreensão espacial do edifício. O fato de estar livre permitiu-lhe receber 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.¹⁰²

A execução da obra deu-se no recesso parlamentar entre 1977 e 1978.¹⁰³ 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 este espaço, que terminou por ser chamado 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 de projeto identificadas.¹⁰⁴



Figura 7.50. Salão Nobre do Senado Federal, aspecto em 1984, resultante da reforma 1977–1978.¹⁰⁵



Figura 7.51. Salão Nobre da Câmara dos Deputados, aspecto atual, resultante da reforma de 1976–1977.

⁹⁹ SENADO FEDERAL, Ata da 16ª reunião da Comissão Diretora do Senado Federal em 1977.

¹⁰⁰ SENADO FEDERAL, Ata da 12ª reunião da Comissão Diretora do Senado Federal em 1977.

¹⁰¹ NIEMEYER, Oscar, Congresso Nacional. Edifício Principal. Reorganização das áreas adjacentes ao plenário do Senado Federal. Arquitetura. Estudo preliminar, 1977.

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ SENADO FEDERAL, Congresso Nacional. Edifício Principal. Reorganização das áreas adjacentes ao plenário do Senado Federal. Instalações elétricas. Levantamento como construído, 1978.

¹⁰⁴ SENADO FEDERAL, Ata da 6ª reunião da Comissão Diretora do Senado Federal em 1978.

¹⁰⁵ SENADO FEDERAL, *Senado Federal*, Brasília: Senado Federal, 1984, p. 126.

Em síntese, as sete obras de médio e grande porte conduzidas por Oscar Niemeyer de 1965 a 1978 no Edifício Principal (abertura dos túneis norte e sul; ampliação; reforma de ambos os plenários; reforma dos espaços ao redor de cada plenário) reconfiguram por completo seu pavimento superior.¹⁰⁶ Tendo por origem a decisão parlamentar de obter a área útil não prevista em projeto, as intervenções se encadeiam, respondendo às imediatamente anteriores, e dão novas formas, materiais, fluxos e obras de arte aos espaços mais representativos do Palácio. Com isso, contornam a perda de qualidade arquitetônica associada às ocupações não planejadas dos primeiros anos. Cientes do projeto inicial, essas intervenções não o recuperam ou completam, mas dotam o interior de características novas, próprias de seu tempo, que se integraram à sua imagem e a atualizaram, sem que se questione sobre serem *originais* ou não.

Os resultados do processo são amplamente reconhecidos pelo público e pelas instituições envolvidas, de forma que as transformações ocorridas nesses espaços desde então lhes introduziram apenas modificações pontuais.¹⁰⁷ Por exemplo, 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 substituído 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 de visitação.

Destacamos também como as obras de arte integradas à arquitetura participam da caracterização desse novo momento do edifício. Até 1970, ele dispunha apenas do painel de Athos Bulcão,



Figura 7.52. Reconhecimento institucional das transformações introduzidas na década de 1970. Montagem de diferentes peças de programação visual da Câmara e do Senado, com o verde e o azul dos saguões dos plenários.



Figura 7.53. Reconhecimento institucional das transformações introduzidas na década de 1970. Publicação da Câmara dos Deputados que usa elementos do painel *Ventania* em sua programação visual.¹⁰⁸

no Salão Negro, e da tela de Di Cavalcanti, no saguão da Câmara dos Deputados.¹⁰⁹ Ao longo da década, multiplicaram-se os painéis de Athos Bulcão e Marianne Peretti. O Salão Verde mostra como não se trata de mera sobreposição ou acumulação de obras, mas intervenção integrada às transformações arquitetônicas: enquanto o

¹⁰⁶ Durante todo o período em questão, 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 de projetos analisados.

¹⁰⁷ A preservação do edifício, inclusive de seus plenários, é detalhadamente analisada em: CASTRO, *Preservando o edifício moderno. Congresso Nacional*.

¹⁰⁸ SILVA; MELO, *Congresso Nacional. A construção do espaço da democracia*.

¹⁰⁹ SILVA, *Os palácios originais de Brasília*, p. 481.

muro-divisória de Bulcão isola o hall dos deputados, o painel semitransparente de Peretti substitui os septos em mármore, para dar alguma leveza ao espaço, ajudando a equilibrar a perda da transparência para o exterior.

Para além das transformações de maior porte e maior visibilidade, o Edifício Principal tem passado por frequentes alterações menores e menos visíveis, em suas áreas parlamentares, administrativas e de apoio. Essas intervenções são conduzidas pelas equipes técnicas da Câmara dos Deputados e do Senado Federal, com vistas ao atendimento de demandas de seus diversos usuários. Assim, em paralelo às transformações que analisamos no pavimento superior do edifício, muitas outras aconteciam no pavimento inferior. Com efeito, como se observa na planta-síntese do período 1975–1985, com exceção do Salão Branco e do saguão de distribuição entre Senado e Câmara, a totalidade do pavimento foi reformada nesse período, por meio de diversas obras isoladas.

Em 1972, a escada do Salão Branco à Taquigrafia do Senado foi eliminada, criando uma lanchonete no nível mais alto; em 1978, a mesma área foi transformada em barbearia, charutaria e engraxataria, com projeto que seguia os acabamentos que estavam sendo instalados no Salão Azul, na mesma época. Entre 1979–1980, as salas trapezoidais projetadas para as comissões do Senado, que àquela altura funcionavam como Serviço Médico, foram fundidas e reorganizadas para a instalação de agências do Banco do Brasil e dos Correios, fazendo desaparecer sua geometria inicial, relevante para a leitura do edifício.¹¹⁰ Na Câmara dos Deputados, as Comissões passaram por intervenção análoga, tendo sido incorporadas à Taquigrafia.

Os gabinetes parlamentares junto aos jardins internos do Senado e da Câmara seguiram com seu uso, mas foram intensamente subdivididos, inclusive ocupando partes do jardim. Também os gabinetes ao longo das fachadas leste e sul do edifício e as Taquigrafias de ambas as instituições sofreram reformas extensas.

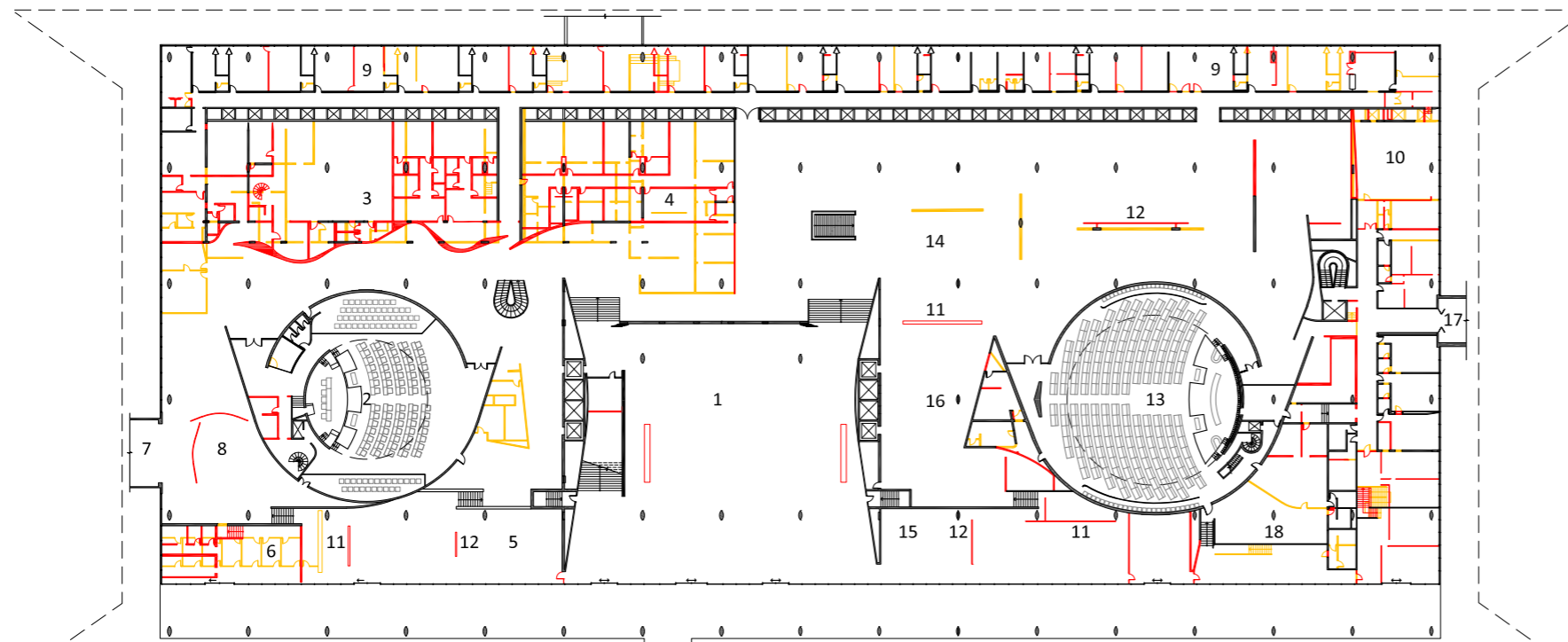
Ou seja, nos primeiros vinte e cinco anos de existência do Edifício Principal, as mudanças nas áreas hierarquicamente secundárias foram tão intensas e talvez mais frequentes do que naquelas de maior valor simbólico e arquitetônico. Numerosos setores foram completamente reformados duas vezes no período, configurando um edifício em transformação constante – em grande medida, *outro*, que não aquele inaugurado em 1960.

Não foi possível analisar detalhadamente cada intervenção de menor porte, mas observa-se uma ênfase na resolução de demandas funcionais pontuais, às custas do valor arquitetônico do edifício – o que se evidencia na instalação de sanitários ocupando e fragmentando o jardim interno criado em 1970–1971; na perda da configuração das salas trapezoidais das comissões; na subdivisão excessiva dos gabinetes, incompatível com modulação estrutural e infraestrutural do edifício; e na supressão dos eixos de circulação entre as Taquigrafias e as Comissões. Essa situação já foi descrita por Elcio Silva:

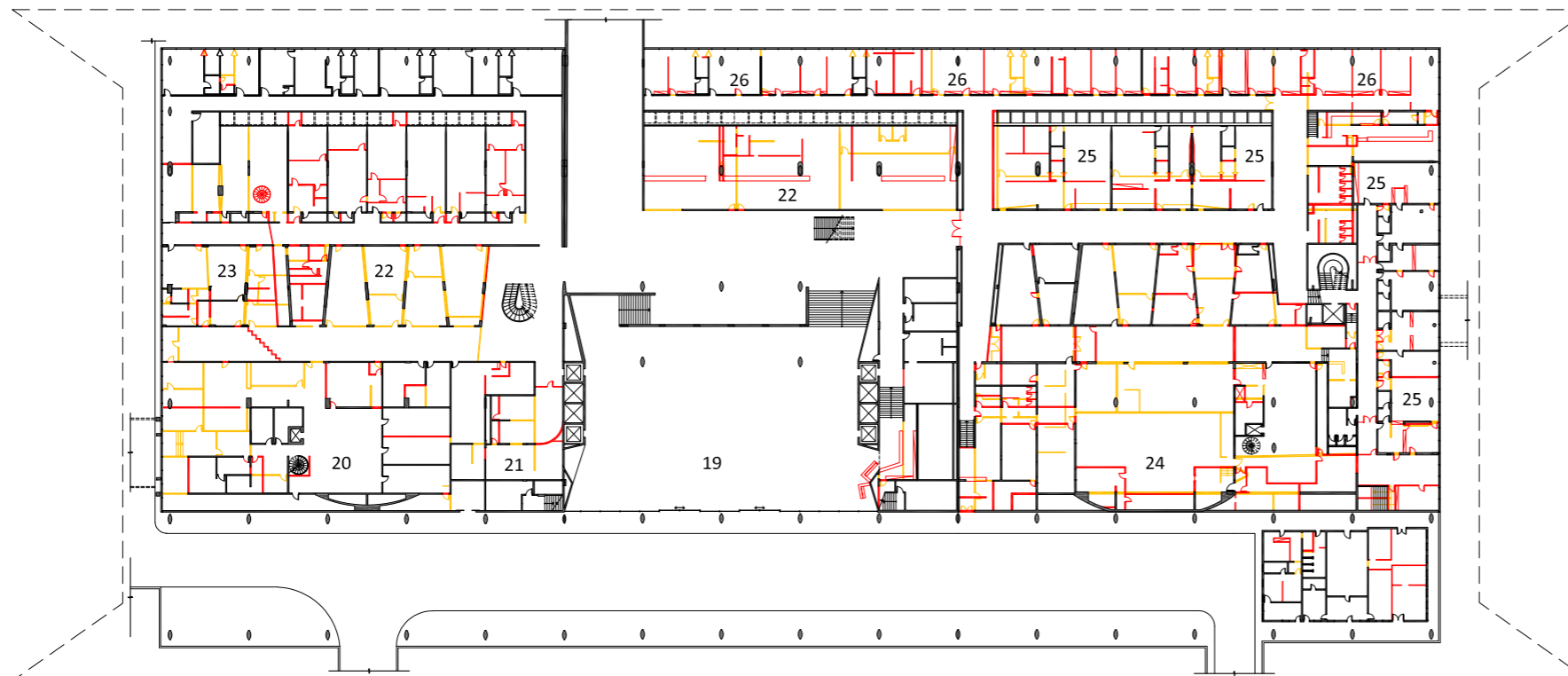
Do cotejamento entre o edifício construído e o que se apresenta atualmente, destaca-se o evidente aumento de ocupação que resultou na excessiva compartimentação existente, ainda que se mantenham preservados os principais espaços que caracterizam o palácio.¹¹¹

¹¹⁰ Atividades e obras na gestão do Senador Alexandre Costa na 1ª Secretaria do Senado Federal (boneca de livro, não-publicada e não-catalogada). 1980.

¹¹¹ SILVA, Os palácios originais de Brasília, p. 477.



PLANTA BAIXA PAV. SUPERIOR



PLANTA BAIXA PAV. INFERIOR

- | | |
|---------------------------------------|---------------------------------------|
| 1. Salão Negro | 14. Saguão do plenário da Câmara |
| 2. Plenário Senado | 15. Recepção (1975) /SI. Nobre (1984) |
| 3. Saguão do plenário do Senado | 16. Café dos deputados |
| 4. Presidência do Senado | 17. Túnel para anexos Câmara |
| 5. Salão nobre Senado | 18. Comitê de imprensa Câmara |
| 6. Comitê de imprensa Senado | 19. Chapelaria |
| 7. Túnel para anexos Senado | 20. Taquigrafia Senado |
| 8. Café dos senadores | 21. Barbearia |
| 9. Gabinetes | 22. Bancos |
| 10. Presidência Câmara | 23. Correios |
| 11. Painel divisório Athos Bulcão | 24. Taquigrafia Câmara |
| 12. Painel divisório Marianne Peretti | 25. Órgãos Mesa Diretora Câmara |
| 13. Plenário Câmara | 26. Gabinetes Lideranças |

Remanescente de 1975 ———
 Novo elemento que não existia em 1975 ———
 Elemento desaparecido desde 1975 ———

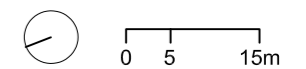


Figura 7.54. Palácio do Congresso Nacional. Edifício Principal. Síntese das transformações espaciais 1975–1985.¹¹²

¹¹² Base arquitetônica adaptada a partir de: SILVA, *Os palácios originais de Brasília*, p. 502–503; SENADO FEDERAL, Inventário do Palácio do Congresso Nacional. 46 fichas seguindo a metodologia SICG/lphan. Transformações 1975–1985 identificadas a partir da documentação disponível. Acervo Detec-CD: pranchas AIT-EP-0305 [1976]; ARQ-EP-0261_AO-1003-1(1983); ARQ-CN-0094_AO-1346-2(1984); ARQ-CN-0100_AO-2225-1(1986); ARQ-CN-0094_AO-1344-1(1987). Acervo Sinfra-SF: pranchas 000707 (1978); 000807 (1978); 000868 [1978]; 000713 (1981); 000778 (1981); 000708 (1982); 000795 (1982); 000808 (1982); 000809 (1982); 000888 (1982).

Além dos elementos visíveis nas plantas de demolição e construção, observamos, por meio das poucas fotografias das áreas menos representativas disponíveis, a substituição de acabamentos existentes por outros menos adequados – como piso *Paviflex* preto substituído por granito cinza andorinha e lambris de madeira substituídos por paredes pintadas de branco. Resulta, do conjunto dos processos descritos, diferença significativa entre a qualidade arquitetônica criada e recriada nos plenários e salões e aquela das demais áreas.



Figura 7.55. Edifício Principal, pavimento inferior, aspecto em 1984. Agência do Banco do Brasil instalada entre 1979–1980.¹¹³

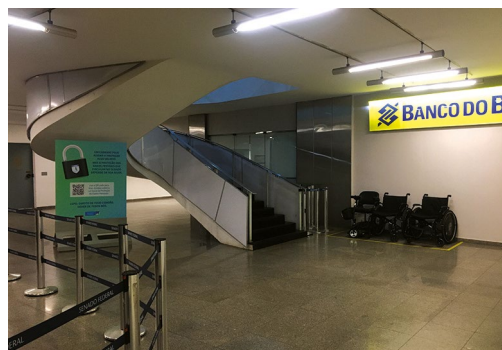


Figura 7.56. Edifício Principal, pavimento inferior, aspecto em 2022. Acabamentos, iluminação e guarda-corpo transformados.

As pranchas síntese dos períodos 1985–1994 e 1994–2010, a seguir, 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 parlamentares de ambas as casas. No pavimento inferior, repetem-se as reformas nos gabinetes, bancos e Taquigrafias – no caso da Câmara, esta última foi ocupada por órgãos de comunicação institucional. Nesses 25 anos, assim como nos 25 anteriores, a maioria das áreas citadas chega a ser reformada duas vezes. Enquanto isso, o Salão Branco e o Salão Negro permaneciam com a configuração de sua inauguração, e os plenários, Salões Nobres, Salão Azul e Salão Verde permaneciam com a configuração aproximada adquirida na década de 1970.

Nesse contexto, destacamos algumas intervenções promovidas pelo Senado em espaços de maior visibilidade, todas com pequeno impacto, não necessariamente positivo: criação de um novo acesso à Presidência, interferindo no Salão Azul (c. 1999);¹¹⁴ construção de uma capela, instalação de novo elevador e de sancas para climatização, no Salão Negro, com projeto de Oscar Niemeyer (2004–2007);¹¹⁵ e criação de um espaço de exposição no saguão de circulação entre Câmara e Senado, no pavimento inferior (c. 2008).¹¹⁶

Nesse mesmo período, promoveu-se a construção de 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, Antonio Carlos Magalhães. Aprovada a concepção de Oscar Niemeyer em agosto de 1998, a obra já se encontrava concluída em

¹¹³ SENADO FEDERAL, *Senado Federal*.

¹¹⁴ Não foi identificado projeto. Intervenção datada a partir da comparação entre levantamentos sucessivos.

¹¹⁵ NIEMEYER, Oscar, Congresso Nacional. Edifício Principal. Capela. Arquitetura. Estudo preliminar (2 versões da mesma prancha, plotagem sobre papel sulfite, com anotações), 2007; NIEMEYER, Oscar, Congresso Nacional. Edifício Principal. Elevador PDL e sancas Salão Negro. Arquitetura. Anteprojeto. 5 pranchas (plotagem sobre papel sulfite), 2004.

¹¹⁶ Não foi identificado projeto. Intervenção datada a partir da comparação entre levantamentos sucessivos.

março de 1999.¹¹⁷ Trata-se de intervenção de grande porte e grande impacto, comparável àquelas da década de 1970. Mesmo relativamente recentes, e assim como as demais intervenções conduzidas pelo arquiteto no edifício, os espelhos d'água se integraram ao Palácio do Congresso, atualizando sua imagem pública. Assim, não são correntes referências textuais ou fotográficas à época em que o acesso ao edifício era mais franco e direto, nem descrições desses elementos como inserções inadequadas ou como perda de valor.

Na última década, conforme se observa na prancha referente ao período 2010–2020, persistiu o ritmo de reformas periódicas em áreas como bancos, cafés e gabinetes parlamentares. Houve também nova intervenção dupla, em ambos os plenários, de forma a garantir acessibilidade de pessoas com deficiência às tribunas e às mesas diretoras, com projetos da equipes de cada casa legislativa.

No plenário da Câmara (2014),¹¹⁸ o acesso 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 é feito por plataformas eletromecânicas embutidas no piso. Conforme a análise de André Castro, 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.”¹¹⁹

No plenário do Senado, a rampa construída para os mesmos fins, em 2018–2019, tem dois lances, com um patamar intermediário a partir do qual se acessa a tribuna. A maior extensão do percurso evitou a necessidade de rebaixamento da superfície elevada,

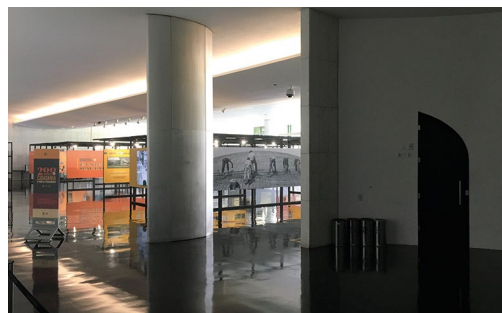


Figura 7.57. À direita, parede e porta de acesso à Capela. À esquerda, no alto, sanca para climatização e iluminação (2004–2007).



Figura 7.58. Paisagismo a oeste do Palácio do Congresso, antes da implantação dos espelhos d'água.¹²⁰



Figura 7.59. Paisagismo a oeste do Palácio do Congresso. Situação atual, decorrente da implantação dos espelhos d'água em 1999.¹²¹

mas também houve deslocamento do mobiliário fixo existente. O volume da rampa e de seu patamar se apresenta como adição à construção existente, mas, por sua forma e materiais, não compromete a apreensão do espaço.¹²²

¹¹⁷ ULHÔA, Raquel, Fosso de ACM vira espelho d'água, *Folha de São Paulo*, 1998; Niemeyer propõe mais um espelho d'água no Congresso, *Senado Notícias*, 1999.

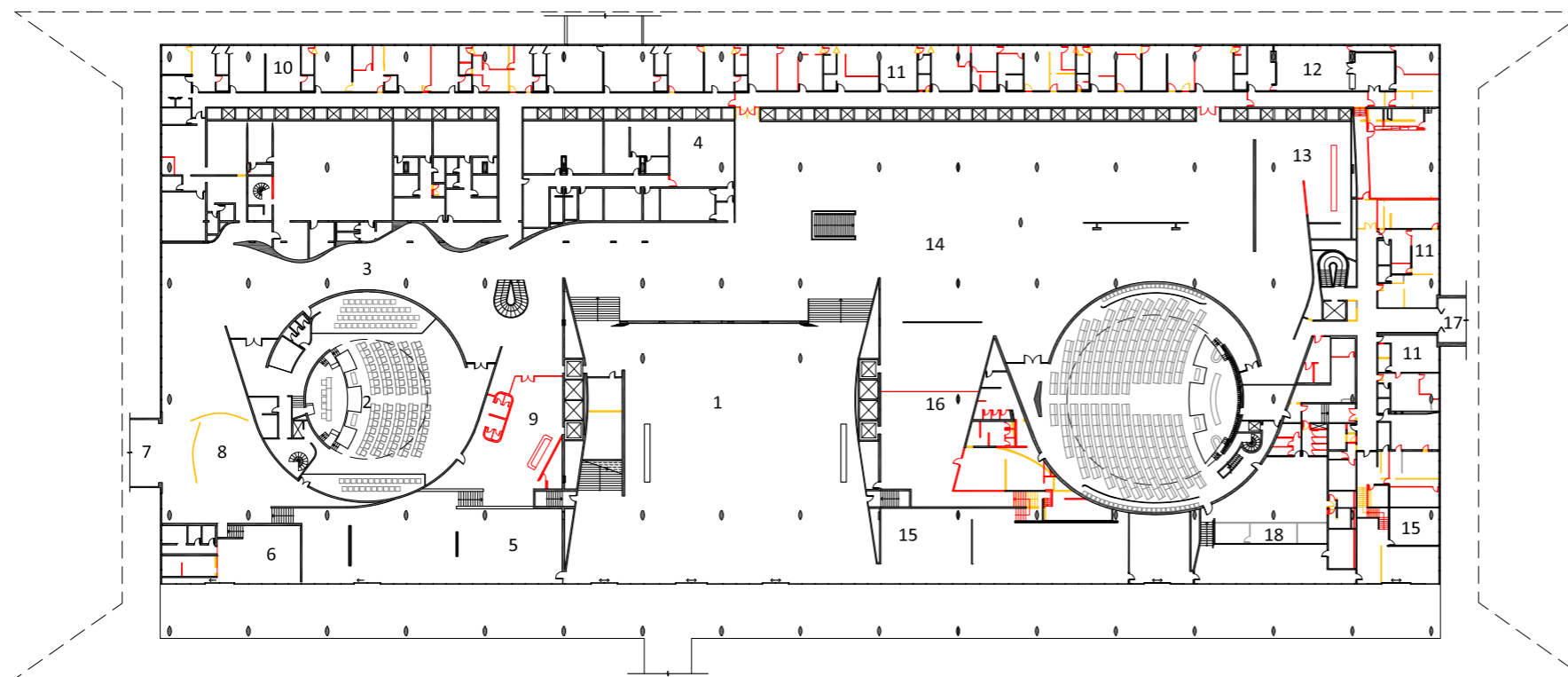
¹¹⁸ A intervenção foi projetada em 2006, por equipe interna coordenada pelo arquiteto Fabiano Sobreira.

¹¹⁹ CASTRO, *Preservando o edifício moderno*. Congresso Nacional, p. 164.

¹²⁰ SENADO FEDERAL, *O Senado na história do Brasil*, p. 11.

¹²¹ Leonardo Sá/Agência Senado. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/fotos/busca>. Acesso em: 26/11/2022.

¹²² SENADO FEDERAL, Secretaria de Infraestrutura, Congresso Nacional. Edifício Principal. Acessibilidade. Plenário do Senado Federal. Relatório de execução (2ª Etapa), 2019.



PLANTA BAIXA PAV. SUPERIOR



PLANTA BAIXA PAV. INFERIOR

- | | |
|-------------------------------------|---|
| 1. Salão Negro | 13. Café para o público |
| 2. Plenário Senado | 14. Saguão plenário da Câmara |
| 3. Saguão do plenário do Senado | 15. Gabinetes Mesa Diretora |
| 4. Presidência do Senado | 16. Café privativo |
| 5. Salão nobre Senado | 17. Túnel para anexos Câmara |
| 6. Comitê de imprensa Senado | 18. Comitê de imprensa Câmara |
| 7. Túnel para anexos Senado | 19. Chapelaria |
| 8. Café dos senadores (eliminado) | 20. Taquigrafia Senado |
| 9. Novo Café dos senadores | 21. Corpo de guarda |
| 10. Gabinetes senadores | 22. Bancos |
| 11. Gabinetes lideranças e partidos | 23. Correios |
| 12. Presidência da Câmara | 24. Taquigrafia (1985)/Auditorio (1994) |

Remanescente de 1985
 Novo elemento que não existia em 1985
 Elemento desaparecido desde 1985

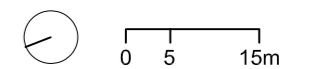
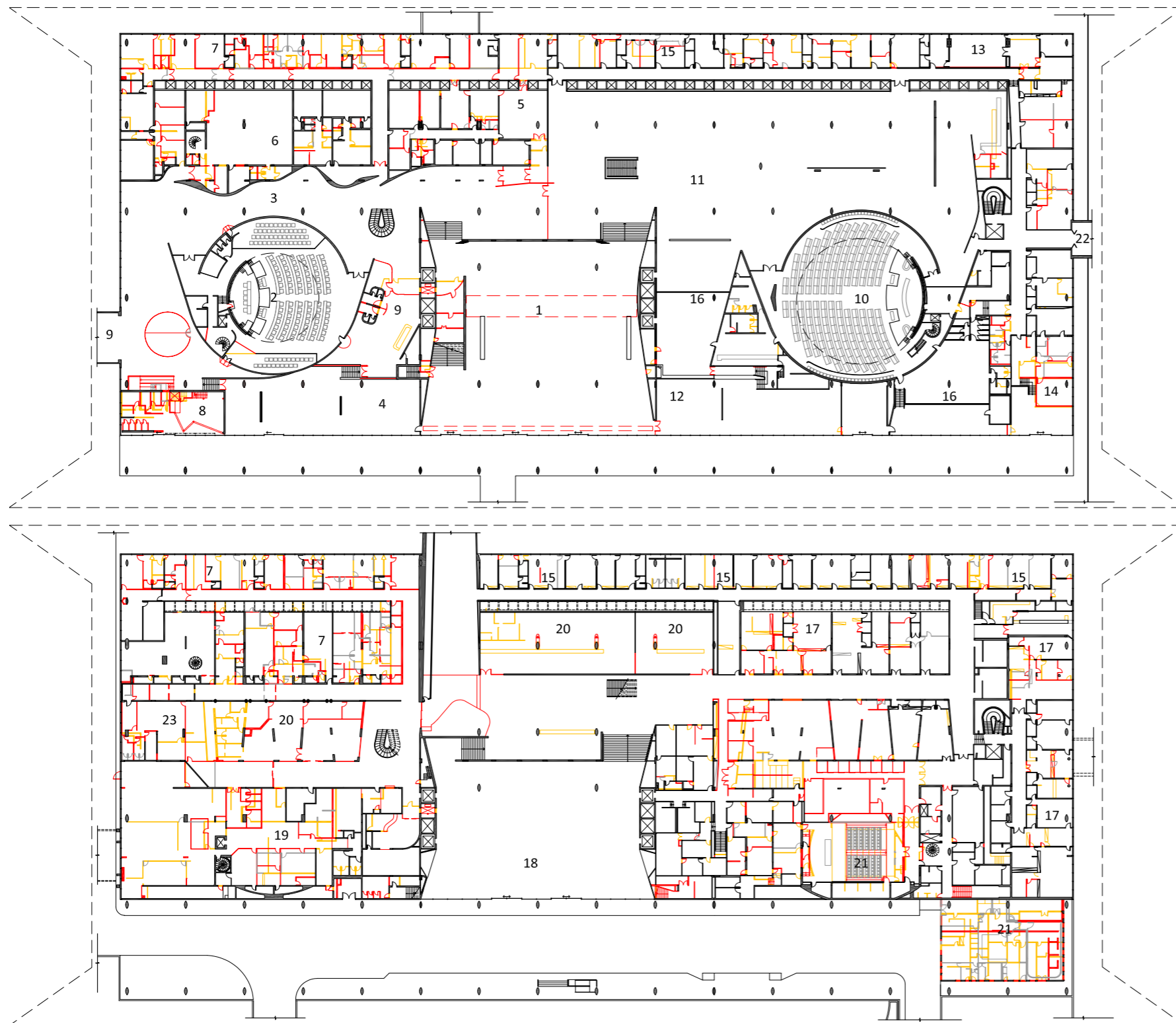


Figura 7.60. Palácio do Congresso Nacional. Edifício Principal. Síntese das transformações espaciais 1985–1994.¹²³

¹²³ Base arquitetônica adaptada a partir de: SILVA, Os palácios originais de Brasília, p. 502–503; SENADO FEDERAL, Inventário do Palácio do Congresso Nacional. 46 fichas seguindo a metodologia SICG/lphan. Transformações 1985–1994 identificadas a partir da documentação disponível. Acervo Detec-CD: pranchas ARQ-CN-0100_AO-2225-1 (1986); ARQ-CN-0094_AO-1344-1 (1987); ARQ-CN-0094_AO-1346-2 (1987); AIT-EP-0102_01 (1987); AIT-EP-0118_EP (1987); ARQ-EP-0238_026 (1988); VED-EP-0253_EP (1988); ARQ-EP-0596 (1996). Acervo Sinfra-SF: 000801 (1985); 000920 (1985); 000936 (1985); 006370 (1987); 006371 (1987); 000714 (1989); 006222 (1992); 002685 (1993); 000832 (1987); 000833 (1987); 000834 (1987); 000835 (1987); 000836 (1987); 000837 (1987); 000838 (1987); 000839 (1987); 000840 (1987); 000841 (1987).



PLANTA BAIXA PAV. SUPERIOR

PLANTA BAIXA PAV. INFERIOR

- | | |
|------------------------------------|-------------------------------------|
| 1. Salão Negro | 12. Salão Nobre Câmara |
| 2. Plenário Senado | 13. Presidência Câmara |
| 3. Salão Azul | 14. Vice Presidência Câmara |
| 4. Salão Nobre Senado | 15. Gabinetes lideranças e partidos |
| 5. Presidência do Senado | 16. Comitê de imprensa Câmara |
| 6. Secretaria Geral da Mesa Senado | 17. Gabinetes Mesa Diretora Câmara |
| 7. Gabinetes senadores | 18. Salão Branco |
| 8. Comitê de imprensa Senado | 19. Taquigrafia Senado |
| 9. Túnel para anexos Senado | 20. Agência Bancária |
| 10. Plenário Câmara | 21. Auditório |
| 11. Salão Verde | 22. Túnel para anexos Câmara |

Remanescente de 1994 ———
 Novo elemento que não existia em 1994 ———
 Elemento desaparecido desde 1994 ———

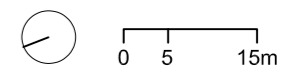
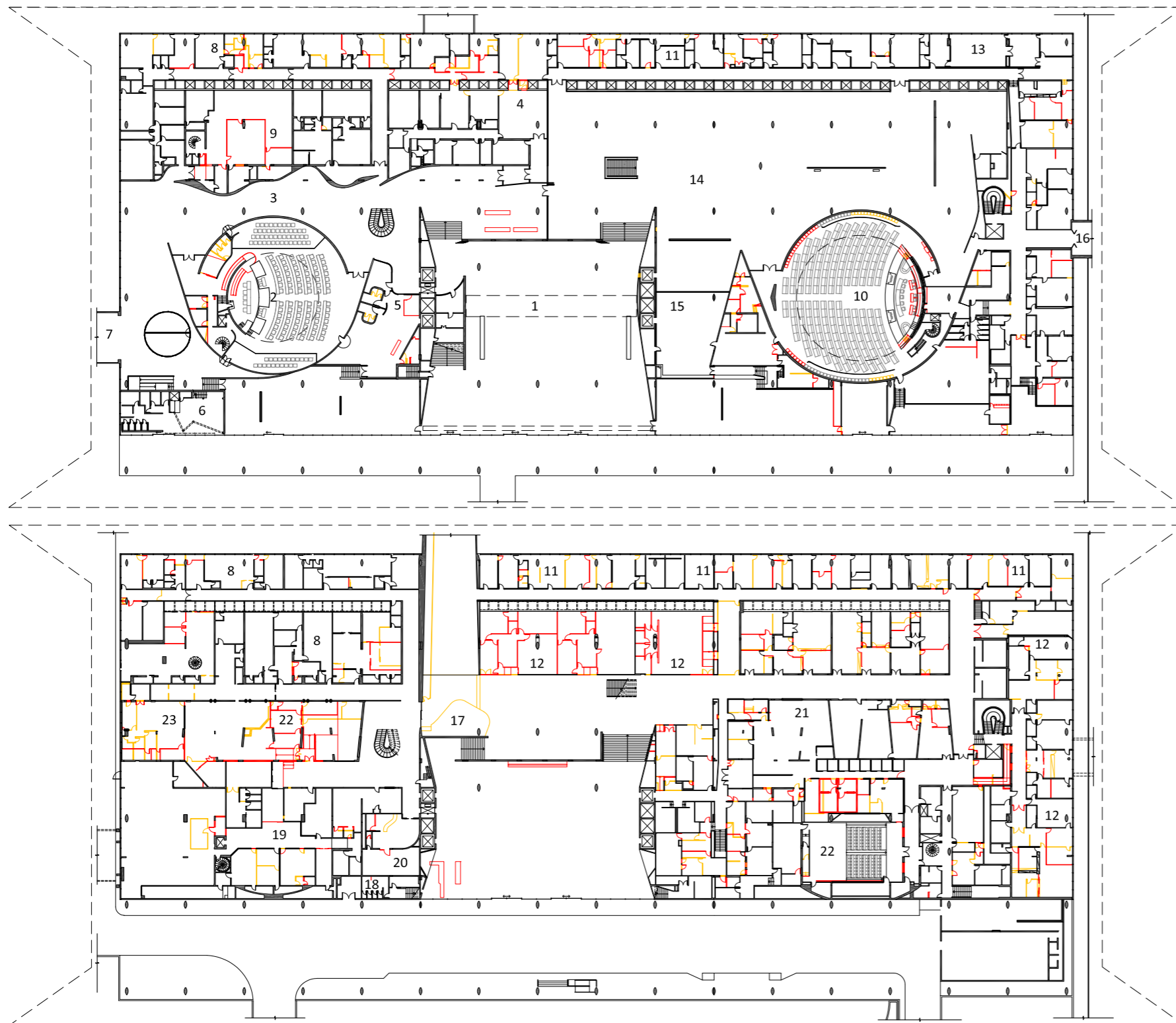


Figura 7.61. Palácio do Congresso Nacional. Edifício Principal. Síntese das transformações espaciais 1994–2010. 124

124 Base arquitetônica adaptada a partir de: SILVA, Os palácios originais de Brasília, p. 502–503; SENADO FEDERAL, Inventário do Palácio do Congresso Nacional. 46 fichas seguindo a metodologia SICG/lphan.

Transformações 1994–2010 identificadas a partir da documentação disponível. Acervo Detec-CD: pranchas ARQ-EP-0112_PR-02 (1997); AIT-EP-0102 (1997); ARQ-CD-0072_CD-06 (1998); AIT-EP-0255-01 (1998); AIT-EP-0308_1 (2004); AIT-EP-0308_3 (2004). Acervo Sinfra-SF: pranchas 006222 (1992); 000703 (1993); 000824 (1993); 000975 (1997); 000805 (1998); 004565 (1998); 000845 (1999); 000846 (1999); 006238 (1999); 006235 (2001); 006394 (2002); 003260 (2004); 003561 (2006); 006244 (2006); 3568 (2007); 006222 (2007); 006230 (2007); 004133 (2007); 004149 (2007); 006286 (2007); 006399 (2007); 004132 (2008); 006395 (2009); 006194 (2010); tarefas Redmine #00637 (2013); #00756 (2013); #01237 (2015); #01289 (2015); #01477 (2015); #01597 (2015).



PLANTA BAIXA PAV. SUPERIOR

- | | |
|---------------------------------------|---------------------------------------|
| 1. Salão Negro | 13. Presidência Câmara |
| 2. Plenário Senado | 14. Salão Verde |
| 3. Salão Azul | 15. Café privativo |
| 4. Presidência do Senado | 16. Túnel para anexos Câmara |
| 5. Café dos senadores | 17. Espaço exposições SF |
| 6. Comitê de imprensa Senado | 18. Sanitários Salão Negro (desnível) |
| 7. Túnel para anexos Senado | 19. Taquigrafia Senado |
| 8. Gabinetes senadores | 20. Barbearia |
| 9. Secretaria Geral da Mesa - Senado | 21. TV Câmara |
| 10. Plenário Câmara | 22. Auditório |
| 11. Gabinetes Partidos e Lideranças | |
| 12. Órgãos da Mesa Diretora da Câmara | |

Remanescente de 2010 ———
 Novo elemento que não existia em 2010 ———
 Elemento desaparecido desde 2010 ———

PLANTA BAIXA PAV. INFERIOR

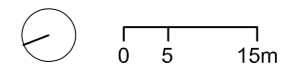


Figura 7.62. Palácio do Congresso Nacional. Edifício Principal. Síntese das transformações espaciais 2010–2020. 125

125 Base arquitetônica adaptada a partir de: SILVA, Os palácios originais de Brasília, p. 502–503; SENADO FEDERAL, Inventário do Palácio do Congresso Nacional. 46 fichas seguindo a metodologia SICG/lphan.

Transformações 2010–2020 identificadas a partir da documentação disponível. Acervo Detec-CD: CÂMARA dos Deputados. Departamento Técnico. Congresso Nacional. Edifício Principal. Loja da Câmara. Arquitetura. Projeto Executivo. Dez. 2019. 1 prancha. Acervo Sinfra-SF: tarefas Redmine #1548 (2011); #00637 (2013); #00712 (2013); #758 (2013); #845 (2013); 003633 (2013); #1237 (2015); #1313 (2015); #1289 (2015); #01477 (2016); #1597 (2016); #01133 (2016); #01396 (2016); #22517 (2017); #1512 (2018); #32683 (2018); #38445 (2018); #38354 (2018); #65652 (2018); #33093 (2018); #37116 (2018); #38679 (2018); #67457 (2019); #75323 (2019); #52291 (2020).

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. Criada para o Anexo II do Senado em 1978 e desmontada em função de reformas no edifício, a obra foi trazida ao Edifício Principal para mantê-la em exibição permanente.¹²⁶

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”.¹²⁷ Na etapa de 2019–2020, executaram-se: conversão das agências bancárias em salas de reuniões 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.¹²⁸

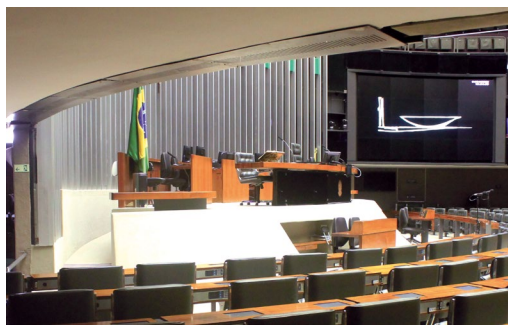


Figura 7.63. Plenário da Câmara dos Deputados. À esquerda, rampa de acesso à Mesa Diretora e tribuna.



Figura 7.64. Plenário do Senado Federal. À direita, patamar da rampa de acesso à Mesa Diretora e tribuna.

Em meio à contínua transformação observada nos sessenta anos de existência do Edifício Principal do Palácio do Congresso Nacional, julgamos ter caracterizado duas linhas paralelas de intervenção. Nas áreas mais representativas e nas situações de maior impacto potencial sobre o edifício, as principais transformações ocorreram no período 1970–1978, recorrendo ao arquiteto do projeto inicial, Oscar Niemeyer. As intervenções realizadas desde então foram geralmente de menor porte, menor impacto e, mesmo com a diversidade de estratégias de projeto percebida nos últimos anos, integram-se a esses espaços sem danos significativos.¹²⁹ Nos demais espaços do edifício, outra linha de ação tem sido conduzida, desde a inauguração do edifício ao presente, pelas equipes técnicas do Senado Federal e da Câmara dos Deputados, com resultados extremamente variados, dada a multiplicidade de iniciativas, contextos, equipes e autorias dela constituintes.

Observamos, assim, uma divisão *a priori* entre situações ou espaços mais sensíveis, em que o convite a Niemeyer parece corresponder a uma disposição prévia de atender a demandas funcionais em consonância

¹²⁶ SENADO FEDERAL, Secretaria de Engenharia, Congresso Nacional. Edifício Principal. Mudança de local do painel de Marianne Peretti. Arquitetura. Estudo Preliminar (2 pranchas de projeto digitais em formato .dwg), 2013.

¹²⁷ CÂMARA DOS DEPUTADOS, Departamento Técnico, Congresso Nacional. Edifício Principal. Plano de preservação do patrimônio edificado (9 pranchas digitais em formato .pdf), 2017.

¹²⁸ CÂMARA DOS DEPUTADOS, Departamento Técnico, Congresso Nacional. Edifício Principal. Loja da Câmara. Arquitetura. Projeto Executivo (1 prancha digital em formato .dwg), 2019.

¹²⁹ As diferentes estratégias de intervenção adotadas pela Câmara dos Deputados e pelo Senado foram caracterizadas em profundidade e analisadas por André Castro. *Preservando o edifício moderno. Congresso Nacional*.

com a qualidade arquitetônica do todo; e situações ou espaços entendidos como corriqueiros, em que frequentemente o atendimento às demandas apresentadas se sobrepôs a uma visão mais ampla do edifício. Essa divisão aprofundou, ao longo do tempo, a hierarquia espacial já presente no projeto inicial.

Nesse universo, as transformações nos principais espaços constituíram nova arquitetura entrelaçada à antiga; sem ignorar o projeto inicial, ao tempo em que acomodaram questões programáticas, mudaram voluntariamente o caráter do edifício e o transformaram em outra versão de si próprio. Ora de continuidade com o existente, como nos plenários, ora de clara ruptura, como no Salão Azul, não analisamos tais projetos como intervenções no patrimônio cultural, que não pretendiam ser. Contudo, reconhecemos, nos espaços (re)criados, valores arquitetônicos e históricos relevantes. Essas intervenções se identificam atualmente com as instituições do Senado e da Câmara, e não são vistas como deturpações pelo público leigo ou especializado. Parcela importante desses valores se relaciona à gradual acumulação de obras de arte integradas à arquitetura, realizadas por Athos Bulcão e por Marianne Peretti.

Assim, o Edifício Principal do Palácio do Congresso evidencia como alterações em um edifício do século XX podem ter valor relevante, gerando novas imagens que concorrem e se sobrepõem às imagens iniciais consagradas, e atualizando o ícone no imaginário coletivo. Aponta também, por meio de sua continuada acumulação de obra de arte, para a adição enquanto modo de intervenção propício ao enriquecimento dos valores da arquitetura, inclusive em edifícios do século XX. Mostra, então, como a arquitetura do século XX, ao alcançar o modo *monumental*, na variedade de sentidos do termo, se apresenta à preservação do mesmo modo que a arquitetura monumental de outras épocas.

ALTERAÇÕES. NOVOS ATOS PROJETAIS, NOVAS IMAGENS E NOVOS VALORES

Estabelecidas como pontos de partida as análises da Casa da Rua Santa Cruz e do Edifício Principal do Palácio do Congresso Nacional, nesta seção discutimos variações e aprofundamentos do tema das alterações enquanto atributos de valores culturais, a partir de casos mais breves.

A Igreja do Divino Espírito Santo, em Uberlândia, foi projetada por Lina Bo Bardi a partir de 1976,¹³⁰ inaugurada em 1982 ainda inacabada, e tombada pelo Iphan-MG em 1997. Tornou-se sede de paróquia em 1985 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.¹³¹

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.¹³² Depois de tantos anos de uso, questões de manutenção, de segurança dos usuários e de acessibilidade motivavam a intervenção, além de “uma necessidade que é de agora [...] a casa paroquial,” nas palavras de Ferraz.¹³³ As intervenções voltaram-se para esses objetivos, incluindo a manutenção dos principais materiais do edifício (concreto armado aparente, alvenaria de

¹³⁰ 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*.

¹³¹ LAZZARIN, Ariel Luís, *A Igreja Espírito Santo do Cerrado e suas alternativas à arquitetura brasileira*, Dissertação – mestrado em arquitetura e urbanismo, Instituto de Arquitetura e Urbanismo – Universidade de São Paulo, São Carlos, 2015, p. 124–126.

¹³² *Ibid.*, p. 139.

¹³³ 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.

tijolos aparentes e madeira envernizada).¹³⁴ Com impacto visual relevante, demoliu-se a caixa d'água existente, construída em desconformidade com o projeto de Lina Bo Bardi.¹³⁵

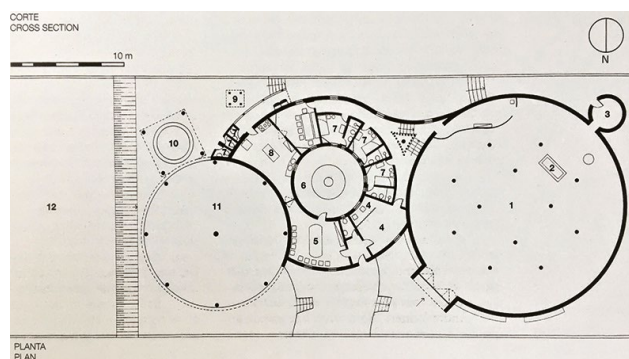


Figura 7.65. Igreja do Divino Espírito Santo, de Lina Bo Bardi, planta baixa de projeto (1978). Da esquerda para a direita: barracão, claustro e nave.¹³⁶

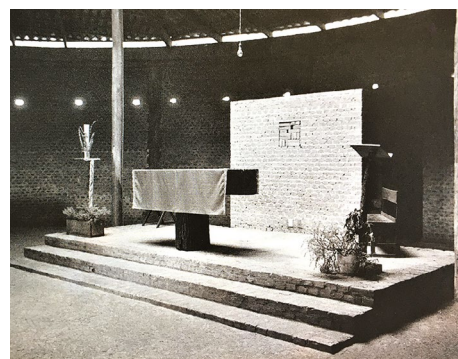


Figura 7.66. Altar mor, c. 1982. Interior da nave, com alvenaria de tijolos aparentes.¹³⁷



Figura 7.67. Vista geral, a partir do norte, em 1982. Da esquerda para a direita: barracão, claustro e nave.¹³⁸



Figura 7.68. Altar mor, 2021. Nave com superfícies rebocadas e pintadas de branco.¹³⁹

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 um novo protagonista, retangular, junto aos demais volumes, cilíndricos. Assim como na ampliação do Congresso Nacional, 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.”¹³⁹

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 – melhor representado pela afirmação de que “os edifícios também têm vidas e têm

¹³⁴ 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.

¹³⁵ LAZZARIN, A Igreja Espírito Santo do Cerrado e suas alternativas à arquitetura brasileira, p. 140.

¹³⁶ BO BARDI, LINA, Igreja Espírito Santo do Cerrado, São Paulo – Lisboa: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi – Blau, 1999, p. 13.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 23.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 7.

¹³⁹ SILVA, Um olhar sobre a igreja Divino Espírito Santo do Cerrado, p. 137.



Figura 7.69. Vista a partir do norte, 2021. Observar instalação de rampas e guarda-corpos.



Figura 7.70. Vista geral a partir do nordeste, 2021. À esquerda, volume construído para o Centro Pastoral (2008–2014).



Figura 7.71. Detalhe do volume da nave (2021), depois da recuperação da alvenaria de tijolos e limpeza desse material e do concreto aparente.

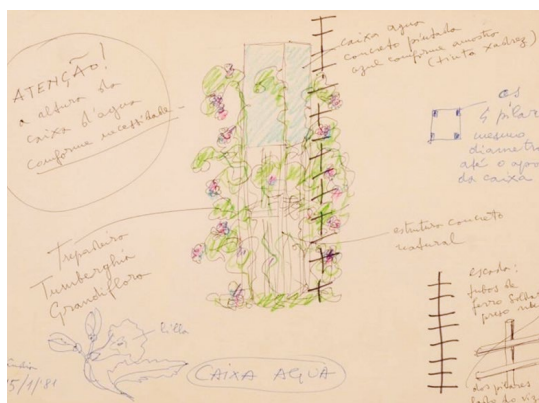


Figura 7.72. Projeto de Lina Bo Bardi para a caixa d'água da igreja – executada em desconformidade e demolida na intervenção de 2008–2014.¹⁴⁰

momentos de vidas diferentes dos outros, evoluem, envolvem.”¹⁴¹ 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,”¹⁴² inclusive o reboco da nave e o fechamento do barracão.

Em síntese, observamos como a passagem do tempo, transformando as demandas de uso, levou a supressões e acréscimos sucessivos, 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 inicial.

Atendendo aos usos de sucessivos momentos presentes, as adições constituem documentos da trajetória histórica dos edifícios. Assim, diferentes imagens usadas para descrever essa acumulação temporal remetem à arqueologia, falando de *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.¹⁴³

A Igreja da Ascensão do Senhor, em Salvador, permite explorar o sentido histórico e humano dessa acumulação. Conforme aponta o 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.¹⁴⁴

É possível que o juízo negativo tenha sido exageradamente influenciado pela imagem de Cristo sobre o altar, citada, 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 contudo descaracterizá-lo.¹⁴⁵

A partir de 2010, iniciou-se um ciclo de acréscimos à igreja, sob supervisão dos arquitetos João Martins de Oliveira e Doris Vilas-Boas.¹⁴⁶ No presbitério, foram inseridos um frontal para a mesa do altar-mor, um altar lateral para a imagem de Nossa Senhora da Apresentação e um novo crucifixo, em lugar do painel de Cristo anteriormente existente. Na espaço do batistério, que também funciona como Capela

141 SILVA, Um olhar sobre a igreja Divino Espírito Santo do Cerrado, p. 138.

142 LAZZARIN, A Igreja Espírito Santo do Cerrado e suas alternativas à arquitetura brasileira, p. 139-140.

143 BELLINI, Amedeo, Antico-nuovo: uno sguardo al futuro, in: Antico e nuovo. Architetture e architettura (anais do evento em Veneza, de 31 de março a 3 de abril de 2004), Veneza – Pádua: IUAV/Il Poligrafo, 2007, v. 1, p. 43.

144 LIMA, João Filgueiras; MENEZES, Cynara, O que é ser arquiteto. Memórias profissionais de Lelé (João Filgueiras Lima), Rio de Janeiro: Record, 2004, p. 94.

145 BIERRENBACH, Ana Carolina de Souza; PORTO, Marcela Carvalho, Dossiê técnico de tombamento. Igreja da Ascensão do Senhor (3v.), 2020, p. 72-74.

146 PARÓQUIA Ascensão do Senhor. Patrimônio artístico (folheto de divulgação). Salvador: Paróquia da Ascensão do Senhor, s.d. Entre 2009 e 2014, o arquiteto João Oliveira foi assessor para espaços litúrgicos da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB).

do Santíssimo Sacramento, acrescentaram-se um frontal e um sacrário ao altar existente, além de um painel em mosaico cerâmico, representando a hóstia consagrada.¹⁴⁷ 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. Enquanto isso, o painel ao fundo do altar do Santíssimo Sacramento, com suas formas e cores exuberantes, afeta negativamente o caráter sereno e contemplativo do espaço.



Figura 7.73. Alterações na nave. Tubulação para instalações elétricas, caixas de som e ventiladores.

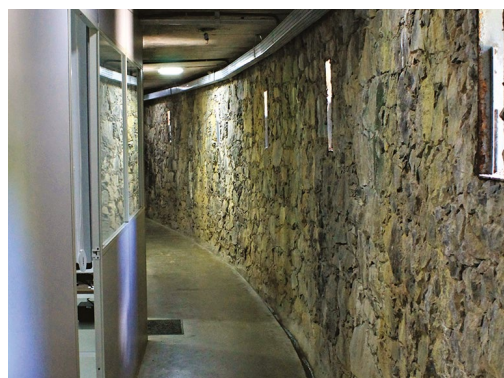


Figura 7.74. Alterações no subsolo. Instalação de eletrocalha (no alto) e divisórias (à esquerda).

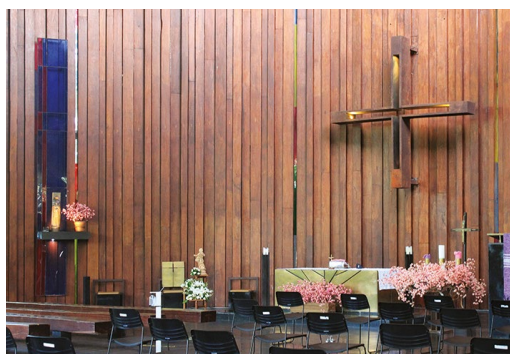


Figura 7.75. Nave. À direita, altar-mor, com novo frontal na mesa e novo crucifixo; à esquerda, altar da Virgem Maria; ao fundo, painel em madeira e vidro, anteriormente existente, de Athos Bulcão.



Figura 7.76. Placa comemorativa da transformação do edifício em sede de paróquia (2016), incluindo a imagem do novo crucifixo do altar-mor.

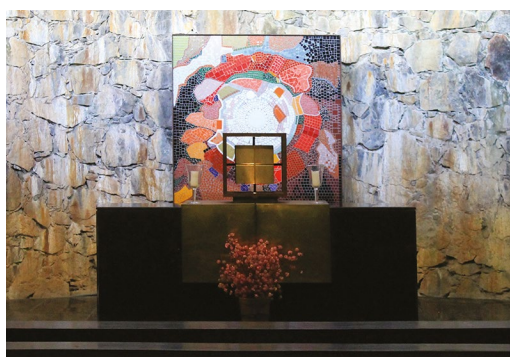


Figura 7.77. Capela do Santíssimo Sacramento, com novo sacrário (ao centro) e painel em mosaico ao fundo.

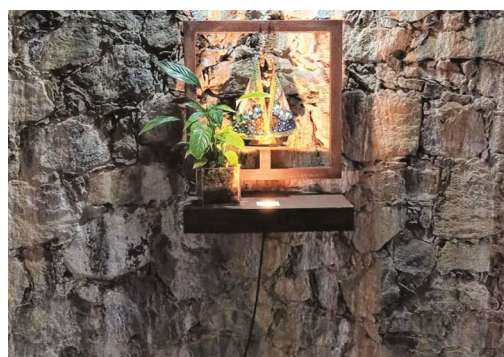


Figura 7.78. Capela do Santíssimo Sacramento, altar de Nossa Senhora Aparecida.

147 *Ibid.*

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 este novo momento).

Assim, a maior parte das adições recentes enriquece o edifício e reafirma a possibilidade da existência de valor em alterações *não previstas* em projetos do século XX. Assim como no Edifício Principal do 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.¹⁴⁸

Dentre 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.¹⁴⁹ 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 Henrique Magalhães sobre as soluções executivas por ele desenvolvidas em canteiro, o autor Carlos Henrique Lima ressalta 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.¹⁵⁰

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.¹⁵¹

¹⁴⁸ DEZZI BARDESCHI, Marco, *Restauro: punto e da capo. Frammenti per una (impossibile) teoria*, 3. ed. 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; CARONARA, Giovanni, *Che cos'è il restauro?*, in: *Che cos'è il restauro?*, Veneza: Marsilio, 2005, p. 27–28.

¹⁴⁹ LIMA, Carlos Henrique Magalhães, *Catedral de Brasília, desenhar e fazer*, *Paranoá*, n. 25, p. 129–137, 2020, p. 132.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 133.

¹⁵¹ IPHAN-DF (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Superintendência no Distrito Federal), *Catedral metropolitana de Brasília. Inventário*, 2017, p. 11–28.

O edifício foi tombado ainda em 1967, como “expressão da arquitetura religiosa moderna de nosso país, especialmente representativa do ‘espírito de Brasília.’”¹⁵² O processo controverso, analisado por Flávia Brito do Nascimento,¹⁵³ viabilizou financeiramente a conclusão da obra, com recursos do Ministério da Educação.¹⁵⁴

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.¹⁵⁵ A concepção das peças 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.¹⁵⁶

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.

Entre 2009 e 2012, a Igreja passou por novas obras, compreendendo a manutenção geral de

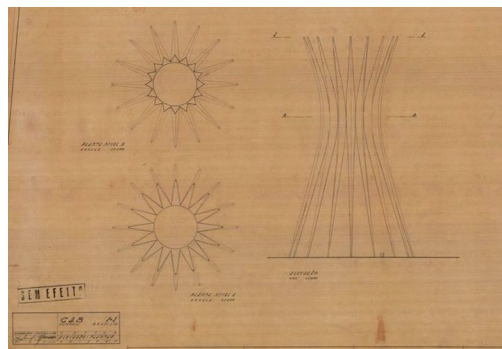


Figura 7.79. Versão inicial de projeto, 1958.¹⁵⁷



Figura 7.80. Vista geral da Catedral em 1966, seis anos após a primeira interrupção de suas obras.¹⁵⁸



Figura 7.81. Catedral e batistério, com concreto aparente e vidros lisos, c. 1970.¹⁵⁹

¹⁵² IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), Processo de tombamento. Igreja: Catedral. Brasília. DF, 1962, p. 21.

¹⁵³ NASCIMENTO, *Blocos de memórias. Habitação social, arquitetura moderna e patrimônio cultural*.

¹⁵⁴ IPHAN-DF, Catedral metropolitana de Brasília. Inventário, p. 28.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 27. As fontes analisadas não indicam a instituição promotora da obra, nem sua motivação.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 27-29.

¹⁵⁷ LIMA, Catedral de Brasília, desenhar e fazer, p. 131.

¹⁵⁸ Marcel Gautherot/ Instituto Moreira Salles (disponível online).

¹⁵⁹ Augusto Carlos da Silva Telles/ Instituto Moreira Salles (disponível online).

revestimentos e impermeabilização e a substituição de ambas as camadas do fechamento perimetral. Os vitrais, que apresentavam lacunas pontuais, foram integralmente refeitos segundo a forma existente, enquanto os vidros externos foram trocados por outros, de melhor desempenho térmico e menor necessidade de manutenção.¹⁶⁰ 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, visualmente 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 tanto como o Palácio do Congresso Nacional, 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 do seu estado inaugural, e resulta de sucessivas configurações que se mostraram provisórias. Por sua vez, a importância decisiva dos vitrais de Marianne Peretti na espacialidade interna – maior 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.”¹⁶¹

Nos casos apresentados, a despeito das alterações, os autores do projeto inicial seguem preponderantes como definidores da forma e da matéria hoje visíveis. Nas intervenções do escritório Brasil Arquitetura na igreja projetada por Lina Bo Bardi e de João Martins de Oliveira Filho na igreja



Figura 7.82. Interior da Catedral, com concreto aparente e vidros lisos, c. 1970.¹⁶²



Figura 7.83. Exterior, em vista atual, com estrutura pintada de branco, vitrais coloridos e vidros externos reflexivos.



Figura 7.84. Interior, em vista atual, com estrutura pintada de branco e vitrais coloridos, reproduzidos nas obras de 2009–2012.

¹⁶⁰ IPHAN-DF, Catedral metropolitana de Brasília. Inventário, p. 127.

¹⁶¹ LIMA, Catedral de Brasília, desenhar e fazer, p. 136.

¹⁶² Augusto Carlos da Silva Telles/ Instituto Moreira Salles (disponível online).

projetada por Lelé, há limites de escala e de caráter autoimpostos – mesmo não estando tombado o edifício soteropolitano quando de sua realização. Esses limites se relacionam a fatores que se somam, como o distanciamento geracional, a notoriedade dos autores do projeto inicial e a adoção de um olhar *patrimonial* aos objetos.

Diferentemente, Niemeyer, intervindo em sua própria obra, move-se com mais desenvoltura e realiza transformações de maior porte. Como se depreende de suas declarações e memoriais relativos às obras no Congresso Nacional, os objetivos a que ele se propõe são resolver 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 corroboram as observações de Silvio Oksman sobre a dificuldade de afastamento dos autores em relação às suas próprias obras.¹⁶³

Cada uma à sua maneira, as três igrejas analisadas reiteram e amplificam aspectos levantados pelo Palácio do Congresso. Suas alterações afastam-se do projeto inicial e 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 como esse potencial do patrimônio também se apresenta em edifícios do século XX.

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 perceptível ao observador não previamente informado.¹⁶⁴ Assim, raramente funcionam como atributos do valor de antiguidade, que se manifestaria na não-correspondência entre diferentes partes do edifício, na *integração imperfeita* resultante das alterações no tempo, conforme exposto no Capítulo 1. Esta possibilidade é tratada no Palacete Argentina, a seguir.

¹⁶³ OKSMAN, Silvio, *Contradições na preservação da arquitetura moderna*, Tese – doutorado em arquitetura e urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017, p. 71–72.

¹⁶⁴ As 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.

PALACETE ARGENTINA. ALTERAÇÕES VISÍVEIS E VALOR DE ANTIGUIDADE

PORTO ALEGRE – RIO GRANDE DO SUL

AUTORIA. Não identificada

PROJETO. 1901; 1928 (reforma)

CONSTRUÇÃO. 1901; 1928 (reforma)

PROTEÇÃO PATRIMONIAL. Tombamento federal, processo nº 1.262–T–88, homologado em 13 de março de 1990

O edifício conhecido como *Palacete Argentina* foi construído a partir de 1901, para moradia do casal Sebastião de Barros e Ernestina Fontoura de Barros, na Avenida Independência, em Porto Alegre. Como se observa na prancha apresentada à Prefeitura, a residência foi projetada com dimensões consideráveis, recuos ajardinados nas duas laterais e fachada profusamente decorada, correspondendo à arquitetura eclética de matriz clássica então corrente na cidade.¹⁶⁵ 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,”¹⁶⁶ mas a prancha apresentada à prefeitura em 1901¹⁶⁷ foi assinada por Angelo Peroni e Antonio Rossi enquanto construtores – ambos também de origem italiana, sem diploma, e ativos em Porto Alegre à época.¹⁶⁸

Em 1907, a casa foi vendida ao casal Maria Julia Alves Pinto e Franklin Etzberger, que, em 1928, nela promoveram uma grande reforma. A prancha apresentada à Prefeitura na ocasião foi identificada e reproduzida por Luiz Fernando Rhoden, mas a assinatura do responsável é ilegível.¹⁶⁹ Essa obra, realizada menos de trinta anos depois da construção da casa, constitui até hoje a principal intervenção pela qual ela passou, tanto por sua extensão quanto pelos valores então incorporados. Essas transformações permitem discutir as alterações arquitetônicas visíveis enquanto atributos do valor de antiguidade.

No primeiro pavimento, a disposição interna foi revista, ampliando as áreas sociais e de convivência: no alinhamento da rua, 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, em sequência à 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.¹⁷⁰

O enriquecimento da decoração é visível no conjunto de elementos instalados na obra: arcos de três centros, criados em lugar de paredes suprimidas e apoiados em colunas de diferentes tipos; azulejos *art nouveau* para o banheiro; lustres coloridos e pinturas parietais decorativas (parcialmente preservados); 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

¹⁶⁵ WEIMER, Günther, *A vida cultural e a arquitetura na república velha rio-grandense, 1889–1945*, Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003, p. 133, 145, 154.

¹⁶⁶ IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), *Processo de tombamento. Casa: Independência (Av.), 867. Palacete Argentina*, 1988, p. 5.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 40.

¹⁶⁸ 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.

¹⁶⁹ 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.

¹⁷⁰ IPHAN, *Processo de tombamento. Casa: Independência (Av.), 867. Palacete Argentina*, p. 5, 67; RHODEN, *Restauração do sobrado da Av. Independência. Porto Alegre – RS (3v.)*. V. 1, não paginado.

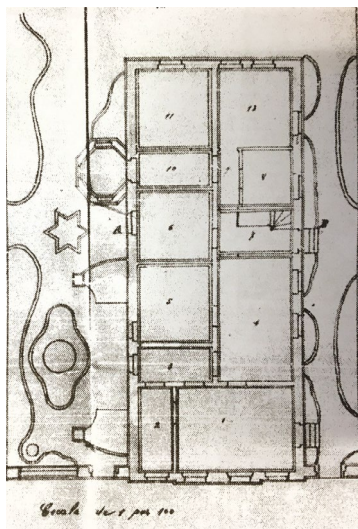


Figura 7.85. Projeto de construção, apresentado à prefeitura em 1901. Pavimento térreo.¹⁷¹

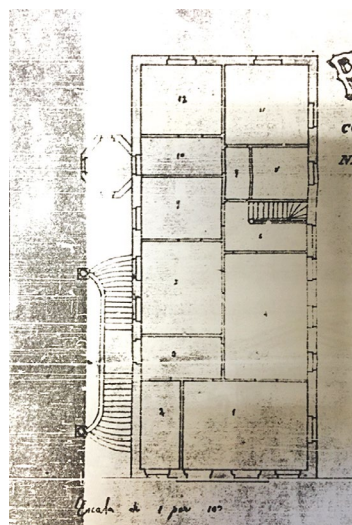


Figura 7.86. Projeto de construção. Primeiro pavimento.¹⁷²

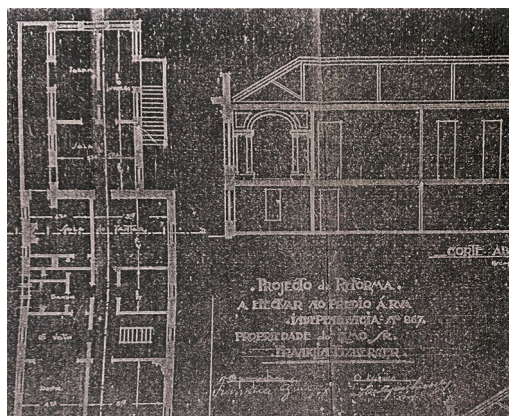


Figura 7.87. Planta de reforma, apresentada à prefeitura em 1928.¹⁷³



Figura 7.88. Palacete Argentina. Fachada voltada para Rua da Independência.

de jantar e o banheiro.¹⁷⁴ Assim, 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 fosse parcialmente vazado, com pilares isolados, unidos por vigas com vãos de cerca de 5m. A técnica construtiva também é visível nos beirais em balanço desse volume, que contrastam com as platibandas do volume existente. No primeiro pavimento, o uso do concreto armado poderia ter viabilizado envidraçamento mais amplo e contínuo no jardim de inverno, mas o efeito de um “cômodo de vidro” foi obtido usando sucessivos arcos plenos.

171 IPHAN, Processo de tombamento. Casa: Independência (Av.), 867. Palacete Argentina, p. 40.

172 *Ibid.*

173 RHDEN, *Restauração do sobrado da Av. Independência*. Porto Alegre – RS (3v.). V. 1, não paginado.

174 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.



Figura 7.89. 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, com a implantação da sede local do Iphan. O desenho resulta da sobreposição dos registros de 1901, 1928, 1984 e 2015. ¹⁷⁵

¹⁷⁵ IPHAN, Processo de tombamento. Casa: Independência (Av.), 867. Palacete Argentina, p. 40; RHODEN, *Restauração do sobrado da Av. Independência. Porto Alegre - RS (3v.)*, p. v.1, não paginado; IPHAN-RS (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Superintendência no Rio Grande do Sul), Contratação de serviços de conservação do Palacete Argentina (Processo Administrativo), 2015.

A reforma de 1928 introduziu, portanto, novidades construtivas, formais e espaciais em um edifício até então convencional, que valorizaram e dotaram de características especiais seus espaços internos. No jardim de inverno, especialmente, o predomínio dos vitrais sobre os vidros comuns elimina a referência concreta da vista externa e dá ao ambiente um caráter abstrato e algo onírico. As modificações externas são 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.

Observando a fachada leste a partir do recuo lateral do lote, 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 da fachada, 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. As dissonâncias formais entre os dois volumes e entre as janelas do volume antigo tornam visível que houve transformações, mesmo na ausência de conhecimento prévio – e 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.¹⁷⁶ A permanência do regime de aluguel até 1971, ano em que se deu sua desapropriação, pode ajudar a explicar a ausência de adaptações físicas. O uso escolar teve praticamente a mesma duração de seu uso residencial e impacto sobre número consideravelmente maior de pessoas. Como não resultou em transformações físicas relevantes, seus vestígios permanecem apenas nas 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.”¹⁷⁷



Figura 7.90. Sala de visitas. Desnível, arco em asa de cesto e colunas de mármore, inseridos na reforma de 1928.



Figura 7.91. Banheiro. Aspecto resultante da reforma de 1928.

176 RHODEN, *Restauração do sobrado da Av. Independência*. Porto Alegre – RS (3v.). V. 1, não paginado.

177 IPHAN, *Processo de tombamento. Casa: Independência (Av.)*, 867. Palacete Argentina, p. 4.

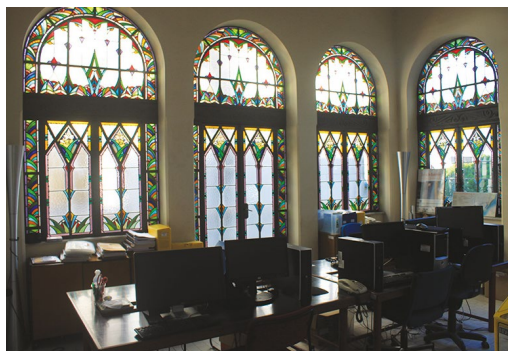


Figura 7.92. Jardim de inverno, com vitrais em três de suas faces, construído na reforma de 1928.



Figura 7.93. Fachada leste. Contraste formal entre aberturas de 1901 (direita) e de 1928 (esquerda).



Figura 7.94. Novo volume construído em 1928.

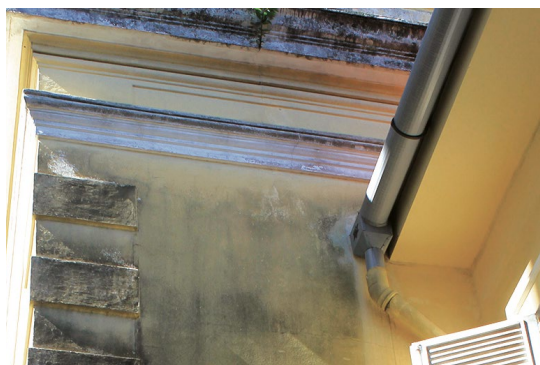


Figura 7.95. À esquerda. Encontro do pequeno beiral em balanço do volume de 1928 com o volume principal, existente.

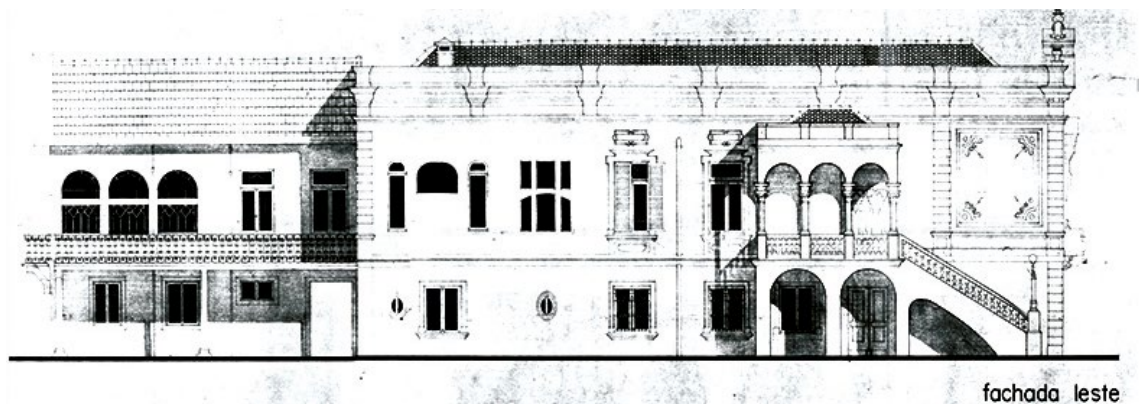


Figura 7.96. Fachada leste. No volume principal, as novas janelas do banheiro e sala de jantar, em formatos variados e sem modanatura, contrastam com as aberturas anteriores, regulares e decoradas. Por sua vez, o volume anexo se diferencia do existente por sua largura, telhado, beirais e vãos.¹⁷⁸

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 reconheceu o edifício híbrido das construções de 1901 e 1928 como merecedor de preservação na forma como

¹⁷⁸ IPHAN, Processo de tombamento. Casa: Independência (Av.), 867. Palacete Argentina, p. 41.

se apresentava,¹⁷⁹ 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.¹⁸⁰

Deu-se ênfase ao enfrentamento dos problemas de conservação identificados no diagnóstico de 1984, com transformações mínimas na arquitetura,¹⁸¹ colaborando para a permanência dos valores até então existentes.

Nesse mesmo contexto, iniciou-se o processo de tombamento federal, concluído em 1990.¹⁸² 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.”¹⁸³ Sucessivos documentos reiteraram 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.¹⁸⁴ O caso integra um gradual movimento do Iphan, iniciado em meados da década de 1970, no reconhecimento da arquitetura eclética associada à República; exemplifica, também, o reconhecimento de uma arquitetura *representativa*, mas não *excepcional*.¹⁸⁵ Segundo as análises do processo, o edifício mantinha “as características externas e internas intactas”¹⁸⁶ e o afastamento em relação à primeira construção não lhe era danoso:

[...] 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.¹⁸⁷

Observamos, portanto, que o reconhecimento de valor intrínseco nas alterações de 1928 leva à aceitação das transformações no original e ao entendimento de que o prédio permanece intacto; de que não foi rompida a *unidade de estilo*. Permanece a *unidade* como critério para atribuição de valor, mas isso não afeta a valoração, pois não se indica 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 (por natureza híbrido), com reconhecimento baseado, em grande medida, na representatividade histórica (e não na excepcionalidade artística), tenha contribuído para o parecer favorável.

Depois da cessão do edifício ao Iphan, a documentação disponível é mais abundante, compreendendo outras obras de restauração em 1995 e em 2004–2006. Diante das demandas do novo uso como

179 RHODEN, *Restauração do sobrado da Av. Independência*. Porto Alegre - RS (3v.). Este trabalho, desenvolvido em âmbito acadêmico, previa a conversão em Diretoria Regional da Fundação Pró-Memória e serviu de base para a obra realizada.

180 *Ibid.* V. 3, não paginado.

181 *Ibid.* V. 3, não paginado.

182 IPHAN, Processo de tombamento. Casa: Independência (Av.), 867. Palacete Argentina, p. 5.

183 Da argumentação inicial do arquiteto J. B. N. de Curtis, em 1987. *Ibid.*, p. 4.

184 Cf. pareceres de Luiz Fernando Rhoden e Jurema Arnaut. *Ibid.*, p. 47, 72.

185 RUBINO, Silvana, O mapa do Brasil passado, *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 24, p. 96–105, 1996, p. 105.

186 IPHAN, Processo de tombamento. Casa: Independência (Av.), 867. Palacete Argentina, p. 47.

187 *Ibid.*, p. 84.

repartição pública, também houve contratações específicas para viabilização de acessibilidade ao primeiro pavimento, por meio de elevador externo, em 2007–2008, e para climatização e adequação de redes de infraestrutura, em 2011–2013.¹⁸⁸

Dentre as intervenções realizadas, destacamos duas, ambas localizadas no volume aos fundos do palacete: a inserção de fechamentos em aço e vidro no pavimento térreo, em momento indefinido entre 1993 e 2003,¹⁸⁹ com vistas à utilização da área para cursos e oficinas; e a instalação de uma plataforma elevatória para acessibilidade, em 2007–2008.



Figura 7.97. 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 7.98. 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).

Os panos de fechamento no térreo se diferenciam dos existentes no primeiro pavimento por sua forma e seus vidros lisos, incolores. No caso da 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.

¹⁸⁸ IPHAN-RS (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Superintendência no Rio Grande do Sul), Relatório técnico sobre obra de conservação e reparos, 1995; PALACETE ganha restauro, *Correio do Povo*, 2006; IPHAN-RS (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Superintendência no Rio Grande do Sul), Execução de projeto de acessibilidade para portadores de necessidades especiais (Processo Administrativo), 2007; IPHAN-RS (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Superintendência no Rio Grande do Sul), Restauração do Palacete Argentina. Condicionamento térmico e adequação das redes (Processo Administrativo), 2011.

¹⁸⁹ 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; 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.

Considerando outros atributos do valor de antiguidade do edifício, vemos que diversas superfícies do Palacete Argentina evocam a passagem do tempo por meio de seu envelhecimento visível, porém 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 irregular.

A organização espacial do imóvel, ainda legível, e seus equipamentos fixos remanescentes, próprios de uma casa burguesa do início do século, mas hoje *sem uso*, evocam intensamente o uso residencial perdido, ajudando a marcar a distância daquele momento. 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. Assim como a obsolescência do uso e dos padrões, também a obsolescência formal atravessa o prédio, nos elementos tendentes ao clássico, ao *art nouveau* ou ao *art déco*, todos eles afastados do que seria um repertório formal contemporâneo.



Figura 7.99. Vitrais da sala de visitas. Acúmulo de transformações por meio da manutenção.



Figura 7.100. Cozinha. Observar cubas, azulejos e caixa d'água remanescentes do uso enquanto residência.



Figura 7.101. Vitrais do jardim de inverno, com motivos *art déco*.



Figura 7.102. Vitrais do banheiro, com os mesmos motivos *art déco* na moldura e motivos figurativos *art nouveau* nos painéis principais.

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 para o intenso valor de antiguidade presente. Em nossa leitura, por se tratar de edifício eclético, representativo mas não excepcional, seu caráter híbrido e suas transformações não foram questionados em sua trajetória de preservação.

ALTERAÇÕES E VALOR DE ANTIGUIDADE. PALIMPSESTO, DISSONÂNCIA, COMPLEXIDADE E CONTRADIÇÃO

Como nos mostra o Palacete Argentina, a sugestão de profundidade temporal advinda das *alterações* dos edifícios é uma possibilidade para emergência de valor de antiguidade. Para David Lowenthal, esse acúmulo de alterações perceptíveis pode levar a experiências enriquecedoras de participação em um passado que se desenrola até o presente – no que vemos uma clara relação com o 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.¹⁹⁰

Diferentes abordagens do patrimônio – inclusive textos recentes acerca da preservação de edifícios do século XX – incorporam a imagem do palimpsesto, citada pelo autor.¹⁹¹ A analogia se baseia nas alterações e apagamentos incompletos da arquitetura, que permitem a leitura simultânea de diferentes momentos de sua existência, como nos palimpsestos escritos que deram origem ao termo. Em relação ao mesmo universo de bens, alterações deliberadas são reconhecidas como testemunhos possivelmente dotados de valor, por autores de diferentes contextos culturais:

A perspectiva de preservar as marcas do tempo pressupõe uma possibilidade – que não necessariamente é uma garantia – 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.¹⁹²

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.¹⁹³

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.¹⁹⁴

¹⁹⁰ LOWENTHAL, David, *The past is a foreign country – Revisited*, Cambridge: Cambridge University Press, 2015, p. 122, 126.

¹⁹¹ DEZZI BARDESCHI, *Restauro: punto e da capo. Frammenti per una (impossibile) teoria*; 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*, 2013; CASTRO, *Preservando o edifício moderno. Congresso Nacional*, p. 267.

¹⁹² OKSMAN, *Contradições na preservação da arquitetura moderna*, p. 196.

¹⁹³ 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.

¹⁹⁴ BRUSCHI, Greta et al., *Le trasformazioni del tempo*, in: *Il restauro del contemporaneo. Esperienza e prospettive*, Bolonha: Compositori, 2012, p. 11.

Dissonância e justaposição visíveis, aqui tratadas como índices de transformações no tempo, foram exploradas como elemento de interesse formal por Robert Venturi em seu célebre texto *Complexidade e contradição em arquitetura*.¹⁹⁵ O autor vê as transformações dos edifícios como possíveis fontes de valor – e não como deturpações ou descaracterizações:

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.¹⁹⁶

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.¹⁹⁷ 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, todas no mesmo plano de parede. Os efeitos se multiplicam, pois também há *contradição* entre os diferentes beirais, um ao lado do outro; assim resultam em complexidade as adições das vidraças no pavimento térreo e da plataforma para acessibilidade.

A adição à cobertura do Centro Administrativo do TJRJ, se não julgada *a priori* como descaracterização, pode ser vista como elemento que lhe acrescenta complexidade formal e profundidade histórica. O volume, anterior ao processo de tombamento, materializa a complexa sucessão de usos do edifício.¹⁹⁸ No Hotel Central, em Recife, há acréscimo similar, também anterior ao tombamento.¹⁹⁹ Em ambos, altera-se a percepção do edifício e, mesmo sem intenções arquitetônicas para além das funcionais, tensiona-se a ideia de *fim* própria do coroamento. Essas dissonâncias afetam o todo, mas sua escala relativamente pequena não impede a leitura de uma unidade, que coexiste com a complexidade.

Na sede do Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro, algumas alterações inseridas ao longo do tempo não deixaram vestígios, como a troca de acabamentos na ala dos quartos, a substituição do piso em pedras portuguesas no pátio e ao redor da piscina por lajes de pedra granítica e a eliminação da escultura de Maria Martins do jardim. Outras permanecem legíveis, como a ocupação das varandas na fachada nordeste e a ampliação do último dormitório em direção à piscina, que diminuíram a variedade das relações entre os espaços internos e externos da casa.²⁰⁰

¹⁹⁵ Primeira edição: VENTURI, Robert, *Complexity and contradiction in architecture*, Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 1966.

¹⁹⁶ VENTURI, Robert, *Complexidade e contradição em arquitetura*, São Paulo: Martins Fontes, 1995, p. 1-2.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 4, 54.

¹⁹⁸ Construção iniciada em 1936 e inaugurada em 1941, como Entrepasto de Pesca Federal. O entreposto foi fechado em 1991, mas setores da Companhia Nacional de Abastecimento ainda ocupavam o edifício em 1998. Em diferentes áreas, nele 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. Conjunto de prédios públicos. Tribunal Regional do Trabalho, Palácio Duque de Caxias e outros, 1998; JUNQUEIRA, Flavia, Maternidade Praça 15 fecha as portas e pega gestantes de surpresa, *Extra*, 2013.

¹⁹⁹ FUNDARPE (Fundação do patrimônio histórico e artístico de Pernambuco), Processo de tombamento. Hotel Central. 2010.

²⁰⁰ A partir de descrição de época, identificamos fotografias da escultura no acervo digitalizado do Instituto, mas não sua localização atual. SILVA, M. da, Uma casa no Rio de Janeiro, *Habitat*, nº 6, p. 56–63, nov. 1951; DUTRA, Maria Luiza; MENEZES, Walter Arruda de, Instituto Moreira Salles – Rio de Janeiro. Projeto e obra de restauro, reforma e adaptação, in: *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. 5, 12.

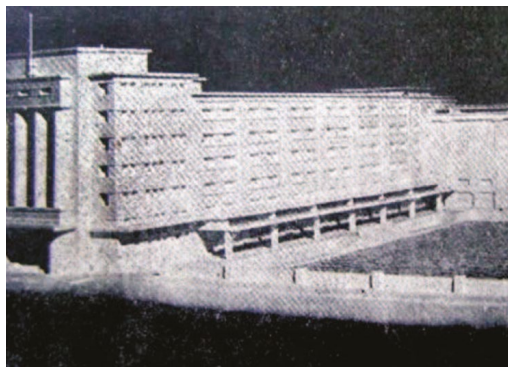


Figura 7.103. Maquete do Entrepasto de Pesca, atual Centro Administrativo do TJRJ, publicada pela *Revista do Serviço Público* em jan. 1939. Corpo central mais baixo.²⁰¹



Figura 7.104. Centro Administrativo do Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro, 2020. Observar adição um pavimento no centro do edifício.



Figura 7.105. Hotel Central (Recife), coroaamento. No alto, à direita, volume adicionado ao terraço da cobertura.



Figura 7.106. Volume adicionado à cobertura do Hotel Central. À direita, observar interferência com elemento decorativo da platibanda.

O pavilhão da piscina é uma adição não datada, projetada pelo próprio Olavo Redig de Campos para a família, ainda residente. Ele fecha a perspectiva ao fundo da piscina num tom menos formal do que o da casa original, mas com apuro suficiente para se integrar ao conjunto. 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 criou-se um novo volume e ampliou-se 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. Elementos novos foram detalhados para cada local específico: portas, janelas, portões, escadas, guarda-corpos, pisos, banheiros, etc.²⁰²

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.²⁰³

²⁰¹ 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.

²⁰² DUTRA; MENEZES, Instituto Moreira Salles – Rio de Janeiro. Projeto e obra de restauro, reforma e adaptação, p. 10.

²⁰³ *Ibid.*, p. 6.

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. Conforme já explorado, se a casa evocava passados diversos, quando inaugurada, passados mais recentes se incorporam a essa estratificação ao longo do tempo, por meio das alterações que remetem aos usos por seus moradores e, posteriormente pelo Instituto. Nesse sentido, apesar da crítica registrada por Ana Veronica Fernandes,²⁰⁴ o palimpsesto, a complexidade e a contradição se justificam como parte de uma intervenção maior, que viabiliza o novo uso do edifício, e também como uma nova e visível camada histórica – valor de antiguidade.

No Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, a contradição resultante das alterações é mais marcante. A instituição já funcionava no antigo pavilhão da Exposição do Centenário da Independência desde 1965, quando 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 arquitetônico de Glauco Campello.²⁰⁵ 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 no tempo e faz visível a passagem do tempo; é suavizado, apenas, pelo fato de que os espaços não são vistos simultaneamente.

No Teatro Goiânia, observamos situação análoga, apesar da inexistência do tombamento quando da principal intervenção pela qual passou o edifício, entre 1976 e 1978.²⁰⁶ A intervenção 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.



Figura 7.107. Vista da fachada nordeste, com o acréscimo do auditório no pavimento inferior (1995–1999).



Figura 7.108. Auditório do IMS-RJ, volumes anexados ao pavimento inferior do edifício (1995–1999).

²⁰⁴ "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, este embasamento 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.

²⁰⁵ INEPAC (Instituto estadual do patrimônio cultural – Rio de Janeiro), Processo de tombamento. Prédio do Museu da Imagem e do Som, 1988; FUNARJ (Fundação de artes do estado do Rio de Janeiro), Projeto de restauração. Museu da imagem e do som. Relatório técnico abril/1989 – dezembro/1990.

²⁰⁶ Processo 302/81 do Conselho Estadual de Cultura, que resultou no despacho 1096/1982.



Figura 7.109. Museu da Imagem e do Som (Rio de Janeiro). Fachada nordeste, com aspecto próprio da época da inauguração (década de 1920).



Figura 7.110. Museu da Imagem e do Som, auditório. Aspecto adquirido na reforma de 1989–1991.

Assim, enquanto o exterior e parte relevante dos espaços internos remetem ao tempo da inauguração, sequencialmente se adentram espaços que marcam um tempo mais recente. Assim como no MIS, a contradição decorrente das alterações é atenuada porque depende da comparação entre espaços diferentes, pressupondo deslocamento e tempo. Nessa situação, ao tempo em que uma eventual preservação da sala de espetáculos poderia ter mantido o valor de antiguidade do envelhecido e do obsoleto, a sua substituição oferece hoje o valor de antiguidade do *alterado*.



Figura 7.111. Teatro Goiânia. Vista geral a partir do noroeste. Aspecto próprio da época da inauguração (década de 1940).

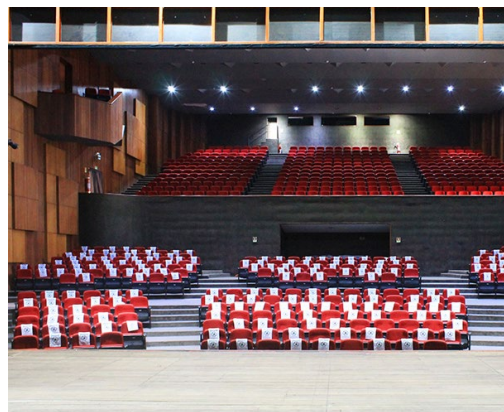


Figura 7.112. Teatro Goiânia, interior da Sala de espetáculos. Aspecto próprio da época de sua reforma, na década de 1970.

Nos casos apresentados, as alterações contribuem para o valor de antiguidade de edifícios do século XX de variadas origens e filiações. Conceitos como *palimpsesto*, *complexidade* e *contradição* se complementam para descrever os atributos desse valor. Contudo, as dissonâncias decorrentes das alterações, mesmo que justificadas por questões funcionais, por vezes têm uma resolução formal tão negativa para o valor arquitetônico dos edifícios, que não se justificam pelo valor de antiguidade que possam também constituir. Dentre 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 gradualmente duplicada, interferindo decisivamente na leitura das aberturas, dos volumes baixos remanescentes e do espaço como um todo.

Os juízos de valor apresentados trazem novamente à tona a relação entre a *qualidade* das intervenções sobre edifícios existentes e sua capacidade de se constituir em valor ao longo do tempo. A questão é complexa: pode haver valor de antiguidade relevante tanto na intervenção patrimonialmente consciente

do Instituto Moreira Salles, como em alterações puramente utilitárias, como nas coberturas do Hotel Central e do Centro Administrativo do TJRJ; pode-se reconhecer valor mesmo em situações em que também houve perdas inegáveis, como no Teatro Goiânia. Em meio à dificuldade de identificar limites para esses processos, podemos indicar, como aspectos cruciais, a escala de cada intervenção, a intensidade dos contrastes criados e a escala das perdas envolvidas.



Figura 7.113. Hangar de Santa Cruz, Rio de Janeiro. Observar impacto da nova adição à fachada norte do edifício, com dois pavimentos.



Figura 7.114. Observar impacto da nova adição no interior, com dois pavimentos.

SÍNTESE E DISCUSSÃO

Os variados prédios abordados nesta seção mostram como alterações em edifícios do século XX, mesmo quando se afastam dos projetos originais, podem constituir valores culturais relevantes, e não somente desvios ou desvirtuações. Na Casa da Rua Santa Cruz, no Congresso Nacional e na Catedral de Brasília, a intensidade e os valores das alterações incorporadas evidenciam o fato de que a imagem de ícones arquitetônicos modernos se transforma e se atualiza, constituindo novos ícones a reconhecer. É possível aceitar a fricção desses bens com o tempo e os resultados dessa fricção, sem que eles tenham de permanecer sempre idênticos a si mesmos.

Se, nos três casos citados, as transformações se integram às novas imagens a ponto de serem pouco visíveis, no Palacete Argentina, no Instituto Moreira Salles e no Teatro Goiânia, os atos projetuais e construtivos se superpõem e se enriquecem, permanecendo visíveis – e constituindo valor de antiguidade relevante. Por sua vez, as adições ao Hotel Central e ao Centro Administrativo do TJRJ, sem o mesmo refinamento, terminam por constituir valor de antiguidade análogo, evidenciando a passagem do tempo por meio de interferências aceitáveis no valor arquitetônico dos prédios.

Essas considerações indicam como é oportuno conduzir os processos de preservação de edifícios do século XX com maior abertura ao reconhecimento de valor nas alterações sofridas por eles – e nos levam a questionar, mais uma vez, a ideia de que esse acervo deva ser *sempre autoral*. Embora nos edifícios de Niemeyer e Warchavchik as principais transformações analisadas sejam, de fato, autorais, isto não sucede nos outros casos – cujo enriquecimento no tempo também foi suficientemente demonstrado.

Consequentemente, reiteramos a oportunidade de pensar a preservação de edifícios do século XX considerando os edifícios tais como se apresentam, e condicionando eventuais propostas de repriminção à clareza sobre a pouca relevância das perdas de tal processo. Isto é especialmente relevante porque operações dessa natureza geram apagamentos irreversíveis, enquanto seus eventuais ganhos podem ser adiados para serem alcançados a qualquer momento.

Capítulo 8 Preservação do valor de antiguidade em edifícios do século XX. O Museu de Arte da Pampulha

UMA TRAJETÓRIA DE USOS, APROPRIAÇÕES E CONSERVAÇÃO

No presente capítulo, discutimos a preservação do valor de antiguidade em edifícios do século XX, por meio do caso do Museu de Arte da Pampulha, em Belo Horizonte (MG). O edifício do Museu de Arte foi concluído em 1942, como Cassino da Pampulha, às margens da lagoa homônima.¹ Ele teve projeto arquitetônico de Oscar Niemeyer, projeto estrutural de Joaquim Cardozo, projeto paisagístico de Roberto Burle Marx e construção da empresa Ajax Correia Rabelo.²

Para ir além da atribuição do valor, explorada nos capítulos anteriores, e chegar à análise de sua preservação, recorreremos a uma ampla pesquisa documental, compreendendo processos de reconhecimento patrimonial, diagnósticos físicos, projetos e obras para o edifício, bem como a entrevistas com profissionais envolvidos nesses processos. A partir dessas fontes, abordamos a preservação do *envelhecido*, do *alterado* e do *obsoleto*, por meio das seguintes questões:

- a) variáveis envolvidas na constituição do valor de antiguidade;
- b) reconhecimento legal como fator de preservação do valor de antiguidade;
- c) variações na cultura profissional, subjacentes às decisões de projeto, licenciamento e fiscalização, como fator de preservação do valor de antiguidade;
- d) viabilidade da preservação do valor de antiguidade, considerando os demais valores culturais e os conflitos entre eles;
- e) viabilidade da preservação do valor de antiguidade, considerando a durabilidade física do edifício, em oposição a uma suposta efemeridade.

A barragem que formou a Lagoa da Pampulha fora concluída na administração municipal de Otacílio Negrão de Lima (1935–1938), com fins de abastecimento de água, e a gestão de Juscelino Kubitschek (1940–1945) investiu na região enquanto atração turística e bairro-jardim de elite.³ O projeto do Cassino foi encomendado a Niemeyer em 1940, para ser um dos polos do novo bairro, assim como o late Clube

1 Já houve divergências quanto à inauguração em 1942 ou 1943, conforme recapitulado no estudo de tombamento federal. Estudos mais recentes não deixam dúvidas quanto ao início das atividades do Cassino em 1942. Cf. IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), Processo de tombamento. Conjunto arquitetônico e paisagístico da Pampulha, v.2, 1994, p. 47–48; 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: Fundação Municipal de Cultura do Município de Belo Horizonte, 2014, p. 145.

2 GRZYBOWSKI, Zenobia; PERILO, Maria Carmem, Museu de Arte. Pampulha. Proposta de restauração e adequação. V. 1. Diagnóstico. Relatório e 8 pranchas gráficas. jun. 1994.

3 SOUZA, Renato César José de, A arquitetura de Belo Horizonte nas décadas de 1940 e 1950: utopia e transgressão, *in*: **Arquitetura da modernidade**, Belo Horizonte: UFMG – IAB-MG, 2017, p. 178–181.

(1940–43) e um restaurante (1940–43, conhecido como Casa do Baile). O conjunto foi inaugurado em 16 de maio de 1943, com a presença do Presidente da República, Getúlio Vargas, representando o *Estado Novo* então vigente.⁴ Integraram-se à iniciativa um hotel (1943, não-construído), a Igreja de São Francisco de Assis (1943–45) e o Golfe Clube (1943–1946).⁵ Niemeyer também projetou uma casa para Kubitschek (1943) no mesmo bairro, totalizando os sete projetos que aparecem nas publicações da época, em diferentes combinações, conforme foram sendo construídos.⁶

Observamos, assim, que o conjunto se constituiu gradualmente, com investimento público e privado, compreendendo edifícios às margens d'água ou não, sem chegar jamais a ser completado. Conforme aponta o processo de tombamento federal, apenas nas décadas seguintes passou-se a referir o conjunto arquitetônico formado exclusivamente pelos quatro prédios construídos às margens da Lagoa.⁷ Colaboraram para esse novo recorte retrospectivo os textos do próprio Niemeyer,⁸ que ajudaram a consolidar Cassino, Restaurante, Clube e Igreja enquanto marcos da arquitetura brasileira, reconhecidos pela historiografia nacional e internacional e pelas instâncias patrimoniais municipal, estadual, federal e mundial.

O Cassino da Pampulha contava com salão de jogos, bar e restaurante com palco e pista de dança,⁹ perfazendo um conjunto variado de opções de lazer para a elite mineira. Ele manteve seu uso por poucos anos, até a proibição do jogo no Brasil, em 1946. A partir de então, abrigou eventos

variados, inclusive, em 1947/48, a exposição *Arte Tradicional de Minas*, voltada para o barroco mineiro, organizada pelo Sphan.¹⁰ O edifício foi cedido ao Governo do Estado em 1951, e então arrendado, mantendo o uso de lazer noturno e transformando-se na *Boate Pampulha*.¹¹ São desse momento



Figura 8.1. Getúlio Vargas, em visita ao Cassino (1943).¹²



Figura 8.2. Exposição *Arte Tradicional em Minas* (1947/48).¹³

4 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.

5 Adotamos as datas apresentadas por 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.

6 Para a listagem de quais edifícios aparecem em quais publicações, ver a seção *Reconhecimentos patrimoniais*, adiante.

7 IPHAN, Processo de tombamento. Conjunto arquitetônico e paisagístico da Pampulha, p. 59.

8 NIEMEYER, Oscar, *Minha arquitetura*, Rio de Janeiro: Revan, 2000.

9 O restaurante é referido como *grill room* nas fontes de época, termo que se repete nas fontes posteriores.

10 IEPHA (Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais), Cassino. Informe histórico, incorporado ao Processo de Tombamento do Conjunto da Pampulha. 1980.

11 MENEZES, Ivo Porto de, Museu de Arte – Pampulha – Projeto de Restauração. Relatório, fotografias e 5 pranchas de projeto. 1979.

12 Acervo Cedoc/ MAP.

13 Acervo Iphan-MG.

os primeiros relatos da degradação física dos acabamentos e do mobiliário, especialmente em virtude de infiltrações recorrentes.¹⁴

Em 1957, o edifício foi retomado pela Prefeitura. Ao fim do mesmo ano, criou-se o Museu de Arte de Belo Horizonte, por decreto municipal que identificava o Cassino como sua sede.¹⁵ Ao fim de 1958, no mesmo ciclo de interesse público pelo edifício, o prefeito solicitou à Dphan¹⁶ o tombamento federal do prédio, seguindo o exemplo do que acontecera com a Igreja de São Francisco de Assis.¹⁷ Nesse período, Sylvio de Vasconcellos foi personagem central. Enquanto diretor do Museu, coordenou esforços para levantar os recursos necessários à primeira intervenção de maior escala realizada no prédio, em 1958 e 1959, compreendendo adaptação ao novo uso e ampla manutenção de revestimentos e de impermeabilização.¹⁸ Enquanto chefe do 3º Distrito da Dphan, curiosamente, Vasconcellos recebeu o processo de tombamento em fevereiro de 1959 e não lhe deu andamento. É possível que a não conclusão do processo se relacione ao fato de que o edifício não estava sob ameaça grave, diferentemente, por exemplo, da Igreja e da Estação de Hidroaviões no Rio de Janeiro, tombadas no mesmo ciclo de ações do Iphan.¹⁹

As questões de conservação mais graves e recorrentes no Museu são infiltrações, com diversas origens – lajes impermeabilizadas da cobertura, tubos de queda de água, instalações hidráulicas, esquadrias e revestimentos. Assim, não surpreende que tenha sido instalada uma sobrecobertura de telhas metálicas em 1970.²⁰ Para além da dificuldade de encontrar uma solução técnica de impermeabilização eficaz, a crônica falta de manutenção preventiva afeta a estanqueidade dos demais elementos citados.²¹

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 Prof. Ivo Porto de Menezes, para a Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes.²² O levantamento fotográfico do período mostrava perdas pontuais de revestimentos internos e externos, processos já identificados em 1957 e que têm se repetido.

Assim como no período 1957–1960, neste momento houve concentração de interesse público pelo prédio, que levou à produção de documentação variada, notícias de jornal e a abertura de processo de tombamento estadual, em 1981.²³ Esse foi o primeiro tombamento do prédio, efetivado em

14 Sintomático da degradação em curso é o fato de que deixou de funcionar o maquinismo que movimentava o palco entre o bar do térreo e o restaurante do pavimento superior, citado com entusiasmo na imprensa quando da inauguração. Na planta publicada por Mindlin em 1956, o poço do elevador aparece como *depósito*. Cf. IEPHA, Cassino. Informe histórico, incorporado ao Processo de Tombamento do Conjunto da Pampulha; MINDLIN, Henrique E., *Arquitetura moderna no Brasil*, Rio de Janeiro: Aeroplano/Iphan, 2000, p. 190–191.

15 Até 1995, a correspondência expedida pela instituição seguia usando 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.

16 Delegacia do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Trata-se da denominação de época da representação local do Iphan.

17 IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), Processo de tombamento. Casa: antigo Cassino da Pampulha, atual Museu de Arte. Uma vez aberto o processo no Rio de Janeiro, ele foi enviado a Minas Gerais para instrução e não teve andamento. Permaneceu assim por 39 anos, 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 a questão. Cf. PESSÔA, José, Cedo ou tarde serão considerados obra de arte, in: *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.

18 RELATÓRIO prova que artes plásticas ganham impulso: 23017 visitas ao Museu, *Diário de Minas*, 04/03/1960.

19 NASCIMENTO, *Blocos de memórias. Habitação social, arquitetura moderna e patrimônio cultural*, p. 93.

20 GRZYBOWSKI; PERILO, Museu de Arte. Pampulha. Proposta de restauração e adequação. V. 1. Diagnóstico. Relatório e 8 pranchas gráficas.

21 Não analisaremos as questões relacionadas à impermeabilização da cobertura, que escapam à discussão do valor de antiguidade.

22 MENEZES, Ivo Porto de, Museu de Arte – Pampulha – Levantamento cadastral. 6 pranchas. Papel copiativo. 1979; MENEZES, Museu de Arte – Pampulha – Projeto de Restauração. Relatório, fotografias e 5 pranchas de projeto.

23 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), in: *História e o futuro da educação no Brasil (anais do 30º Simpósio Nacional de História, em Recife, de 15 a 19 de julho de 2019)*, Recife: Anpuh, 2019, p. 3.

1984²⁴ – mesmo ano da execução das ações de conservação recomendadas em 1979, por parte da Prefeitura Municipal, por meio da Sudecap e da empresa GGC Construções e Participações Ltda.²⁵

O terceiro e maior ciclo de intervenções no prédio iniciou-se menos de dez anos depois. Ao fim de 1993, um conjunto de vistorias provocadas pela direção do Museu indicou a reincidência dos problemas de impermeabilização, instalações hidráulicas e revestimentos – e, pela primeira vez, problemas estruturais: abatimento de pisos e alvenarias no térreo, relacionado à movimentação do solo, sem comprometimento da estrutura principal em concreto armado.²⁶ Entre as causas investigadas estavam infiltrações na cobertura, infiltrações nas instalações hidráulicas e a cessão do terreno, inclinado e próximo à água. Posteriormente, verificou-se que também era relevante a interferência das raízes de quatro árvores de grande porte, próximas ao prédio, não previstas no projeto paisagístico inicial.²⁷

O diagnóstico e o projeto de intervenção, compreendendo ainda o atendimento a questões funcionais do museu, foram desenvolvidos para a Secretaria Municipal de Cultura, em 1994, pelas arquitetas Zenobia Grzybowski e Maria Carmen Perilo, do escritório Século 30 Arquitetura e Restauro.²⁸ O contrato incluiu projetos de infraestrutura, inclusive de impermeabilização, o que permitiu a retirada da sobrecobertura citada.²⁹ As obras foram iniciadas em 1995 e concluídas em 1996, contratadas pela Sudecap junto à Construtora Mohallem Ltda., com financiamento conjunto da Prefeitura Municipal, da Fundação Roberto Marinho e do Banco Real.³⁰ Observamos, aí, um terceiro ciclo de entusiasmos pelo prédio, que dessa vez se traduziu nas obras, no financiamento de grandes entes nacionais e no tombamento federal.³¹ Quando se percebeu a gravidade da interferência das raízes das árvores adjacentes ao prédio, ganhou força a ideia da recomposição do paisagismo de Burle Marx de 1942, que fora profundamente comprometido ao longo das décadas. Os projetos foram executados em 1996,³² configurando a restauração completa que interessava aos patrocinadores.³³

24 Proteções patrimoniais incidentes sobre o Cassino da Pampulha, em ordem cronológica.

Tombamento estadual. Conjunto arquitetônico e paisagístico da Pampulha. Decreto 23.646, de 26/06/1984. Inscrições nos livros de tomo arqueológico, etnográfico e paisagístico; das belas artes; histórico; e das artes aplicadas.

Tombamento federal. Conjunto arquitetônico e paisagístico da Pampulha. Processo 1341 – T – 94. Tombamento definitivo aprovado pelo CCPC-IPHAN em 27/08/1996, homologado em 20/10/1997. Inscrições nos livros de tomo arqueológico, etnográfico e paisagístico; das belas artes; e histórico.

Tombamento municipal. Conjunto Urbano Lagoa da Pampulha e Adjacências. Deliberações 106/2003 e 116/2003 do CDPCM-BH, em 14/10/2003. Inscrições nos livros de tomo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico; das Belas Artes; Histórico; das Artes Aplicadas.

Reconhecimento como patrimônio da humanidade. Conjunto moderno da Pampulha. Decisão 40. COM.8B.33 do Comitê do Patrimônio Mundial, em 17/07/2016. Inscrição com base nos critérios i (obra prima do gênio criativo humano); ii (intercâmbio importante de valores humanos em um dado contexto); e iv (exemplo excepcional de um tipo de edifício, conjunto ou paisagem).

25 GGC Construções e Participações Ltda., Adicionais de quantitativos. Reforma geral do Museu de Arte Moderna. 1984. 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.

26 ENGSEJ, Museu de arte de Belo Horizonte. Relatório de vistoria, assinado por Antônio Sérgio de Rezende. 10/01/1994; MABH (Museu de Arte de Belo Horizonte), Comunicação externa 69/93, assinada por Priscila Freire. 03/11/1993.

27 A documentação do Iepha permite acompanhar os debates sobre o tema nos jornais, envolvendo aquele órgão de preservação, o Iphan, a direção do Museu, a Secretaria Municipal de Meio Ambiente, o Instituto Estadual de Florestas e o IAB-MG. Foram consideradas a manutenção, a poda ou a eliminação dos espécimes de *Ficus elastica* e *Delonix regia*, incorporados à paisagem da lagoa, mas prejudiciais à visibilidade do edifício e à integridade do projeto paisagístico. Eles foram erradicados em 1996, como parte da restauração dos jardins.

28 GRZYBOWSKI; PERILO, Museu de Arte. Pampulha. Proposta de restauração e adequação. V. 1. Diagnóstico. Relatório e 8 pranchas gráficas; GRZYBOWSKI, Zenobia; PERILO, Maria Carmem, Museu de Arte. Pampulha. Proposta de restauração e adequação. V. 2. Proposta de intervenção. Relatório e 24 pranchas gráficas. jun. 1994.

29 MARQUES, José Soares da Silva, Museu de Arte Pampulha. Projeto de impermeabilização. 3 pranchas de projeto. 1996.

30 MAP (Museu de Arte da Pampulha), Memorando 140/96, assinado por José Coelho de Andrade Albino. 08/11/1996.

31 Processo iniciado em 1994 e concluído em 1997. IPHAN, Processo de tombamento. Conjunto arquitetônico e paisagístico da Pampulha.

32 MOURÃO, Laura de Moraes, Reconstituição paisagística. Pesquisa e Anteprojeto. Museu da Arte da Pampulha. Relatório e 3 pranchas gráficas. 1995; ONO, Haruyoshi, Museu de Arte da Pampulha. Projeto de recomposição paisagística. 3 pranchas gráficas. 1995.

33 Mesmo assim, 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. 18/04/2008; IPHAN/FMC-BH, **Conjunto moderno da Pampulha. Dossiê de candidatura**, p. 337.

Observamos, portanto, que o antigo cassino tem permanecido como Museu de Arte nos últimos 65 anos. Promoveu inúmeras exposições temporárias e formou um acervo relevante, composto de doações e das obras premiadas nas edições do Salão de Arte que ocorria anualmente na instituição.³⁴ Por diversas vezes, veio à tona o conflito entre os espaços envidraçados e a expectativa de que o museu fosse uma caixa hermética, que oferecesse melhores condições de conservação do acervo.³⁵

Desde a reabertura, após as obras da década de 1990, estruturou-se uma série de iniciativas que dinamizaram a instituição e aumentaram suas trocas com o público, como o Centro de Documentação, o Programa Educativo, a Associação dos Amigos do Museu de Arte e o programa de residência artística Bolsa Pampulha.³⁶ Nesse mesmo período, tem havido propostas curatoriais mais sensíveis ao espaço, traduzidas em instalações e propostas expográficas que resolvem e superam as supostas incompatibilidades do uso. Exposições como as de Ana Maria Tavares (1998), de Riavane 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, musealizado em sua própria arquitetura, essas iniciativas convergem para incorporar novos valores culturais ao espaço.

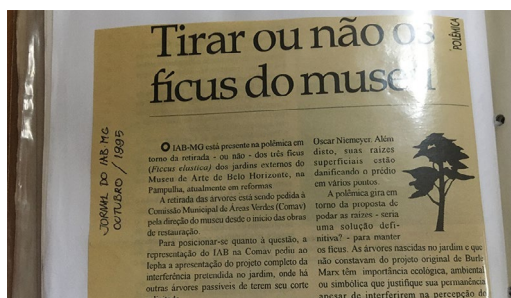


Figura 8.3. Artigo sobre as árvores nas proximidades do Museu, no Jornal do IAB-MG, 10/1995.³⁷

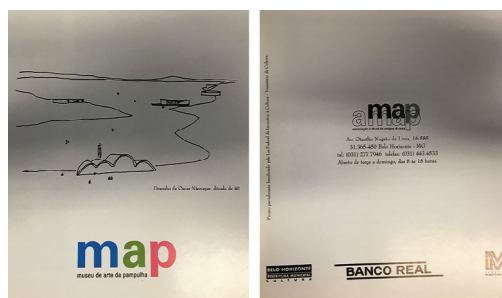


Figura 8.4. Material de inauguração das obras de 1995-96, com logomarcas dos envolvidos, 1996.³⁸

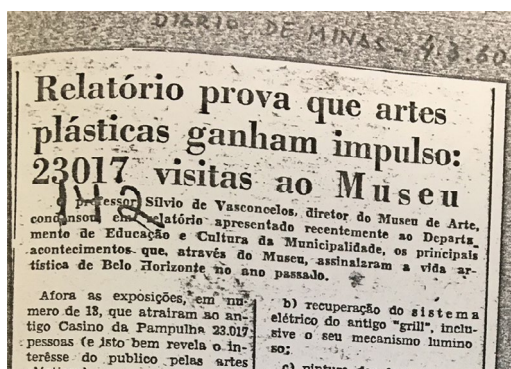


Figura 8.5. Notícia sobre a visita do Museu, no Diário de Minas (04/03/1960).³⁹



Figura 8.6. Exposição no Salão inferior (década de 1970).⁴⁰

³⁴ 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.

³⁵ PBH (Prefeitura Municipal de Belo Horizonte), *Museu de Arte de Belo Horizonte. Situação atual e perspectivas*. ago. 1984.

³⁶ LANARI, *Museu de Arte da Pampulha*, p. 64-68.

³⁷ Recorte de jornal disponível no Acervo do Iepha.

³⁸ Acervo Cedoc/ MAP.

³⁹ Acervo Cedoc/ MAP.

⁴⁰ Acervo Cedoc/ MAP.



Figura 8.7. Exposição *Porto Pampulha*, de Ana Maria Tavares, ocorrida em 1998.⁴¹



Figura 8.8. Ao fundo, obra *Ordem, réplica*, acaso, de Damián Ortega, parte de exposição *Museu Revelado*, de 2013.⁴²

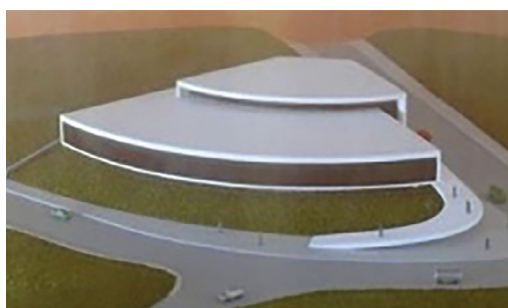


Figura 8.9. Projeto de Oscar Niemeyer para anexo do MAP, 2008.⁴³



Figura 8.10. Projeto do Escritório Horizontes Arquitetura para anexo do MAP, no mesmo terreno do projeto anterior, 2014.⁴⁴

Depois das obras de 1995–96, outras intervenções foram realizadas. Em 1998–1999, o bar do Cassino tornou-se o café do museu, o Café Niemeyer, projetado por Isabela Vecci Abijaude e Maria Lucia Pecly.⁴⁵ A reserva técnica foi objeto de nova readequação em 2005, com financiamento do BNDES, e escopo especificamente museológico.⁴⁶ Houve também novas intervenções voltadas a problemas de estanqueidade, cabendo citar o refazimento da impermeabilização, em 2003–2004, e as discussões entre a Sudecap e o lepha sobre propostas de mudanças no detalhamento das esquadrias e pingadeiras do prédio.⁴⁷

Em 2003, ocorreu o tombamento municipal do Conjunto Urbano Lagoa da Pampulha e Adjacências. Em 2012, a Prefeitura Municipal instituiu equipes de preparação da candidatura do Conjunto Moderno da Pampulha a Patrimônio da Humanidade, junto à Unesco, iniciando um novo ciclo de interesse na área. Em 2015, a Unesco analisou o primeiro dossiê apresentado e, em 2016, após uma revisão da proposta,

⁴¹ LANARI, *Museu de Arte da Pampulha*, p. 65.

⁴² *Ibid.*

⁴³ 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.

⁴⁴ FERBER, Amanda, Anexo do Museu de Arte da Pampulha / Horizontes Arquitetura e Urbanismo, *Archdaily (online)*, 2016.

⁴⁵ ABIJAUDE, Isabela Vecci; PECLY, Maria Lucia, *Museu de Arte da Pampulha. Café Niemeyer*. Texto, fotografias e pranchas de projeto. 1998.

⁴⁶ AZEVEDO, Sara Faria; DINIZ, Wivian, *Museu de Arte da Pampulha. Conservação preventiva. Projeto de modificação da ala técnica*. 9 pranchas de projeto. 2005.

⁴⁷ IEPHA (Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais), Parecer técnico 13/2003–SAP, assinado por Ulisses Vanucci Lins. 23/06/2003; SUDECAP (Superintendência de Desenvolvimento da Capital), Memorial descritivo de serviços para revitalização do Museu de Arte da Pampulha. 01/06/2005; IEPHA (Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais), Laudo de vistoria. Museu de Arte da Pampulha. Assinado por Daniele Rossato Silva. Inclui fotografias. 20/03/2009.

ela reconheceu o conjunto.⁴⁸ Nesse contexto, ainda em 2013, a Prefeitura Municipal, por meio da Sudecap, contratou novo levantamento arquitetônico do Museu, seguido de projeto de restauração no ano seguinte, desenvolvidos pelo escritório Horizontes Arquitetura e Urbanismo, tendo à frente os arquitetos Marcelo Palhares Santiago, Gabriel Velloso da Rocha Pereira e Luiz Felipe de Farias.⁴⁹ O mesmo escritório foi encarregado de um novo projeto para o anexo do MAP, em lugar daquele elaborado por Oscar Niemeyer na década de 2000 – ambos voltados à superação das limitações dos espaços expositivos e da reserva técnica da instituição.⁵⁰

Embora desde 2016 se noticie o iminente início das obras projetadas,⁵¹ isto não aconteceu. O agravamento dos problemas nas instalações elétricas e hidráulicas levou ao fechamento do Museu em setembro de 2019, e parte de suas atividades foi transferida para a Casa Juscelino Kubitschek. Mesmo fechado o edifício, seus jardins continuam sendo usados intensamente pela população da cidade, que para eles se desloca nos fins de tarde e nos fins de semana, para passeios, piqueniques e ensaios fotográficos.

A linha do tempo elaborada sintetiza as mudanças de uso, as intervenções físicas e os reconhecimentos

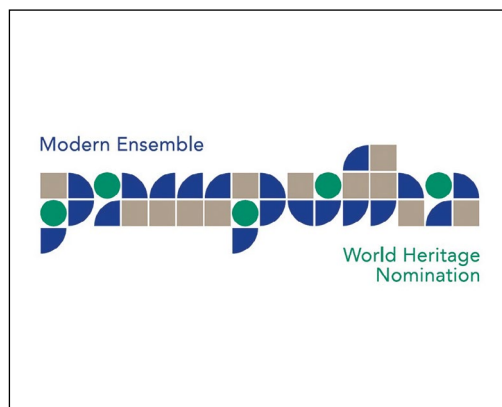


Figura 8.11. Logomarca da candidatura à lista do Patrimônio da Humanidade, 2014.⁵²



Figura 8.12. Continuidade do uso dos jardins, durante fechamento do Museu, 2020.

	1942 Casino	1946 Proibição do jogo	1951 Boate	1957 Museu	1984 Tombamento estadual	1997 Tomb. federal	2003 Tombamento municipal	2016 Patrimônio humanidade
'40 Projeto	1942 Inauguração			'59 Reforma	'84 Reforma	'95-96 Reforma		2019 Fechamento provisório

Figura 8.13. Linha do tempo de usos e intervenções físicas no Museu de Arte da Pampulha. A faixa alaranjada indica a o uso enquanto museu.

48 IPHAN/ FMC-BH, *Conjunto moderno da Pampulha. Dossiê de candidatura*; 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.

49 SANTIAGO, Marcelo Palhares; PEREIRA, Gabriel Velloso da Rocha; FARIAS, Luiz Felipe de, Museu de Arte da Pampulha. Levantamento Cadastral. 10 pranchas em formato pdf. 05/04/2013; 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. 13/01/2014.

50 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.

51 Naquele contexto, elas seriam executadas no âmbito do programa federal PAC Cidades Históricas AYER, Flávia; CERQUEIRA, Pedro, *Museu de Arte da Pampulha vai ser fechado para reforma*, Estado de Minas, 21/02/2016. disponível em: <https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2016/02/21/interna_gerais.736193/museu-de-arte-da-pampulha-vai-ser-fechado-para-reforma.shtml>. acesso em: 10 maio 2020.

52 IPHAN/ FMC-BH, *Pampulha Modern Ensemble Nomination Dossier*.

patrimoniais identificados pela pesquisa. Como se verifica visualmente, é o Museu de Arte, e não o antigo Cassino, a referência de permanência e continuidade que se consolidou ao longo da história do edifício. Como discutiremos a seguir, a historiografia arquitetônica do edifício tem outro enfoque.

UM EDIFÍCIO EXCEPCIONAL

Em 1943, o Cassino recém-concluído teve destaque na publicação *Brazil Builds*,⁵³ com uma imagem colorida de página inteira, em uma das folhas de rosto, e mais seis páginas no corpo da obra, incluindo plantas, corte e uma rara imagem do bar do térreo ainda sem as esquadrias, instaladas pouco depois da inauguração. A mesma quantidade de páginas foi concedida apenas ao Ministério da Educação e Saúde. Assim, embora o texto não aponte o Cassino como destaque na produção brasileira, o tratamento editorial o faz. A descrição detalhada levanta algumas das principais questões que se tornariam recorrentes 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.

Seguindo o roteiro proposto por Nelci Tinem,⁵⁴ observamos que Lucio Costa, com o *Depoimento de um arquiteto carioca*, de 1951, e Henrique Mindlin, com *Modern Architecture in Brazil*, de 1956, as-sentaram o lugar historiográfico do conjunto da Pampulha, Cassino incluído, como marco definitivo de um “rumo diferente” e da “abertura de um campo de investigações plásticas e estruturais” para a arquitetura brasileira. Ainda segundo a autora, o conjunto, com destaque para a novidade formal-estrutural da Igreja, consolidou-se como

53 *Brazil Builds: architecture new and old, 1652–1942*, 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.

54 TINEM, Nelci, *O alvo do olhar estrangeiro. O Brasil na historiografia da arquitetura moderna*, João Pessoa: UFPB, 2002, p. 67–68, 111–114.

55 GOODWIN, Philip, *Brazil builds: architecture new and old, 1652–1942*, Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 1943, p. 3.

56 *Ibid.*, p. 186.

57 PAMPULHA, Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1944, p. 14.

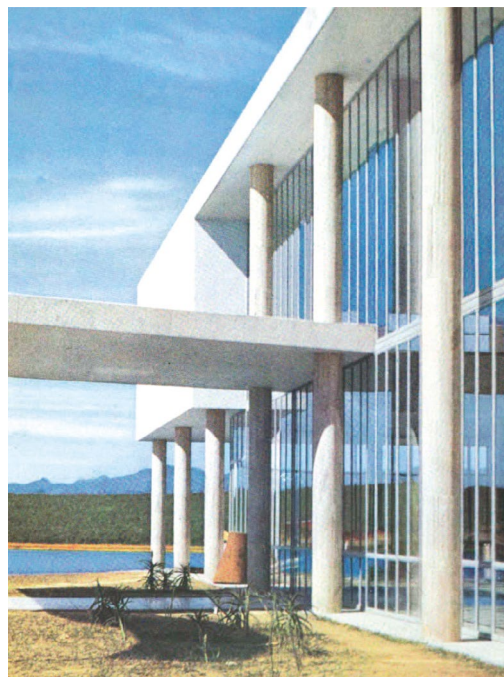


Figura 8.14. Acesso ao Cassino, 1942–1943, imagem colorida no frontispício do catálogo *Brazil Builds*.⁵⁵



Figura 8.15. Volume do bar e restaurante, 1942–43.⁵⁶



Figura 8.16. Transparência do Cassino durante o dia, 1942–43.⁵⁷

marco de maturidade e difusão internacional da produção local, em manuais como os de Henry-Russel Hitchcock e Leonardo Benevolo.⁵⁸ O próprio Niemeyer incorporou e frequentemente retomou a narrativa da Pampulha como afirmação de uma carreira independente, baseada na invenção estrutural e formal.⁶⁹

Na reinterpretação proposta por Kenneth Frampton em sua *História Crítica da Arquitetura Moderna*, o Cassino retoma o protagonismo: “O gênio de Niemeyer atingiu seu ponto culminante em 1942, quando, aos trinta e cinco anos de idade, criou sua primeira obra prima, o Cassino da Pampulha.”⁶⁰ Mais recentemente, Carlos Comas e Danilo Macedo recapitulam e superam as contribuições anteriores, aprofundando a análise do prédio em seus aspectos disciplinares, espaciais e construtivos.⁶¹

Como parte do circuito pitoresco de eventos criado ao redor da Lagoa,⁶² o antigo Cassino foi implantado num pequeno promontório que avança na água. O sítio é aprazível e a natureza se apresenta recriada pela ação humana. Conforme apontado por Goodwin,⁶³ o tambor elevado, no eixo da cumeada do terreno, ecoa o relevo e aumenta sua visibilidade. Assim, articula o prédio ao jardim próximo e à paisagem ampliada. Dessa forma, a narrativa espacial do edifício começa quando avistado, à distância, através da Lagoa, a partir de suas margens ou dos outros edifícios do conjunto.

Das visadas da aproximação, se depreende a construção com três volumes, parcialmente transparentes, com pilares parcialmente visíveis: uma caixa predominantemente horizontal, de maiores



Figura 8.17. Transparência do Cassino à noite, 1942–43.⁶⁴

dimensões, destinada à recepção e salões de jogos (atuais espaços de exposições do Museu); um volume prismático, com projeção horizontal ovoide, correspondente ao bar e restaurante (atuais salão multiuso, café e auditório); e um volume em T, articulado à caixa, para os espaços de serviço. Cada um dos volumes se organiza de forma complexa. Na caixa principal, a frente parcialmente opaca anuncia o espaço interior; no volume de serviços, o espaço vazado dos pilotis abrigava pequenos sólidos de forma livre; já no volume curvo, de elevação mais simples, a complexidade aparece na articulação com a caixa principal, de que trataremos adiante.

É recorrente que se aponte, no edifício, o domínio da retórica corbusiana da estrutura independente, planta livre e fachada livre.⁶⁵ Com efeito, a construção e a expressão formal são definidas

58 Primeiras versões: *Architecture: nineteenth and twentieth centuries*, Harmondsworth: Penguin, 1958; *Storia dell'architettura moderna*, Bari: Laterza, 1960. Para referências das primeiras versões dos demais textos citados por Tinem, ver notas dos capítulos 5 e 7.

59 NIEMEYER, *Minha arquitetura*, p. 19.

60 FRAMPTON, Kenneth, *História crítica da arquitetura moderna*, São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 311.

61 COMAS, Carlos Eduardo Dias, Pampulha e a Arquitetura Moderna Brasileira, in: *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, in: *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*.

62 COMAS, Pampulha e a Arquitetura Moderna Brasileira, p. 131–132.

63 GOODWIN, *Brazil builds: architecture new and old, 1652–1942*, p. 93–94.

64 PAMPULHA, Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1944, p. 22.

65 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.

pelos fechamentos e pisos dispostos livremente em meio à malha estrutural regular – ora dentro, ora fora, ora retos, ora curvos. Entre os fechamentos externos, destaca-se o contraste entre as paredes e topos de lajes perimetrais, que definem a projeção construída, revestidos em granito, conotando solidez; e elementos mais recuados, de forma efetivamente livre, revestidos com azulejos decorados, reafirmando seu papel de simples divisória. Segundo a interpretação de Danilo Macedo, 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. 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.⁶⁶

Outros elementos construídos expressam outras habilidades. Por exemplo, os rebatedores acústicos do restaurante têm justificativa espacial, ao criarem um anel ritmado de arremate superior do espaço, à maneira de uma galeria superior ou uma linha de frisas – fortalecendo a centralidade do espaço de dança, que de outra forma estaria mais próximo de um auditório. Outro exemplo está na interpenetração e na continuidade entre interior e exterior, conseguidas com a profusão de fechamentos transparentes e principalmente com o mínimo uso de desníveis, combinado com as áreas de transição da marquise e do pórtico lateral.



Figura 8.18. Vista do Cassino a partir do outro lado da lagoa.



Figura 8.19. Vista área, mostrando a relação com o promontório.⁶⁷



Figura 8.20. Salão inferior e galeria. Independência entre apoios, pisos e divisões internas.



Figura 8.21. Volumes de serviço. Caixa rígida e lajes revestidas em pedra, em relação com fechamentos em azulejos e alvenaria pintada de branco.

⁶⁶ MACEDO, Da matéria à invenção. As obras de Oscar Niemeyer em Minas Gerais 1938–1955, p. 190, 213.

⁶⁷ IPHAN/FMC-BH, Conjunto moderno da Pampulha. Dossiê de candidatura, p. 60.

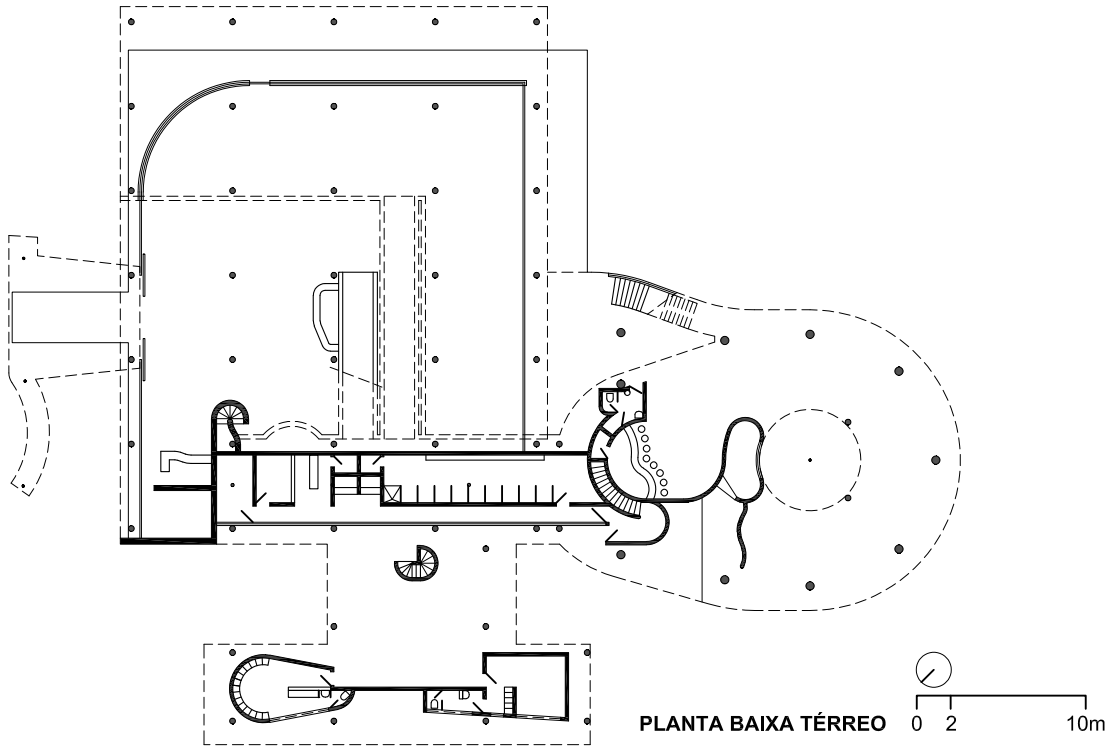
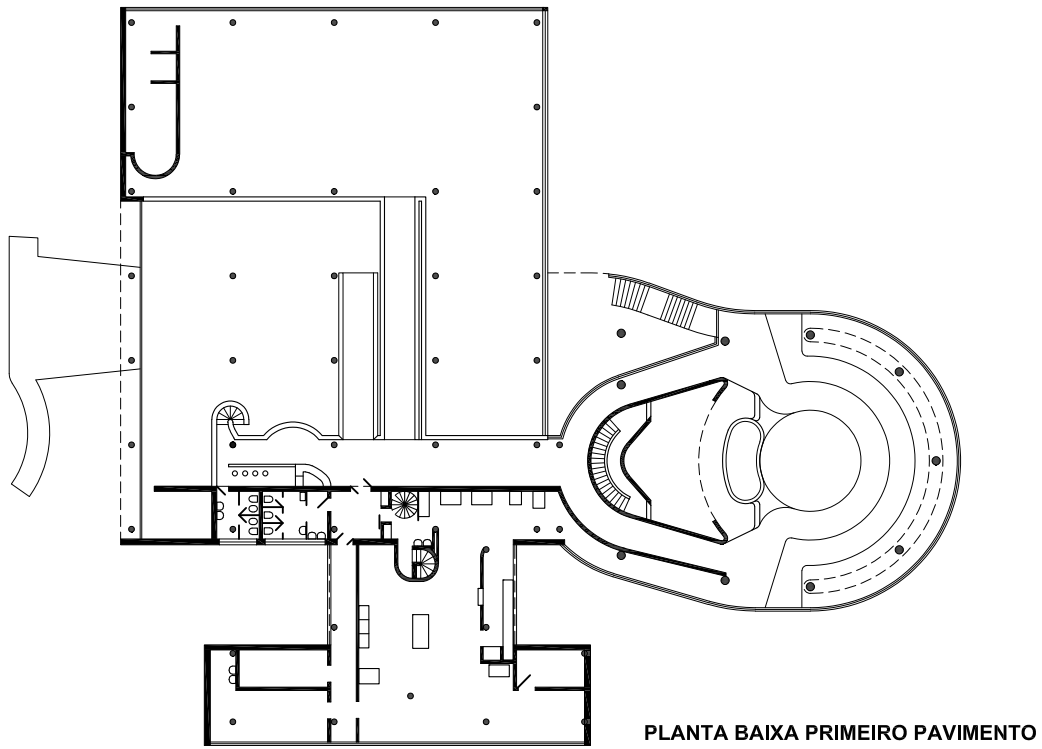


Figura 8.22. Museu de Arte da Pampulha. Reconstituição da configuração inicial (1942) a partir da documentação disponível.

A crítica enfatiza o mérito da articulação construtiva e espacial desse pórtico lateral – espaço de transição entre o salão do pavimento térreo e o bar, coberto, porém aberto, sem programa definido, que abriga apenas uma escada. Yves Bruand admira “a habilidade com que foi realizada a transição, quando esses volumes puros se fundem, interpretando-se (*sic*) um ao outro e, ao mesmo tempo, integrando-se perfeitamente,”⁶⁸ enquanto Danilo Macedo aponta a “geometria complexa” da “escada diagonal que ascende diretamente do terraço externo ao restaurante do Cassino, configurando a fluidez de circulação e riqueza espacial na ligação entre este bloco de planta ovoide e o bloco ortogonal do salão.”⁶⁹ Comas identifica outras características que explicam o efeito do espaço:

A extroversão do mecanismo da planta livre reaparece no pórtico sustentado por uma coluna isolada: 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 [...] Como no Ministério ou no Pavilhão, 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.⁷⁰

Aí, o encanto não vem do alabastro ou do mármore, mas da engenhosidade do espaço e dos elementos arquitetônicos que o definem – complexidade que é outro tema recorrente na fortuna crítica do prédio.⁷¹ No Cassino, este é o espaço em que se expressa de forma mais clara o salto intelectual da “compreensão da plasticidade inerente à técnica do concreto armado que possibilitou a elaboração das obras da Pampulha.”⁷²

Décadas depois da construção, Niemeyer levanta os dois temas recorrentes na leitura do interior do edifício: a circulação e o 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.⁷³

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, deste, desce ao pórtico e ao bar; a escada-mirante do saguão à galeria; e a própria galeria espelhada, espaço de passagem que serve como núcleo dos espaços de público. O sistema de rampas “indubitavelmente um pouco extravagante”⁷⁴ foi apresentado ao público, em um jornal local de 1942, como “plano inclinado muito suave, que dispensa completamente o uso de escadas.”⁷⁵ 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.⁷⁶

68 BRUAND, Yves, *Arquitetura contemporânea no Brasil*, 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 111.

69 MACEDO, *Da matéria à invenção. As obras de Oscar Niemeyer em Minas Gerais 1938–1955*, p. 186.

70 COMAS, *O Cassino de Niemeyer e os delitos da arquitetura brasileira*, p. 24–27.

71 UNDERWOOD, David, *Oscar Niemeyer e o modernismo de formas livres no Brasil*, 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 58; BRUAND, *Arquitetura contemporânea no Brasil*, p. 111.

72 MACEDO, *Da matéria à invenção. As obras de Oscar Niemeyer em Minas Gerais 1938–1955*, p. 165.

73 NIEMEYER, *Minha arquitetura*, p. 19.

74 GOODWIN, *Brazil builds: architecture new and old, 1652–1942*, p. 184.

75 A “cidade satélite” que em breve será inaugurada, *Minas Gerais*, p. 1–2, 21/04/1942; apud IEPHA, *Cassino. Informe histórico. Processo de Tombamento do Conjunto da Pampulha; Rampas em lugar de escadas eram 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.

76 FRAMPTON, *História crítica da arquitetura moderna*, p. 311; COMAS, Carlos Eduardo Dias, *O encanto da contradição. Conjunto da Pampulha, de Oscar Niemeyer, Arqtextos (online)*, v. 1, n. 4, 2000.



Figura 8.23. Interior do restaurante/auditório. Papel dos rebatedores acústicos na definição do espaço.



Figura 8.24. Pórtico, com laje e pano de vidro que se fundem ao volume do bar/restaurante.

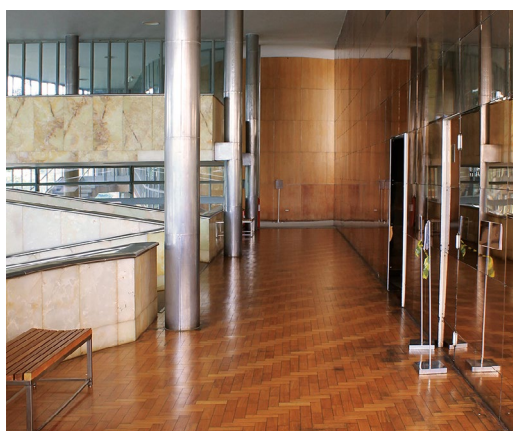


Figura 8.25. Galeria.

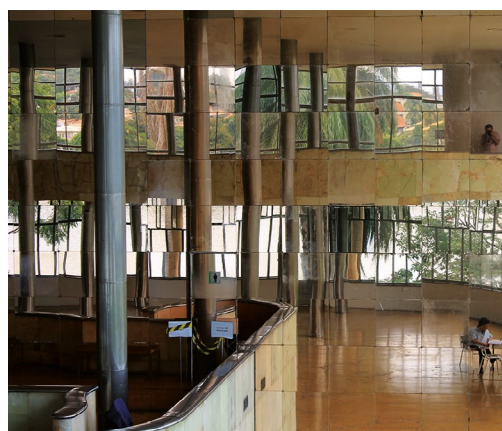


Figura 8.26. Combinação de materiais. Calcário amarelo, espelho bronze, alabastro e aço inoxidável.

O arranjo interno leva a um movimento contínuo, que faz pausas nos eventos arquitetônicos criados, mas não se encerra. O restaurante, espaço centralizado, no nível mais alto, último a ser visto, de alguma forma funciona como apoteose; mas está isolado visualmente, e localizado em uma extremidade, de forma que não funciona como centro de gravidade de conjunto. Já a galeria, que centraliza as visuais e fluxos, é por si só um espaço de passagem, e carece de elementos espaciais que lhe caracterizem como ponto de chegada ou repouso:

Amigração de atividades para as bordas dos quadrantes e a horizontalidade normativa da arquitetura moderna inibem a celebração enfática do centro por tambor ou cúpula, mas não rejeitam sua transformação em encruzilhada, o patamar a partir do qual a visão pode dominar as duas metades da galeria, as rampas, sua imagem especular e, por extensão, a estrutura do projeto. 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.⁷⁷

Quanto ao luxo, diferentemente do juízo negativo de Bruand,⁷⁸ leituras mais recentes reconhecem sua adequação ao uso original, o “cenário rigorosamente faiscante para os rituais de dissipação

⁷⁷ COMAS, O Cassino de Niemeyer e os delitos da arquitetura brasileira, p. 29.

⁷⁸ BRUAND, Arquitetura contemporânea no Brasil, p. 111.

mundana,”⁷⁹ 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.

Quando se considera o antigo Cassino um “edifício narrativo em todos os aspectos,”⁸⁰ se reconhece que espaços e elementos construídos constituem eventos *per se*, mas também se encadeiam no tempo, no contínuo movimento induzido pela arquitetura. Isto contribui para o encantamento despertado pelo edifício, assim como seu “sentido de aventura” e sua sugestão de uma “ordem para a fantasia,” nos termos de Joaquim Cardozo.⁸¹ Compreendida a síntese entre matéria e invenção descrita por Macedo, vemos que no Cassino a mágica se faz sem truque, mas com engenho. Com efeito, 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 elaborações simplistas.

Pensada em relação à obra de Niemeyer, “a Pampulha pode ser entendida como a conclusão de um ciclo que vinha se desenvolvendo de busca de *brasiliidade* [...], bem como o nascimento de um novo ciclo, onde a experimentação estrutural passa a tomar parte ativa desta *brasiliidade*.”⁸² Pensada em relação aos desenvolvimentos da arquitetura moderna, pode ser entendida para além do regionalismo, como ampliação dos horizontes da disciplina:

A caracterização do lugar integra o manifesto de diversidade na unidade, mas não é seu fulcro. Pampulha confirma – com bravura – que na expressão Arquitetura Moderna Brasileira, a disciplina vem primeiro, a consciência do tempo vem depois, o termo subordinado é o autóctone. E que a escola carioca que a defende não trata de adaptar um vocabulário e uma sintaxe consolidadas às peculiaridades do País, mas de ampliá-los em termos disciplinares que desconhecem fronteiras nacionais.⁸³

Sem deméritos, a historiografia arquitetônica delineada é voltada para a própria disciplina, e assim, limitada em seus recortes temporal, urbano e social. O edifício é sempre visto como o Cassino das lembranças de Niemeyer e do *cenário faiscante* descrito por Comas – pouco importando que ele tenha existido como tal por apenas três ou quatro anos. As qualidades arquitetônicas excepcionais experimentadas hoje são medidas em relação a essa régua não mais existente, tratada como presente. Socialmente, o olhar é estrangeiro e moralista, e assim Bruand deplora o luxo, Underwood vê a busca do lazer como algo latino e Frampton lê a separação de circulações como espelho de nossa divisão social. Em termos urbanos, com exceção da contextualização apresentada por Macedo, a Pampulha é descrita apenas como projeto de um novo bairro jardim.

Para tratar do Museu de Arte da Pampulha na complexidade de um bem cultural contemporâneo, é preciso ir além de seu evidente e excepcional valor arquitetônico, reconhecendo-lhe outras dimensões como o tempo e a apropriação social – abordadas na seção anterior e nos processos de reconhecimento patrimonial, que apresentamos a seguir.

79 COMAS, Pampulha e a Arquitetura Moderna Brasileira, p. 27.

80 FRAMPTON, *História crítica da arquitetura moderna*, p. 311.

81 CARDOZO, Joaquim, Dois episódios da história da arquitetura moderna brasileira, *Módulo*, 1956, p. 35; MACEDO, *Da matéria à invenção. As obras de Oscar Niemeyer em Minas Gerais 1938–1955*, p. 176.

82 MACEDO, *Da matéria à invenção. As obras de Oscar Niemeyer em Minas Gerais 1938–1955*, p. 165.

83 COMAS, Pampulha e a Arquitetura Moderna Brasileira, p. 145.

RECONHECIMENTO INSTITUCIONAL E PRESERVAÇÃO DO VALOR DE ANTIGUIDADE

Analisamos os processos de reconhecimento patrimonial do Museu da Pampulha em nível federal e internacional, para identificar quais valores, narrativas históricas e elementos materiais são reconhecidos no edifício e no conjunto em que ele se insere, e como isso afeta a preservação de seu valor de antiguidade. Por sua vez, os tombamentos estadual e municipal servem a comparações pontuais, por meio da bibliografia disponível.

O processo de tombamento federal do antigo cassino, de 1958, interessa por sua fundamentação, exclusivamente arquitetônica e estética. Para o Prefeito, 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.⁸⁴

A justificativa aproxima-se daquela apresentada no tombamento da Igreja, em 1947, baseada na aclamação internacional de um monumento excepcional,⁸⁵ e corresponde às práticas e reflexões do Iphan no período, já extensamente estudadas.⁸⁶ Mesmo inconcluso, o processo é índice do reconhecimento local da arquitetura do Museu – o que colaborou para a preservação de seu valor de antiguidade, conforme exploraremos nas próximas seções.

Os pedidos de tombamento seguintes apresentam outra lógica e outra discussão, ao ver o antigo cassino como 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 tombamento – demonstrando alguma ampliação nos valores considerados.⁸⁷ Mesmo assim, o parecer conclusivo do estudo, elaborado por Suzy de Mello, apenas reafirma a historiografia arquitetônica corrente: Pampulha como uma das obras-primas da arquitetura moderna brasileira, notável por seus vínculos com a arquitetura colonial, e com destaque no panorama internacional.⁸⁸ Em relação a tal caso, faz sentido a análise de Walkiria Martins, que aponta, nos processos de tombamento da Pampulha, o reiterado acúmulo de análises positivas do conjunto, citadas a partir de publicações de história da arquitetura, convergindo para justificar, sem dissenso, uma genialidade conhecida de antemão.⁸⁹

Em 1994, a Prefeitura de Belo Horizonte retomou a ideia do tombamento federal, dessa vez compreendendo o *Conjunto urbanístico e arquitetônico da Pampulha*. O estudo de instrução do processo, produzido pela Coordenação Regional do Iphan, em colaboração com órgãos estaduais e municipais, apresenta um embasamento teórico volumoso, baseado em conceitos como “memória coletiva”, “diversidade cultural no cotidiano dos grupos e classes sociais” e “referências culturais.”⁹⁰ Apresenta a gestão municipal

84 IPHAN, Processo de tombamento. Casa: antigo Cassino da Pampulha, atual Museu de Arte, p. 1.

85 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.

86 NASCIMENTO, Blocos de memórias. Habitação social, arquitetura moderna e patrimônio cultural., p. 81, 89, 93.

87 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.

88 *Ibid.*, p. 233–234.

89 MARTINS, Curvas de concreto para além das serras de Minas: Conjunto da Pampulha, patrimônio cultural, do local ao global (1984–2016), p. 11.

90 IPHAN, Processo de tombamento. Conjunto arquitetônico e paisagístico da Pampulha, v.2, p. 36.

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.”⁹¹

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:

- a) 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;⁹²
- b) a arquitetura projetada por Oscar Niemeyer, que supera “a estética dos enfeites” e também o funcionalismo;⁹³
- c) a modernização de Belo Horizonte nas décadas de 1930 e 1940 e suas transformações urbanas desde então;⁹⁴

Desses temas, resultou a proposta do 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 nível 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.⁹⁵ No perímetro tombado, a preservação se daria essencialmente por parâmetros urbanísticos e por ações de promoção, e se aponta

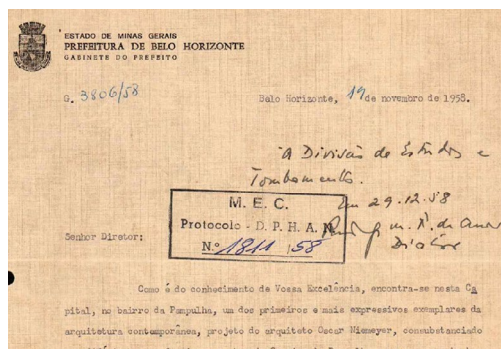


Figura 8.27. Processo de tombamento de 1958. Solicitação inicial da Prefeitura de Belo Horizonte.⁹⁶

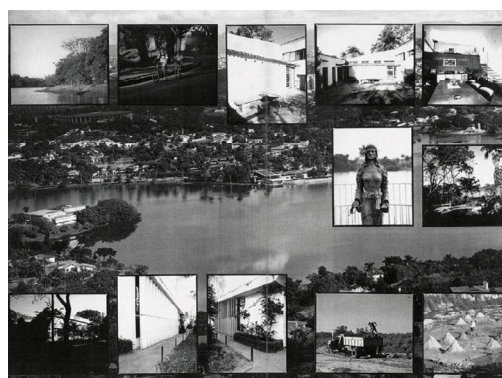


Figura 8.28. Processo de tombamento de 1994. Colagem de aspectos do conjunto, apresentado no estudo local.⁹⁷

a possibilidade de outras proteções específicas, em âmbito municipal, como o restaurante Redondo e outros pontos de valor social e simbólico. A instrução inicial é um esforço multidisciplinar de fazer frente às ampliações do universo do patrimônio cultural, aos debates que se colocavam na época, buscando considerar a memória coletiva e as referências culturais presentes e trazê-las para enriquecer um conjunto de valor arquitetônico já muito bem estabelecido. Há atenção a um ciclo histórico que se desenrola do passado ao presente, constituindo valor. Outros méritos são o

⁹¹ *Ibid.*, v.2, p. 38, 51.

⁹² *Ibid.*, v.2, p. 41, 104.

⁹³ *Ibid.*, v.2, p. 43.

⁹⁴ *Ibid.*, v.2, p. 113.

⁹⁵ IPHAN, Processo de tombamento. Conjunto arquitetônico e paisagístico da Pampulha, v.2, p. 113.

⁹⁶ IPHAN, Processo de tombamento. Casa: antigo Cassino da Pampulha, atual Museu de Arte, f. 1.

⁹⁷ IPHAN, Processo de tombamento. Conjunto arquitetônico e paisagístico da Pampulha, f. 110.

reconhecimento de outros prédios de Niemeyer até então não protegidos, a tradução do conceito de referência cultural em proposta de tombamento do monumento a Iemanjá e o entendimento de que a patrimonialização de memórias coletivas pode se traduzir em ações de promoção, e não de repressão.

Na área central do Iphan, o parecerista foi o arquiteto Maurício Roberto, que em 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.”⁹⁸ Na reunião do Conselho, novamente foram omitidos o Golfe Clube, a Casa Kubitschek e o monumento a Iemanjá. Após questionamentos de ordem prática, decidiu-se pela “indicação de tombamento” e pela realização de estudo suplementar.

O estudo em questão foi desenvolvido pelo Departamento de Proteção do Iphan, que redefiniu o perímetro tombado, definiu-lhe critérios urbanísticos e eliminou a proteção específica ao monumento a Iemanjá, “por não configurar manifestação ou referência cultural análoga à obra que motivou o acautelamento federal do Conjunto.”⁹⁹ Com parecer de Ítalo Campofiorito, novamente mencionando 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”¹⁰⁰ – 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, informadas pela historiografia arquitetônica consagrada que referimos na seção anterior. A presença de um dos irmãos Roberto como relator do processo e o texto por ele apresentado indicam como, ainda na década de 1990, o Conselho Consultivo do Iphan mantinha vínculos com o grupo que o fundara sessenta anos antes.

Não defendemos aqui a relevância nacional do monumento a Iemanjá *per se*, mas sim o fato de que o conjunto arquitetônico da década de 1940 constituiu-se em bairro e paisagem, enriqueceu-se com outros objetos e narrativas ao longo do tempo, que escapam à ideia de um todo unitário ou puro – podendo ser reconhecido nessa complexidade. Na direção oposta, à medida que tramitou, a proposta foi progressivamente depurada para que correspondesse unicamente à obra de Niemeyer e Kubitschek na década de 1940. No processo, também não há menção direta a um possível valor de antiguidade, que poder-se-ia fazer por referências às marcas do tempo ou outros elementos físicos que pudessem evocar sua passagem. No apelo às memórias coletivas do documento de instrução inicial, não se observa a vinculação material necessária à caracterização desse valor – embora haja uma abertura ao processo histórico que permitiria, em tese, considerá-lo.

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. A partir do fim de 2012,

⁹⁸ *Ibid.*, v.4, p. 152.

⁹⁹ *Ibid.*, v.4, p. 200.

¹⁰⁰ *Ibid.*, v.4, p. 209.

a Prefeitura Municipal definiu equipes para a construção e condução da candidatura, agora como *Conjunto Moderno da Pampulha*, enfatizando as ideias do conjunto e da modernidade.¹⁰¹ O dossiê correspondente foi concluído em 2014, e propunha o enquadramento do *conjunto urbano* em três critérios, correspondentes a três argumentos interrelacionados, que conformam dois tipos de valores: arquitetônicos (e urbanísticos e paisagísticos) e históricos (no sentido documental da palavra).¹⁰²

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.”¹⁰³ Para caracterizar essa nova síntese excepcional, o dossiê mobiliza argumentos do campo da arquitetura e do paisagismo, absorvendo a bibliografia brasileira e internacional sobre a Pampulha e sobre as figuras excepcionais de Niemeyer e de Bule Marx. Em suma, trata-se de uma obra de arte a ser amplamente 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 Bule 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.¹⁰⁴ 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 na modernidade.¹⁰⁵ 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.”¹⁰⁶

Quanto à autenticidade, requisito obrigatório, o dossiê aponta que, no conjunto,

As formas, a matéria e a concepção dos monumentos traduzem vigorosamente essas excepcionalidades e [...] permanecem sendo reconhecidas pelas comunidades em suas diversas escalas [...] Além da presença física praticamente inalterada do Conjunto Moderno da Pampulha desde a sua construção, a documentação sobre o bem é farta.¹⁰⁷

Neste trecho e em outros, análogos, consideram-se as diversas instâncias da autenticidade – formal, material, conceitual, social, documental – o que demonstra a incorporação dos debates sobre o tema nas últimas décadas e o interesse em efetivamente tratá-lo em sua amplitude, em conformidade com os princípios do Icomos para o patrimônio do século XX, apresentados no Documento de Madri-Nova Déli.¹⁰⁸

101 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. 292, 295.

102 IPHAN/FMC-BH, *Conjunto moderno da Pampulha. Dossiê de candidatura*. Recebido pela Unesco em janeiro de 2015.

103 *Ibid.*, p. 18.

104 *Ibid.*, p. 63–64, 138–139.

105 *Ibid.*, p. 138.

106 *Ibid.*, p. 215.

107 *Ibid.*, p. 18.

108 ICOMOS – ISC20C, Madrid-New Dehli document: approaches for the conservation of twentieth-century architectural heritage. 2017.

Conforme apontado por Aguiar e outros,¹⁰⁹ o dossiê supervaloriza a permanência do estado *original* do conjunto. Por exemplo, na apreciação de integridade, afirma-se que ele se encontra “completo e intacto” e se baseia na “manutenção das características e materiais originais [...] bem como na continuidade de usos ligados à cultura, esporte e lazer que o motivaram.”¹¹⁰ De toda forma, também nessas afirmações se observa a coexistência de atributos variados do bem cultural, inclusive sua materialidade. Outro exemplo de multiplicidade se apresenta em um relato sobre as restaurações do Cassino: “Seus jardins foram inteiramente recuperados em 2013 e a gestão de seus espaços tem privilegiado instalações artísticas que respeitem a sua natureza construtiva (materiais e ambiências) e que dialoguem com a edificação.”¹¹¹ 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.

Assim como o estudo de tombamento federal, este dossiê abre possibilidades de reconhecimento e preservação do valor de antiguidade, mesmo sem considerá-lo diretamente, visto que reconhece que há valores vinculados à passagem do tempo e que a matéria existente é relevante para tais valores.

Além de análises internas, a avaliação da candidatura pelo Icomos incluiu uma visita técnica da arquiteta venezuelana Maria Eugenia Bacci, que resultou em relatório preliminar, apresentado pelo Icomos em dezembro de 2015. O documento redimensionou a importância da paisagem no bem cultural em análise, trazendo “indícios de que a avaliação do ICOMOS passa a considerar o Conjunto Moderno da Pampulha como uma paisagem cultural,”¹¹² o que se traduziu em solicitações para a inclusão de duas praças projetadas por Burle Marx no perímetro reconhecido e para a restauração ou recriação de todos os jardins por ele projetados na área.¹¹³

Esse relatório e a avaliação final do Icomos, apresentada em março de 2016, constituíram surpreendentes contrapontos ao dossiê enviado, na medida em que vinculavam o atendimento aos critérios da Unesco quase exclusivamente à recriação das formas projetadas no início da década de 1940 – independentemente de sua existência material no presente e da trajetória histórica da Pampulha. Exemplo dessa visão aparece na análise de integridade e autenticidade:

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

109 AGUIAR, Tito Flávio Rodrigues de *et al.*, A autenticidade como conceito: a Unesco e a atribuição do título de Paisagem Cultural do Patrimônio Moderno à Pampulha, in: *Autenticidade em Risco (anais do 3º Simpósio científico do Icomos Brasil, em Belo Horizonte, de 08 a 10 de maio de 2019)*, Belo Horizonte: Even3, 2019, p. 1-17.

110 IPHAN/FMC-BH, *Conjunto moderno da Pampulha. Dossiê de candidatura*, p. 19.

111 *Ibid.*, p. 203.

112 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.

113 Praça Dino Barbieri, contígua à Igreja de São Francisco de Assis e Praça Alberto Dalva Simão, próxima à Casa do Baile, mas isolada desta pela avenida Otacílio Negrão de Lima. Cf. ICOMOS (International Council on Monuments and Sites), *Pampulha Modern Ensemble. Interim report and additional information*. 21/12/2015.

Dino Barbieri, e nenhuma obra foi realizada no paisagismo do late Clube (embora a documentação sobreviva).¹¹⁴

A restauração proposta 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 de zero, em um terreno que adquiriu outros usos e outras formas, sem qualquer remanescente físico da situação da década de 1940 – e sem mesmo documentos a indicar seguramente 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.¹¹⁵

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 o Brasil excluísse a Casa Kubitschek da candidatura revela análoga incompreensão da complexidade histórica da paisagem: “Já que os quatro edifícios principais em sua paisagem foram projetados como entidade única, conceito unificado, são eles que exprimem o valor do Conjunto.”¹¹⁶ É fato que, ao menos desde a planta de conjunto publicada pela *Architecture d’Aujourd’hui* em 1947, 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.¹¹⁷ Antes disso, a publicação da Imprensa Oficial brasileira sobre a Pampulha, de 1944, apresentara os sete edifícios projetados pelo arquiteto na área, com um texto introdutório do próprio Juscelino Kubitschek em que ele descreve o empreendimento formado por “Cassino, o Baile, o late Golfe Clube e o Parque em construção”¹¹⁸ – os mesmos três edifícios publicados em *Brazil Builds*, no ano anterior.¹¹⁹ A ideia de um conjunto arquitetônico integrado por quatro unidades somente aparece em declarações de Juscelino da década de 1970¹²⁰ e o primeiro croqui com os quatro edifícios à margem do lago foi publicado por Niemeyer apenas na década de 1990.¹²¹ Trata-se de uma seleção *a posteriori*, que exclui a obra não-executada e aquelas de menor fama e menor integração paisagística. Ou seja: buscando um conjunto original coeso, o Icomos reconhece uma construção historiográfica posterior e ignora a complexidade de sua constituição.

114 ICOMOS (International Council on Monuments and Sites), Pampulha Modern Ensemble. Advisory body evaluation, 2016, p. 256.

115 *Ibid.*, p. 257.

116 ICOMOS, Pampulha Modern Ensemble. Interim report and additional information.

117 NIEMEYER, Oscar, Pampulha: l’architecture, *L’architecture d’aujourd’hui*, n. 13–14, p. 22–35, 1947.

118 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.

119 GOODWIN, Brazil builds: architecture new and old, 1652–1942, p. 182–193.

120 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.

121 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 apenas indicação retrospectiva.

O segundo problema desse recorte foi apontado por Marcelo Brito, assessor internacional do Iphan à época da candidatura, diretamente envolvido no processo: “o Icomos se equivocou e não compreendeu o valor e o significado da casa, como exemplar do modo de morar moderno no contexto do Conjunto Moderno.”¹²² Mesmo sem pertencer ao questionável conceito *unificado* inicial, esse edifício traz, ao conjunto em que se integra historicamente, valores novos, complementares e relevantes. Atrelar o valor excepcional universal a um suposto momento único de criação empobrece o bem cultural reconhecido.

Em síntese, o processo comportou visões divergentes: o dossiê local buscava as múltiplas dimensões do bem e de seus atributos, como forma de transmitir a maior quantidade possível de valores culturais; já os pareceres recebidos buscavam, nos atributos do bem, apenas materializações de uma concepção arquitetônica e paisagística supostamente coesa, desconsiderando valores documentais, memoriais e sociais.

A maioria absoluta das solicitações do Icomos foi atendida na versão revisada do dossiê, apresentada em fevereiro de 2016.¹²³ Com isso, se alcançou o reconhecimento da paisagem cultural do *Conjunto Moderno da Pampulha* enquanto patrimônio da humanidade, na sessão deliberativa de julho do mesmo ano. Isso não impede de se questionar o posicionamento do Icomos, que levou o Comitê Gestor brasileiro a assumir compromissos de refazimento e ripristinação da arquitetura e da paisagem conforme os projetos iniciais – da grande escala dos jardins do late Clube, passando pela Praça Dino Barbieri e pelo interior da sede do late Clube, até a pequena escala da entrada da Casa do Baile – sem considerar uma perspectiva crítica dos processos históricos que os trouxeram à situação atual.

A ênfase nos refazimentos, presente nos pareceres do Icomos, não é efetiva ampliação do conceito de autenticidade, como se poderia tentar argumentar, a partir do Documento de Nara. Dentre as tantas dimensões do conceito presentes no documento, a autenticidade foi de fato *reduzida* às dimensões do projeto e do sítio de implantação, fazendo com que setenta anos de trajetória histórica da Pampulha sejam tratados apenas como degradação. Os pareceres ignoram as recomendações do Comitê do Século XX do 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.¹²⁴ Tal contradição corrobora as observações de Christoph Brumann, que, em estudo mais amplo, identifica falta de coerência entre as diretrizes adotadas por diferentes pareceres do Icomos, assim como entre decisões do Comitê do Patrimônio da Humanidade.¹²⁵

Buscando uma síntese dos processos de reconhecimento pelo Iphan e pela Unesco, observamos que, mesmo sem menções diretas ao valor de antiguidade, ambos os dossiês elaborados contribuem para desvelá-lo, por meio dos temas históricos que exploram. Trata-se de possíveis aproximações entre o observador e situações passadas lembradas, sabidas ou apenas imaginadas, com a mediação da matéria tocada pelo tempo:

- a) O passado do Cassino, vinculado diretamente a uma elite social restrita 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;

¹²² 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.

¹²³ Detalhes como a eliminação do forro da Casa do Baile não eram passíveis de atendimento e foram justificados como tal.

¹²⁴ ICOMOS – ISC20C, Madrid–New Dehli document: approaches for the conservation of twentieth-century architectural heritage.

¹²⁵ BRUMANN, Christoph, How to Be Authentic in the UNESCO World Heritage System: Copies, Replicas, Reconstructions, and Renovations in a Global Conservation Arena, in: *The transformative power of the copy. A transcultural and interdisciplinary approach*, Heidelberg: Heidelberg University Publishing, 2017, p. 284.

- b) 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;
- c) O passado da região da Pampulha, que inclui outros tempos e outros públicos para além daqueles do Cassino; este 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;
- d) 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;
- e) 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;
- f) O passado e o presente do Museu, enquanto instituição cultural que já completou 60 anos na vida cultural mineira; esta história não aparece nas fontes analisadas, em que o MAP surge apenas como fiel depositário do edifício;
- g) Por fim, o passado inespecífico, evocação da passagem do tempo em si, que se coloca para a contemplação daqueles que tiverem sensibilidade para tal.

Nos dois dossiês analisados, observamos um salto de amplitude e de profundidade em relação à instrução dos processos anteriores. Eles apresentam descrições e análises laboriosas para basear seus juízos, em vez de compilarem apenas elogios da bibliografia e da imprensa. Adicionalmente, diversificam as narrativas incorporadas às justificativas, exemplificando um lento e consistente amadurecimento das práticas patrimoniais no Brasil.

Também em ambos os processos, há divergência entre as instituições que produzem e aquelas que analisam as propostas de reconhecimento: 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 – antes, o monumento a Iemanjá, depois, a Casa Kubitschek – 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 é exemplificada pelo Museu de Arte da Pampulha. Conforme apontado por Luciana Féres, 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.¹²⁶ Vemos nesse fenômeno, uma vez mais, as consequências da transposição direta da historiografia arquetônica para o patrimônio cultural, sem o necessário enriquecimento por outros olhares.

¹²⁶ 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.

ALTERAÇÕES E PRESERVAÇÃO DO VALOR DE ANTIGUIDADE

Para identificar as alterações espaciais presentes no Museu de Arte da Pampulha, sobrepusemos os quatro principais registros disponíveis de sua configuração espacial, correspondentes aos anos de 1942, 1979, 1994 e 2013.¹²⁷ No material analisado, falta documentação mais segura do edifício conforme construído¹²⁸ e das transformações ocorridas em suas primeiras décadas, associadas aos sucessivos usos como cassino, boate e museu. 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. A partir dos relatórios, projetos, memoriais, pareceres etc. consultados no arquivo do Iepha, foi possível compreender as estratégias das intervenções identificadas graficamente, com suas consequências para o edifício, inclusive para a constituição e preservação do valor de antiguidade.

A prancha-síntese das transformações 1942–2013 mostra que o Museu de Arte da Pampulha 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. O espaço multiuso sob o auditório, concebido como bar, escapa a essa interpretação, por ser um espaço de público intensamente transformado. 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. Conforme expomos a seguir, as intervenções sucessivas reconheceram e aprofundaram essa diferenciação, ao concentrar as transformações nos espaços de serviço.

No período que vai da inauguração do museu ao diagnóstico elaborado por Ivo Porto de Menezes 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 apenas por alguns meses. As esquadrias de aço inseridas formam um polígono facetado que contrasta com a curva suave que define o 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.¹²⁹

A documentação indica que as principais transformações para implantação do Museu, no período 1957–1959, 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

¹²⁷ MACEDO, Da matéria à invenção. As obras de Oscar Niemeyer em Minas Gerais 1938–1955, p. 358–359; MENEZES, Museu de Arte – Pampulha – Levantamento cadastral. 6 pranchas. Papel copiativo; GRZYBOWSKI; PERILO, Museu de Arte, Pampulha. Proposta de restauração e adequação. V. 1. Diagnóstico. Relatório e 8 pranchas gráficas; SANTIAGO; PEREIRA; FARIAS, Museu de Arte da Pampulha. Levantamento Cadastral. 10 pranchas em formato pdf; Não utilizamos o projeto elétrico de 1960, assinado por Vinicius Moreira, que não representa o prédio inteiro, e parece ter sido desenhado sobre base não atualizada. Cf. MOREIRA, Vinicius de Araújo, Museu de Arte de Belo Horizonte. Instalações elétricas. 4 pranchas desenhadas. 1960.

¹²⁸ 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.

¹²⁹ GRZYBOWSKI, Zenobia; PERILO, Maria Carmem, Museu de Arte, Pampulha. Proposta de restauração e adequação. V. 2. Proposta de intervenção. Relatório e 24 pranchas gráficas; SANTIAGO, Marcelo Palhares; PEREIRA, Gabriel Velloso da Rocha; FARIAS, Luiz Felipe de, Projeto de restauração do Museu de Arte da Pampulha – MAP. Memorial descritivo, 2014, 1.5.3.

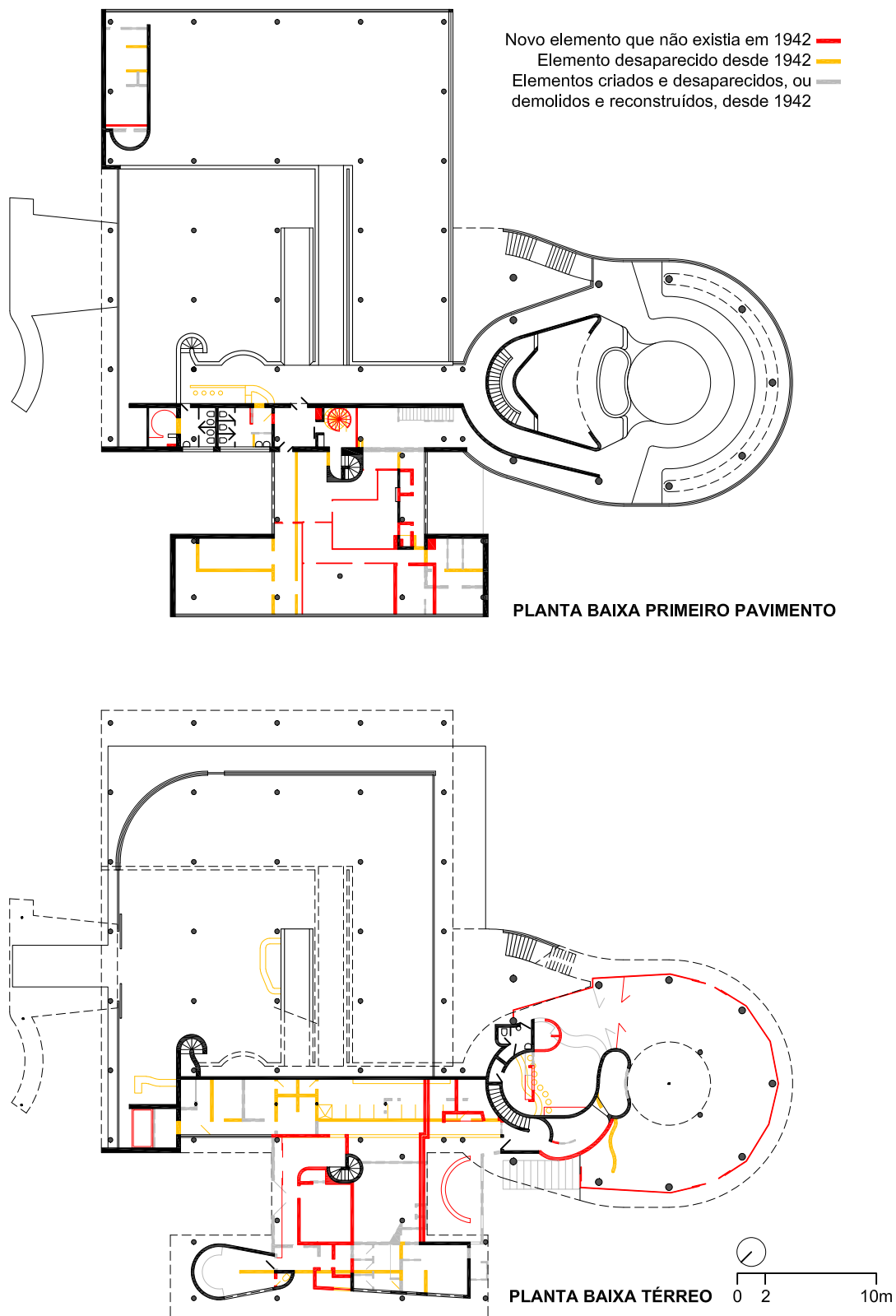


Figura 8.29. Museu de Arte da Pampulha. Sobreposição do conjunto das transformações 1942–2013. Observar maior continuidade nos espaços de público e concentração das alterações nos espaços de serviço e no bar do térreo.

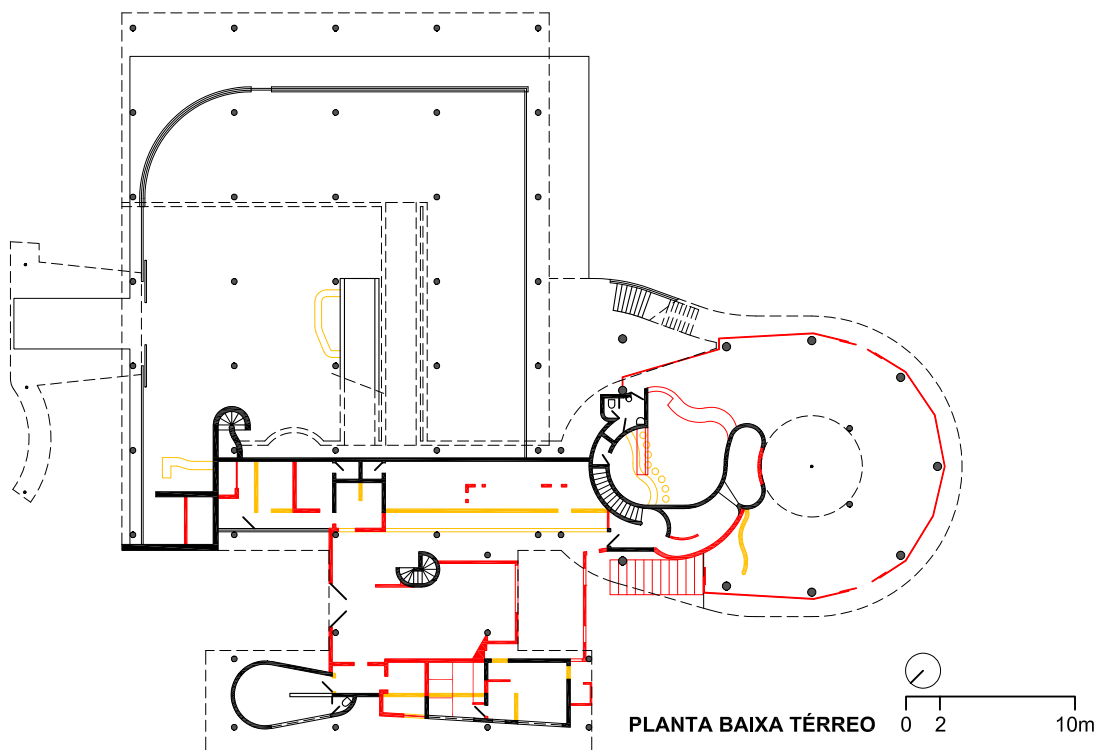
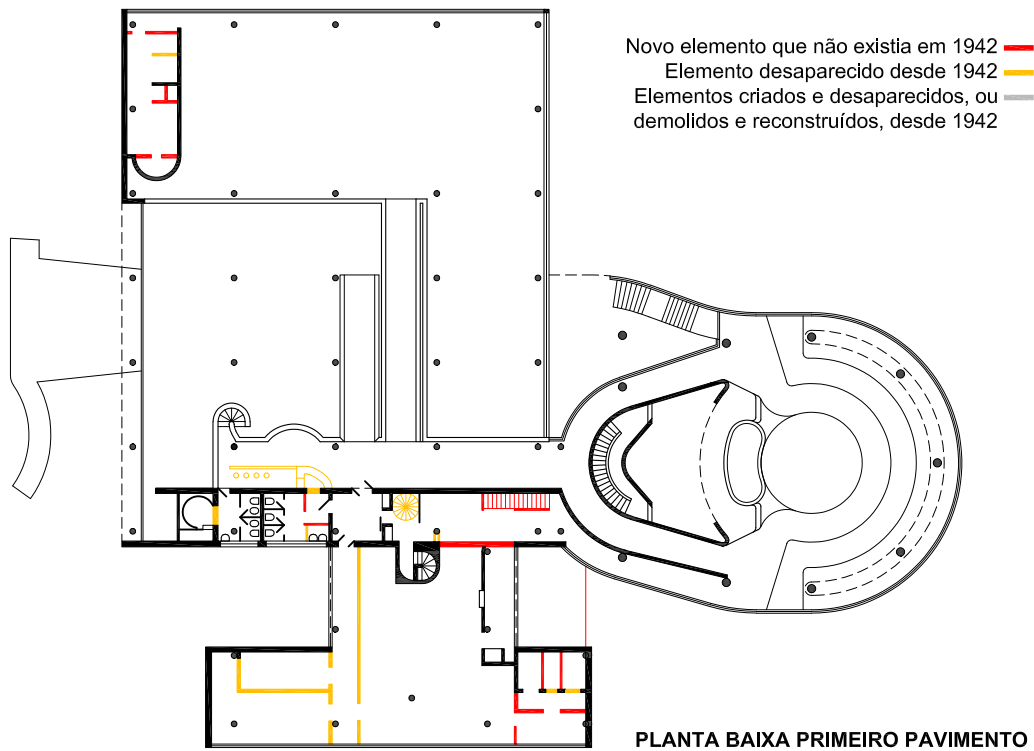


Figura 8.30. Museu de Arte da Pampulha. Transformações espaciais 1942–1979. Observar fechamento do bar sob o restaurante (1943) e adaptações para o uso enquanto museu após 1957, especialmente o fechamento dos pilotis (térreo) e ocupação da cozinha por áreas administrativas (primeiro pavimento).

direção do museu.”¹³⁰ Além disso, reconstruiu-se a marquise de acesso, que havia sido danificada em um acidente automobilístico, em 1950.¹³¹

Há menos clareza sobre outras intervenções. Os balcões do saguão e da galeria, representados no projeto inicialmente publicado, não aparecem nos croquis de Niemeyer para a exposição *Arte Tradicional Mineira*, de 1947, podendo ter sido desmontados antes dessa data ou nem chegaram a existir.¹³² 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 – principal alteração do período, junto com o fechamento do bar.

Apesar das lacunas na documentação, observa-se que o período 1942–1979 abarca mais de um ciclo de intervenções, voltados ao atendimento dos usos correntes. Mesmo sem proteção patrimonial, se reconheceu, nos espaços de público, valor suficiente para que eles tenham sido preservados, mesmo com as pressões advindas do uso como museu.

No intervalo 1979–1994, os principais serviços foram realizados em 1984: manutenção de revestimentos, telhamento, impermeabilização e instalações e, ao menos, parte das alterações espaciais do período em questão.¹³³ São intervenções não-distinguíveis, que não conferiram valor de antiguidade ao edifício. Em paralelo à obra, concluiu-se o tombamento estadual, resultando em vistoria que entendeu que as obras “não comprometem para com a desfiguração do monumento, uma vez que são de conservação.”¹³⁴

O período 1994–2013 é o mais bem documentado no arquivo do IEPHA, por estar totalmente compreendido no tombamento estadual. A principal intervenção ocorrida foi projetada por meio de contrato

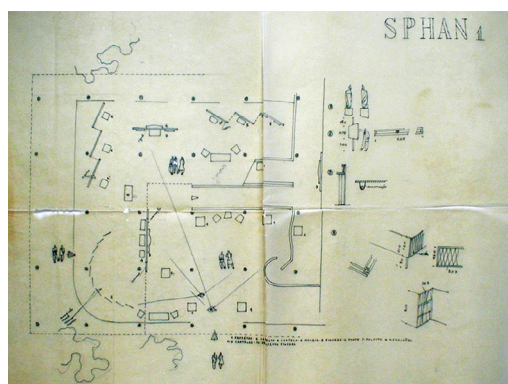


Figura 8.31. Croqui de instalação da exposição *Arte Tradicional Mineira*. Pavimento térreo.¹³⁵

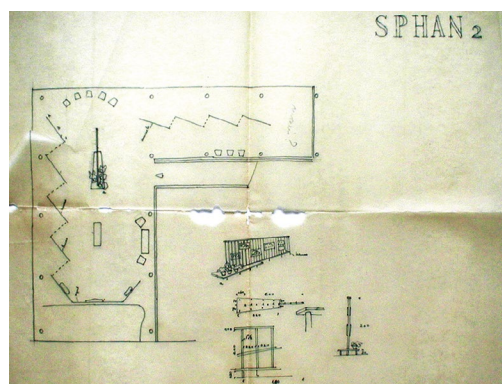


Figura 8.32. Croqui de instalação da exposição *Arte Tradicional Mineira*. Primeiro pavimento.¹³⁶

¹³⁰ 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.

¹³¹ PEREIRA, Honório Nicholls et al, Projeto de restauração. Museu de arte moderna de Belo Horizonte. Caderno de estudos. v.1. Levantamento Cadastral, jan. 2013, p. 19–20.

¹³² As fotografias da publicação *Pampulha*, de 1944, mostram que o balcão adjacente à rampa não existia, nesse momento. Cf. *Pampulha*, p. 18. Material referente à exposição cedido por Danilo Macedo, a quem se deve a atribuição de sua autoria. Cf. MACEDO, *Da matéria à invenção. As obras de Oscar Niemeyer em Minas Gerais 1938–1955*, p. 170; NIEMEYER, Oscar. Croquis para uma exposição do Sphan. 2 pranchas e 1 fotografia. 1947.

¹³³ Serviços contratados pela Sudecap e executados pela CGC Construções e Participações Ltda. SUDECAP, Planilha de serviços. Reforma geral do Museu de Arte Moderna. 1984; GGC, Adicionais de quantitativos. Reforma geral do Museu de Arte Moderna.

¹³⁴ IEPHA (Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais), Comunicado interno 126/84, assinado por Zenobia Grzybowski. 28/08/1984.

¹³⁵ NIEMEYER, Croquis para uma exposição do Sphan. 2 pranchas e 1 fotografia.

¹³⁶ *Ibid.*

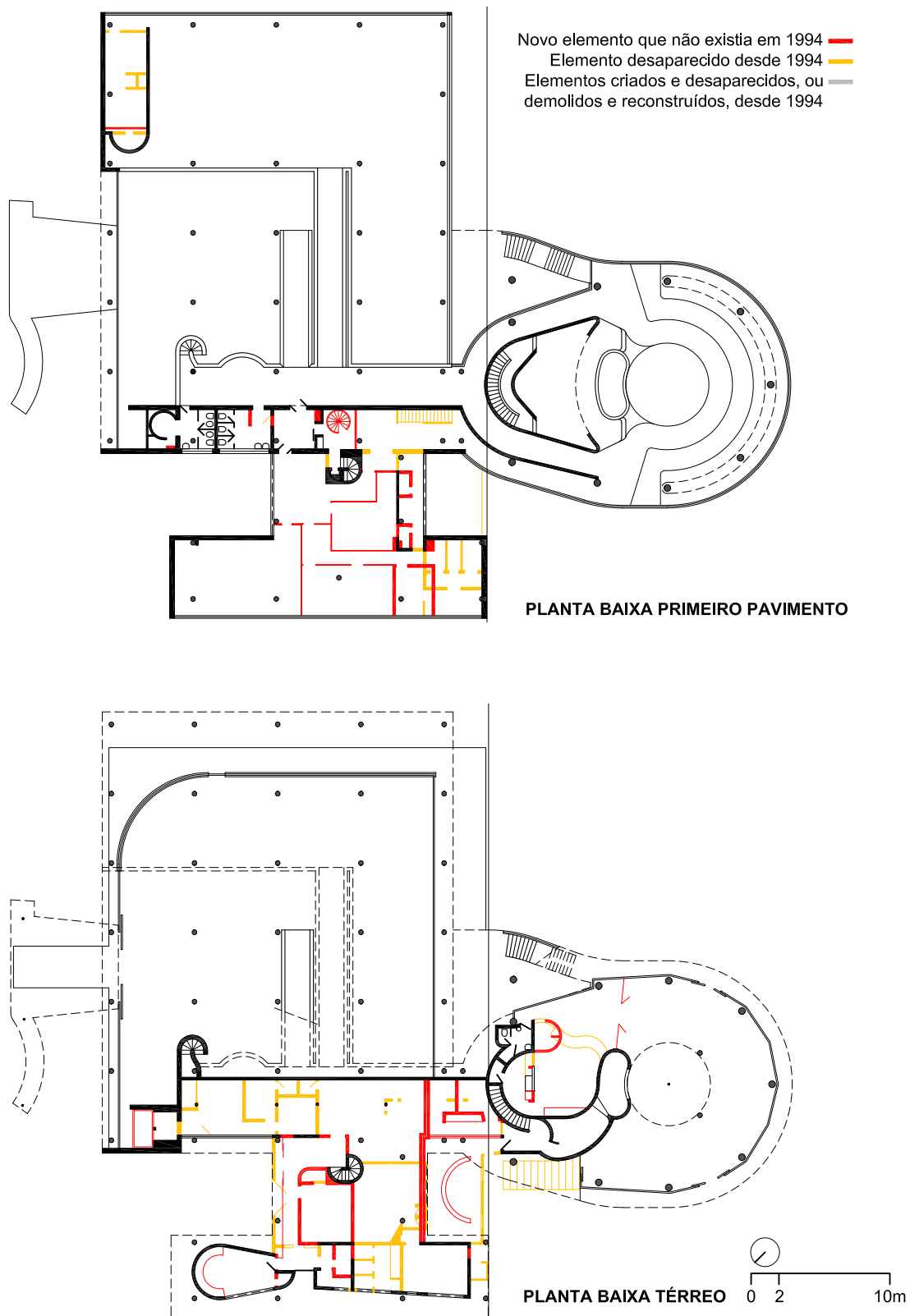


Figura 8.33. Museu de Arte da Pampulha. Sobreposição do conjunto das transformações 1942–2013. Observar maior continuidade nos espaços de público e concentração das alterações nos espaços de serviço e no bar do térreo.

da Sudecap com o escritório *Século 30 Arquitetura e Restauro*, e executada em 1995 e 1996. O projeto, apresentado ao Iepha em setembro de 1994, propôs 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).¹³⁷

Conforme se observa nas plantas 1994–2013, a “harmonização funcional” correspondeu a 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 Iepha, 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,¹³⁸ de coletores pluviais externos, de uma escada externa e de um volume construído no pavimento térreo.



Figura 8.34. Novo pátio, em área descoberta recriada.¹³⁹

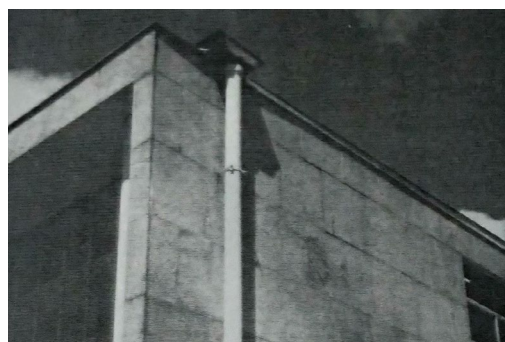


Figura 8.35. Nova rampa, em lugar de escada anterior.¹⁴⁰



Figura 8.36. 1995–1996. Demolição de volume anexo, para recriação de área descoberta.



Figura 8.37. 1994. Tubo de queda eliminado na harmonização tipológica de 1995–1996.

¹³⁷ GRZYBOWSKI; PERILO, Museu de Arte. Pampulha. Proposta de restauração e adequação. v.2. Proposta de intervenção. Relatório e 24 pranchas gráficas.

¹³⁸ MARQUES, Museu de Arte Pampulha. Projeto de impermeabilização. 3 pranchas de projeto. Conforme apontado no início deste capítulo, a solução adotada, formalmente adequada, não foi capaz de solucionar as infiltrações recorrentes do edifício.

¹³⁹ Documentação de fiscalização, maio de 1996. Acervo Iepha.

¹⁴⁰ GRZYBOWSKI, Zenobia; PERILO, Maria Carmem, Museu de Arte. Pampulha. Proposta de restauração e adequação. v.3. Documentação fotográfica, jun. 1994, p. 21.

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. 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 para as eliminações realizadas – o pátio e a rampa – reconhecendo a insuficiência da eliminação. Por não serem perceptíveis enquanto adições, pátio e rampa não configuram novo valor de antiguidade para o Museu.

Estando dentre as áreas mais reformadas em 1995–1996, bar e reserva técnica foram objeto de novas transformações espaciais, diante de novas demandas do museu.¹⁴¹ O projeto foi aprovado, mas a demolição de uma parede que provavelmente remontava à construção inicial foi evitada pelo Iepha, com o argumento de que

[...] 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.¹⁴²

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 aponta para a contínua atuação do órgão fiscalizador na proteção dos elementos originais do edifício.

Em 2014, foi elaborado novo projeto de intervenção no Museu, ainda não executado.¹⁴³ Discutimos aqui dois pontos da proposta, relacionados às considerações anteriores, a partir da versão enviada à Unesco como parte do dossiê e então publicada pela instituição. No 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 a retomada visual da ideia do atravessamento, propõe-se eliminar o pátio criado em 1995–1996, que pressupunha o fechamento da área. Não se trata de *represtinação*, pois o espaço aberto não é efetivamente recriado; mas, considerando as reflexões desta tese sobre a minimização das eliminações no patrimônio cultural, questionamos sua pertinência. Por que apagar um espaço do prédio que tem valor histórico e arquitetônico, que é testemunho da ação e do cuidado das equipes responsáveis e do seu uso desde então? As situações de 1995–1996 e de 2013–2014 são consideravelmente diversas: o pátio existente foi criado em substituição a uma situação que feria a dignidade do edifício. As áreas envidraçadas substituiriam um arranjo que contribuiu para essa dignidade.

¹⁴¹ ABIJAUDE; PECLY, Museu de Arte da Pampulha. Café Niemeyer. Texto, fotografias e pranchas de projeto; AZEVEDO; DINIZ, Museu de Arte da Pampulha. Conservação preventiva. Projeto de modificação da ala técnica. 9 pranchas de projeto.

¹⁴² IEPHA (Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais), Ofício 218/05–DCR, assinado por Elizabeth Sales de Carvalho. 22/12/2005.

¹⁴³ SANTIAGO; PEREIRA; FARIAS, Museu de Arte da Pampulha. Projeto executivo de arquitetura. 31 pranchas em formato pdf; in IPHAN/FMC–BH, *Pampulha Modern Ensemble Nomination Dossier*. Material publicado no site da Unesco como anexo da segunda versão do dossiê.

No espaço multiuso sob o auditório, a proposta é de substituição das esquadrias instaladas em 1942–43 por outras, recuadas para trás dos pilares – também com a intenção de recuperar a leveza presente na inauguração,¹⁴⁴ sem configurar reprivatização propriamente dita, visto que não se retorna à situação inicial. Nessa área, é mais evidente como 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 completo de esquadrias que tem acompanhado a edificação por 80 anos, que se integrou a seu uso e sua imagem e que, adicionalmente, 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.

Em síntese, observamos que as alterações espaciais e construtivas sofridas pelo Museu de Arte da Pampulha são muitas e frequentes, quase sempre vinculadas a demandas funcionais. Na maioria dos casos, elas não se colocam de maneira legível; não se apresentam como testemunhos ou enriquecimentos da história do edifício. Assim, trouxeram-lhe 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 de ambos esses acréscimos foi proposta por equipe

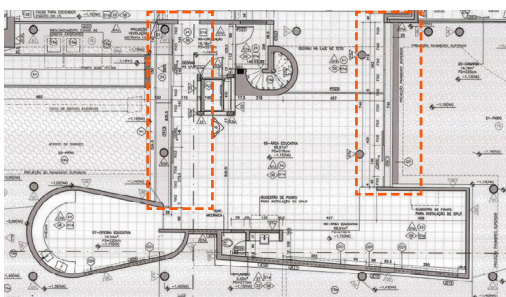


Figura 8.38. Projeto aprovado em 2014. Novos fechamentos, transparentes, nos pilotis das áreas de serviço.¹⁴⁵

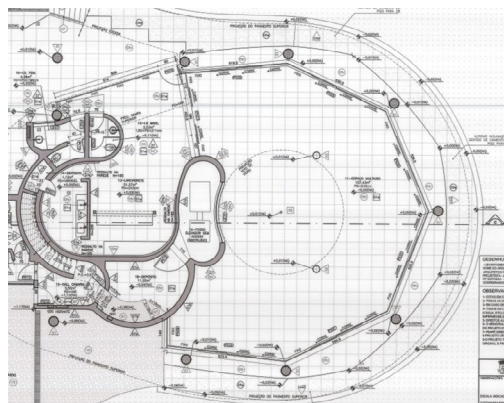


Figura 8.39. Projeto aprovado em 2014. Recuo dos fechamentos do espaço multiuso.¹⁴⁶

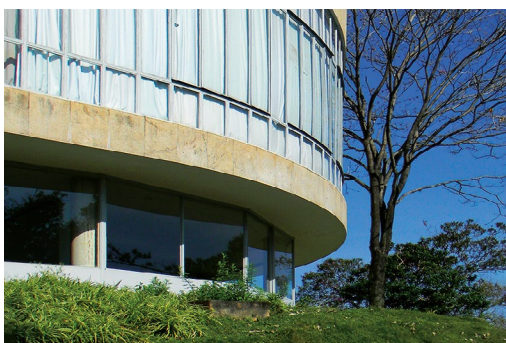


Figura 8.40. Esquadrias do espaço multiuso, vista externa.



Figura 8.41. Espaço multiuso. Observar pilares externos, em mármore travertino, incorporados ao interior.

¹⁴⁴ LINS, Ulisses Vanucci; CARVALHO, Juliano Loureiro de, Notas de entrevista sobre o Museu de Arte da Pampulha, concedida à pesquisa via aplicativo Zoom. 04/06/2020; SANTIAGO, Marcelo Palhares, Informações sobre o Museu de Arte da Pampulha concedidas à pesquisa por correio eletrônico. 02/06/2020.

¹⁴⁵ SANTIAGO; PEREIRA; FARIAS, Museu de Arte da Pampulha. Projeto executivo de arquitetura. 31 pranchas em formato pdf.

¹⁴⁶ *Ibid.*

especializada e aprovada pelo órgão fiscalizador, sob a justificativa de uma reaproximação à situação de projeto, reitera quão problemático é o reconhecimento do valor das alterações nesse edifício, mesmo em situações de possível convivência com a predominância do arranjo inicial da edificação. Em sentido mais amplo, e apesar dos debates conceituais apresentados nos Capítulos 1 a 4, o caso reitera a dificuldade da preservação das alterações dos edifícios em geral e, especialmente, daqueles mais recentes – em relação aos quais predomina a ideia da originalidade do projeto.

ENVELHECIMENTO E PRESERVAÇÃO DO VALOR DE ANTIGUIDADE

O envelhecimento superficial no Museu de arte da Pampulha foi analisado partindo da listagem das superfícies do edifício,¹⁴⁷ das quais excluímos as mais recentes (instaladas desde 1995/1996), as mais frágeis (que sofreram refazimentos recorrentes) e as que não foi possível inspecionar diretamente.¹⁴⁸ Restaram dezessete combinações de material e elemento arquitetônico a analisar. Seguindo os resultados alcançados no Capítulo 5, tratamos dos três fatores que condicionam o valor de antiguidade:

Quadro 8.1. Combinações de material e elemento arquitetônico analisadas no Museu de Arte da Pampulha.

Material / elemento arquitetônico	Status	Motivo da eventual exclusão
Material dos tacos do piso	Analisado	
Tabuado do palco e orquestra	Analisado	
Folheados da caixa cênica	Analisado	
Fios metálicos da caixa cênica	Analisado	
Aço inoxidável (pilares / guarda-corpos)	Analisado	
Latão (puxadores esquadrias, corrimão escada externa)	Analisado	
Aço dos caixilhos das esquadrias externas	Analisado	
Azulejos decorados dos paramentos verticais	Analisado	
Espelhos da galeria	Analisado	
Placas de vidro do piso do auditório	Analisado	
Alabastro dos parapeitos internos	Analisado	
Calcário amarelo negrais do salão inferior	Analisado	
Granito juparaná das fachadas	Analisado	
Granito dos pisos externos	Analisado	
Mármore travertino dos pilares externos	Analisado	
Pastilhas hexagonais (escada externa/ pilares)	Analisado	
Vidros das esquadrias externas	Analisado	
Pinturas dos paramentos verticais	Excluído	ritmo de substituição
Carpets dos pisos internos	Excluído	ritmo de substituição
Tecido das cortinas dos ambientes internos	Excluído	ritmo de substituição
Tecido dos rebatedores acústicos	Excluído	impossibilidade de inspeção
Pastilhas do exterior da caixa cênica	Excluído	impossibilidade de inspeção
Ladrilhos hidráulicos hexagonais do piso do sótão	Excluído	impossibilidade de inspeção

¹⁴⁷ SANTIAGO; PEREIRA; FARIAS, Museu de Arte da Pampulha. Levantamento Cadastral. 10 pranchas em formato pdf.

¹⁴⁸ Nos capítulos 4 e 5, discutimos possibilidades e exemplos de valor de antiguidade em materiais e superfícies frágeis e/ou de substituição recorrente. Para o presente caso, o grande número de materiais duráveis permitiu encontrar resultados relevantes enfocando apenas estes.

material (com sua resistência e evocações disciplinares); elemento arquitetônico de aplicação do material (com suas condições de projeto, de execução e de exposição); e edifício (com suas intenções projetuais, sua trajetória histórica e sua trajetória de manutenção).

Em graus variados, todas as situações analisadas conotam a passagem do tempo por meio de sua materialidade e, assim, apresentam algum valor de antiguidade. Cada uma delas foi sistematizada em uma ficha, cotejando os resultados da inspeção direta e do levantamento documental, o que permitiu abordar sua trajetória de conservação e a viabilidade da preservação do valor de antiguidade associado ao envelhecimento. Os vidros lisos das esquadrias e as pastilhas hexagonais dos pilares das áreas de serviço mais se aproximam da ideia de *obsolescência* do que de *envelhecimento* e serão tratadas na próxima seção.

Em conjunto, as fichas evidenciam a forma extensa e variada como o valor de antiguidade se apresenta no edifício do Museu de Arte da Pampulha. Na maioria delas, as evocações da passagem do tempo 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. Já o mármore travertino dos pilares externos, com suas alterações cromáticas, tem evocações humanas menos intensas, por ter menos interações com as pessoas.

Com efeito, a continuidade da experiência humana entre os vários grupos sociais que têm estado naqueles espaços em diferentes tempos é a evocação mais comum; já a experiência do tempo em si mesmo, abstrato, se afigura mais rara, em ocasiões específicas: nas conchas fósseis incorporadas ao calcário amarelo de Negrais, que indicam outra dimensão temporal, além do envelhecimento do material;



Figura 8.42. Parede de espelhos rosados/bronze. Variações no fornecimento ao longo das ações de manutenção.

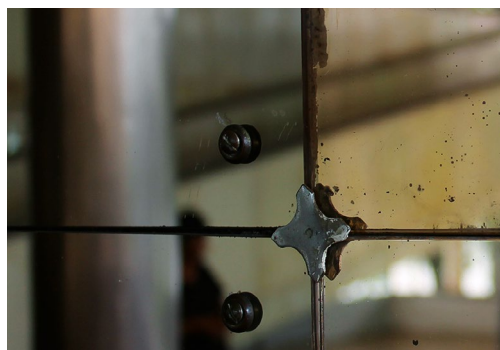


Figura 8.43. Espelhos rosados/bronze. Marcas de oxidação e variações na forma de fixação.

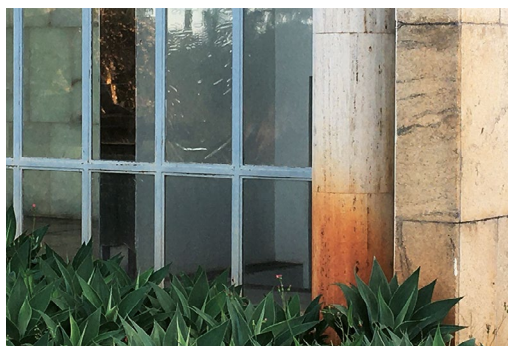


Figura 8.44. Pilar revestido em mármore travertino. Alteração cromática resultante dos respingos da água no solo.



Figura 8.45. À esquerda. Granito juparaná das fachadas. Superfície plana, íntegra e arestas vivas.

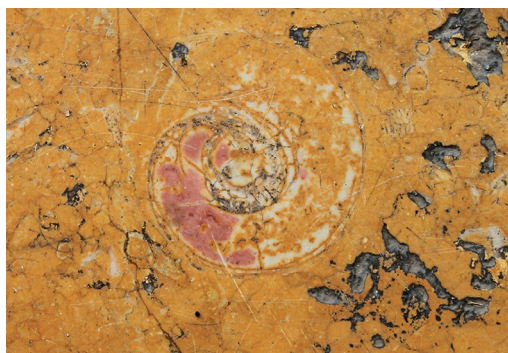


Figura 8.46. Calcário amarelo do salão inferior. Fóssil de concha que remete ao tempo geológico.

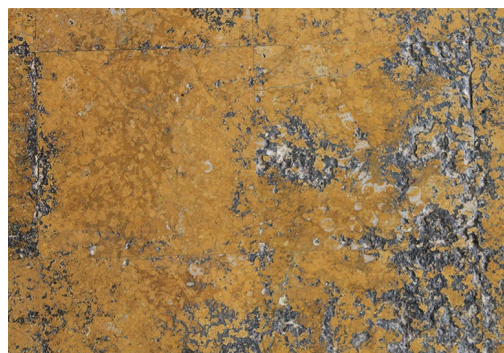


Figura 8.47. Calcário amarelo do salão inferior. Superfície desgastada pelo fluxo de visitantes do museu.



Figura 8.48. Azulejos decorados dos paramentos externos.

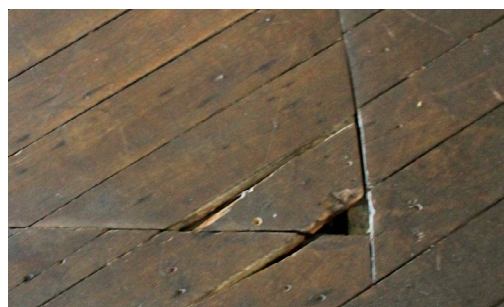


Figura 8.49. Tabuado do palco. Marcas de corte.



Figura 8.50. Pilares em aço inoxidável do salão inferior. Interação com a obra *Chove Chuva*, de Rivane Neuenschwander, em 2002.¹⁴⁹



Figura 8.51. Pilar da galeria e console de sustentação do mezanino. Marcas do acabamento e fixação das folhas de aço inoxidável.

e na integridade da superfície de alguns trechos da fachada revestida em granito juparaná, que mesmo sendo o material mais exposto às intempéries, traz evocações de resistência, com suas arestas ainda vivas, precisamente recortadas contra o céu.

Essas associações não são unívocas. Memórias e conhecimentos individuais encontram ecos diferentes nos espaços, detalhes e no raro mobiliário remanescente do museu, podendo fazer emergir cada um dos passados explorados nas seções anteriores. 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.

¹⁴⁹ ANDRÉS, O cassino e o incubo branco. Sobre o projeto de Niemeyer para a Pampulha.



Figura 8.52. Peitoril da escada da tribuna. Ver detalhe ao lado.



Figura 8.53. Peitoril da escada da tribuna. Encaixes entre as folhas de aço inoxidável.

A mesma matéria que evoca a continuidade entre as gerações por meio de seu envelhecimento pode ter marcas que expressam mais diretamente o *trabalho humano*. Se o acabamento perfeito pressupõe uma mão invisível, em determinadas imperfeições se apresenta o registro visível da mão do artesão, narrando seu trabalho nas marcas de corte no tabuado do palco, ou nas dobras e encaixes das folhas de aço inoxidável que revestem os parapeitos das áreas de público.¹⁵⁰

É mesmo esperado que as décadas de vida do prédio enquanto Museu se apresentem intensamente, o que se observa, por exemplo, no piso de calcário amarelo, desgastado pelos inúmeros visitantes, ou nos pilares revestidos em aço inoxidável, que tanto dialogaram com as exposições ali instaladas. Ressaltamos as memórias do Museu, diante da pouca atenção que as análises arquitetônicas e os processos de reconhecimento patrimonial lhes costumam dar, mesmo quando buscaram entender as memórias associadas ao Conjunto da Pampulha.

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 aos elementos arquitetônicos, fazendo com que em cada um destes o tempo se deposite de maneira específica¹⁵¹ e colaborando para o caráter narrativo do edifício. Diante deste modo de projetar, analisamos os materiais em sua associação a um elemento arquitetônico e uma localização – conjugação determinante de seu envelhecimento e de suas evocações.

Um segundo aspecto de projeto determinante para a constituição do valor de antiguidade hoje presente foi a escolha de um repertório de elementos de forma geral duráveis, dispostos de acordo com sua resistência. Para os volumes mais expostos, o granito juparaná, e outro granito para os pisos externos. Ainda no exterior, porém mais resguardados, materiais um pouco menos resistentes à exposição ao ambiente: mármore travertino e azulejos. No piso do interior, o calcário amarelo e os tacos de madeira, mais frágeis, enquanto o alabastro, os folheados de peroba e os 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.

¹⁵⁰ Não estendemos a análise do trabalho humano e de sua memória, que independem da passagem do tempo para se constituir e se manifestar, e têm uma fortuna teórica própria, conforme discutido na Introdução.

¹⁵¹ É um envelhecimento oposto, em sua concretude, à abstração das placas de amostras expostas às intempéries.

Articulação complexa, definição de caráter específico para cada elemento construído, uso adequado de materiais tradicionais e mais recentes, em conjunto, demonstram o domínio não só do movimento moderno em arquitetura, mas da tradição disciplinar – conforme a leitura de Carlos Comas¹⁵² – e dos meios técnicos para atingir resultados formais – conforme a leitura de Danilo Macedo:¹⁵³ os mesmos processos intelectuais que geraram a qualidade arquitetônica do prédio viabilizaram que ele viesse a acumular valor de antiguidade.

Não havendo dúvida da intencionalidade da nobreza dos materiais escolhidos e de sua associação à tradição arquitetônica, poder-se-ia questionar se sua durabilidade foi também intencional ou mera decorrência das outras escolhas. Buscou-se apenas a monumentalidade do efeito impressionante, ou também a monumentalidade da perpetuação no tempo?

Por sua vez, a execução caracterizou-se por um capricho artesanal que já citamos em relação às folhas de aço inoxidável, e que poderíamos estender, por exemplo, 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,¹⁵⁴ na resistência do reboco empregado, que tem sido um desafio para as máquinas de corte da Sudecap,¹⁵⁵ e na alta adesão das placas de revestimento, que tem gerado obras com baixos quantitativos de reassentamento.¹⁵⁶

Desde sua construção, o Museu tem recebido manutenção insuficiente, evidenciada em sucessivas notícias jornalísticas e diagnósticos técnicos.¹⁵⁷ Com efeito, esquadrias, elementos em madeira e pisos em calcário estariam em condições significativamente melhores, caso tivessem recebido adequada manutenção periódica. Para além das qualidades de projeto e de execução, identificamos outros fatores que têm contribuído para a preservação de parte significativa dessa matéria fortemente historicizada, com seu valor de antiguidade. 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 preservação¹⁵⁸ – e que julgamos ter limitado o escopo das intervenções realizadas.

Um segundo fator de preservação é que desde o projeto de restauração de Ivo Porto de Menezes, em 1979, tem-se reconhecido a possibilidade de uma ampla síntese de valores na preservação do edifício – ou seja, as obras projetadas e realizadas têm sido voltadas para a manutenção *da forma e da matéria*. Numerosos indícios apontam essa abordagem como continuidade de práticas correntes, consolidada entre os profissionais envolvidos: a catalogação do museu com as mesmas fichas de inventário utilizadas para a arquitetura colonial;¹⁵⁹ 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,

152 COMAS, O Cassino de Niemeyer e os delitos da arquitetura brasileira.

153 MACEDO, *Da matéria à invenção. As obras de Oscar Niemeyer em Minas Gerais 1938–1955*.

154 *Ibid.*

155 LINS; CARVALHO, Notas de entrevista sobre o Museu de Arte da Pampulha, concedida à pesquisa via aplicativo Zoom.

156 GGC, Adicionais de quantitativos. Reforma geral do Museu de Arte Moderna.

157 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. 31/03/1981; GRZYBOWSKI; PERILO, Museu de Arte. Pampulha. Proposta de restauração e adequação. V.1. Diagnóstico. Relatório e 8 pranchas gráficas; PEREIRA et al, Projeto de restauração. Museu de arte moderna de Belo Horizonte. Caderno de estudos. v.1. Levantamento Cadastral.

158 IPHAN, Processo de tombamento. Casa: antigo Cassino da Pampulha, atual Museu de Arte; IEPHA, Cassino. Informe histórico, incorporado ao Processo de Tombamento do Conjunto da Pampulha.

159 IEPHA, Ficha técnica. Museu de Arte. Assinado por Miguel Ferman e Zenobia Grzybowski.

restauração e adaptação de edificações de interesse cultural”¹⁶⁰ e os pareceres dos processos de licenciamento, voltados à mínima intervenção e à manutenção da materialidade.¹⁶¹ Nessas ações, não se busca uma abordagem patrimonial específica para o Museu de Arte da Pampulha em virtude de sua época de construção; *grosso modo*, busca-se a manutenção da forma e da matéria entendidas como originais, o que contribui para a preservação do valor de antiguidade associado ao envelhecimento.

Conforme apontado caso a caso nas fichas desenvolvidas, a continuidade da conservação das superfícies que portam o valor de antiguidade do edifício é viável, no curto e médio prazos, dependendo,

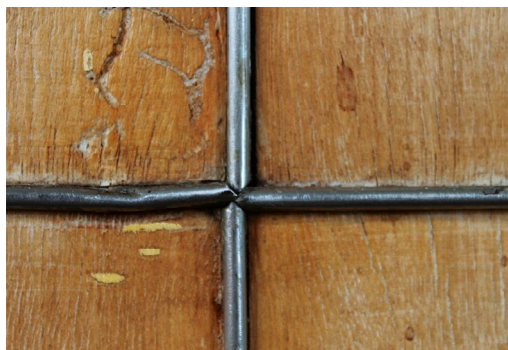


Figura 8.54. Fios metálicos do acabamento dos folheados de peroba.

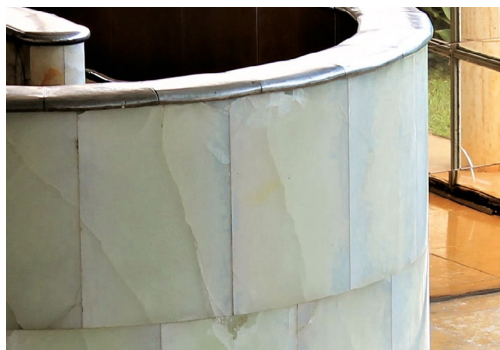


Figura 8.55. Alabastro dos parapeitos internos. Placas curvas.



Figura 8.56. Placas de vidro do auditório. Variações no fornecimento ao longo das ações de manutenção.



Figura 8.57. Placas de vidro do auditório. Detalhe.



Figura 8.58. Caixilhos em aço. Situação de degradação.

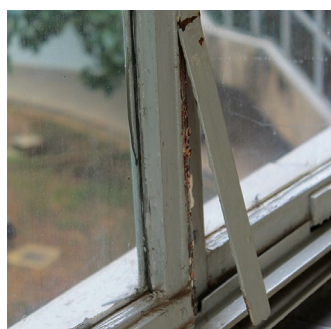


Figura 8.59. Caixilhos em aço. Situação de degradação.

¹⁶⁰ GRZYBOWSKI; PERILO, Museu de Arte. Pampulha. Proposta de restauração e adequação. v. 2. Proposta de intervenção. Relatório e 24 pranchas gráficas.

¹⁶¹ IEPHA, Ofício 218/05-DCR, assinado por Elizabeth Sales de Carvalho.

na maioria dos casos, 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. Também no longo prazo, caso haja necessidade de recuperação estrutural dos pilares, a intervenção em seus revestimentos será mais complexa. Ressalte-se que o Museu da Pampulha apresenta mecanismos de degradação crônicos, com consequências potenciais graves, relacionados especialmente à impermeabilização, às instalações e à estanqueidade das esquadrias, que tendem a afetar os demais sistemas do prédio.¹⁶² Ao referir a manutenção do valor de antiguidade como viável e relativamente simples, estamos tratando apenas dos elementos específicos em que ele se manifesta, não da conservação do edifício como um todo.

Mesmo *possível*, até que ponto é *oportuna* a preservação do valor de antiguidade no Museu de Arte da Pampulha, dada a frequente tensão que se estabelece entre os valores patrimoniais? No conjunto das situações analisadas, apenas para as esquadrias há uma incompatibilidade relevante entre esse valor e os demais. Os caixilhos de aço encontram-se de tal forma oxidados que denotam mais progressiva degradação do que lento envelhecimento, requerendo intervenção intensiva para viabilizar a conservação dos demais elementos construídos e dos próprios trechos em bom estado remanescentes, mas também para proporcionar uma melhor leitura do valor artístico do edifício como um todo. Por sua vez, a forma antiquada dos vidros tende a se perder à medida que se realizar a substituição das peças quebradas.

Em 2022, com o projeto de restauração elaborado em 2014 ainda não executado, as mesmas questões analisadas se reapresentam. Para alguns elementos, o projeto segue a abordagem de síntese entre valores já referida. Por exemplo, 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 discutimos nos Capítulos 4 e 5, a partir da sugestão de Barbara Appelbaum.¹⁶³

Para a parede de espelhos rosados e para o piso de vidro do auditório, a abordagem é outra. Na parede espelhada, busca-se 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).¹⁶⁴ Para o piso de vidro do auditório, analogamente, a proposta é de substituição das peças danificadas e das anteriormente substituídas (com suas variação de cor) por outras de aspecto idêntico à da maioria.¹⁶⁵ 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 existentes, 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 remanescentes. As justificativas para ambas as propostas são análogas, de forma que transcrevemos apenas aquela referente aos espelhos, apresentada pelo Escritório Horizontes Arquitetura:

¹⁶² PEREIRA, Honório Nicholls et al, Projeto de restauração. Museu de arte moderna de Belo Horizonte. Caderno de estudos. v.2. Diagnóstico. jan. 2013.

¹⁶³ APPELBAUM, Barbara, **Conservation treatment methodology**, Oxford: Butterworth-Heinemann, 2007, p. 106.

¹⁶⁴ No caso das peças a reespelhar, seriam mantidos os vidros existentes, responsáveis pela coloração.

¹⁶⁵ SANTIAGO; PEREIRA; FARIAS, Museu de Arte da Pampulha. Projeto executivo de arquitetura. 31 pranchas em formato pdf.

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.¹⁶⁶

O Iphan convergiu com essa visão, e aprovou as propostas. 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 1995–1996.¹⁶⁷ Transpondo o raciocínio para os termos da *teoria dos valores concorrentes* de Riegl, o valor de antiguidade desses elementos estaria prejudicando o valor artístico do todo.

Não discordamos dos princípios apresentados, que justificariam, em tese, a substituição de matéria que constitua prejuízo ao valor dos bens culturais. 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 ao seu valor artístico. 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 podem ser vistas como lacunas já recompostas, inclusive em sentido figurativo. Como exceção a essa leitura, há um trecho que concentra espelhos fumê/prata junto à rampa de acesso ao auditório, constituindo uma mancha vertical de cor única, em oposição à heterogeneidade do restante do painel, e que mereceria a intervenção proposta.

A divergência passa por diferentes sensibilidades para a trajetória dos edifícios no tempo, diferentes expectativas para sua aparência, conforme discutido a partir de Dezzi Bardeschi e de Bellini, no Capítulo 3. Espera-se que ele tenha a perfeita homogeneidade de uma construção concluída hoje ou que evoque sua história longa e complexa? Em outros momentos da trajetória do Museu de Arte da Pampulha, compreendeu-se e conservou-se sua antiguidade. Na próxima intervenção, talvez os argumentos de Brandi sirvam para que ele pareça menos consigo e mais com uma cópia de si mesmo.

OBSOLESCÊNCIA E PRESERVAÇÃO DO VALOR DE ANTIGUIDADE

Analisando espaços, superfícies e objetos do Museu, identificamos elementos que fazem emergir a sensação da passagem do tempo por seu caráter obsoleto – especialmente na *forma antiquada*, própria de outros tempos, mas também no *uso perdido* e no *padrão ultrapassado*.

¹⁶⁶ PEREIRA, Honório Nicholls et al, Projeto de restauração. Museu de arte moderna de Belo Horizonte. Caderno de estudos. v.3. Anteprojeto de restauração e especificações de restauração, jun. 2013, p. 25–26.

¹⁶⁷ LINS; CARVALHO, Notas de entrevista sobre o Museu de Arte da Pampulha, concedida à pesquisa via aplicativo Zoom.

As discussões relacionadas à preservação de tais elementos 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 em janeiro de 1996, com os serviços bastante adiantados.¹⁶⁸ 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, expressa em espelhos de cristal, mármore de carrara (sic) e ônix argentino dos demais ambientes.”¹⁶⁹ 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 valorizados e restaurados estrategicamente através de recursos de iluminação e colorísticos. Na realidade, deve-se evitar que peças originais de época sejam removidas.¹⁷⁰

Para além do valor documental, há valor de antiguidade nesses espaços, em virtude 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 instaladas), 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.¹⁷¹ Assim, os sanitários apresentam um caráter geral decididamente antigo, em virtude da *forma antiquada* de seus elementos reaproveitados e daqueles inseridos na obra. Trata-se de situação incomum no Museu: fragmentos antigos inseridos num contexto em que predominam recriações, tendo por resultado uma convincente experiência de antiguidade, para a qual colabora o rápido envelhecimento das novas peças do sanitário.

Sendo estes 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. Nessas experiências, vemos possíveis aproximações ao *historical value*

¹⁶⁸ 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. jan. 1996. 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. 02/01/1995.

¹⁶⁹ GRZYBOWSKI; PERILO, Museu de Arte. Pampulha. Proposta de restauração e adequação. v. 2. Proposta de intervenção. Relatório e 24 pranchas gráficas.

¹⁷⁰ 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. 05/01/1995.

¹⁷¹ LINS; CARVALHO, Notas de entrevista sobre o Museu de Arte da Pampulha, concedida à pesquisa via aplicativo Zoom.



Figura 8.60. Sanitário para o público feminino. Toucador mantido na reforma de 1995–1996.



Figura 8.61. Sanitários para o público masculino. Louças e metais mantidos na reforma de 1995–1996.



Figura 8.62. Pastilhas hexagonais dos espaços de serviço.

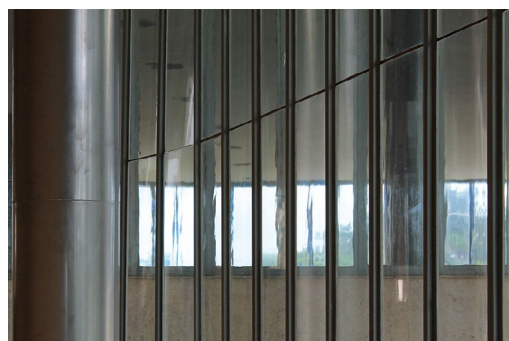


Figura 8.63. Vidros de fornecimento antigo, que geram imagens de contorno irregular.



Figura 8.64. Cadeiras remanescentes. A variação na largura é mais visível nos encostos.



Figura 8.65. Cadeiras remanescentes. Observar arranhões, alterações cromáticas e marcas de reparos na estrutura em madeira.

discutido no Capítulo 4 – conceito correspondente a uma ligação ilustrativa com o passado, aberta às recriações e independente do aspecto documental.¹⁷² Seguindo essa visão, e considerando que as perdas não foram intencionais, é possível reconhecer algum valor remanescente nesses espaços,

¹⁷² ENGLISH HERITAGE, *Conservation principles. Policies and guidance for the sustainable management of the historic environment*, Londres: English Heritage, 2008, p. 28–29; ICOMOS – AUSTRÁLIA, *The Burra Charter* (versão 2013), 2013.

recriados onde já estavam. De toda forma, é uma saída aberta à discussão: melhor seria ter mantido os fragmentos antigos neste ambiente recriado ou, conforme o próximo exemplo, em um espaço novo?

Durante a mesma obra, também se discutiu 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 fiscalização do lepha, cujo esforço era de “manter a originalidade da matéria,”¹⁷³ 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?”¹⁷⁴ Assim, elas foram eliminadas. Contudo, conforme nossa pesquisa, a relevância desses e de outros fragmentos remanescentes estaria justamente em sua descontextualização, na dissonância de sua forma de *outro tempo*, que lembraria aos usuários que ali *há passado*.

Nos mesmos espaços, os pilares apresentavam pastilhas cerâmicas hexagonais, com situação análoga à das cavidades para as luminárias: mesmo sem aspecto envelhecido, elas são identificáveis como sendo de outro tempo, por suas características formais. O projeto também previa sua eliminação completa, mas o parecer do lepha determinou sua permanência.¹⁷⁵ 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 nos fragmentos analisados, mesmo quando não se integram em um todo legível, poderíamos reconhecer uma aproximação ao pensamento de Marco Dezzi Bardeschi, em sua conservação integral, arqueológica.¹⁷⁶ Contudo, a mesma valoração poderia ser feita em termos brandianos, visto que não há unidade potencial em tais espaços, e a permanência das pastilhas e das calotas para iluminação se justificaria pela instância histórica.

Assim como as pastilhas hexagonais, os vidros planos de fornecimento mais antigo são superfícies com características de fornecimento próprias de um tempo passado, que apontam para sua antiguidade, mesmo na ausência de envelhecimento propriamente dito. As irregularidades de sua superfície, que geram deformações de visibilidade, não existem nos vidros fornecidos contemporaneamente, e indicam seu pertencimento a outro tempo.

O último grupo de elementos antiquados analisado são as cadeiras remanescentes do uso inicial, utilizadas no auditório. Elas formam um conjunto semi-heterogêneo, com modelo único e larguras variadas, conforme o ambiente do qual provêm, evocando os usos perdidos do Cassino. Suas estruturas de madeira mantêm um envelhecimento visível, que não se repete nos estofados, refeitos em 2006.¹⁷⁷ Assim, elas demonstram sua antiguidade no *design* de gosto antiquado, no envelhecimento das superfícies e na própria heterogeneidade do conjunto.

Vidros e cadeiras são dissonantes quando comparados às suas versões contemporâneas, mas não em relação aos espaços em que se inserem, nos quais se integram totalmente. Há um reforço recíproco e fértil entre o valor de antiguidade desses elementos e os demais valores do museu. Este também

173 LINS; CARVALHO, Notas de entrevista sobre o Museu de Arte da Pampulha, concedida à pesquisa via aplicativo Zoom.

174 PERILO, Maria Carmem, Correspondência do Escritório Século 30 Arquitetura ao lepha/MG. 12/01/1996.

175 IEPHA, Parecer técnico 01/95-SAP, assinado por Elizabeth Sales de Carvalho e Celestina Maria P. Vasconcelos.

176 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.

177 BONADIO, Luciana, Revitalização do auditório do MAP. Antiga Boite. Relatório. 2006.

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. Contudo, não foi possível ter acesso direto a tais elementos, e eles não foram incluídos na pesquisa.

Em relação ao Museu de Arte da Pampulha, não identificamos uma atuação estruturada de preservação do *obsoleto*. O esforço consciente de preservação de formas ultrapassadas, uso perdido e padrões ultrapassados, no caso dos sanitários, é um exemplo praticamente isolado. A ele se unem as cadeiras do auditório como remanescentes valorizados e restaurados, que servem simultaneamente em seu uso e em sua evocação do uso perdido do Cassino. À parte isso, as pastilhas, calotas de iluminação e vidros analisados são reconhecidos enquanto remanescentes de uma originalidade. Especialmente o uso perdido do Cassino parece pouco compreendido em seu potencial: as roletas e o mecanismo do elevador, por exemplo, permanecem invisíveis. Trata-se de um contrassenso em relação aos discursos arquitetônicos, em que o Cassino predomina, talvez motivado pela dificuldade de sua compatibilização com o uso atual.

SÍNTESE E DISCUSSÃO

O Museu de Arte da Pampulha é um objeto cujo encanto e valor resultam primariamente de um projeto arquitetônico excepcional. Considerando que o valor arquitetônico do edifício é feito disciplinar alcançado por meios técnicos, possibilitado por um excepcional entendimento da matéria e pelo trabalho de um conjunto de artífices sobre ela, evidencia-se que a matéria, mais do que mero suporte da imagem, é testemunho de uma aventura intelectual e técnica bem-sucedida; é, também, um 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 *narrativo em todos os aspectos* de Frampton tem hoje mais a narrar do que em 1942.

Sendo o Museu 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. Dentre 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 homem, e chegando ao uso atual, as evocações do tempo humano são mais intensas e mais numerosas do que as do tempo universal. 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.

Se os capítulos anteriores haviam demonstrado amplamente que edifícios do século XX podem ter um valor de antiguidade passível de preservação, 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 do edifício, que evitou sua descaracterização antes que ele tivesse proteção legal, o principal fator identificado foi a existência de uma cultura da preservação consolidada nos órgãos envolvidos – Sudecap, Iepha, Iphan – que prezaram pela preservação da *forma e da matéria originais* nas áreas de público do edifício, durante as intervenções realizadas. Ao longo de sucessivas intervenções, observamos decisões coerentes e não identificamos hesitação ou perplexidade profissional diante de um *edifício moderno* a preservar. Essa cultura 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 – nem se poderia esperá-lo, afinal este é *um valor* entre os valores culturais – mas de uma abordagem que permite sua formação e preservação, dentro dos limites apontados.

É ainda o enraizamento 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 – mais alinhados a uma conservação contemporânea, ampla e equilibrada, do que os pareceres finais do Conselho Consultivo do Iphan (no tombamento federal) e do Icomos (no reconhecimento mundial). As trajetórias do Museu de Arte da Pampulha e do conjunto em que ele se insere exemplificam, assim, uma prática de preservação de edifícios do século XX que se vem desenrolando desde a década de 1980, sem precisar recorrer à ideia de um *restauro à parte*.

Nesse panorama, a continuidade da preservação do valor de antiguidade do Museu é desejável e possível. Em médio e mesmo em longo prazo, com os meios técnicos necessários a um canteiro de restauração arquitetônica, a vasta maioria dos elementos que carregam esse valor pode seguir no edifício. É possível gerenciar seu envelhecimento, sua manutenção e sua substituição graduais – processos que podem ser conduzidos de forma ponderada, minimizando riscos e perdas, mesmo implicando certo grau de subjetividade.

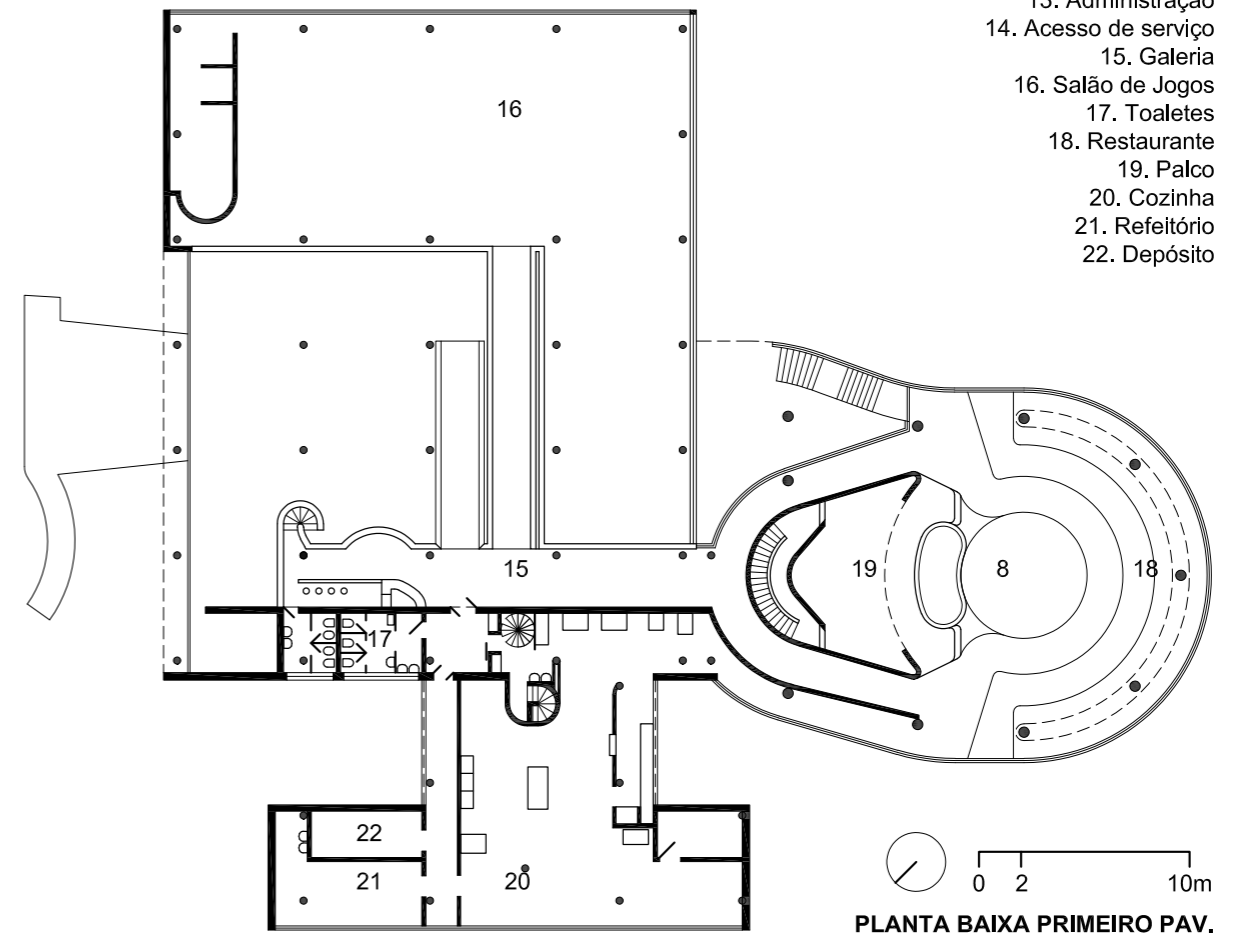
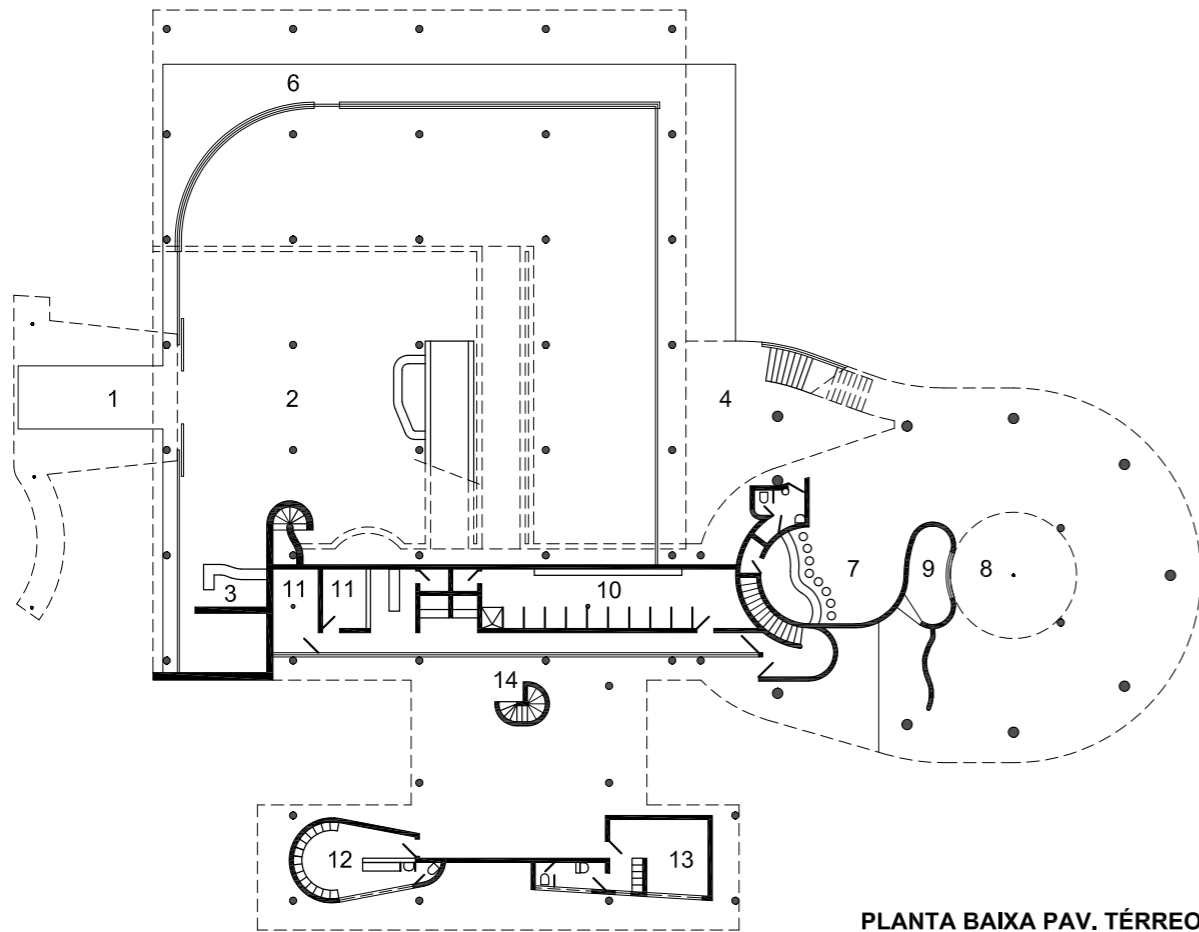
Capítulo 8. Anexos

CASSINO DA PAMPULHA -- 1942

Reconstituição da situação inicial

Adaptado a partir de MACEDO, Danilo. *Da matéria à invenção. As obras de Oscar Niemeyer em Minas Gerais 1938-1955*, 2008.

1. Marquise / acesso
2. Saguão
3. Chapelaria
4. Pórtico
6. Varanda
7. Bar
8. Pista de dança
9. Elevador
10. Camarins
11. Camarins privados
12. Vestiário
13. Administração
14. Acesso de serviço
15. Galeria
16. Salão de Jogos
17. Toaletes
18. Restaurante
19. Palco
20. Cozinha
21. Refeitório
22. Depósito

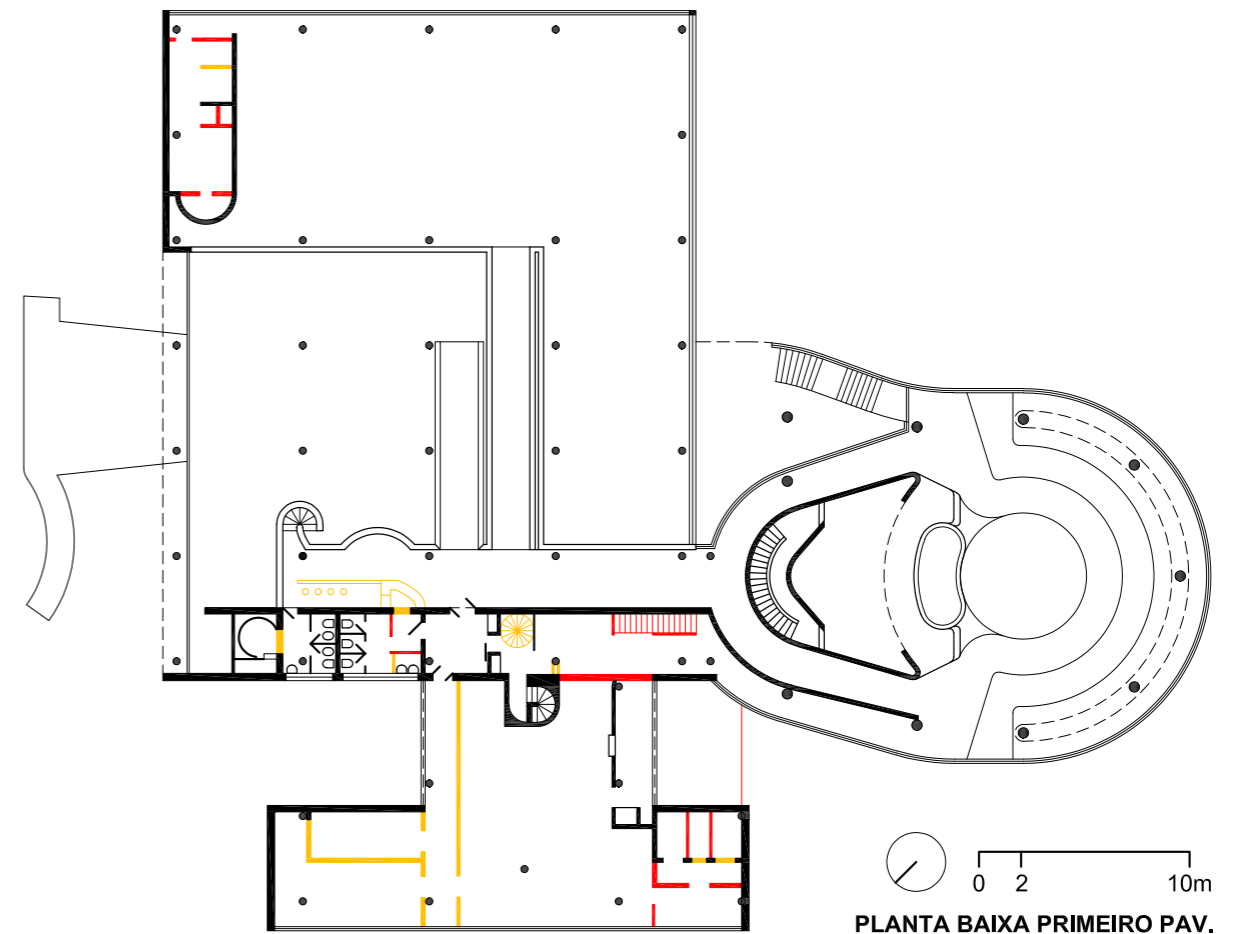
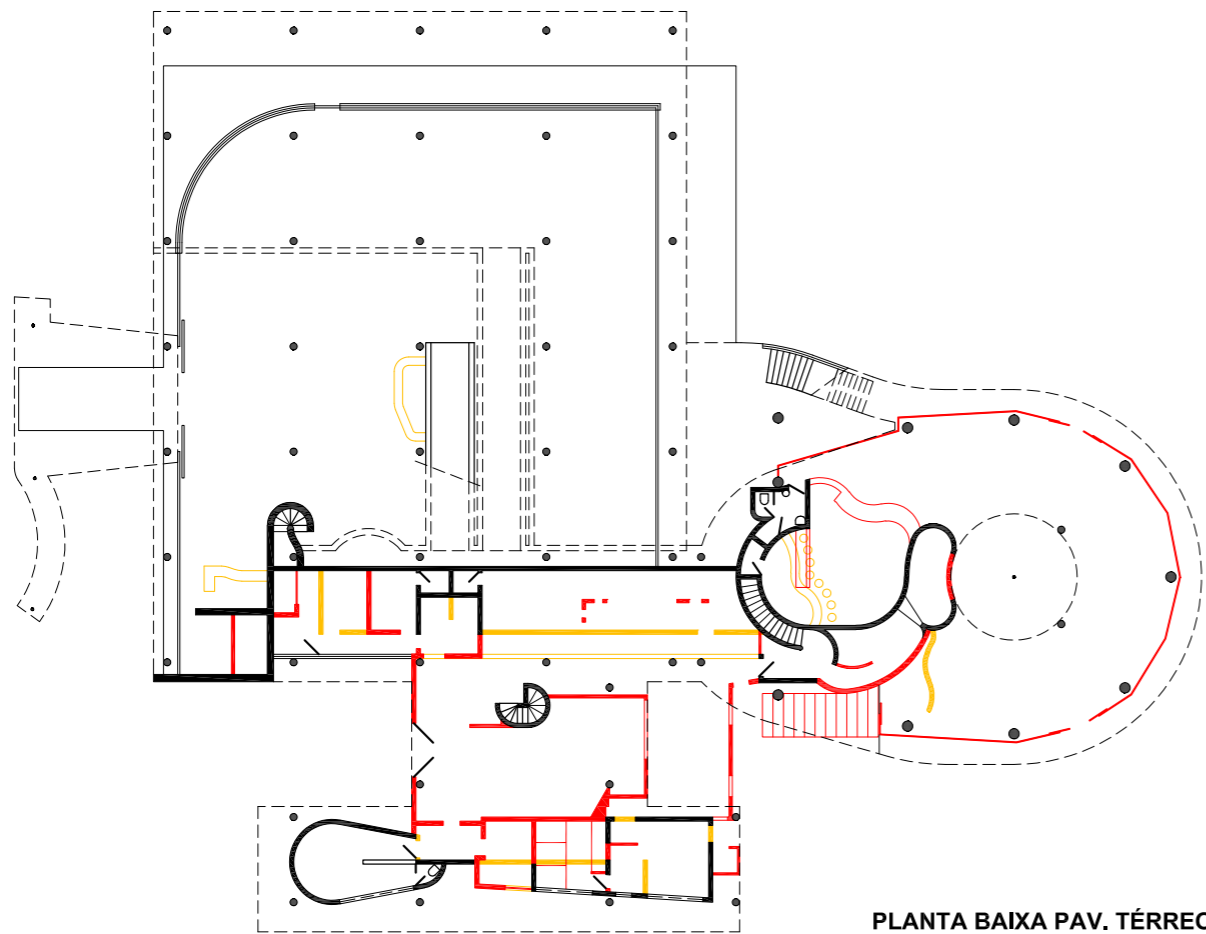


CASSINO/ MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA -- 1942-1979

Síntese das transformações espaciais

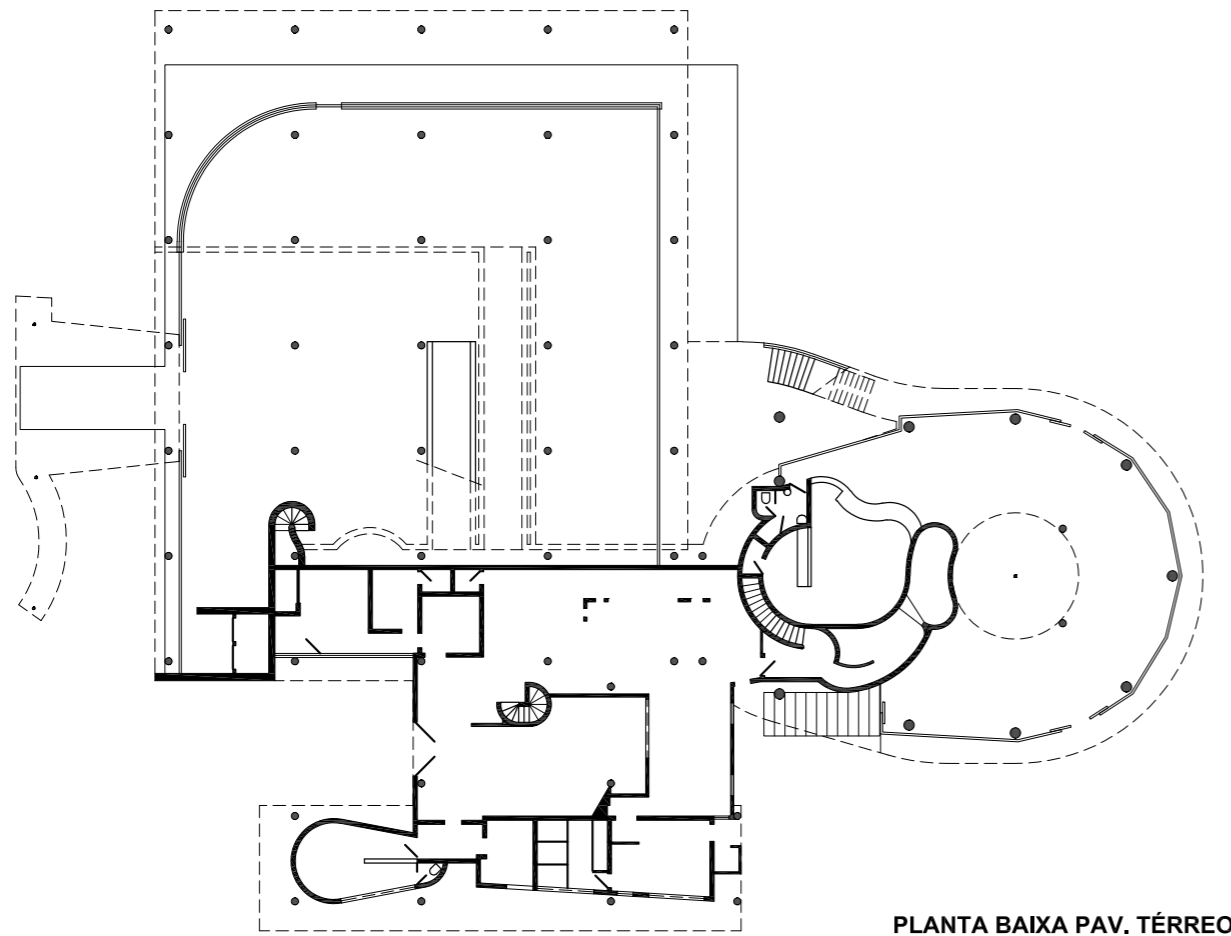
Base arquitetônica adaptada a partir de MACEDO, Danilo. *Da matéria à invenção. As obras de Oscar Niemeyer em Minas Gerais 1938-1955*, 2008
Dados das modificações arquitetônicas incorporados a partir de MENEZES, Ivo Porto de. *Museu de Arte – Pampulha – Levantamento cadastral*, 1979

Novo elemento que não existia em 1942 —
Elemento desaparecido desde 1942 —
Elementos criados e desaparecidos, ou demolidos e reconstruídos, desde 1942 —

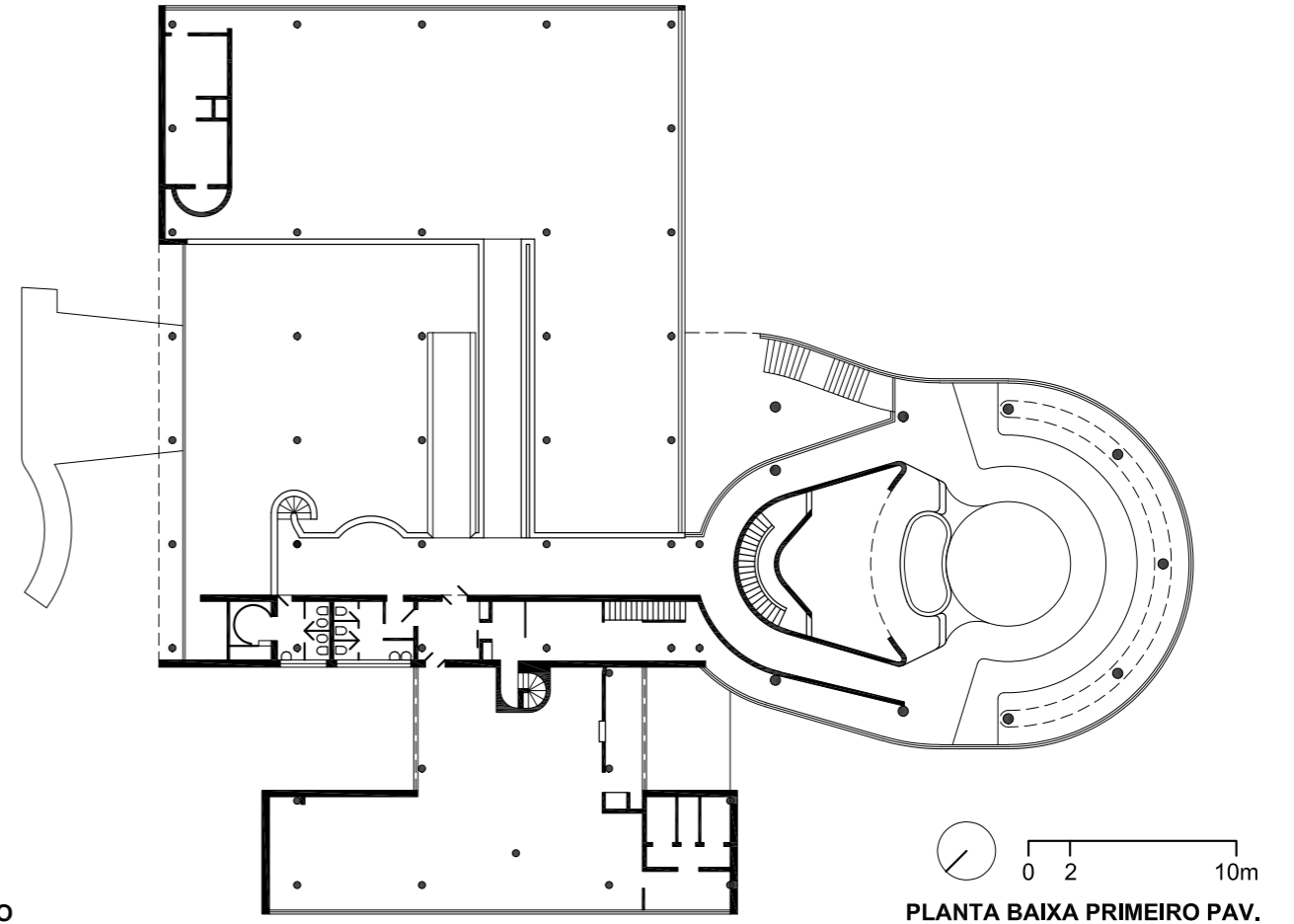


MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA -- 1979

Base arquitetônica adaptada a partir de MACEDO, Danilo. *Da matéria à invenção. As obras de Oscar Niemeyer em Minas Gerais 1938-1955*, 2008
Situação em 1979. MENEZES, Ivo Porto de. *Museu de Arte – Pampulha – Levantamento cadastral*, 1979



PLANTA BAIXA PAV. TÉRREO



PLANTA BAIXA PRIMEIRO PAV.

MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA -- 1979-1994

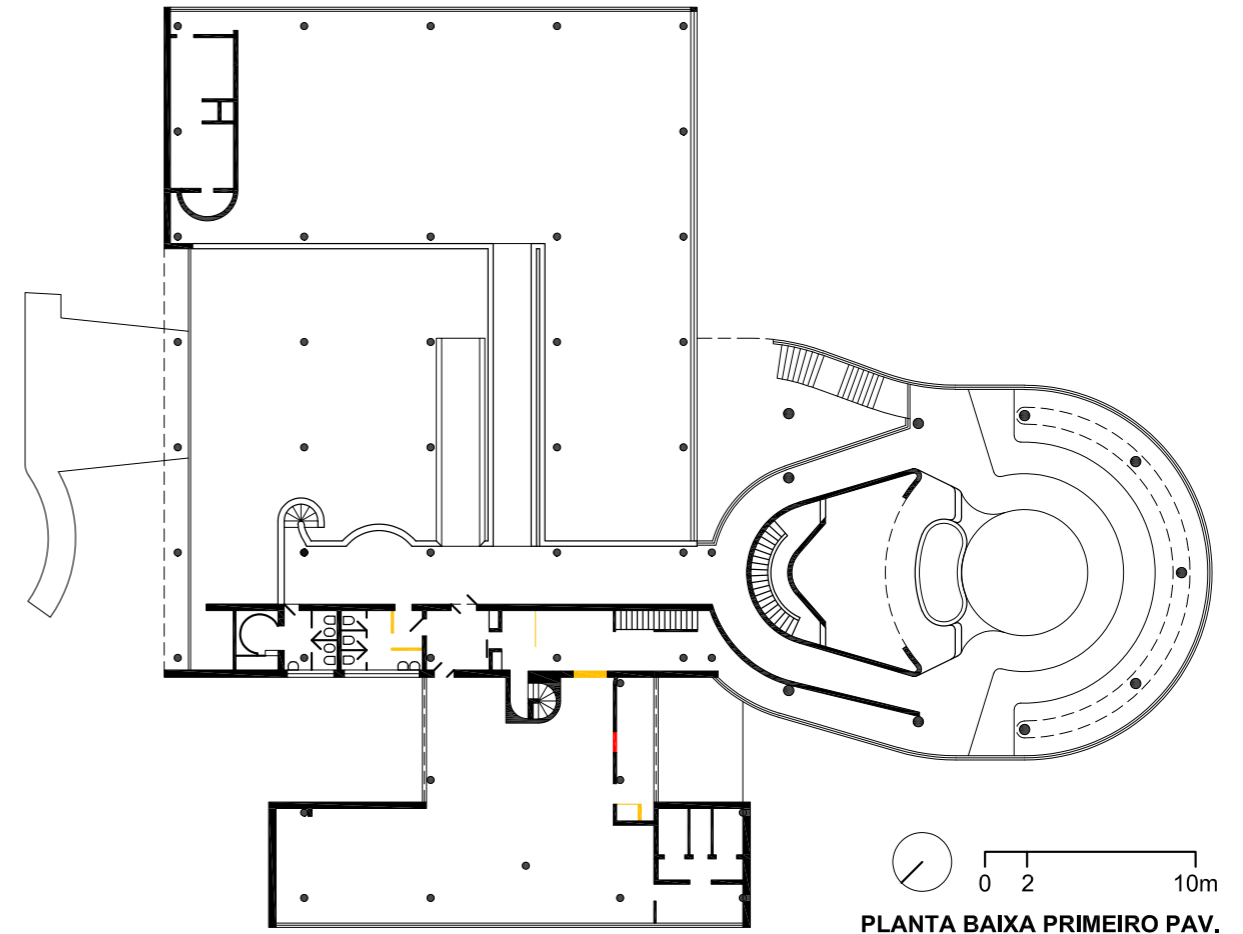
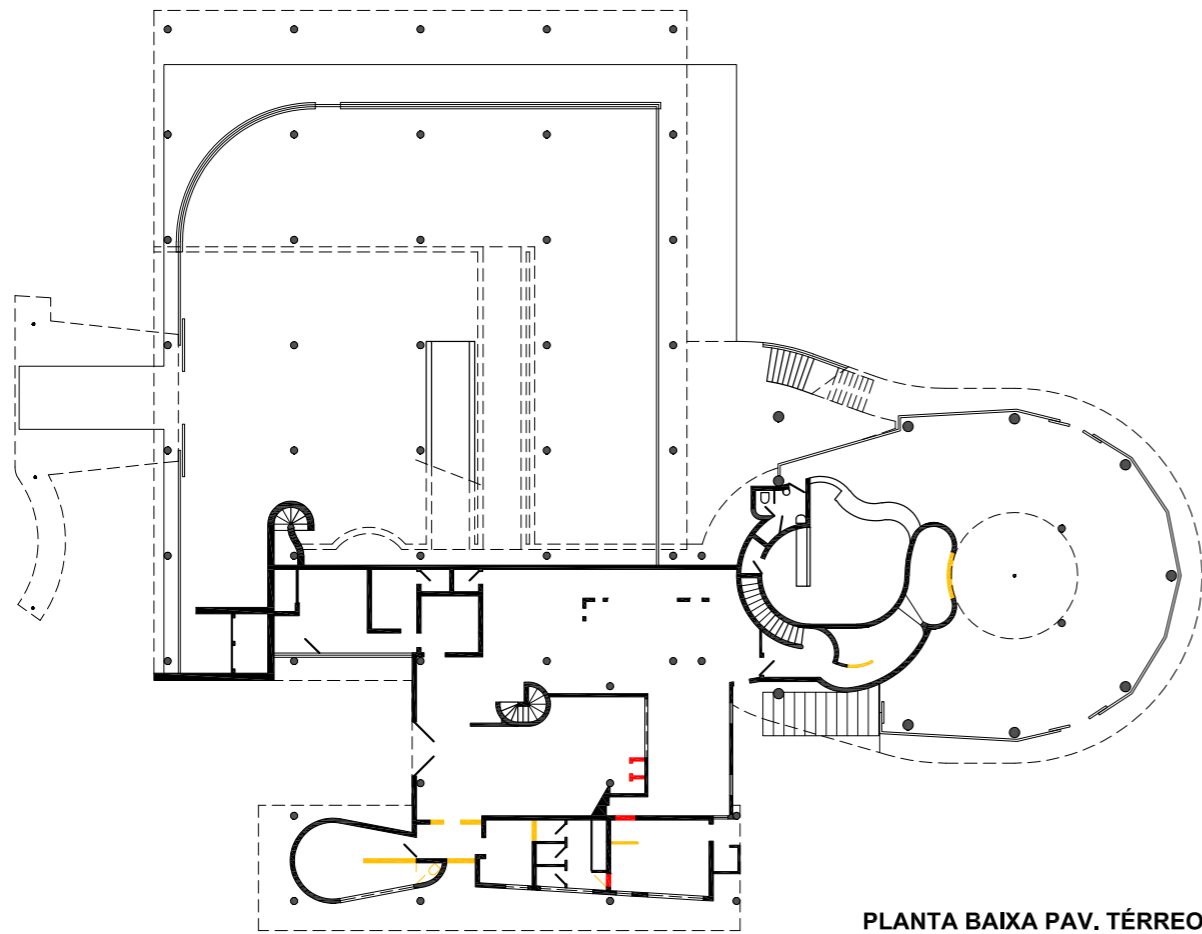
Síntese das transformações espaciais

Base arquitetônica adaptada a partir de MACEDO, Danilo. *Da matéria à invenção. As obras de Oscar Niemeyer em Minas Gerais 1938-1955*, 2008

Situação em 1979. MENEZES, Ivo Porto de. *Museu de Arte – Pampulha – Levantamento cadastral*, 1979

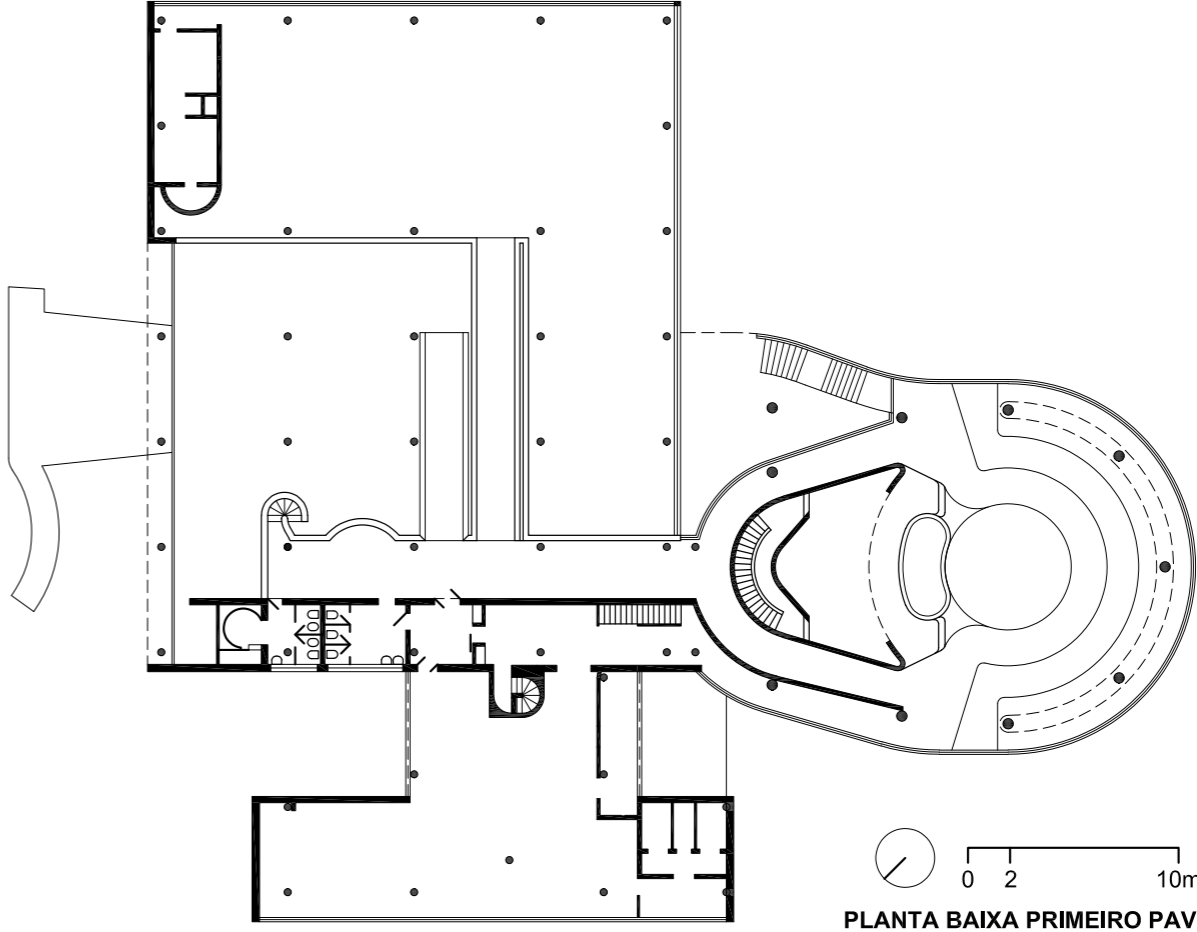
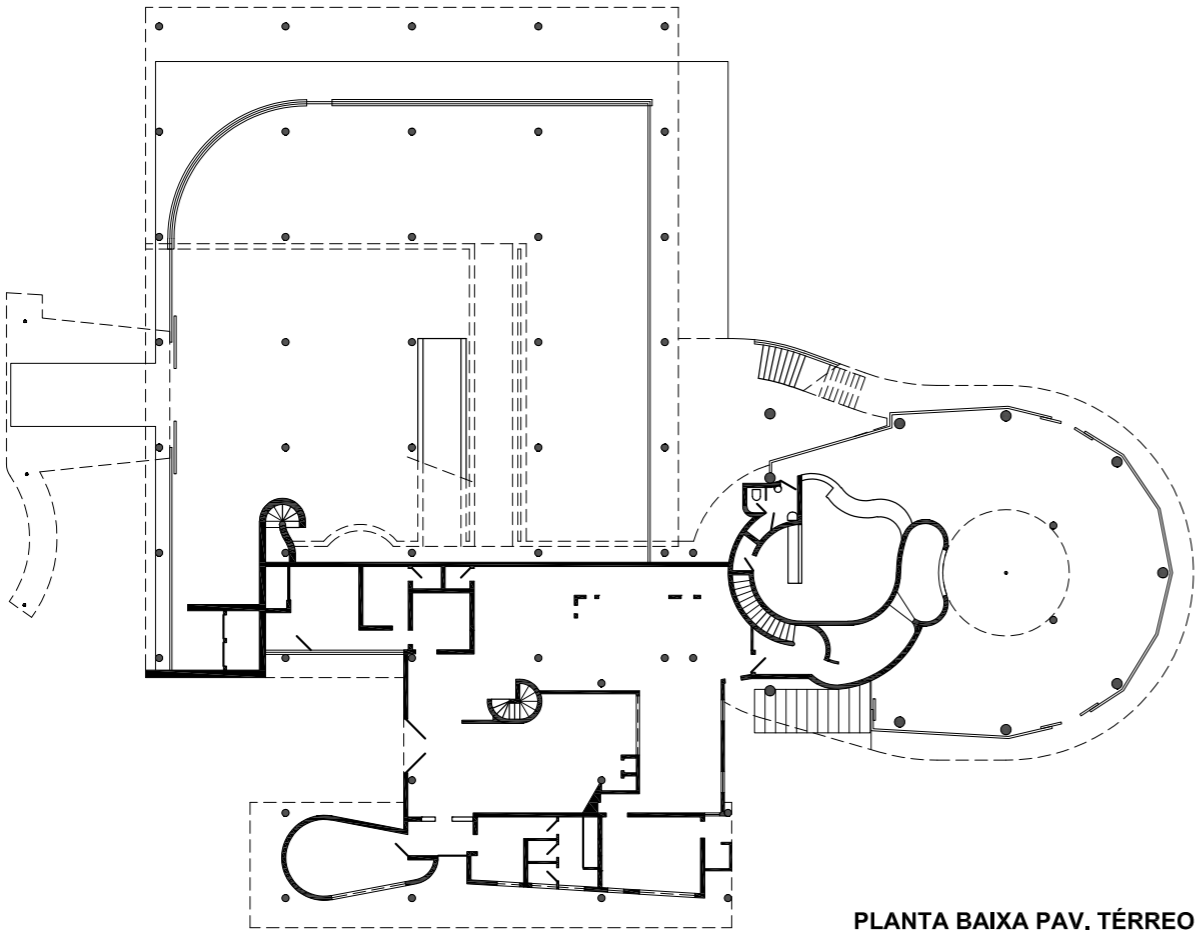
Dados das modificações arquitetônicas de 1979 a 1994 incorporados a partir de GRZYBOWSKI, Zenobia; PERILO, Maria Carmem. *Museu de Arte. Pampulha. Proposta de restauração e adequação. V. 1. Diagnóstico*, 1994

Novo elemento que não existia em 1979 — —
Elemento desaparecido desde 1979 — —
Elementos criados e desaparecidos, ou demolidos e reconstruídos, desde 1979 — —



MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA -- 1994

Base arquitetônica adaptada a partir de MACEDO, Danilo. *Da matéria à invenção. As obras de Oscar Niemeyer em Minas Gerais 1938-1955*, 2008
Situação em 1994. GRZYBOWSKI, Zenobia; PERILO, Maria Carmem. *Museu de Arte. Pampulha. Proposta de restauração e adequação. V. 1. Diagnóstico*, 1994



MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA -- 1994-2013

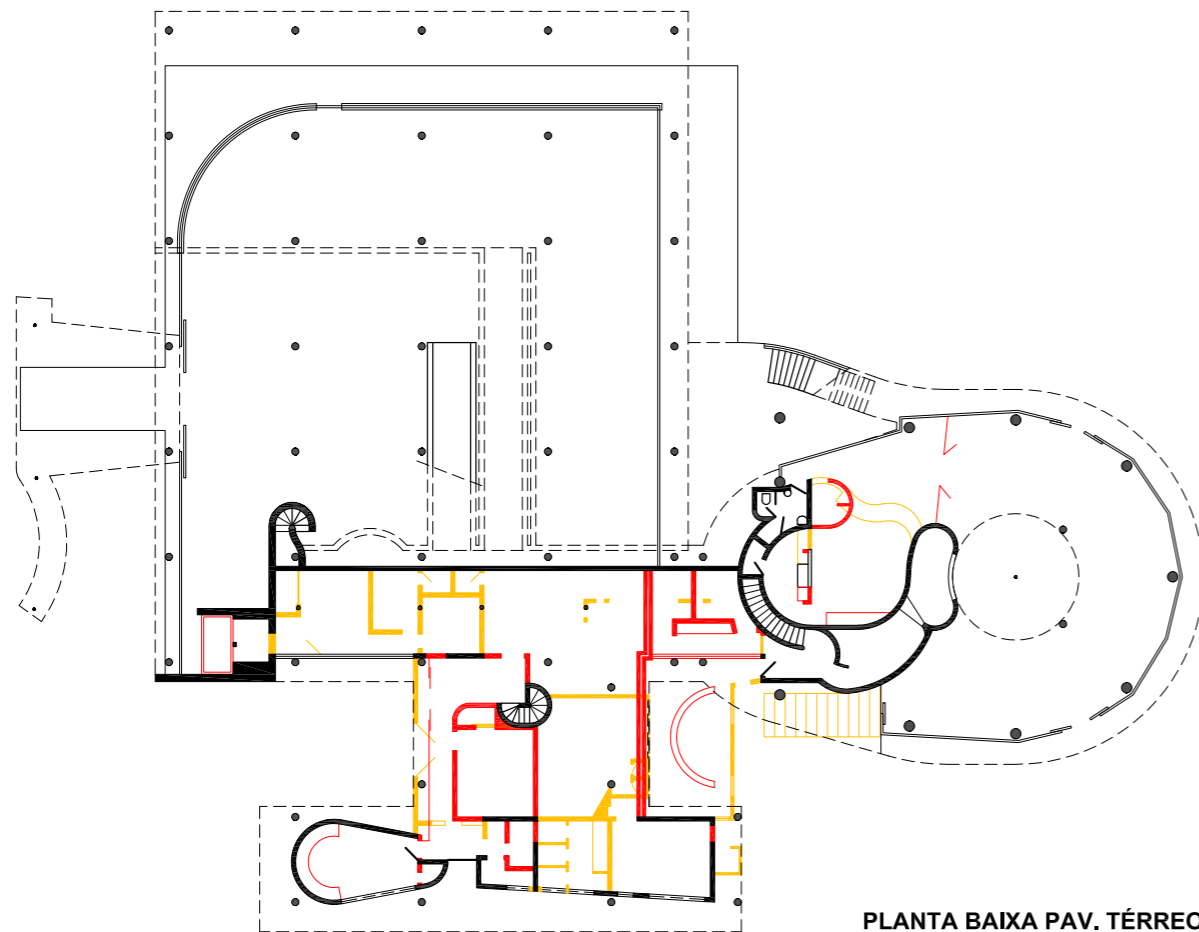
Síntese das transformações espaciais

Base arquitetônica adaptada a partir de MACEDO, Danilo. *Da matéria à invenção. As obras de Oscar Niemeyer em Minas Gerais 1938-1955*, 2008

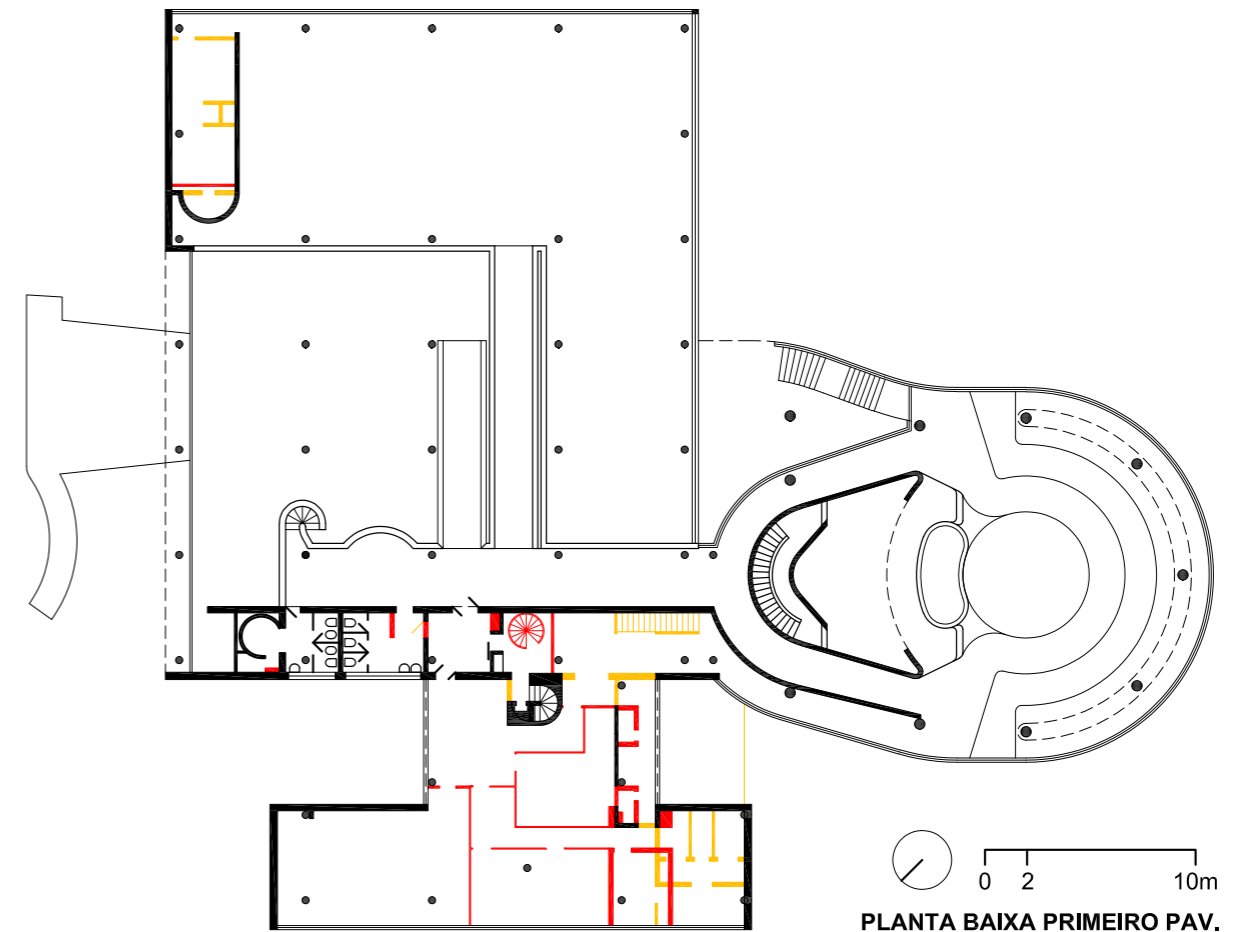
Situação em 1994. GRZYBOWSKI, Zenobia; PERILO, Maria Carmem. *Museu de Arte. Pampulha. Proposta de restauração e adequação. V. 1. Diagnóstico*, 1994

Dados das modificações arquitetônicas de 1994 a 2013 incorporados a partir de SANTIAGO, Marcelo P.; PEREIRA, Gabriel V. da R. ; FARIAS, Luiz Felipe de. *Museu de Arte da Pampulha. Levantamento Cadastral*, 2013

Novo elemento que não existia em 1994 —
Elemento desaparecido desde 1994 —
Elementos criados e desaparecidos, ou demolidos e reconstruídos, desde 1994 —



PLANTA BAIXA PAV. TÉRREO

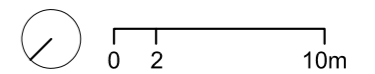
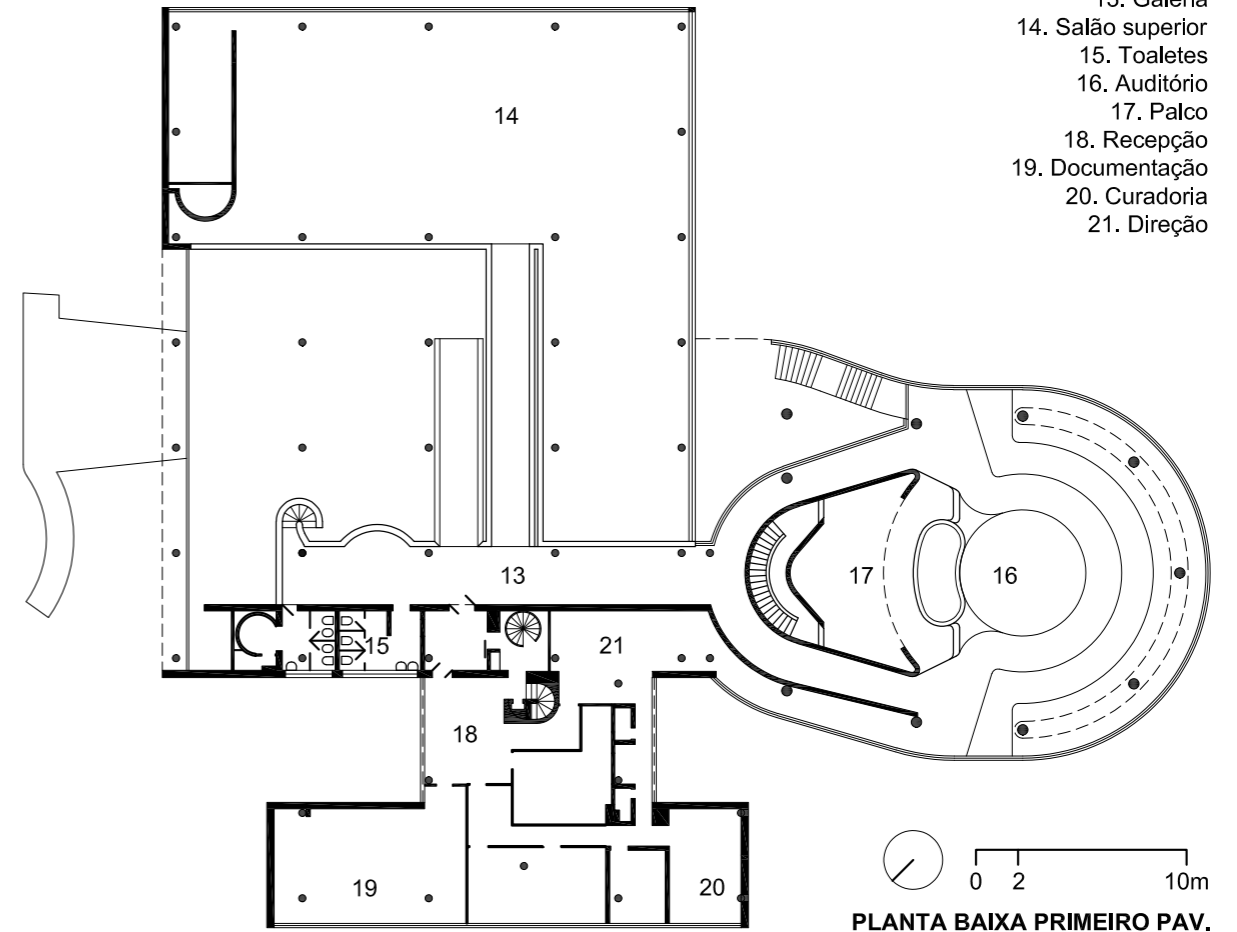
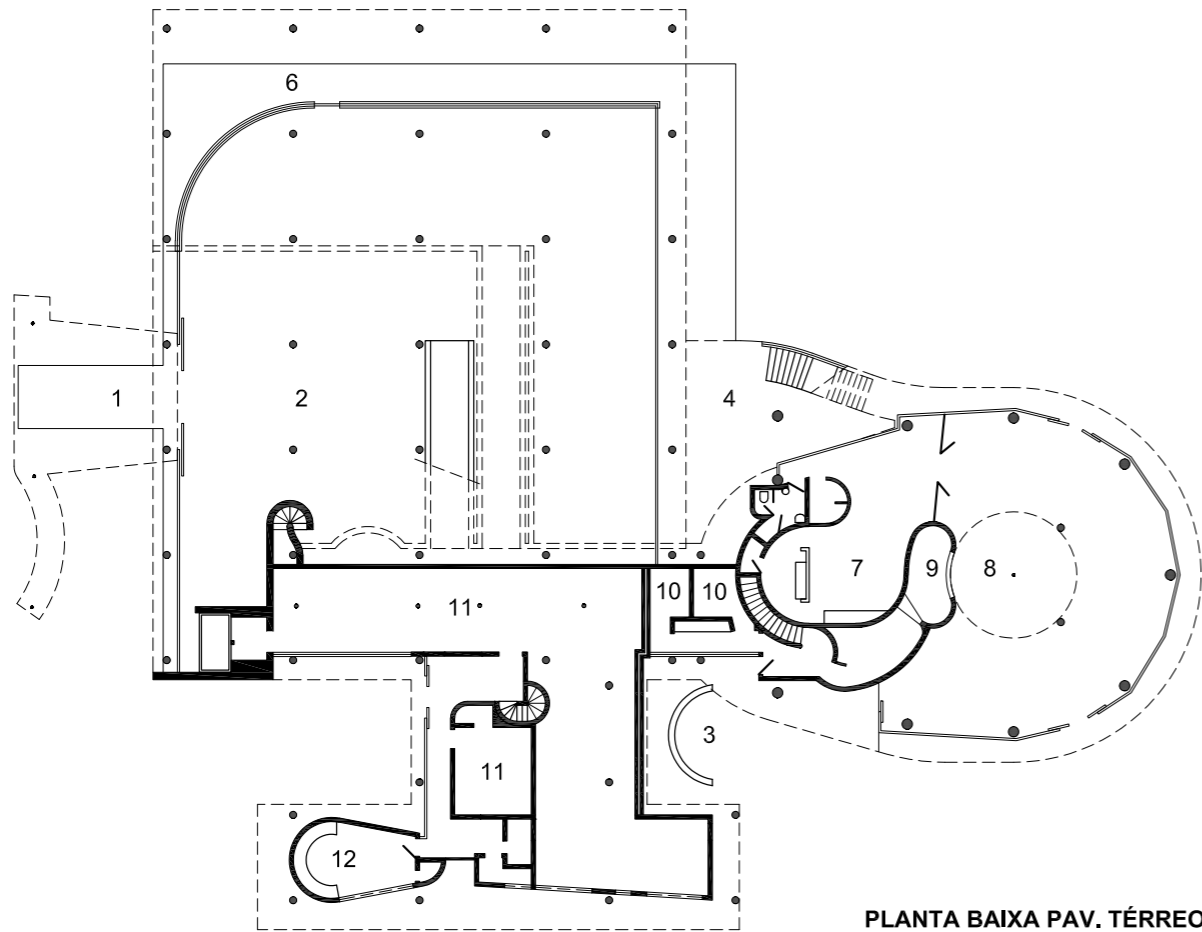


PLANTA BAIXA PRIMEIRO PAV.

MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA -- 2013

Base arquitetônica adaptada a partir de MACEDO, Danilo. *Da matéria à invenção. As obras de Oscar Niemeyer em Minas Gerais 1938-1955*, 2008
 Situação em 2013. SANTIAGO, Marcelo P.; PEREIRA, Gabriel V. da R.; FARIAS, Luiz Felipe de. *Museu de Arte da Pampulha. Levantamento Cadastral*, 2013

1. Marquise / acesso
2. Salão inferior
3. Pátio aberto
4. Pórtico
6. Varanda
7. Café
8. Sala multiuso
9. Elevador
10. Camarins
11. Reserva técnica
12. Ateliê
13. Galeria
14. Salão superior
15. Toaletes
16. Auditório
17. Palco
18. Recepção
19. Documentação
20. Curadoria
21. Direção



CASSINO/MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA -- 1942-2013

Síntese das transformações espaciais

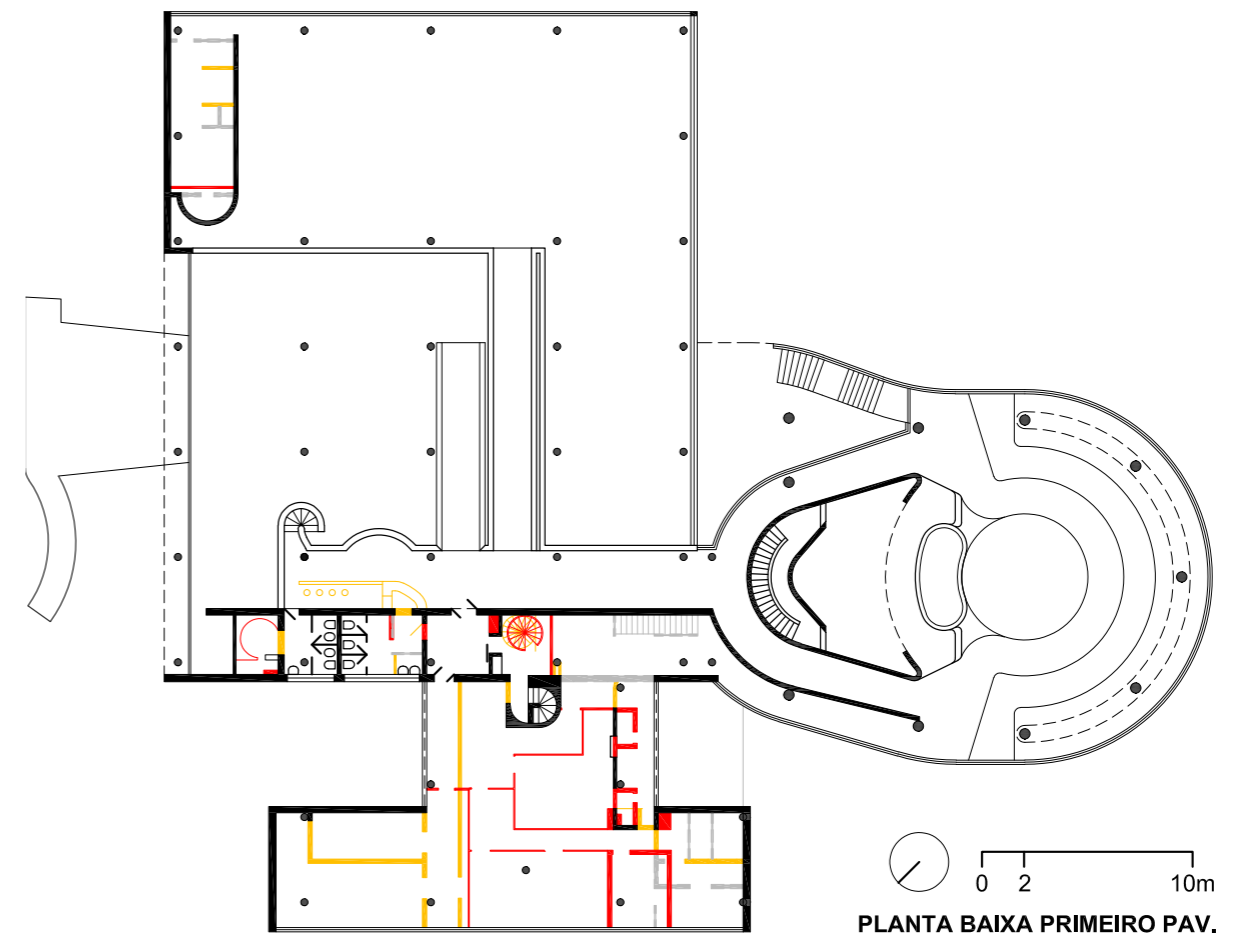
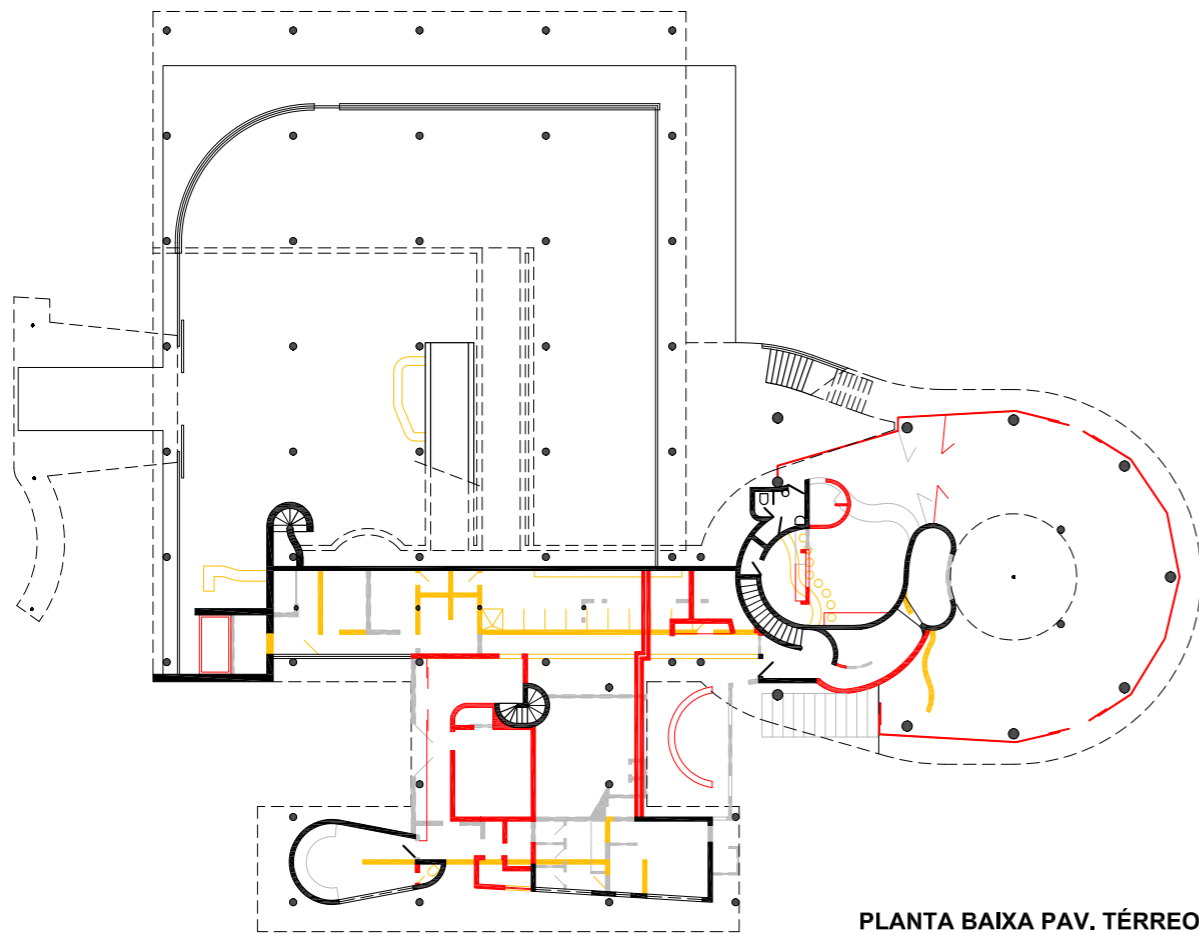
Situação inicial hipotética adaptada a partir de MACEDO, Danilo. **Da matéria à invenção. As obras de Oscar Niemeyer em Minas Gerais 1938-1955**, 2008

Modificações arquitetônicas até 1979 incorporadas a partir de MENEZES, Ivo Porto de. **Museu de Arte – Pampulha – Levantamento cadastral**, 1979

Modificações arquitetônicas de 1979 a 1994 incorporadas a partir de GRZYBOWSKI, Zenobia; PERILO, Maria Carmem. **Museu de Arte. Pampulha. Proposta de restauração e adequação. V. 1. Diagnóstico**, 1994

Modificações arquitetônicas de 1994 a 2013 incorporadas a partir de SANTIAGO, Marcelo P.; PEREIRA, Gabriel V. da R. ; FARIAS, Luiz Felipe de. **Museu de Arte da Pampulha. Levantamento Cadastral**, 2013

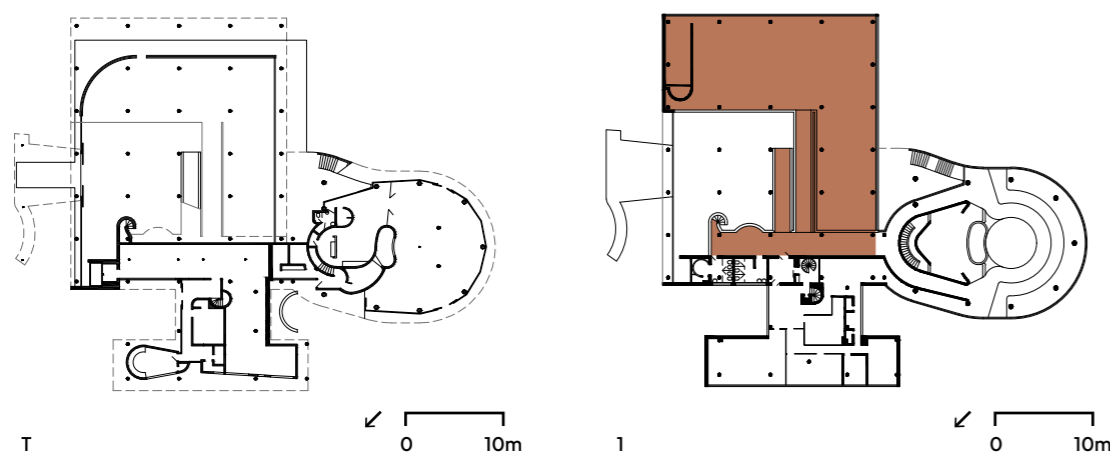
Novo elemento que não existia em 1942 —
Elemento desaparecido desde 1942 —
Elementos criados e desaparecidos, ou demolidos e reconstruídos, desde 1942 —





IMAGENS

1. Aspecto geral do piso em tacos no salão superior.
2. Aspecto geral do piso em tacos na galeria, 2020.
3. Tacos de madeira do piso da galeria. Observar sujidades, lacunas e arranhões em peças isoladas.



1942

Instalação

1947-57

1958-59

Tratamento superficial
(RELATÓRIO, 1960)

1960-83

1984

Planilha indicava substituição de 50m² + 20m² de tacos "semelhante ao existente" (GGC, 1984)

1985-94

1995-96

Eliminação em cômodos de apoio, restauração nas áreas principais: recuperação e substituição de peças degradadas, refixação, acabamento e recomposição de pequenos trechos danificados (GRZYBOWSKI; PERILO, 1994)

1997-2013

Laudo de Vistoria reitera a degradação das peças próximas às janelas pivotantes do mezanino (IEPHA, 2009)

MATERIAL/ ELEMENTO ARQUITETÔNICO

Madeira dos tacos do piso

LOCALIZAÇÃO ATUAL

Rampas, galeria e salão superior.

VALOR DE ANTIGUIDADE E PERSPECTIVAS DE CONSERVAÇÃO

A homogeneidade e nivelamento das superfícies indicam que houve lixamento, com perda da camada superficial, de forma que as marcas visíveis não são de toda a trajetória do edifício. Mesmo assim, as pequenas lacunas, arranhões e sujidades existentes são suficientes para denotar, em alguma medida, a permanência da matéria construída e a passagem do tempo que a transformou.

A recorrência, na linguagem cotidiana, de expressões como "este é o mesmo chão pisado por A ou B", ajuda a explicar a percepção de que se está vivendo os mesmos espaços vividos por outras pessoas, em outros tempos, no Cassino, na Boate, dos primeiros Salões do Museu, nas exposições contemporâneas. Isso é reforçado pelo aspecto antiquado do piso, apreciado, mas não mais produzido nos dias de hoje.

A maior parte do piso está em bom estado, cabendo apenas limpeza cotidiana adequada. Pequenas áreas estão danificadas, especialmente pela ação da umidade, junto às esquadrias, e requerem manutenção mais pesada. No médio e longo prazos, devem ser evitados e/ou suavizados os lixamentos, para evitar a progressão da perda de seção e das marcas do tempo das peças. Em síntese, há meios técnicos simples para garantir uma longa continuidade da maior parte da matéria instalada e do valor de antiguidade reconhecido.

FORNECIMENTO

Tacos de madeira de 21cm x 7cm, assentados em padrão espinha de peixe (MACEDO, 2008, p. 211). A madeira dos tacos mais antigos foi recentemente identificada como peroba do campo (SANTIAGO; PEREIRA; FARIAS, 2014).

TRAJETÓRIA E ESTADO DE PRESERVAÇÃO ATUAL

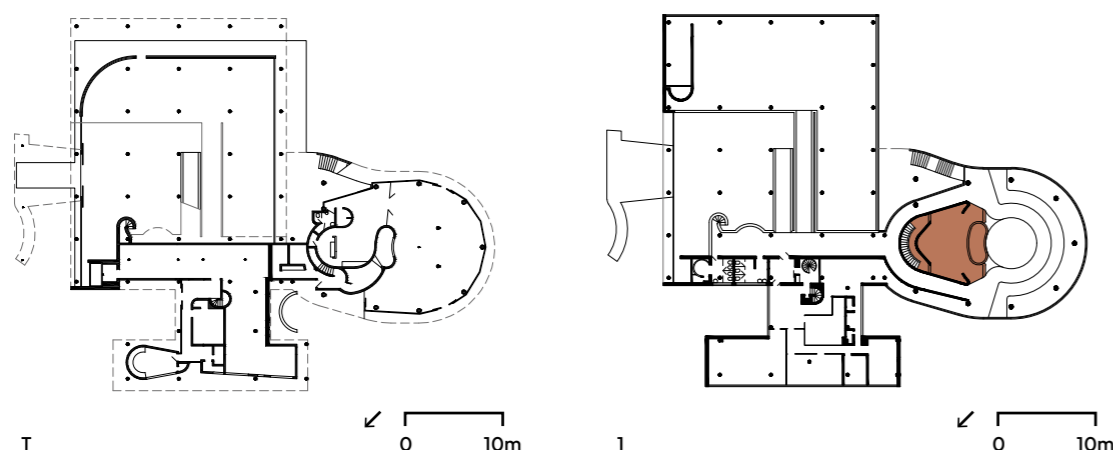
Nas áreas nobres, predominam tacos da construção (1942), como se conclui dos baixos quantitativos de reparos das obras levantadas. Houve perdas esparsas, com completamentos e reassentamento de peças reaproveitadas, em 1984 e 1995-1996. Houve também perdas em áreas específicas do salão superior, em virtude de infiltração de água das esquadrias.

Nas áreas de serviço, a perda foi total.



IMAGENS

1. Aspecto geral do tabuado do palco do auditório.
2. Piso em tabuado do palco e orquestra. Observar sujidades, arranhões, lacunas, marcas de pregos e marca de corte excessivo, referida no texto (à direita).
3. Piso em tabuado do palco e orquestra. Observar sujidades, arranhões, lacunas, marcas de pregos e ausência do acabamento frontal (que ainda existe, na lateral, à esquerda).



MATERIAL/ ELEMENTO ARQUITETÔNICO

Tabuado do palco e orquestra

LOCALIZAÇÃO ATUAL

Piso e laterais do palco do auditório (antigo restaurante/ grill room).

Há outro tabuado no mesmo ambiente, nos degraus da plateia, talvez com características análogas, porém coberto por carpete, e portanto não analisável por nossa pesquisa (PEREIRA et al., 2013).

VALOR DE ANTIGUIDADE E PERSPECTIVAS DE CONSERVAÇÃO

As numerosas lacunas, arranhões, marcas de cortes e de alterações existentes denotam a permanência da matéria e a passagem do tempo que a transformou. Dados o uso do palco e o mecanismo específico de movimentação do piso do fosso da orquestra, há forte evocação da variedade de apresentações ocorridas ao longo dos variados usos do edifício; ou seja, forte evocação da atividade humana ali transcorrida.

Há pelo menos uma marca de um corte que se estendeu além do devido; esse acidente ou falha torna mais visível a mão humana, o trabalho humano que construiu o objeto, e merece atenção específica no conjunto das marcas.

O intenso grau de sujidade faz parte do efeito, mas considerando sua intensidade e o fato de provavelmente estar associado às camadas de cera depositadas na superfície, é possível que em intervenções de limpeza e conservação ele seja diminuído, sem prejuízo ao efeito geral.

Há lacunas de porte não desprezível que podem vir a causar acidentes e podem progredir para perda de peças inteiras. Também falta parte do acabamento na frente do palco. Essas reintegrações podem ser feitas sem eliminação das peças existentes e sem prejuízo ao efeito geral. Em síntese, há meios técnicos simples para garantir a uma longa continuidade da matéria instalada e do valor de antiguidade reconhecido.

FORNECIMENTO

Réguas maciças de madeira, largura 12cm, recentemente identificadas como sendo de peroba-do-campo (SANTIAGO; PEREIRA; FARIAS, 2014).

TRAJETÓRIA E ESTADO DE PRESERVAÇÃO ATUAL

Não encontramos documentação de substituição, o que leva à hipótese de ser o tabuado instalado na construção (1942). Contudo, o dossiê de candidatura a patrimônio da humanidade traz a informação "refeito conforme original". De uma forma ou de outra, não varia a análise do valor de antiguidade.

1942

Instalação

1947-57

1958-59

1960-83

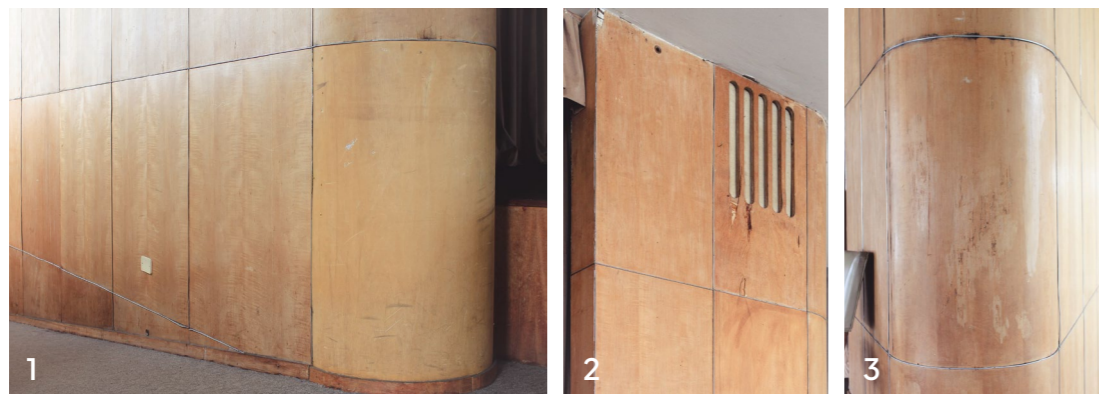
1984

1985-94

1995-96

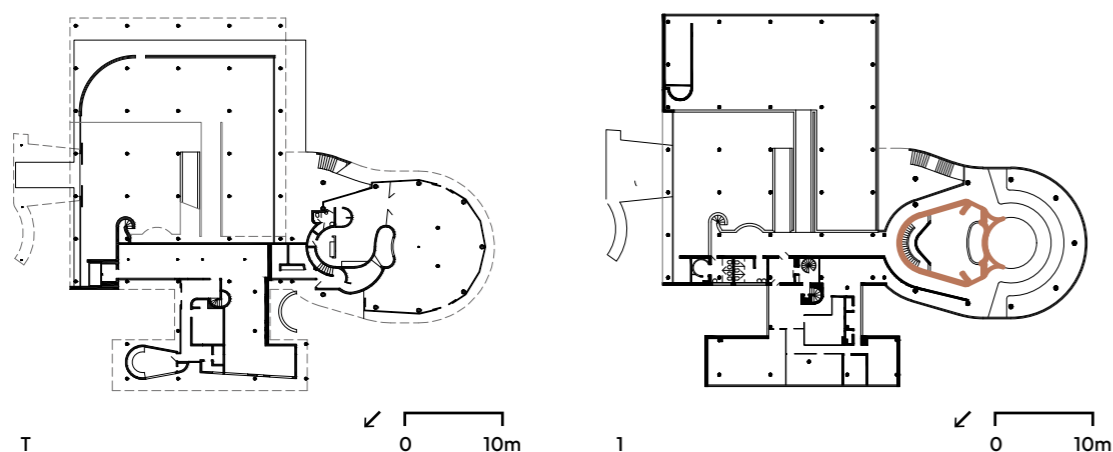
1997-2013

Há indicação de "Refeito conforme original", mas não identificamos registro documental (IPHAN/ FMC-BH, 2014, p. 248-249)



IMAGENS

1. Lateral da caixa cênica, mostrando o folheado em peroba. Observar folha mais próxima com coloração ligeiramente diferente (provavelmente devida à substituição em 1995–1996).
2. Frente da caixa cênica, junto à boca de cena, mostrando o folheado em peroba. Observar lacunas.
3. Folheado de peroba, aspecto próximo. Observar marcas de colonização biológica, devida à umidade (no alto) e marcas da ação de organismos xilófagos, ao centro.



MATERIAL/ ELEMENTO ARQUITETÔNICO

Folheados de madeira de caixa cênica

LOCALIZAÇÃO ATUAL

Todo o perímetro exterior da caixa cênica, exceto a base do palco.

VALOR DE ANTIGUIDADE E PERSPECTIVAS DE CONSERVAÇÃO

A ausência de brilho, homogênea, e os arranhões e marcas de organismos xilófagos inativos, distribuídos de maneira esparsa, denotam a permanência da matéria e a passagem do tempo que a transformou, e não prejudicariam o potencial efeito estético de sofisticação, não fosse a coexistência de outros danos.

As marcas de infiltração de água, a sujeira concentrada em manchas, outras áreas com alteração cromática (provavelmente por aplicação pontual de algum tratamento superficial) e as lacunas que expõem o substrato também denotam a passagem do tempo, mas por seu caráter progressivo e sua interferência visual excessiva, têm efeito negativo. Enquanto as lacunas no robusto tabuado do piso denotam resistência, as lacunas do frágil folheado denotam degradação e chegam a interferir na percepção do formato dos recortes do sistema de som.

É possível reintegrar as lacunas, com recortes controlados nas peças existentes; bem como refazer o tratamento superficial das folhas com alteração cromática, aproveitando a divisão das juntas para não tratar as folhas vizinhas.

Em síntese, há meios técnicos especializados para garantir uma longa continuidade da maior parte da matéria instalada e do valor de antiguidade reconhecido; embora, nesse caso, os tratamentos necessários impliquem em razoável alteração visual.

FORNECIMENTO

O folheado, referido como sendo de peroba-do-campo na maior parte da documentação analisada, foi recentemente identificado como de peroba rosa (SANTIAGO, 2020).

TRAJETÓRIA E ESTADO DE PRESERVAÇÃO ATUAL

Predomina o folheado instalado na construção (1942). Foram substituídas algumas das peças em 1995–1996. Os principais danos atuais aconteceram recentemente, depois das obras.

1942

Instalação

1947–57

1958–59

1960–83

1984

1985–94

1995–96

Obra incluiu recuperação e substituição de alguns dos folheados da caixa cênica. (GRZYBOWSKI; PERILO, 1994; IEPHA, 1995)

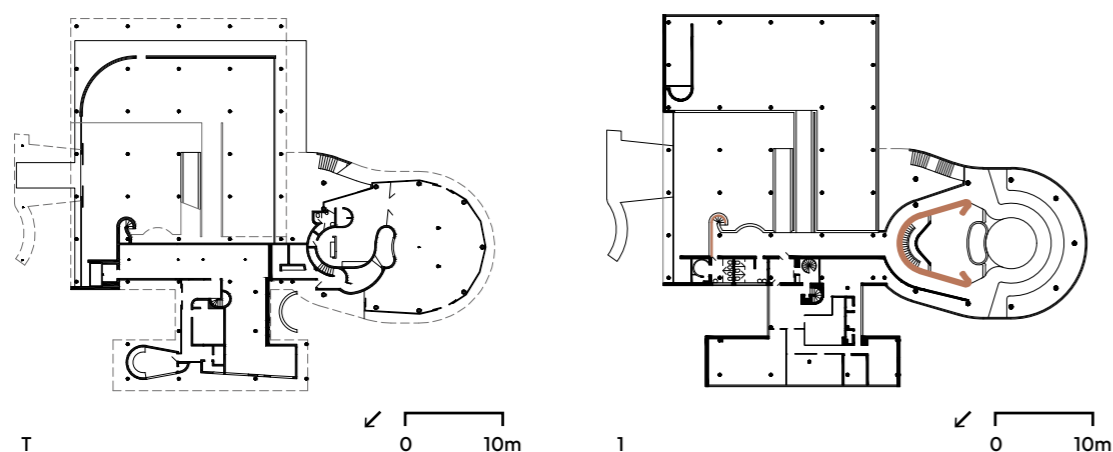
1997–2013

Laudo indica ataque por cupins (2006–2009), coerente com os danos atuais do folheado. (IEPHA, 2009)



IMAGENS

1. Lateral da caixa cênica, mostrando o acabamento em fios de aço inoxidável.
2. Fios de aço inoxidável. Observar fixação por pregos e peça desprendida.
3. Fios de aço inoxidável. Observar encaixe com chanfros duplos, evitando sobreposições.



MATERIAL/ ELEMENTO ARQUITETÔNICO

Fios metálicos de acabamento da caixa cênica

LOCALIZAÇÃO ATUAL

Todo o perímetro exterior da caixa cênica, exceto a base do palco.

VALOR DE ANTIGUIDADE E PERSPECTIVAS DE CONSERVAÇÃO

As pequenas deformações, os pontos de oxidação e os arranhões distribuídos de forma heterogênea (o que gera trechos com maior ou menor brilho) são suficientes para denotar a permanência da matéria construída e a passagem do tempo que a transformou, sem prejudicar o potencial efeito estético de sofisticação.

O minucioso encaixe dos fios e a delicada inserção dos pregos que os atravessam evocam o trabalho artesanal presente na execução; a ação da mão humana.

Há algumas peças parcialmente desprendidas, em virtudes de pregos perdidos ou soltos, que requerem apenas continuidade da manutenção ordinária, preferentemente com menor escala e maior frequência.

Em síntese, há meios técnicos simples para garantir uma longa continuidade da matéria instalada e do relevante valor de antiguidade reconhecido.

FORNECIMENTO

Não foi possível levantar informações específicas do material.

TRAJETÓRIA E ESTADO DE PRESERVAÇÃO ATUAL

Predominam as peças instalados na construção (1942), como se conclui do levantamento documental. As obras de 1994–1996 foram apenas de revisão, e não de substituição.

1942

Instalação

1947–57

1958–59

1960–83

1984

1985–94

1995–96

Obra incluiu revisão destes elementos. (GRZYBOWSKI; PERILO, 1994)

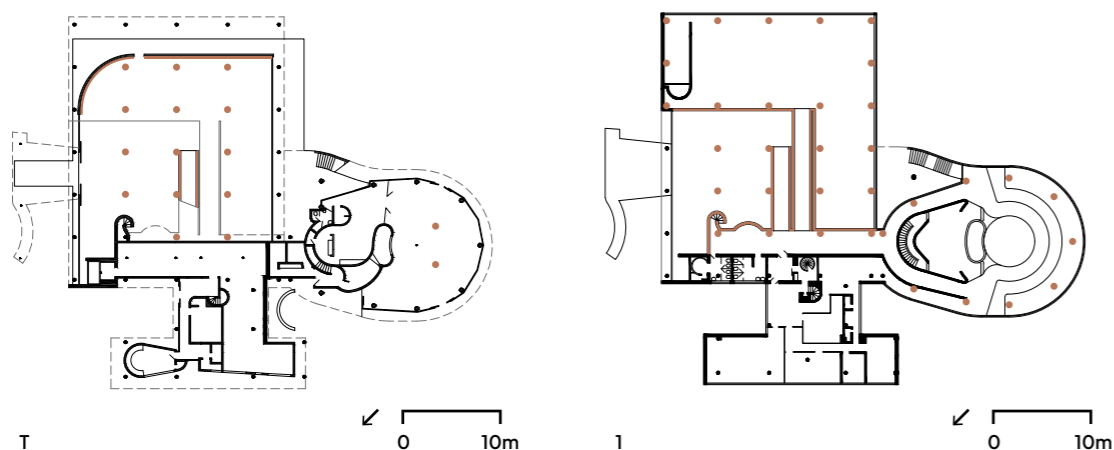
1997–2013

Laudo indicava peças soltas. (IEPHA, 2009)



IMAGENS

1. Aspecto geral do salão inferior, mostrando importância do revestimento dos pilares para a apreensão do espaço.
2. Parapeitos da escada da galeria, mostrando encaixe entre as folhas de aço inoxidável (em primeiro plano).
3. Pilar do salão superior. Observar arranhões e deformações do revestimento em folhas de aço inoxidável.
4. Pilar da galeria e console de sustentação do mezanino (salão superior), mostrando marcas do acabamento e fixação das folhas de aço inoxidável.



MATERIAL/ ELEMENTO ARQUITETÔNICO

Aço inoxidável dos pilares e guarda-copos

LOCALIZAÇÃO ATUAL

Revestimento dos pilares internos das áreas de público; acabamento superior dos parapeitos das áreas de público.

VALOR DE ANTIGUIDADE E PERSPECTIVAS DE CONSERVAÇÃO

A limpeza e polimento contínuos dos elementos ao longo do tempo lhes confere brilho intenso, próximo ao de um material recém instalado. Sujidades, arranhões e rebites inseridos a posteriori se concentram em poucos elementos, de forma que pouco interferem na apreensão geral. Assim, são as numerosas deformações e pontos de amassamento que denotam a permanência da matéria construída e a passagem do tempo que a transformou, sem prejudicar o potencial efeito estético de sofisticação.

O contraste entre o brilho visível à distância (que denota novidade) e as deformações visíveis de perto (que denotam antiguidade) gera uma contradição expressiva, possível apenas devido à resistência do material, o que contribui para o sentido de nobreza dos espaços de público.

Alguns detalhes denotam o esforço artesanal de execução e de acabamento para um material pouco usual no Brasil à época; evocam a ação da mão humana.

A resistência do aço inoxidável o torna exemplo de material que acumula pátina e, com ela, valor de antiguidade, sem que isso implique em degradação progressiva ou necessidade de manutenção. Assim, as peças requerem apenas limpeza cotidiana para garantir a permanência da matéria instalada e do relevante valor de antiguidade reconhecido. Requerem, ainda, reconhecimento de seu valor, para que não sejam objeto de substituição em virtude de sua aparência antiga.

FORNECIMENTO

Folhas de aço inoxidável escovado. Não foi possível levantar outras informações do material.

TRAJETÓRIA E ESTADO DE PRESERVAÇÃO ATUAL

Trata-se do material instalado na construção (1942), como se conclui da ausência de registro de substituições. Há sinais de manutenção em diversos pontos (rebites), porém não foi possível associá-los a um momento específico.

1942

Instalação

1947-57

1958-59

1960-83

1984

1985-94

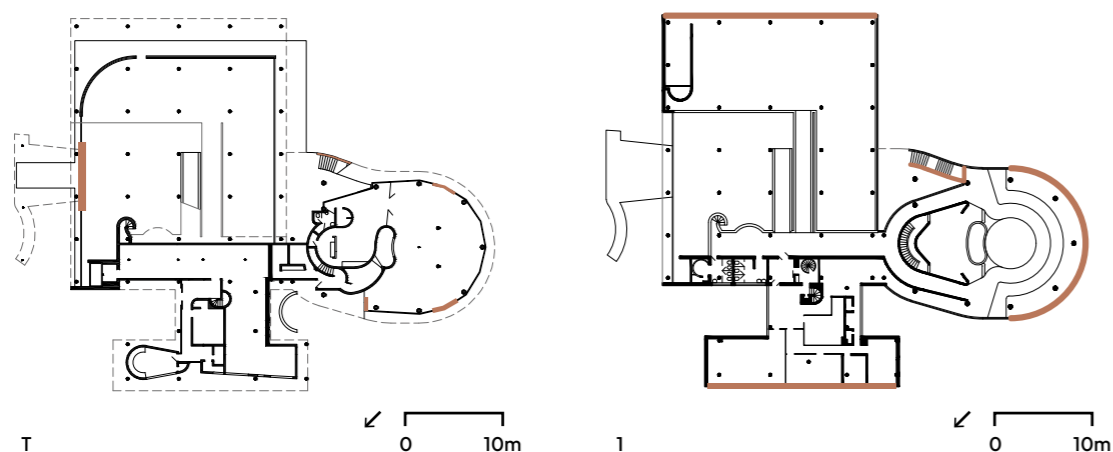
1995-96

1997-2013



IMAGENS

1. Aspecto geral do pórtico entre salão inferior e café, mostrando a escada externa e seu corrimão.
2. Corrimão da escada externa. Observar alterações cromáticas do latão na área de dobra e solda.
3. Puxador de folha de correr no salão superior. Observar alterações cromáticas na empunhadura.



MATERIAL/ ELEMENTO ARQUITETÔNICO

Latão dos puxadores das esquadrias e do corrimão da escada externa

LOCALIZAÇÃO ATUAL

Janelas de correr do salão superior (fachada sudeste); corrimão da escada externa do café ao auditório; portas de correr do salão inferior; portas de correr do espaço multiuso; porta de correr do vestibulo do ateliê; porta de correr do auditório; janelas basculantes (alavancas).

VALOR DE ANTIGUIDADE E PERSPECTIVAS DE CONSERVAÇÃO

Os elementos em latão apresentam a coloração característica desse material, quando envelhecido, inclusive a variação de coloração entre as áreas mais manuseadas (com tom mais próximo do dourado) e as áreas menos tocadas (mais escuras). Apresentam também manchas variadas, arranhões e outras marcas de alteração estável do metal.

Se apresentando em puxadores e corrimão, elementos feitos para serem tocados, as marcas do tempo no latão evocam as inúmeras mãos que repetiram aqueles movimentos – seja a subida para o antigo grill room, atual auditório, num percurso hoje incomum, seja o cotidiano abrir e fechar das esquadrias de correr do salão superior. Ou seja, há forte evocação das variadas atividades ali realizadas pelas pessoas, repetidamente, ao longo do tempo.

A resistência do latão o torna exemplo de tipo de material que acumula pátina e, com ela, valor de antiguidade, sem que isso implique em degradação progressiva ou necessidade de manutenção. Assim, as peças requerem apenas limpeza cotidiana para seguir com seu perfeito funcionamento. Requerem, mais que isso, reconhecimento de seu valor, para que não venham a ser trocadas porque parecem velhas.

FORNECIMENTO

Não foi possível levantar informações específicas do material.

TRAJETÓRIA E ESTADO DE PRESERVAÇÃO ATUAL

Dadas a resistência do material, sua compatibilidade com a época de construção, a homogeneidade de fornecimento e a sua aparência, pressupomos que se trata de elementos da construção de 1942, sem perdas nem substituições.

1942

Instalação

1947-57

1958-59

1960-83

1984

1985-94

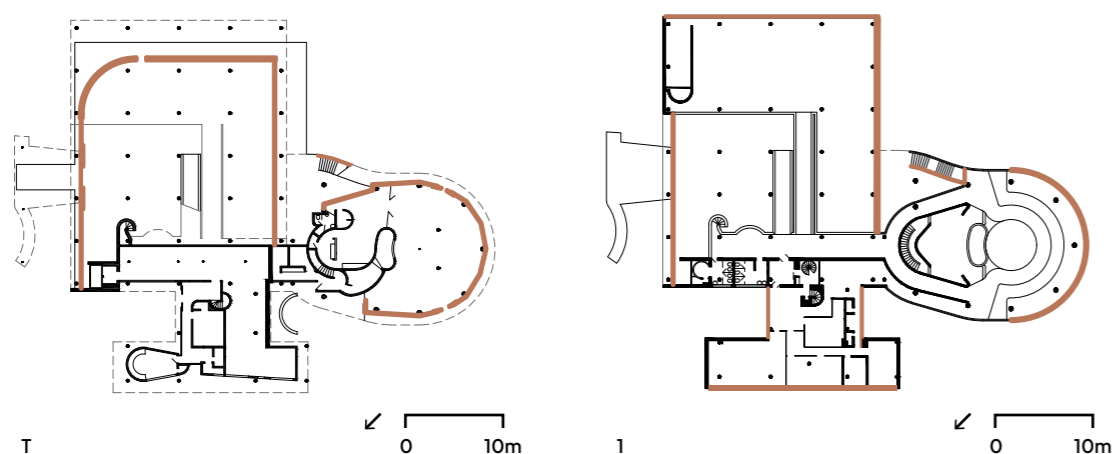
1995-96

1997-2013



IMAGENS

1. Pano de vidro do salão superior. Caixilhos estreitos, 50cm de largura.
2. Pano de vidro do salão superior. Observar ruptura e deformação de perfil.
3. Pano de vidro do salão inferior. Observar oxidação e deformação de baguetes e perfis inferiores.



MATERIAL/ ELEMENTO ARQUITETÔNICO

Aço dos caixilhos das esquadrias externas

LOCALIZAÇÃO ATUAL

Esquadrias das áreas de público e das áreas de serviço.

VALOR DE ANTIGUIDADE E PERSPECTIVAS DE CONSERVAÇÃO

As irregularidades da superfície do material, mais presentes nos trechos de maior exposição à umidade, e resultantes do processo de repetida oxidação, lixamento e repintura, em conjunto com pontos de oxidação aparente, denotam a tensão entre a permanência da matéria construída e a passagem do tempo que a tem transformado.

No caso do aço das esquadrias, tal tensão traz uma carga mais negativa do que para a maioria dos outros materiais analisados, visto que se trata de uma degradação progressiva, que não tem sido possível controlar adequadamente, o que é evidente mesmo para quem desconhece a história do edifício, por meio da oxidação visível e do desfazimento de alguns dos perfis das áreas mais críticas – as bases das esquadrias, tanto no térreo como no pavimento superior.

Considerando o interesse na preservação do prédio como um todo e destes elementos especificamente, não é possível prescindir de intervenções de maior monta – seja a continuidade da substituição dos perfis que perdem por completo sua integridade, seja a eventual inserção de novos elementos que melhorem a estanqueidade do sistema – mesmo com perda do valor de antiguidade. É igualmente importante, mais do que para outros elementos, a adoção de uma manutenção cotidiana, que consiga retardar os processos de degradação inerentes ao sistema em questão, e que não tem sido adotada. Em síntese, há meios técnicos para garantir uma permanência apenas parcial da matéria instalada e de seu valor de antiguidade.

FORNECIMENTO

A caixilharia principal é montada a partir de três tipos de perfis de aço laminados, robustos, originais, muito provavelmente importados, dado que esse tipo de perfil não era produzido no Brasil à época (MACEDO, 2008, p. 191–192, 197).

TRAJETÓRIA E ESTADO DE PRESERVAÇÃO ATUAL

Nas áreas de público, as esquadrias externas correspondem ao fornecimento inicial de 1942, com exceção dos trechos substituídos por razões de manutenção. Nas áreas de serviço, predomina o fornecimento inicial de 1942, com uma grande quantidade de peças que foram introduzidas ao longo das transformações do prédio, inclusive com mudança no formato dos vãos.

Juntamente com a impermeabilização e as instalações hidrossanitárias, as esquadrias externas apresentam problemas recorrentes de estanqueidade na história do edifício. A manutenção realizada nas obras de maior escala não foi suficiente para manter sob controle a oxidação, que deforma os perfis e afeta gravemente seu desempenho, por vezes impossibilitando o fechamento completo ou a abertura, especialmente no salão superior e no auditório, mais expostos à chuva.

As infiltrações devidas à falha das esquadrias do salão superior levam, por sua vez, à degradação do revestimento em alabastro, instalado imediatamente abaixo delas. Já foram propostas mudanças no detalhamento dessas esquadrias específicas. Provavelmente, é a robustez dos perfis que tem viabilizado a continuidade da existência dos caixilhos, apesar da grave degradação que enfrentam.

1942–43

Instalação

1947–57

1958–59

1960–83

1984

Lixamento, limpeza e pintura (1900m²); substituição de perfis (49m²) (GGC, 1984)

1985–94

1995–96

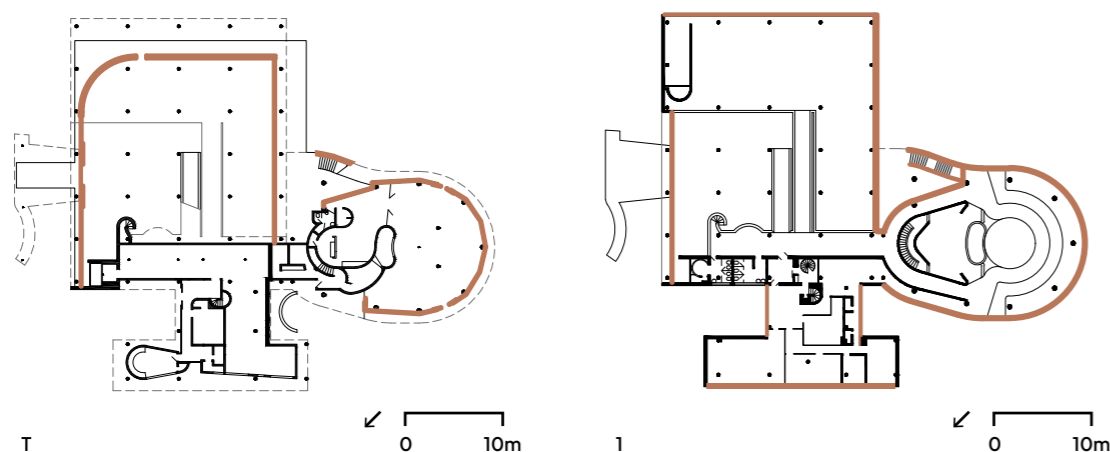
Restauração geral das esquadrias externas; substituição, ampliação e novo fornecimento de esquadrias externas no bloco de serviços. (GRZYBOWSKI; PERILO, 1994)

1997–2013



IMAGENS

1. Pórtico que liga o salão inferior ao café. Aspecto geral, mostrando a importância dos vidros no edifício.
2. Vidraças do salão superior. Comparar vidros antigos, com imagens deformadas, e vidros novos, sem deformação.
3. Vidraças das rampas do auditório, mostrando deformação das imagens, devida à irregularidade dos vidros antigos.



MATERIAL/ ELEMENTO ARQUITETÔNICO

Vidro das esquadrias

LOCALIZAÇÃO ATUAL

Esquadrias das áreas de público e das áreas de serviço.

VALOR DE ANTIGUIDADE E PERSPECTIVAS DE CONSERVAÇÃO

Diferentemente da maioria dos materiais aqui analisados, os vidros das esquadrias denotam a permanência da matéria diante da passagem do tempo não por suas transformações, mas pela singularidade do material, que deixou de ser usual na construção contemporânea. Assim, o valor de antiguidade se manifesta em cada pequeno estranhamento causado pelas ondulações na paisagem externa, que se repete a cada movimentação do olhar através das folhas de vidro que têm essa característica. A intensa substituição do material faz com o que o efeito seja localizado, diminuindo sua extensão, mas mantendo seu caráter de estranhamento eventual.

O efeito descrito é prejudicado pela instalação de películas nos vidros dos salões de exposição, que se apresentam deformadas, por vezes confundindo o observador entre o vidro antigo e o vidro com película inadequada. Em relação a outros valores, as mesmas películas também afetam a transparência do edifício, sem apresentar a vantagem de proteger um acervo que, via de regra, não se encontra em exposição.

O valor de antiguidade dos vidros remanescentes tende a diminuir gradualmente em extensão, à medida que as peças se quebrarem. Tende a diminuir também nas ações de manutenção dos elementos metálicos das esquadrias pois, dada a sua fragilidade, a retirada e reinstalação tende a ter grande índice de perda. Considerando que não há mais ideia de um todo a recompor, não faria sentido pensar em recomposição com peças de fornecimento artesanal; com efeito, tal fornecimento diminuiria a percepção de valor das peças antigas, que se destacam pelo que têm de raro e não usual. A ação patrimonial adequada, portanto, seria viabilizar sua melhor fruição, eliminando a confusão causada pelas películas – seja com sua retirada definitiva, seja com uma reaplicação periódica realizada antes de deformações significativas. Em síntese, há meios técnicos simples para tentar prolongar a existência da matéria instalada e do valor de antiguidade reconhecido.

FORNECIMENTO

Vidros planos incolores, com espessura de 3mm e 4mm e formatos variados (SANTIAGO, 2020).

TRAJETÓRIA E ESTADO DE PRESERVAÇÃO ATUAL

Esparças por todo o prédio, e mais visíveis nas áreas de público, em virtude das grandes superfícies envidraçadas, observam-se peças com aspecto irregular, indicando a permanência de remanescentes dos fornecimentos mais antigos.

Apesar de a documentação identificada apontar pequena área de substituição, o aspecto atual, com uma maioria de vidros totalmente planos, indica que uma substituição intensa, de mais de metade das superfícies observadas. Tal situação é compatível com a fragilidade do material e com a facilidade de sua substituição, que não depende das obras de maior envergadura documentadas.

1942

Instalação

1947-57

1958-59

Substituição de peças quebradas (RELATÓRIO, 1960)

1960-83

1984

Substituição de peças quebradas (68m²) (GGC, 1984)

1985-94

1995-96

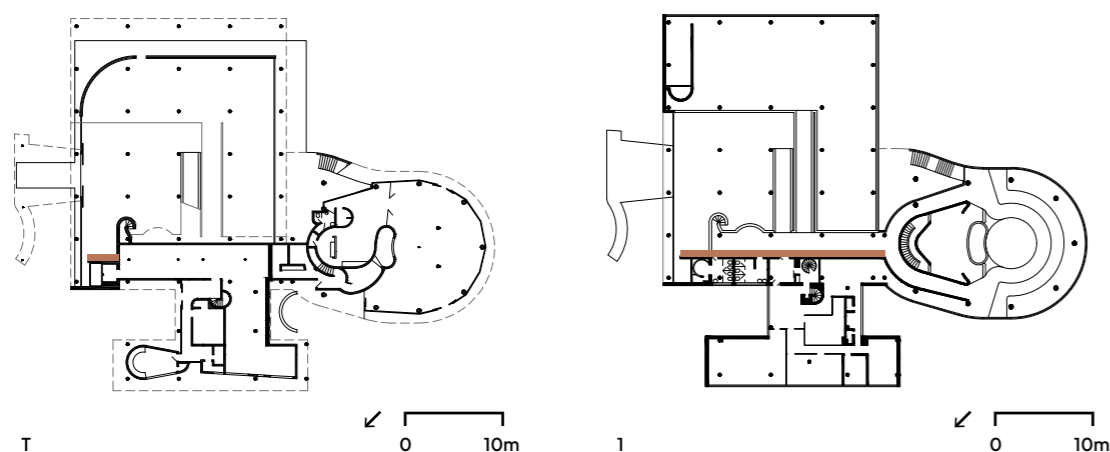
Substituição de peças quebradas (GRZYBOWSKI; PERILO, 1994)

1997-2013



IMAGENS

1. Aspecto geral do salão inferior e galeria, mostrando a importância da parede de espelhos bronze.
2. Parte superior da galeria, mostrando a variação cromática dos espelhos fornecidos em diferentes momentos.
3. Espelhos bronze. Detalhe mostrando peças partidas e garras de fixação em aço inoxidável.
4. Espelhos bronze. Detalhe mostrando oxidação da camada espelhada, garra de fixação em aço inoxidável e fixação suplementar com parafusos e arruelas.



1942

Instalação

1947-57

1958-59

Substituição de peças quebradas (RELATÓRIO, 1960)

1960-83

1984

Substituição de peças quebradas (68m²) (GGC, 1984)

1985-94

1995-96

Substituição de peças quebradas (GRZYBOWSKI; PERILO, 1994)

1997-2013

MATERIAL/ ELEMENTO ARQUITETÔNICO

Espelhos da galeria e garras de fixação em inox

LOCALIZAÇÃO ATUAL

Galeria.

VALOR DE ANTIGUIDADE E PERSPECTIVAS DE CONSERVAÇÃO

As numerosas fraturas, pontos e manchas de oxidação, áreas com perda da lâmina espelhada e garras de fixação deslocadas denotam a permanência da matéria e a passagem do tempo que a transformou. Visíveis a maior distância e mais determinantes na percepção geral da parede e do espaço, as numerosas peças com variação de coloração em relação ao tom principal denotam outra face da passagem do tempo: os esforços de manutenção que levaram a um acúmulo de substituições pontuais.

Tendo conhecimento do passado do prédio enquanto Cassino, a grande parede espelhada, bronze ou rosada a depender do olhar, é uma das superfícies que melhor evocam os sentimentos de festa, luxo e mesmo futilidade associados àquele edifício. O conjunto de marcas do tempo descritas é fator determinante da possibilidade do sentimento de aproximação àquele passado. Ou seja, as notas de imperfeição e dissonância dadas pelo tempo, no grau em que se encontram, enriquecem o efeito geral, em vez de diminuí-lo.

Além das medidas de contenção da degradação (combate a infiltrações na cobertura e nas instalações hidrosanitárias; procedimentos cuidadosos de limpeza), cabe às ações de manutenção futuras reconhecer o valor das transformações ocorridas no tempo, limitando as substituições aos casos em que efetivamente há perda de valor do espaço, como estilhaçamentos ou perda excessiva da lâmina espelhada. Em síntese, há meios técnicos simples para garantir a permanência da matéria instalada e do relevante valor de antiguidade reconhecido.

FORNECIMENTO

Espelhos de 45cm x 45cm, espessura 6mm (PEREIRA et al., 2013). A coloração é do próprio vidro, de forma que o reespelhamento realizado em 1995-1996 foi feito com camada reflexiva prateada comum, e mesmo assim a coloração final foi mantida (LINS e CARVALHO, 2020). Na documentação coletada, as fontes repetem a informação de que se trata de "espelhos de cristal belgas", mas não pudemos comprovar a informação.

TRAJETÓRIA E ESTADO DE PRESERVAÇÃO ATUAL

Predominam peças da construção (1942), como se conclui da documentação e da comparação do tom predominante com os tons das peças substituídas. No reespelhamento de 1995-1996, foram mantidos os vidros coloridos, enquanto a camada espelhada foi refeita.

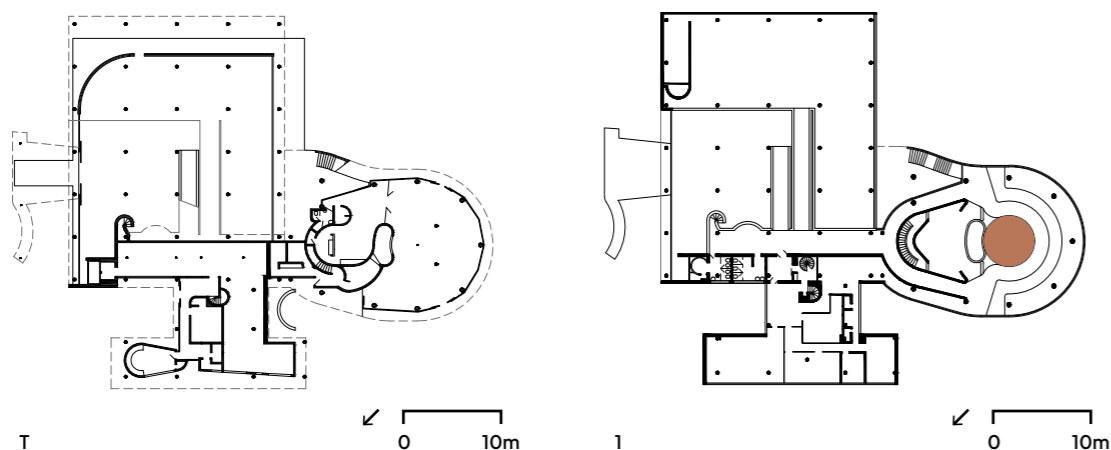
As substituições são esparsas, e estão documentadas para os anos de 1958-59 e 1984. Pressupomos que também houve peças substituídas em 1995-1996, embora tal serviço não fosse previsto.



IMAGENS

1. Aspecto geral do auditório, mostrando a importância do piso de vidro para a sua percepção.
2. Piso de vidro do auditório. Observar variação cromática das peças fornecidas em diferentes momentos.
3. Piso de vidro do auditório. Observar peça estilhaçada, precariamente recomposta.
4. Pato Fu MTV ao vivo. Piso iluminado como protagonista da cenografia.

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=tOfxWulr2nw>. Data de acesso: 06/06/2020.



MATERIAL/ ELEMENTO ARQUITETÔNICO

Placas de vidro do piso do auditório

LOCALIZAÇÃO ATUAL

Piso do auditório.

VALOR DE ANTIGUIDADE E PERSPECTIVAS DE CONSERVAÇÃO

As numerosas fraturas, fissuras, arranhões e sujidades denotam a permanência da matéria e a passagem do tempo que a transformou. Visíveis a maior distância e mais determinantes da percepção geral do piso e do espaço, as peças com variação de coloração e acabamento em relação à maioria denotam outra face da passagem do tempo: os esforços de manutenção que levaram a substituições pontuais em pelo menos duas ocasiões, correspondente a duas colorações diferentes da principal. As peças com trechos estilhaçados causam, simultaneamente, uma tensão negativa diante da passagem do tempo, dados os riscos da fragmentação progressiva e de acidentes.

Tendo conhecimento do passado do prédio enquanto Cassino, a pista de dança circular, com piso de vidro iluminado por baixo, é uma das superfícies que melhor evocam os sentimentos de festa e luxo associados àquele uso. Enquanto parte do Museu, o espaço continuou sendo usado para fins variados, e teve um episódio de divulgação nacional em 2002, com o projeto Pato Fu MTV ao vivo, da banda mineira homônima, em que o piso iluminado foi o principal elemento cenográfico do show e capa do disco. O conjunto de marcas do tempo descritas anteriormente é fator determinante da possibilidade do sentimento de aproximação a esses passados acumulados. Ou seja, as notas de imperfeição e dissonância dadas pelo tempo, no grau em que se encontram, geram certa apreensão, mas, simultaneamente, enriquecem o efeito geral.

Além das medidas de contenção da degradação (essencialmente procedimentos cuidadosos na limpeza e na movimentação do mobiliário), cabe às ações de manutenção futuras reconhecer o valor das transformações ocorridas no tempo, limitando as substituições aos casos de estilhaçamento, em que efetivamente há perda de valor do espaço. Em síntese, há meios técnicos simples para garantir a permanência da matéria instalada e do relevante valor de antiguidade reconhecido.

FORNECIMENTO

Placas de vidro esverdeado, jateado, 60cm x 60cm, instaladas sobre estrutura metálica (SANTIAGO; PEREIRA; FARIAS, 2014).

TRAJETÓRIA E ESTADO DE PRESERVAÇÃO ATUAL

Predominam peças da construção (1942), como se conclui da comparação do tom predominante com os tons das peças substituídas e da ausência de documentação de substituição completa.

As substituições são esparsas, e estão documentadas para a intervenção de 1995–1996. Após esta obra, houve críticas à heterogeneidade do resultado final alcançado, especialmente quando a iluminação sob o piso é acionada (LINS e CARVALHO, 2020).

1942

Instalação

1947–57

1958–59

1960–83

1984

1985–94

Em 1994, já havia peças da pista de dança substituídas (GRZYBOWSKI; PERILO, 1994)

1995–96

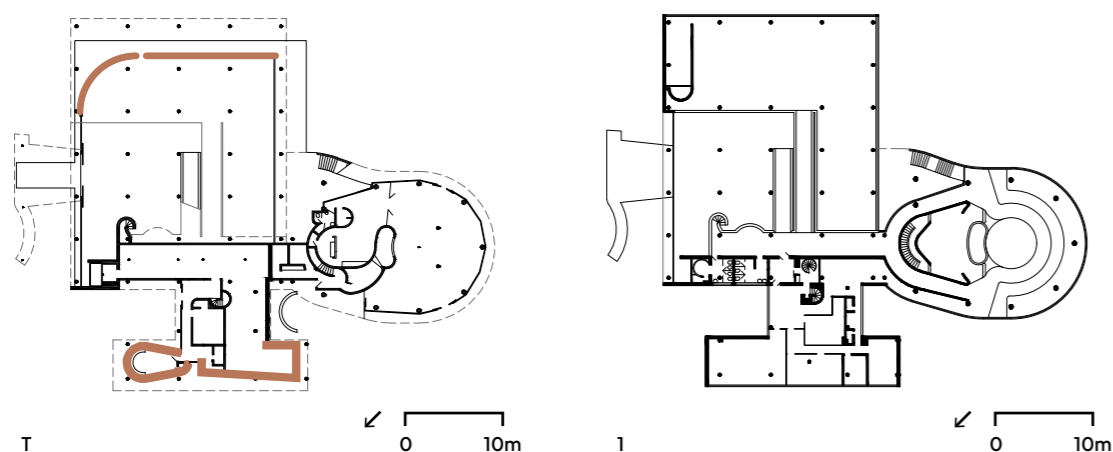
Projeto de 1994 previa retirada, limpeza, reinstalação. Realizado, com substituições pontuais. (GRZYBOWSKI; PERILO, 1994; LINS e CARVALHO, 2020)

1997–2013



IMAGENS

1. Aspecto geral dos volumes de serviço (pavimento térreo), mostrando a importância dos azulejos decorados para a sua percepção.
2. Azulejos nos volumes de serviço (pavimento térreo). Observar perdas pontuais na camada vitrificada, junto às extremidades das peças.
3. Azulejos nos volumes de serviço (pavimento térreo). Observar lacuna causada por perda de peças inteiras.



MATERIAL/ ELEMENTO ARQUITETÔNICO

Azulejos decorados

LOCALIZAÇÃO ATUAL

Revestimento de paredes externas no pavimento térreo (salão inferior e volumes de serviço).

VALOR DE ANTIGUIDADE E PERSPECTIVAS DE CONSERVAÇÃO

Visíveis à distância, as lacunas causadas pela perda de peças inteiras do revestimento de azulejos decorados denotam mais a degradação do prédio ao longo do tempo do que a ambiguidade entre permanência e transformação. O caráter negativo desses danos relaciona-se a seu caráter progressivo e seu grau de interferência na apreensão do prédio, severamente mais intenso do que outras alterações analisadas.

Visíveis apenas a um olhar atento, as numerosas lacunas pontuais na camada vitrificada das peças íntegras denotam a permanência da matéria e a passagem do tempo que a transformou. Talvez por se tratar de material fortemente associado a edificações antigas, tais danos parecem normais, esperados, e, mais do que ao prédio em questão, remetem à longa tradição da azulejaria. Reforçam, potencialmente, o sentido de inserção da arquitetura em uma tradição.

Além das medidas paliativas da degradação (retirada e acondicionamento das peças soltas, para futura reinstalação), as superfícies azulejadas podem continuar a ser mantidas segundo o procedimento aplicado nas intervenções anteriores: limitação da inserção de réplicas aos trechos com peças perdidas, preservando sem intervenção aquelas desgastadas. Em síntese, há meios técnicos simples para garantir a permanência da matéria instalada e do relevante valor de antiguidade reconhecido.

FORNECIMENTO

Azulejos cerâmicos 15cm x 15cm, estampados, esmaltados e queimados, segundo técnica tradicional, produzidos para as obras do Conjunto da Pampulha, e reproduzidos por ocasião das restaurações havidas. O padrão da estampa é reprodução de um modelo francês, comum no século XIX, que constava dos catálogos da Faïencerie de Chosy-le-Roi, e que existe na Igreja de Nossa Senhora da Lapa do Desterro, no Rio de Janeiro.

TRAJETÓRIA E ESTADO DE PRESERVAÇÃO ATUAL

De forma geral, predominam peças da construção (1942), como se conclui da documentação e da inspeção visual.

Houve perdas esparsas, com complementos documentados em 1984 e 1995-1996. Houve também perda total do revestimento de duas paredes no bloco de serviço poligonal do térreo (antigo escritório), quando do fechamento da área dos pilotis. Essa perda concentrada foi recomposta em 1995-1996.

1942

Instalação

1947-57

1958-59

1960-83

Perda de parte do revestimento quando volumes isolados de serviço no térreo foram incorporados à área construída (GRZYBOWSKI; PERILO, 1994)

1984

Fornecimento e instalação de 13m² de réplicas (GGC, 1984)

1985-94

1995-96

Fornecimento e instalação de réplicas para lacunas pontuais e recomposição total de duas paredes que voltaram a ser externas. (GRZYBOWSKI; PERILO, 1994)

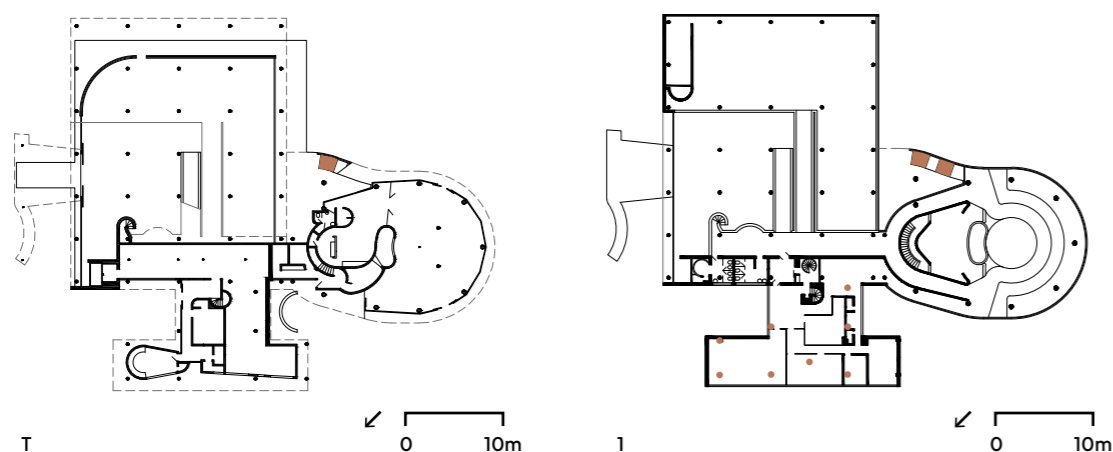
1997-2013

Novas perdas e danos ao revestimento (IEPHA, 2009)



IMAGENS

1. Aspecto geral de uma das salas da administração, mostrando os pilares revestidos em pastilhas hexagonais.
2. Espelhos dos degraus da escada externa, revestidos com pastilhas hexagonais do mesmo tipo daquelas dos pilares.
3. Pilar com pastilhas hexagonais, observar suaves sujidades e mínima variação de coloração dos rejuntas.



MATERIAL/ ELEMENTO ARQUITETÔNICO

Pastilhas hexagonais da escada externa e pilares das áreas de serviço

LOCALIZAÇÃO ATUAL

Pilares das áreas de serviço (pavimento superior); espelhos da escada externa do café ao auditório.

Também há pastilhas hexagonais brancas em parte do piso que dá acesso ao poço do elevador, no pavimento térreo (SANTIAGO; PEREIRA; FARIAS, 2013), não analisável por nossa pesquisa, por não ter sido possível o acesso.

VALOR DE ANTIGUIDADE E PERSPECTIVAS DE CONSERVAÇÃO

Nas pastilhas da escada externa, a sujeira, as variações de coloração das peças e dos rejuntas denotam a permanência da matéria e a passagem do tempo que a transformou. Além do envelhecimento da superfície, o próprio material, associado a um período histórico circunscrito, aponta para um elemento passado que resistiu até o presente. Contudo, por se tratar de elemento isolado, aplicado em área pouco visível, soa mais como nota peculiar do que como evocação das narrativas associadas ao lugar.

Nas pastilhas dos pilares dos espaços de serviço do piso superior, as variações de coloração das peças e dos rejuntas são sutis. A denotar a permanência da matéria e a passagem do tempo está o próprio material, antiquado. Nesses espaços completamente reformados, o revestimento ocupa lugar de destaque por constituir a nota dissonante remanescente que remete ao passado, juntamente com as esquadrias externas. Esses elementos lembram ao observador que ele se encontra em um prédio antigo, de onde vem sua relevância.

A resistência das pastilhas e da forma como elas foram instaladas faz com que, no momento, elas requeiram apenas limpeza cotidiana para garantir a permanência da matéria e do relevante valor de antiguidade reconhecido. Requerem, ainda, reconhecimento de seu valor, para que não sejam objeto de substituição - como se chegou a propor em momento anterior (ver próximos itens).

FORNECIMENTO

Pastilhas cerâmicas brancas e cinza, formato hexagonal, com lado= 2cm.

TRAJETÓRIA E ESTADO DE PRESERVAÇÃO ATUAL

O material remanescente corresponde à construção (1942). Houve perda parcial nas áreas de serviço do primeiro pavimento, que apresentavam alguns pisos em pastilhas (IEPHA, 1981). Perdas maiores, em todos os pilares, foram evitadas durante o licenciamento das obras de 1995-1996.

1942

Instalação

1947-57

1958-59

1960-83

1984

1985-94

1995-96

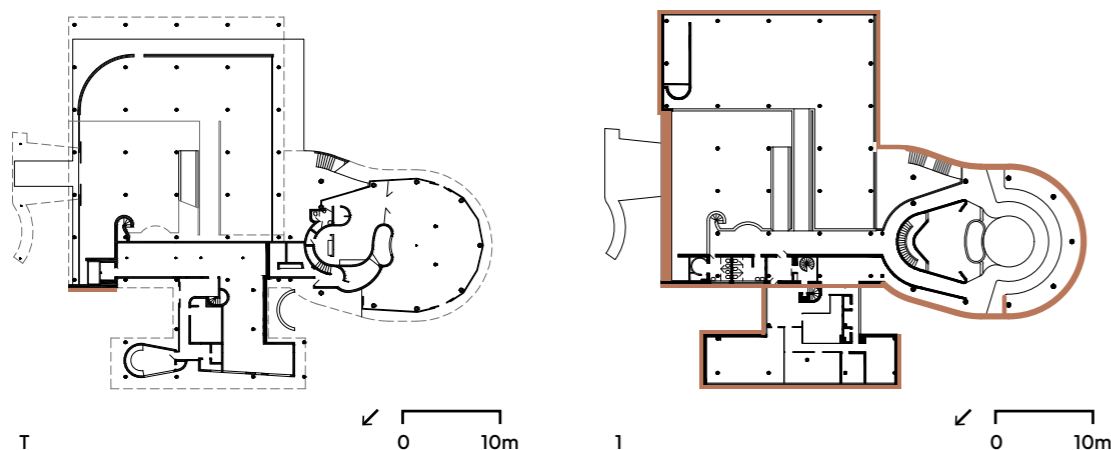
Projeto previa eliminação das pastilhas nos espaços de serviço. Perda foi evitada no licenciamento junto ao Iepha. (GRZYBOWSKI; PERILO, 1994; IEPHA, 1995)

1997-2013



IMAGENS

1. Fachada principal do edifício, mostrando a importância do revestimento de granito juparaná para a sua percepção.
2. Detalhe do granito juparaná na fachada (acima do pilar em mármore travertino). Observar superfície íntegra e arestas vivas.
3. Fachada principal do edifício. Infiltração de água por trás das placas de revestimento e colonização biológica.
4. Detalhe do granito juparaná na fachada. Observar lacuna no vértice.



1942

Instalação

1947-57

1958-59

1960-83

Projeto indicava restauração pontual de granito externo (21m²). Fotografias indicam grandes perdas na fachada sudoeste. (MENEZES, 1979)

1984

Retirada e reassentamento de 56m² de granito das fachadas; fornecimento e assentamento de 6m² de granito nas fachadas, especialmente no volume principal. (GGC, 1984)

1985-94

1995-96

Retirada e reassentamento de algumas dezenas de placas das fachadas, especialmente no bloco de serviços. (GRZYBOWSKI; PERILO, 1996)

1997-2013

MATERIAL/ ELEMENTO ARQUITETÔNICO

Granito Juparaná das fachadas

LOCALIZAÇÃO ATUAL

Fachadas dos três volumes do edifício.

VALOR DE ANTIGUIDADE E PERSPECTIVAS DE CONSERVAÇÃO

As numerosas manchas de umidade, por vezes vinda de dentro para fora, e a consequente colonização biológica são as principais alterações das superfícies externas em granito, e, visto que são recentes e seguem em progresso, denotam mais a degradação atual do museu do que a permanência da matéria diante da passagem do tempo. Este revestimento já apresentou desprendimentos e áreas com placas perdidas, mas atualmente se encontra completo, com pequenas fraturas e lacunas em raras placas.

Assim, a evocação da permanência surge de maneira pouco usual: do contraste entre a transitoriedade das manchas e a resistência do material, cujas peças seguem com sua geometria precisa (arestas vivas, faces planas), mesmo depois de décadas de exposição. A evocação da permanência surge ainda das mesmas placas, apenas em virtude de sua resistência e seu bom estado, nos trechos em que não há marcas de umidade visíveis.

A gravidade das infiltrações pelo verso das peças – que tendem a levar ao desprendimento destas – traz a necessidade da eliminação desse processo, com consequente diminuição das manchas das fachadas. O contraste apontado no parágrafo anterior tende a continuar existindo em relação às manchas de umidade resultantes da chuva e do escoamento dos beirais, sem prejuízo ao valor de antiguidade. Em síntese, há meios técnicos especializados que devem ser mobilizados para garantir a permanência da matéria instalada e dos efeitos análogos ao valor de antiguidade por ela despertados.

FORNECIMENTO

Placas em granito juparaná, com dimensão padrão de 90cm x 50cm e acabamento lavrado (perfeitamente plano, porém áspero) (SANTIAGO; PEREIRA; FARIAS, 2014).

TRAJETÓRIA E ESTADO DE PRESERVAÇÃO ATUAL

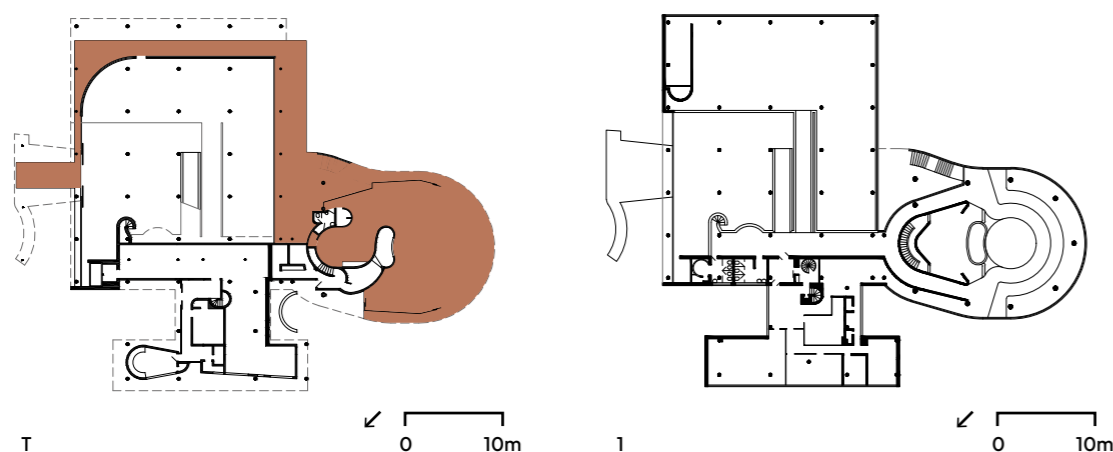
Predominam peças da construção (1942), como se conclui dos baixos quantitativos das obras pesquisadas.

Houve algumas perdas esparsas. Houve perda concentrada, com complementos e reassentamento de peças reaproveitadas, em 1984 (volume principal, fachada sudoeste, próximo ao vértice sul) e 1995-1996 (trechos de fachada ao redor do pequeno pátio aberto).



IMAGENS

1. Piso em granito na varanda, aspecto geral.
2. Piso em granito no pórtico que liga o salão inferior ao café, aspecto geral.
3. Piso em granito no pórtico. Observar desgaste superficial e alterações cromáticas.



MATERIAL/ ELEMENTO ARQUITETÔNICO

Granito cinza dos pisos externos

LOCALIZAÇÃO ATUAL

Piso das varandas, café e espaço multiuso.

VALOR DE ANTIGUIDADE E PERSPECTIVAS DE CONSERVAÇÃO

O desgaste geral e os desnivelamentos do piso em granito da varanda denotam a permanência da matéria e a passagem do tempo que a transformou. A aspereza inicial foi transformada pelo tempo em ligeiro polimento. Dada a contiguidade do espaço com o salão inferior, evoca-se o animado trânsito de pessoas nos diferentes momentos da história do edifício.

No salão multiuso e em sua área de acesso, as manchas numerosas e difusas, de origem não identificada, são mais evidentes do que o desgaste geral e as fissuras isoladas identificadas – estas manchas prejudicam o aspecto mais do que contribuem para o sentimento do valor de antiguidade.

Dada a resistência de seu material, o piso da varanda requer apenas limpeza cotidiana para garantir a permanência da matéria instalada e do discreto valor de antiguidade reconhecido. Por sua vez, o piso do salão multiuso e de seu acesso, que talvez apresente processo de degradação em andamento, requer diagnóstico que embase ações visando à preservação de sua materialidade, como atributo de outros valores.

FORNECIMENTO

Placas de granito cinza, variedade não identificado, dimensões 60cm x 60cm, acabamento lavrado (perfeitamente plano, porém áspero). Projeto recente indica que a variedade comercial com aparência mais próxima hoje disponível o granito Corumbazinho (SANTIAGO; PEREIRA; FARIAS, 2014).

TRAJETÓRIA E ESTADO DE PRESERVAÇÃO ATUAL

Predominam peças da construção (1942), como se conclui dos baixos quantitativos das obras pesquisadas.

Houve perdas (não é possível saber se esparsas ou concentradas), que levaram a complementamentos e reassentamento em 1984 e 1995–1996.

1942

Instalação

1947–57

1958–59

1960–83

1984

Fornecimento e instalação de 34m² de piso de granito (GGC, 1984)

1985–94

1995–96

Reassentamento de peças desprendidas e substituição de peças não correspondentes ao padrão (GRZYBOWSKI; PERILO, 1994)

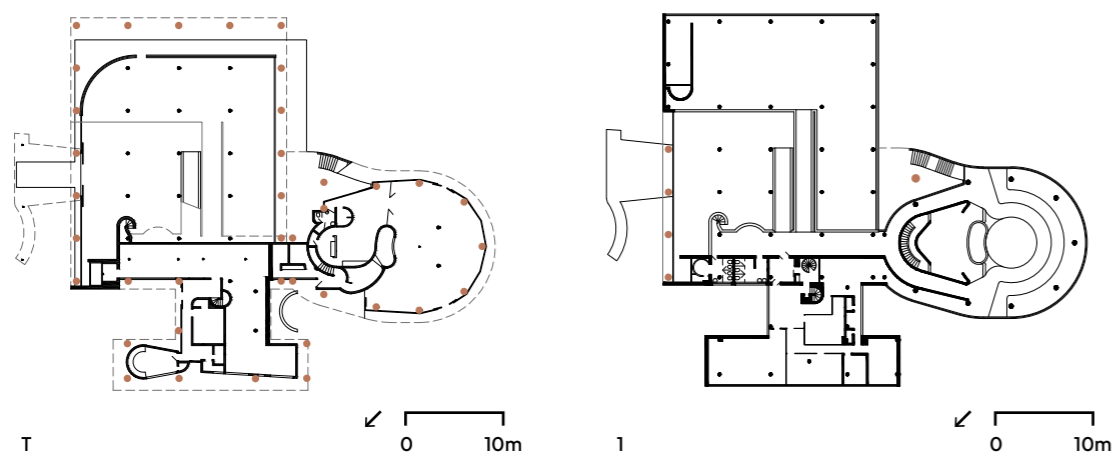
1997–2013

Vistoria indica novas peças desprendidas (EPHA, 2009)



IMAGENS

1. Aspecto geral da fachada sudeste, incluindo os pilares revestidos em mármore travertino.
2. Pilar da fachada sudeste. Observar alteração cromática no trecho inferior do revestimento, indicando absorção de pigmento do solo.
3. Pilar da fachada sudeste. Observar porosidade, alteração cromática e corte curvo das placas.



MATERIAL/ ELEMENTO ARQUITETÔNICO

Mármore travertino dos pilares externos

LOCALIZAÇÃO ATUAL

Revestimento dos pilares externos.

VALOR DE ANTIGUIDADE E PERSPECTIVAS DE CONSERVAÇÃO

As pequenas lacunas, as sujidades variadas e especialmente a alteração cromática da parte inferior dos pilares, provocada pela impregnação do material pelo solo, denotam a permanência da matéria e a passagem do tempo que a transformou. A integridade geral das peças contribui para o efeito positivo dessas alterações, caracterizáveis como pátina.

Ao tempo em que o caráter clássico do material, utilizado desde a Roma Antiga, contribui para a evocação da passagem do tempo, sua localização exclusivamente externa, por vezes em áreas não transitáveis, não contribui para outras sugestões de maior intensidade.

Dada a adequação do material às superfícies onde se encontra, é suficiente apenas a limpeza eventual para garantir a permanência da matéria instalada e do valor de antiguidade reconhecido.

FORNECIMENTO

Placas de mármore travertino, cortadas em lâminas curvas de aproximadamente 13cm x 72cm (raio de 32cm e ângulo de 45°), com veios na vertical.

TRAJETÓRIA E ESTADO DE PRESERVAÇÃO ATUAL

Predomínio absoluto de peças da construção (1942), como se conclui da documentação, que indica substituição de uma placa (em 1984) e reassentamento de duas (em 1995–1996).

1942

Instalação

1947–57

1958–59

1960–83

1984

Instalada 1 nova placa. (GGC, 1984)

1985–94

1995–96

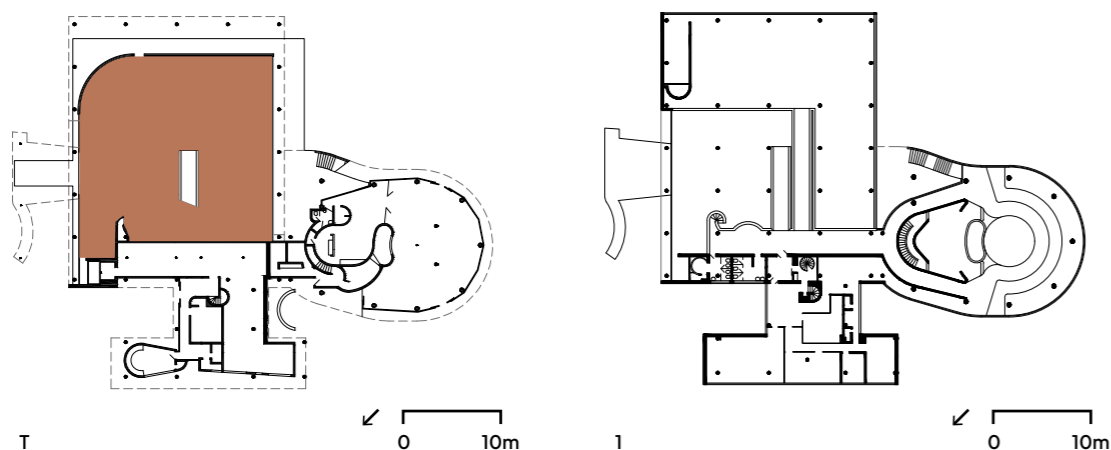
Reassentamento de duas placas desprendidas, sem fornecimento. (GRZYBOWSKI; PERILO, 1994)

1997–2013



IMAGENS

1. Vista geral do salão inferior e galeria, mostrando a importância do piso em calcário amarelo para a sua percepção.
2. Piso do salão inferior, em calcário amarelo. Observar desgaste intenso, com acúmulo de sujeira.
3. Piso do salão inferior, em calcário amarelo. Observar fóssil de concha na rocha.



MATERIAL/ ELEMENTO ARQUITETÔNICO

Calcário amarelo de negrais do piso do salão inferior

LOCALIZAÇÃO ATUAL

Piso do salão inferior.

VALOR DE ANTIGUIDADE E PERSPECTIVAS DE CONSERVAÇÃO

O intenso desgaste, a sujeira difusa, as fissuras e desnivelamentos esparsos denotam a permanência da matéria e a passagem do tempo que a transformou. Sendo o piso instalado no salão de chegada ao Museu e ao antigo Cassino, as marcas do tempo evocam diretamente o animado trânsito de pessoas nos diferentes momentos da história do edifício. O requinte associado ao raro calcário amarelo português, traz à mente especialmente o caráter de luxo do uso inicial.

Embora o desgaste e a sujeira sejam conspícuos para além do limite da discrição, podendo causar desconforto em alguns observadores, a regularidade do piso de quase todo o salão, juntamente com o aspecto polido das seções não desgastadas, continua conferindo dignidade e nobreza ao espaço.

O calcário amarelo de Negrais, como outros calcários genericamente chamados de pedra de lioz, tem a peculiaridade de evocar uma dupla história. Rocha de origem marinha, traz os fósseis das conchas de onde provém. Assim, para além da história humana legível no desgaste da pedra, há uma história geológica legível em seus padrões.

Além das medidas de contenção da degradação (essencialmente procedimentos cuidadosos na limpeza e na movimentação do mobiliário), em algum momento será necessário promover o preenchimento dos desgastes do piso com algum tipo de resina – procedimento a ser realizado com a necessária precaução de especificação, testagem e execução. Em síntese, há meios técnicos especializados para garantir a permanência da matéria instalada e do relevante valor de antiguidade reconhecido.

FORNECIMENTO

Comumente referido como mármore português amarelo (GRZYBOWSKI; PERILO, 1994b), o material do piso do salão inferior foi mais recentemente identificado como mármore amarelo de Negrais, que é de fato português, proveniente da localidade do mesmo nome (PEREIRA et al., 2013). Tecnicamente, não é um mármore, mas um calcário, assim como as demais pedras lioz (SILVA, 2008). Assentado em placas de 72cm x 75cm.

TRAJETÓRIA E ESTADO DE PRESERVAÇÃO ATUAL

As peças correspondem à construção (1942), como se conclui da documentação, que indica apenas reassentamento (em 1984) e outros procedimentos de manutenção (em 1995–1996).

1942

Instalação

1947–57

1958–59

1960–83

1984

Retirada e reassentamento de 10m² de mármore interno, sem substituições (GGC, 1984)

1985–94

1995–96

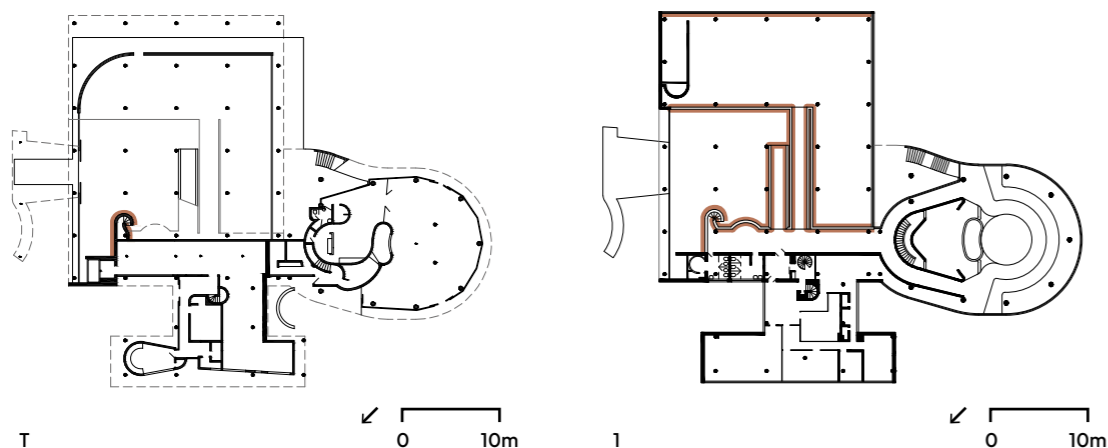
Projeto previa tratamento com ceras. Parecer do IEPHA solicitou limpeza e nivelamento com resina. A esclarecer procedimento efetivamente executado. (GRZYBOWSKI; PERILO, 1994; IEPHA, 1995)

1997–2013



IMAGENS

1. Vista geral das rampas e salão superior, mostrando a importância do revestimento em alabastro dos parapeitos para a sua percepção.
2. Alabastro (parapeito do salão superior). Observar alteração cromática da rocha, que adquiriu tons de ocre.
3. Alabastro (parapeito do salão superior). Observar fragmentação e perda de translucidez das peças.
4. Alabastro (parapeito da escada da galeria). Observar alteração cromática para cinza, de origem não esclarecida.



1942

Instalação

1947-57

1958-59

1960-83

Projeto indicava necessidade de restauração no salão superior. (MENEZES, 1979)

1984

1985-94

Diagnóstico indicava bom estado geral, e alguns trechos com fissuras, trincas, desprendimento, perdas e desgaste em virtude da umidade. (GRZYBOWSKI; PERILO, 1994)

1995-96

Retirada, recomposição, colagem de peças e reinstalação de trechos inteiros do guarda corpo superior e quase todo o parapeito das janelas. Sem substituições (GRUPO, 1995)

1997-2013

Vistoria indica manchas amarelas e outras alterações de cor, decorrentes do envelhecimento da intervenção de 1995-96. (IEPHA, 2009)

MATERIAL/ ELEMENTO ARQUITETÔNICO

Alabastro dos parapeitos internos

LOCALIZAÇÃO ATUAL

Parapeitos das rampas, galeria e salão superior.

VALOR DE ANTIGUIDADE E PERSPECTIVAS DE CONSERVAÇÃO

As inúmeras fissuras e alterações cromáticas do alabastro das circulações de público, mais concentradas em determinados trechos do que em outros, denotam a permanência da matéria e a passagem do tempo que a transformou. Nos trechos das placas fragmentadas, recompostas e reinstaladas, são visíveis os esforços de manutenção, mesmo na ausência de informação precisa. Nos trechos com alterações cromáticas ou de translucidez perdida, emerge a dúvida – o que aconteceu aqui?

O material tem coloração e translucidez incomuns para materiais de construção, lembrando mais uma peça decorativa – e efetivamente cumpre a função de decorar os salões superior e inferior. As superfícies de alabastro são o ápice da evocação dos sentimentos de festa e luxo associadas ao antigo uso enquanto Cassino. O conjunto de marcas do tempo descritas é fator determinante da possibilidade do sentimento de aproximação àquele passado. Ou seja, de forma geral, as notas de imperfeição e dissonância dadas pelo tempo, no grau em que se encontram, enriquecem o efeito geral, em vez de diminuí-lo. Contudo, as alterações mais intensas (especialmente o escurecimento na base da escada semicircular e a perda de translucidez no parapeito do pano de vidro do salão superior) chegam a prejudicar tal efeito.

A contenção da degradação requer não somente o controle dos procedimentos de limpeza cotidiana, mas a resolução das infiltrações pelo pano de vidro do salão superior – problema crônico do edifício. Eventuais ações de manutenção que queiram mitigar os danos mais graves existentes devem ser concebidas com cautela, dada a fragilidade em que se encontra o material. Em síntese, há meios técnicos especializados para buscar a permanência da matéria instalada e do relevante valor de antiguidade reconhecido; contudo, não se tem previsibilidade total dos resultados que se efetivamente se pode alcançar (seja quanto à estanqueidade do pano de vidro, seja quanto ao envelhecimento das intervenções).

FORNECIMENTO

Placas com dimensões variáveis, sendo 50cm x 70cm a medida padrão (SANTIAGO; PEREIRA; FARIAS, 2014). As variações de coloração observadas, tanto para o verde como para o marrom, foram consideradas como normais do fornecimento, no diagnóstico de 2013 (PEREIRA et al., 2013). Fornecida comercialmente com o nome de mármore ônix, esta rocha de calcita tem por denominação mais adequada alabastro, visto que o termo ônix designa outro minério, formado predominantemente por sílica.

TRAJETÓRIA E ESTADO DE PRESERVAÇÃO ATUAL

As peças correspondem à construção (1942), como se conclui da documentação, que indica apenas manutenção intensa, em 1995-1996, sem substituição. Em trechos inteiros (11 placas do guarda corpo e 64 placas no parapeito do pano de vidro), foram executadas retirada, recomposição e colagem de peças (com cianoacrilato/ Superbonder), seguidas de reinstalação, acabamento em cera com parafina e polimento. Os reparos realizados, quando envelheceram, levaram à alteração cromática das peças (para tom ocre), que se tornaram diferentes de suas vizinhas. Desde antes de 1970, há um trecho com alteração cromática para um tom cinza escuro, na base da escada da galeria, sem que se tenha identificado sua causa (PEREIRA et al., 2013).

Conclusão da Parte 2

Atribuição e preservação do valor de antiguidade em edifícios do século XX

A escolha dos casos analisados nesta tese partiu da identificação dos edifícios do século XX tombados, em nível federal ou estadual, nos estados de Pernambuco, Bahia, Distrito Federal, Goiás, Minas Gerais, Rio de Janeiro, São Paulo e Rio Grande do Sul, abrangendo, portanto, uma representação nacional. No quadro montado, o grau de reconhecimento do patrimônio desse período varia de estado para estado e nos âmbitos nacional e local. Além das diferentes proporções do estoque construído provenientes do século XX, também a relevância desse século nas narrativas históricas que justificam a preservação se apresenta como hipótese explicativa dessa variedade.

Quadro c.1. 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%

Os processos de patrimonialização da arquitetura moderna brasileira escapam aos nossos objetivos, e já foram amplamente analisados a partir das ações do Iphan,¹ enquanto permanecem menos estudados no âmbito dos estados.² Identificamos trilhas de pesquisa interessantes, tanto para compreender os demais 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* – apontando 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.

1 PESSÔA, José, Cedo ou tarde serão considerados obra de arte, in: **Moderno e Nacional**, Rio de Janeiro: EdUff, 2006, 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 Ben, **Arquitetura moderna: um estudo sobre patrimônio e preservação**, Dissertação – mestrado em arquitetura e urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013; NASCIMENTO, Flávia Brito do, **Blocos de memórias. Habitação social, arquitetura moderna e patrimônio cultural**, São Paulo: Edusp/Fapesp, 2016.

2 Destacamos a análise de Flávia do Nascimento sobre São Paulo (Condephaat) e Rio de Janeiro (Inepac). NASCIMENTO, **Blocos de memórias. Habitação social, arquitetura moderna e patrimônio cultural**.

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 lenta e gradualmente respondidas pelas próprias práticas de tombamento do instituto. Os dados do quadro c.1, contudo, 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.

VALOR DE ANTIGUIDADE

Os 32 edifícios analisados mostraram as múltiplas possibilidades do valor de antiguidade em edifícios do século XX. Tomando de empréstimo a expressão de Michael Gubser, esses edifícios fizeram-se *superfície visível do tempo* e, assim, passaram a expressar seus temas de projeto mais intensamente, ou ganharam novos temas, não presentes quando de sua inauguração.³

As dissonâncias, superposições e fricções de tempos identificadas configuram esse conjunto de edifícios enquanto refúgio contemporâneo da *aura* e dos *vestígios*. Convergindo para tanto, estão 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.

Ao fim da Parte 1, lembrávamos que edifícios com essas características podem ser a ocasião para despertar nos observadores o olhar atento: uma postura reflexiva e intelectualmente ativa. Concluímos a Parte 2 reafirmando essa possibilidade: os fragmentos fora do tempo, as superfícies que abrem um passado, as justaposições dissonantes do repertório analisado são ocasiões para superar o interesse baseado apenas no *incomum* e no *curioso* e, então, *capturar* o observador de forma mais intensa e duradoura, para o *olhar atento* e o *recolhimento*, como no caso do pintor chinês referido por Benjamin.⁴

A abordagem adotada não é quantitativa, mas a variedade das manifestações e a repetição da forma como algumas se apresentam indicam que o valor de antiguidade é amplamente difundido nos edifícios do século XX. Para sua difusão, contribui o fato de que ele independe de um valor arquitetônico excepcional para se manifestar – característica já apontada por Riegl – embora, evidentemente, se beneficie da presença de outros valores culturais.

ENVELHECIMENTO E MATERIALIDADE

A predominância das superfícies envelhecidas na análise do Museu de Arte da Pampulha corrobora os resultados dos capítulos anteriores. 31 dos edifícios estudados têm ao menos uma superfície com envelhecimento relevante – que se apresenta, assim, como o atributo mais frequente do valor de antiguidade. Tal achado é significativo porque ecoa a obra de Riegl e de seus intérpretes, em que o envelhecimento

3 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.

4 BENJAMIN, Walter, A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Trad. Sergio Paulo Rouanet, in: *Obras escolhidas* (v. 1). *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*, São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 193.

também é o atributo do valor de antiguidade citado com maior frequência, convergindo para indicar esse predomínio em outros universos, que não aquele analisado.

Os casos permitiram sistematizar 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 revisada na Introdução, observamos que há materiais tradicionais frágeis e materiais do século XX com resistência suficiente para manter, no longo prazo, o valor de antiguidade – invalidando uma pretensa correlação entre materiais modernos e fragilidade. Com efeito, o mito de uma arquitetura antiga essencialmente durável parece reportar-se mais às catedrais europeias, com suas paredes de pedra à vista e suas abóbadas de cantaria, do que às casas brasileiras, que tão frequentemente têm paredes de taipa ou adobe, pintura a cal e telhados sempre a reclamar manutenção. Dando mais complexidade à questão, observamos ainda que determinados elementos arquitetônicos feitos com materiais efetivamente frágeis, como o vidro e a pintura sobre substrato cimentício, podem apresentar valor de antiguidade, resultante do acúmulo de processos de manutenção.

Isso não leva a afirmar que edifícios do século XX envelhecem placidamente nem que eles prescindem de manutenção; e sim que degradação e manutenção são processos inescapáveis dos edifícios de qualquer tempo; que não impedem, mas viabilizam, o reconhecimento e a preservação de seu valor de antiguidade.

A discussão dos materiais leva à discussão da construção, da técnica e do trabalho artesanal. Os casos estudados mostram a ampla presença do trabalho manual, único, nos elementos construídos, como fator fundamental – e por vezes visível – de sua expressividade. Mesmo considerando o artesanato qualificado, que observamos de forma generalizada nos prédios das primeiras décadas do século, e vai rareando ao longo do tempo, vemos que persiste trabalho manual relevante no edifício *Rainha da Sucata*, concluído em 1991, com seus ornamentos e suas esquadrias produzidas sob medida. As causas produtivas e/ou culturais dessa permanência escapam aos objetivos da tese, assim como a própria discussão mais aprofundada do trabalho manual – contudo, assinalamos sua presença difundida para refutar a ideia generalizante de uma arquitetura do século XX produzida em série, e, assim, livremente substituível. A argumentação da produção seriada deve ser restrita às peças que efetivamente resultam de tal processo e, mesmo assim, não é suficiente para negar valor à sua materialidade – afinal, como mostra o Teatro José de Alencar, o tempo as torna únicas.

ALTERAÇÕES, AUTORIA E FIDELIDADE AO ESTADO INICIAL

O repertório analisado explicita a possibilidade de que as alterações em edifícios do século XX tenham valor cultural relevante, inclusive reconfigurando suas imagens e 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 transformações posteriores. Outra característica comum aos três edifícios é a resolução formal das alterações de modo pouco perceptível, não configurando valor

de antiguidade. A permanência da *autoria* e da *unidade formal*, mesmo quando não se trata mais do projeto original, se relaciona tanto a concepções próprias do Movimento Moderno como ao controle que Warchavchik e Niemeyer conseguiram manter em relação a esses projetos, valendo-se o primeiro da propriedade e o segundo de seu reconhecimento profissional.

O valor de antiguidade associado às alterações se apresentou, então, nos acréscimos litúrgicos da Igreja da Ascensão do Senhor, projetada inicialmente por Lelé, mas especialmente em um conjunto de edifícios das primeiras décadas do século, cuja autoria é menos reconhecida hoje e, supomos, também quando de sua construção. Nesses casos, as mudanças claramente perceptíveis evidenciam as intervenções no tempo.

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, coloca em cena de forma mais contundente sensibilidade e juízo crítico como requisitos para seu reconhecimento. Afinal, seria possível propor a preservação de qualquer envelhecimento controlável, mas não seria possível aceitar qualquer acréscimo volumétrico a um edifício tombado.

Resta patente, então, que essas alterações *podem* se integrar positivamente aos edifícios. Estes, enquanto se deslocam no tempo e se transformam em patrimônio cultural, *podem* perder pureza e ganhar complexidade, mesmo quando resultam de uma ideia simples e límpida. A pesquisa indica, portanto, que mais do que relativizar a *autoria*, a preservação deve relativizar a *intenção do projetista*, o *projeto original* e o *estado inicial*. Assim, nesta conclusão, substituímos a expressão inicialmente adotada – *sempre autoral* – por outra mais adequada aos achados da tese – *sempre original*.

OBSOLESCÊNCIA E INTERESSE DO PÚBLICO

Formas antiquadas, usos perdidos e características ultrapassadas são atributos de valor muito difundidos no patrimônio edificado em geral, e o panorama do *obsoleto* apresentado mostra que isso também pode ser válido para edifícios do século XX. Sua preservação, por óbvio, dá-se na dialética com o desempenho previsto e o uso atual.

Pelo que têm de *incomum* ou *curioso*, esses elementos facilmente despertam o interesse inicial do público – a *fantasia* descrita por Wells e Baldwin, que esperamos que se aprofunde em *olhar atento*.⁵ Mesmo assim, em comparação com o envelhecido e o alterado, o *obsoleto* recebe pouca atenção acadêmica e profissional no âmbito do patrimônio cultural. Integrar esse tema à discussão do valor de antiguidade, conforme fizemos, mostrou-se-nos útil ao reconhecimento sensível de especificidades do patrimônio edificado que, de outra forma, seriam tratadas exclusivamente sob o ponto de vista documental.

POR UMA PRESERVAÇÃO ALÉM DO NOVO, ATUAL E ORIGINAL

Caracterizamos um valor de antiguidade amplamente difundido pelos edifícios do século XX, indissociavelmente ligado à sua materialidade e à sua história. Resta evidente que o patrimônio que detém tal

5 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.

valor é formado por *edifícios* – construídos, concretos, históricos. Ideias e projetos podem ter valores culturais, como parte de um conhecimento e uma herança disciplinar, mas são apenas uma dimensão, com valores limitados, do patrimônio moderno e do século XX. Edifícios não são *cópias menos valiosas* de um projeto *ideal*, mas *instauração da experiência* arquitetônica, em sua complexidade. Essa transposição, seguramente imperfeita, é ocasião para ganhos que só assim podem ser conseguidos. As analogias entre *DNA* e projeto, entre *clones* e reconstrução, já exploradas por Ascensión Hernández Martínez, são esclarecedoras:⁶ um ser humano não é uma cópia de seu DNA; cada clone do mesmo DNA é uma pessoa diferente, porque tem uma existência histórica diferente.

Reconstruir edifícios perdidos ou nunca construídos pode constituir homenagem válida, empreendimento de sucesso, instrumento didático útil e experiência arquitetônica rica. Porém, ao desconhecer o valor histórico e o valor de antiguidade, trata-se de uma preservação empobrecida, inadequada, um *ramo estranho e excepcional* da preservação. Mais grave é reconstruir edifícios existentes por sobre si próprios, dando a tal ato o nome de restauração, com o intuito de que eles sejam sempre novos, sempre atuais e sempre fiéis a seu estado inicial.

Tendo aberto um panorama do valor de antiguidade desconsiderado por essa forma de preservar, esperamos 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.

Conforme argumentamos na Introdução, essa retomada do restauro estilístico oitocentista,⁷ chamada por John Allan de *discurso próprio da restauração da arquitetura moderna*,⁸ é um conjunto de princípios desenvolvido por profissionais estranhos ao campo da preservação, a partir de um corpo de exemplos muito restrito, baseado na desqualificação do detalhamento, da construção e da funcionalidade dos edifícios, como forma de justificar profundas transformações que lhes garantissem a integridade de imagem e a funcionalidade desejadas para que constituíssem – não patrimônio cultural – mas *monumentos a um eterno Movimento Moderno*.

Para além do repertório restrito de valores que tutela, essa abordagem demonstra desconhecimento do próprio MoMo, ao reduzi-lo a um corpo estreito de princípios. Le Corbusier, que citamos na Introdução por sua defesa de uma arquitetura abstrata, ascética e asséptica nas décadas de 1920 e 1930, é exemplar do redirecionamento e da subversão desses mesmos princípios.⁹ Há muitas décadas, a historiografia da arquitetura tem explorado e compreendido a diversidade e as contradições do Movimento Moderno, de seus protagonistas e de seus discursos. Como exemplos de uma vasta bibliografia, recordemos que Reyner Banham desnuda o vazio do termo *funcionalismo* para descrever um produção de caráter eminentemente estético¹⁰ – raciocínio posteriormente refinado por Stanford Anderson;¹¹ enquanto Vincent Scully e Alan Colquhoun mostram a densa presença da tradição nessa arquitetura, apesar das negações do fato.¹²

6 HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión, *La clonación arquitectónica*, Madri: Siruela, 2007.

7 JOKILEHTO, Jukka, *A history of architectural conservation*, Londres: Routledge, 2007, p. 137ss.

8 ALLAN, John, Points of balance: patterns of practice in the conservation of modern architecture, in: *Conservation of modern architecture*, Shaftesbury: Donhead, 2007, p. 43.

9 FRAMPTON, Kenneth, *História crítica da arquitetura moderna*, São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 217ss.; MOSTAFAVI, Mohsen; LEATHERBARROW, David, *On weathering: the life of buildings in time*, Cambridge (Massachusetts): The MIT Press, 1993, p. 94, 110.

10 BANHAM, Reyner, *Teoria e projeto na primeira era da máquina*, São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 499ss.

11 ANDERSON, Stanford, The fiction of function, *Assemblage*, n. 2, p. 18–31, 1987.

12 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.

Textos sobre preservação já indicaram essa complexidade.¹³ Pier Giovanni Bardelli aponta que, às vezes, a técnica e seu protagonismo aparecem nos edifícios de forma alegórica, como uma narrativa construída.¹⁴ Ana Carolina Bierrenbach corrobora essa visão e nos lembra que, em meio ao funcionalismo estrito, “há também arquitetos que continuam acreditando que a arquitetura tem que perdurar assumindo uma dimensão de monumentalidade.”¹⁵

Assim amadurecida a reflexão disponível sobre esse acervo, não se justifica preservá-lo segundo princípios simplistas; cabe evitar generalizações e lugares-comuns; não se justifica projetar intervenções como se esses edifícios houvessem sido inaugurados ontem; cabe desenvolver a sensibilidade para suas especificidades materiais e históricas – que não excluem o novo, o atual e o fiel ao estado inicial, mas vão além destes.

Assim, conforme apontado na Introdução, alinhamo-nos à posição de síntese a que se chegou ao fim da década de 2000: reconhecer as dificuldades relacionadas à preservação do patrimônio do século XX, mas encará-las como inerentes à prática da preservação, e seguir trabalhando com o conhecimento disciplinar, com naturalidade.¹⁶

Nesse contexto, as análises e reflexões desta tese são meios para melhor reconhecer e atribuir valor a edifícios, formas e materiais já conhecidos, mas pouco vistos sob a perspectiva adotada. São contribuições para uma sensibilidade alternativa ao *nobre purismo* referido por Scully.¹⁷ Afinal, as possibilidades de preservação do valor de antiguidade dependem não apenas da resistência dos materiais, mas também da disponibilidade dos usuários em conviver com seu envelhecimento, sua obsolescência e suas alterações. Essencialmente, os edifícios podem ser conservados *ultrapassados e em uso; envelhecidos e íntegros; alterados*, mas com *forma legível* – ambiguidades em que brilha seu valor de antiguidade, como lembrado por Sandro Scarrocchia.¹⁸ Trata-se, enfim, de perceber e resolver as marcas do tempo como *parte* de uma nova unidade figurativa, e não *contra* essa unidade.

Não pudemos explorar o sentido urbano dos conceitos abordados, mas registramos o quanto Brasília se apresenta como exemplo das potencialidades de enriquecimento da preservação do legado do século XX, a partir da perspectiva apresentada. Se, como aponta Eduardo Rossetti, a cidade tem muitos tempos e atores,¹⁹ e se, como mostra sua Catedral,²⁰ ela tem também múltiplos autores e construtores, apresentam-se numerosas camadas de bens culturais, atributos e valores a preservar, para além do plano concebido por Lucio Costa – que, em vasta medida, segue estruturando a proteção legal e factual da cidade.

13 JOKILEHTO, Jukka, Continuity and change in recent heritage, *in: World heritage papers 5. Identification and documentation of modern heritage*, Paris: World Heritage Centre, 2003, p. 102–109; CASCIATO, Maristella, Sulla durata dell'architettura moderna, *in: Conservare l'architettura. Conservazione programmata per il patrimonio del XX secolo*, Milão: Mondadori Electa, 2009, p. 16–18; CUPELLONI, Luciano, *Materiali del moderno. Campo, temi e modi del progetto di riqualificazione*, Roma: Gangemi, 2017, p. 51.

14 BARDELLI, Pier Giovanni; FILIPPI, Elena; GARDA, Emilia, *Curare il moderno: I modi della tecnologia*, Veneza: Marsilio, 2002, p. 3.

15 BIERRENBACH, Debates recentes sobre o restauro da arquitetura moderna na Itália, p. 138–139.

16 MACDONALD, Susan, Materiality, monumentality and modernism: continuing challenges in conserving twentieth-century places, *in: (Un)Loved Modern (anais eletrônicos do evento em Sydney, em 2009)*, Sydney: Icomos. Seção Austrália, 2009; MOREIRA, Fernando Diniz, Os desafios postos pela conservação da arquitetura moderna, *in: Cidade moderna e contemporânea: síntese e paradoxo das artes (anais eletrônicos do 8º Seminário Docomomo Brasil, no Rio de Janeiro, de 1 a 4 de setembro de 2009)*, Rio de Janeiro: Proub/UFRJ – Docomomo Rio, 2009.

17 SCULLY JR., Vincent, Introdução, *in: Complexidade e contradição em arquitetura*, São Paulo: Martins Fontes, 1995, p. xiv.

18 SCARROCCHIA, Sandro, La teoria dei valori confliggenti dei monumenti di Alois Riegl, *in: Il culto moderno dei monumenti. Il suo carattere e i suoi inizi*, Milão: Abscondita, 2011, p. 85–86.

19 ROSSETTI, Eduardo Pierrotti, Brasília, registro de uma vivência, *Política democrática*, v. 20, n. 55, p. 119–125, 2020, p. 124–125.

20 LIMA, Carlos Henrique Magalhães, Catedral de Brasília, desenhar e fazer, *Paranoá*, n. 25, p. 129–137, 2020.

QUESTÕES PROFISSIONAIS: RECONHECIMENTOS E CULTURA DA PRESERVAÇÃO

Com o Museu de Arte da Pampulha, identificamos dois fatores cruciais para que se preserve o valor de antiguidade dos edifícios, dependente de sua materialidade. O primeiro deles é o reconhecimento do valor na arquitetura, independentemente de proteção legal, que foi capaz de controlar a intensidade das transformações e substituições físicas realizadas. Um segundo aspecto é que, a partir do reconhecimento legal, sua preservação foi projetada e supervisionada por profissionais que compartilhavam de uma cultura da preservação atenta à integralidade do objeto. Ou seja: mesmo com as divergências observadas, a rotina de vistorias, projetos e pareceres absteve-se de criar uma *nova preservação* e trabalhou a partir das práticas disciplinares estabelecidas. Essas ações conseguiram, inclusive, contornar parte dos danos da crônica falta de manutenção do Museu.

Esse caso mostrou também, por meio de seus processos de reconhecimento patrimonial em nível nacional e mundial, as divergências de valoração entre as instâncias locais e as instâncias superiores. Em ambos os processos, houve acordo quanto à existência de narrativas centrais que justificavam a proteção proposta. Contudo, também em ambos os processos, um conjunto de outras narrativas e de seus atributos foi desconsiderada pelos avaliadores externos, que preferiram reconhecer o Conjunto da Pampulha em uma versão depurada, que supostamente remete a um estado inicial ideal – inexistente, conforme mostramos – em detrimento de sua complexidade e de sua estratificação histórica.

Lista de Abreviaturas

ABNT	Associação Brasileira de Normas Técnicas
CBM-DF	Corpo de bombeiros militar do Distrito Federal
CHP	Canada's historic places
Condephaat	Conselho de defesa do patrimônio histórico, arqueológico, artístico e turístico (São Paulo)
Conpresp	Conselho municipal de preservação do patrimônio histórico, cultural e ambiental da cidade de São Paulo
Detec/CD	Departamento técnico da Câmara dos Deputados
Deop-MG	Departamento de obras públicas do estado de Minas Gerais
Docomomo	International committee for documentation and conservation of buildings, sites and neighbourhoods of the modern movement
DUA/ Novacap	Departamento de urbanismo e arquitetura da Companhia urbanizadora da nova capital
FMC-BH	Fundação municipal de cultura de Belo Horizonte
Funarj	Fundação de artes do estado do Rio de Janeiro
Fundarpe	Fundação do patrimônio histórico e artístico de Pernambuco
GDF	Governo do Distrito Federal
Icomos	International council on monuments and sites
Iepha	Instituto estadual do patrimônio histórico e artístico de Minas Gerais
IMS	Instituto Moreira Salles
Incaer	Instituto histórico-cultural da aeronáutica
Inepac	Instituto estadual do patrimônio cultural (Rio de Janeiro)
Ipac-BA	Instituto do patrimônio artístico e cultural da Bahia
Iphae	Instituto do patrimônio histórico e artístico do estado (Rio Grande do Sul)
Iphan	Instituto do patrimônio histórico e artístico nacional
ISC20C	International scientific committee on 20th-century heritage
MABH	Museu de arte de Belo Horizonte

MAP	Museu de arte da Pampulha
MIS-RJ	Museu da imagem e do som do Rio de Janeiro
PBH	Prefeitura municipal de Belo Horizonte
Secult-DF	Secretaria de cultura do Distrito Federal
Secult-GO	Secretaria de cultura de Goiás
Secult-MG	Secretaria de cultura de Minas Gerais
Sinfra/SF	Secretaria de Infraestrutura do Senado Federal
Sudacap	Superintendência de Desenvolvimento da Capital (Belo Horizonte)
TJRJ	Tribunal de justiça do Rio de Janeiro
Unesco	United nations educational, scientific and cultural organization

Lista de Quadros

Quadro i.1. Tombamentos de edifícios do século XX em nível federal, estadual e distrital.	38
Quadro i.2. Quantidade, distribuição geográfica e âmbito da proteção legal dos 32 edifícios abordados na pesquisa.	39
Quadro i.3. Listagem dos 32 edifícios abordados na pesquisa.	40
Quadro i.4. Edifícios do século XX tombados pelo Iphan nos estados de Pernambuco, Bahia, Goiás, Distrito Federal, Minas Gerais, Rio de Janeiro, São Paulo e Rio Grande do Sul.	55
Quadro i.5. Edifícios do século XX tombados pela Fundarpe (Pernambuco).	59
Quadro i.6. Edifícios do século XX tombados pelo Ipac (Bahia).	60
Quadro i.7. Edifícios do século XX tombados pela Secult-GO (Goiás).	62
Quadro i.8. Edifícios do século XX tombados pela Secult-DF (Distrito Federal).	63
Quadro i.9. Edifícios do século XX tombados pelo Iepha (Minas Gerais).	64
Quadro i.10. Edifícios do século XX tombados pelo Inepac (Rio de Janeiro).	65
Quadro i.11. Edifícios do século XX tombados pelo Condephaat (São Paulo).	67
Quadro i.12. Edifícios do século XX tombados pelo Iphae (Rio Grande do Sul).	74
Quadro 1.1. Textos de Riegl, Dehio e Dvorak analisados, com títulos traduzidos para o português.	78
Quadro 4.1. Cinco sistemas de valores culturais, redesenhados a partir da síntese de Randall Mason.	125
Quadro 4.2. Vinte sistemas de valores culturais, sintetizados por Fredheim e Khalaf.	126
Quadro 4.3. Sistemas de valores culturais. Documentos com alta correlação com a Carta de Burra.	128
Quadro 5.1. Critérios de análise utilizados e níveis de avaliação correspondentes.	146
Quadro 5.2. Quadro-síntese do valor de antiguidade identificado em cada um dos elementos arquitetônicos analisados nos 32 edifícios da pesquisa.	148
Quadro 5.3. Valor de antiguidade identificado nos elementos arquitetônicos analisados nos 32 edifícios da pesquisa.	190
Quadro 8.1. Combinações de material e elemento arquitetônico analisadas no Museu de Arte da Pampulha.	333
Quadro c.1. Proporção de tombamentos de edifícios do século XX em relação ao total de tombamentos existentes, em nível nacional e local.	372

Lista de Figuras

Figura i.1. Catedral de Brasília. Vista geral, 2022. Vidros substituídos, novos e reflexivos.	12
Figura i.2. Edifício Pirelli, Milão. Vista geral, 2014. Vidros e painéis de fechamento substituídos.	12
Figura i.3. The Economist, Londres. Vista do pátio, 2018. Fachadas limpas como novas.	12
Figura i.4. Localização dos 32 edifícios pesquisados, em 14 cidades de 9 estados de 4 regiões brasileiras.	41
Figura i.5. Palacete Argentina. 1901. Porto Alegre.	41
Figura i.6. Teatro José de Alencar. 1910. Fortaleza.	41
Figura i.7. Casa da Neni. 1910. Antônio Prado (RS).	41
Figura i.8. Sede do Fluminense Clube. 1920. Rio de Janeiro.	41
Figura i.9. Cantina de vinho. 1921. Serafina Corrêa (RS).	42
Figura i.10. Casa de Cultura (antiga Estação Ferroviária). 1922. Pires do Rio (GO).	42
Figura i.11. MIS (Pavilhão do Distrito Federal). 1922. Rio de Janeiro.	42
Figura i.12. Casa da Rua Santa Cruz. 1927. São Paulo.	42
Figura i.13. Hotel Central. 1928. Recife.	42
Figura i.14. Santuário de N. S. de Fátima. 1935. Recife.	42
Figura i.15. Escola Alberto Torres. 1936. Recife.	42
Figura i.16. Hangar de Santa Cruz (antigo hangar de dirigíveis). 1936. Rio de Janeiro.	42
Figura i.17. Pavilhão Luiz Nunes (antigo pavilhão de de verificação de óbitos). 1937. Recife.	43
Figura i.18. Museu Pedro Ludovico. 1937. Goiânia.	43
Figura i.19. Sede o Instituto histórico-cultural da Aeronáutica (Incaer). 1937. Rio de Janeiro.	43
Figura i.20. Palácio das Esmeraldas. 1938. Goiânia.	43
Figura i.21. Banco de São Paulo. 1938.	43
Figura i.22. Centro administrativo do TJRJ (antigo Entreposto de pesca). 1941. Rio de Janeiro.	43
Figura i.23. Teatro Goiânia. 1942.	43
Figura i.24. Museu de Arte da Pampulha. 1942. Belo Horizonte.	43
Figura i.25. Museu. Zoroastro Artiaga. 1943. Goiânia.	44
Figura i.26. Estação Ferroviária. 1950. Goiânia.	44

Figura i.27. Rádio Difusora. 1951. Caruaru (PE).	44
Figura i.28. Instituto Moreira Salles. 1951. Rio de Janeiro.	44
Figura i.29. Cine São Luiz. 1952. Recife.	44
Figura i.30. Palácio do Congresso Nacional. 1960.	44
Figura i.31. Catedral. 1970. Brasília.	44
Figura i.32. Sociedade Harmonia de Tênis. 1970. São Paulo.	44
Figura i.33. Igreja da Ascensão do Senhor. 1975. Salvador.	45
Figura i.34. Sede da Chesf. 1976. Salvador.	45
Figura i.35. Igreja do Divino Espírito Santo. 1981. Uberlândia (MG).	45
Figura i.36. Rainha da Sucata. 1991. Belo Horizonte.	45
Figura 1.1. Valor de antiguidade, com seu sentido e seu atributo.	78
Figura 1.2. Sentidos e atributos do valor de antiguidade.	93
Figura 4.1. Linha do tempo dos documentos referentes à preservação baseada em valores analisados.	117
Figura 5.1. Residência Moreira Salles, fachada frontal, 1951.	139
Figura 5.2. Maquete tátil da residência, produzida para a comemoração dos 20 anos do IMS, 2019.	139
Figura 5.3. Planta baixa, pav. térreo.	139
Figura 5.4. Corte longitudinal.	140
Figura 5.5. Piso da galeria do pátio. Observar desgaste do mármore <i>rosso Verona</i> .	140
Figura 5.6. Piso do vestíbulo, 1951. Observar polimento.	140
Figura 5.7. Guarda-corpo do terraço, peça partida.	140
Figura 5.8. Revestimento de laje em mármore de Carrara.	140
Figura 5.9. Sala íntima, detalhe dos azulejos do século XVIII, com fissuras e pequenas lacunas.	141
Figura 5.10. Sala íntima, vista geral. Espacialidade resultante da continuidade piso-parede.	141
Figura 5.11. Esquadrias da sala de jantar. Observar discreta flexão dos brises horizontais.	142
Figura 5.12. Esquadrias da sala de jantar, detalhe. Observar a textura resultante das repinturas.	142
Figura 5.13. Alvenaria de pedra, fachada sudeste. Volume da escada, juntas limpas e pintadas.	142
Figura 5.14. Alvenaria de pedra, embasamento da piscina. Juntas com crescimento de vegetação.	142
Figura 5.15. Residência Moreira Salles, com Morro dois Irmãos ao fundo. Capa da Revista Habitat, 1951.	143
Figura 5.16. Residência Moreira Salles, com Morro dois Irmãos ao fundo. Capa do site do Instituto, 2021.	143
Figura 5.17. Pátio interno. A natureza entra na geometria da casa.	145
Figura 5.18. Terraço e jardim geométrico.	145
Figura 5.19. Rádio Difusora de Caruaru. Lambris do palco.	146
Figura 5.20. Granilite. Material moderno com alta durabilidade.	147
Figura 5.21. Argamassa pintada. Material tradicional frágil.	147
Figura 5.22. Instituto Moreira Salles. Revestimento de pilar em mármore de Carrara.	149
Figura 5.23. Instituto Moreira Salles. Balaústre em mármore de Carrara.	149
Figura 5.24. Instituto Moreira Salles. Maçaneta em latão.	150

Figura 5.25. Instituto Moreira Salles. Alavanca das esquadrias.	150
Figura 5.26. Antiga sede do Banco de São Paulo, atual Secretaria Estadual de Esportes.	151
Figura 5.27. Edifício Principal do Palácio do Congresso Nacional, em Brasília. Salão Branco.	151
Figura 5.28. Sede do Instituto Histórico-Cultural da Aeronáutica (Incaer), no Rio de Janeiro.	152
Figura 5.29. Sede do Incaer.	152
Figura 5.30. Sede do Fluminense Clube, Rio de Janeiro. Mármore em placas delgadas da escadaria.	153
Figura 5.31. Catedral de Brasília. Mármore em placas, no piso do presbitério.	153
Figura 5.32. Secretaria Estadual de Esportes de São Paulo. Gradis, guaritas e decoração em metal.	154
Figura 5.33. Secretaria Estadual de Esportes de São Paulo. Cofre forte com porta em aço inoxidável.	154
Figura 5.34. Estação Ferroviária de Goiânia. Gradil da bilheteria, em latão e vidro e pátina.	154
Figura 5.35. Palácio do Congresso. Guarda corpo da escadaria do Salão verde.	154
Figura 5.36. Igreja da Ascensão do Senhor. Vista externa, s.d.	155
Figura 5.37. Vista interna. À esquerda, capela-mor; à direita, nave, exibindo três pétalas.	155
Figura 5.38. Planta baixa, nível térreo. 1973.	156
Figura 5.39. Planta baixa, nível subsolo. 1973.	156
Figura 5.40. Capela mor. À esquerda, novo vitral/altar. Ao centro, móveis com placas douradas.	157
Figura 5.41. Nave. À esquerda, pilar-pétala. À direita, parede e caixilhos perimetrais.	157
Figura 5.42. Capela do Santíssimo Sacramento. Bancos, altar e mosaico.	157
Figura 5.43. Capela do Santíssimo Sacramento. Alvenaria de pedra com manchas.	157
Figura 5.44. Detalhe da calha perimetral da nave, 1973.	158
Figura 5.45. Corredor dos espaços de apoio. Calha perimetral, no sopé do muro de arrimo.	158
Figura 5.46. Igreja de Ascensão do Senhor. Concreções, marcas de umidade e manchas de oxidação.	161
Figura 5.47. Sede da Companhia Hidrelétrica do São Francisco (Chesf), em Salvador.	161
Figura 5.48. Chesf. Concreto íntegro, marcado pelo tempo.	161
Figura 5.49. Palácio do Congresso Nacional. Concreto íntegro, marcado pelo tempo.	161
Figura 5.50. Igreja do Divino Espírito Santo, em Uberlândia. Concreto recentemente limpo.	162
Figura 5.51. Sociedade Harmonia de Tênis. Vigamento em concreto aparente.	162
Figura 5.52. Sociedade Harmonia de Tênis. Degraus em concreto aparente.	162
Figura 5.53. Sede da Sociedade Harmonia de Tênis, em São Paulo. Guarda-corpos em concreto aparente.	162
Figura 5.54. Sede da Chesf, vista externa.	164
Figura 5.55. Sede da Chesf, vigas em aço corten, visíveis no pátio interno.	164
Figura 5.56. Sede da empresa John Deere, Moline, Illinois.	165
Figura 5.57. Met Breuer (antigo Whitney Museum, Nova Iorque).	165
Figura 5.58. Mausoléu Brion. Concreto projetado para envelhecer.	165
Figura 5.59. Galeria Oskar Reinhart, Winterthur.	165
Figura 5.60. Pavilhão Luiz Nunes, em Recife.	166
Figura 5.61. Pavilhão Luiz Nunes. Planta livre e esquemas cromáticos ousados.	166

Figura 5.62. Escola Alberto Torres, Recife/PE.	167
Figura 5.63. Escola Alberto Torres. Observar solução estrutural e de vedações.	167
Figura 5.64. Escola Alberto Torres. Viga com fissuras indicativas de oxidação.	167
Figura 5.65. Escola Alberto Torres. Corrimão oxidado até a perda quase total da seção resistente.	167
Figura 5.66. Escola Alberto Torres. Repertório de pisos em granilite.	168
Figura 5.67. Escola Alberto Torres. Observar textura resultante do acúmulo de repinturas.	168
Figura 5.68. Pavilhão Luiz Nunes. Observar texturas resultantes do acúmulo de repinturas.	168
Figura 5.69. Pavilhão Luiz Nunes, Recife. Ladrilhos hidráulicos.	168
Figura 5.70. Museu da Imagem e do Som (MIS), no Rio de Janeiro. Pintura mineral sobre ornamentos.	169
Figura 5.71. Cúpula do plenário do Senado, Palácio do Congresso Nacional.	169
Figura 5.72. Cantina de vinhos, em Serafina Corrêa. Textura resultante das múltiplas repinturas.	169
Figura 5.73. Sede do Incaer. Textura resultante das repinturas sobre a estrutura de concreto da passarela.	169
Figura 5.74. Rádio Difusora de Caruaru. Diferentes cores e texturas dos revestimentos em granilite.	171
Figura 5.75. Rádio Difusora de Caruaru. Granilite com partículas de mica.	171
Figura 5.76. Teatro Goiânia. Acesso. Revestimento íntegro, com pequenas lacunas e arranhões.	171
Figura 5.77. Teatro Goiânia. Corrimão interno. Revestimento íntegro, com pequenas lacunas e arranhões.	171
Figura 5.78. Palacete Argentina, em Porto Alegre. Degrau em granilite exposto aos agentes atmosféricos.	172
Figura 5.79. Casa da Rua Santa Cruz, em São Paulo. Bancada da cozinha, em granilite exposto à umidade.	172
Figura 5.80. Museu Pedro Ludovico, em Goiânia. Guarda-corpo exposto aos agentes atmosféricos.	172
Figura 5.81. Museu Pedro Ludovico. Soleira de banheiro.	172
Figura 5.82. Teatro José de Alencar, em Fortaleza. Vista geral a partir do exterior.	173
Figura 5.83. Teatro José de Alencar. Pátio interno e fachada do volume da plateia.	173
Figura 5.84. Cadeiras móveis nas frisas.	174
Figura 5.85. Tubulação remanescente da iluminação a acetileno.	174
Figura 5.86. Tabuado do palco. Mesma substituído, o tabuado se apresenta com inúmeras marcas de uso.	175
Figura 5.87. Esquadrias da fachada lateral. Marcas de substituição parcial e de degradação.	175
Figura 5.88. Mosaico de texturas nos vitrais, resultante do acúmulo de manutenções ao longo do tempo.	176
Figura 5.89. Textura adquirida pelo do acúmulo de repinturas nos guarda-corpos.	176
Figura 5.90. Suavização dos relevos, em função do acúmulo de repinturas nas escadas.	176
Figura 5.91. Suavização dos relevos, em função do acúmulo de repinturas nas escadas.	176
Figura 5.92. Lacuna resultante da perda de peça em aço.	177
Figura 5.93. Representação da fachada voltada para o pátio do Teatro José de Alencar no <i>Suplemento Ilustrado Fundiciones MacFarlane</i> , de 1912	178
Figura 5.94. Representação do interior do Teatro José de Alencar no mesmo <i>Suplemento</i> de 1912.	178
Figura 5.95. Casa da Neni, em Antônio Prado. Textura resultante das repinturas no toldo da vitrine.	181
Figura 5.96. Centro Administrativo do Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro (TJRJ).	181
Figura 5.97. Teatro Goiânia. Textura resultante das sucessivas repinturas.	182

Figura 5.98. Casa da Cultura de Pires do Rio (antiga estação ferroviária).	182
Figura 5.99. Museu Zoroastro Artiaga. Vitral. Variações de textura e coloração.	183
Figura 5.100. Sede do Fluminense Clube. Variações de textura e coloração.	183
Figura 5.101. Palácio do Congresso Nacional. Variações de coloração no painel de espelhos do Salão Azul.	184
Figura 5.102. Palácio das Esmeraldas, em Goiânia. Descontinuidade figurativa em vitral.	184
Figura 5.103. Santuário de Nossa Senhora de Fátima, em Recife. Vitrais determinantes para a ambiência interna.	184
Figura 5.104. Santuário de N. S. de Fátima. Vitral. Observar variações de textura e cor.	184
Figura 5.105. Estação Ferroviária de Goiânia. Variações de textura entre vidros.	185
Figura 5.106. Casa da Neni. Variação de textura entre vidros.	185
Figura 5.107. Estação Ferroviária de Goiânia. Observar azulejos com grande variabilidade.	185
Figura 5.108. Casa da Cultura de Pires do Rio. Variações na coloração, textura e fabricante do telhamento.	185
Figura 5.109. MIS-RJ. Guarda-corpo da escada remanescente.	186
Figura 5.110. Fluminense Clube. Tacos do Salão Nobre.	186
Figura 5.111. Palácio do Congresso Nacional. Bancada no plenário do Senado.	186
Figura 5.112. Igreja do Divino Espírito Santo. Pilar da nave. Arranhões associados ao uso.	186
Figura 5.113. Casa da Neni. Textura da madeira da fachada, visível apesar das repinturas.	187
Figura 5.114. Casa da Neni. Alterações cromáticas e pequenas lacunas do balcão e do tabuado.	187
Figura 5.115. Casa da Neni. Desgaste da pintura do guarda-corpo, resultante do uso continuado.	187
Figura 5.116. Cantina de vinhos. Fachada em tabuado de madeira, com perda parcial de pintura.	187
Figura 6.1. <i>Rainha da Sucata</i> . Fachada voltada para a Praça da Liberdade.	200
Figura 6.2. Fachada voltada para a Avenida Bias Fortes.	200
Figura 6.3. Maquete elaborada pelos autores do projeto.	201
Figura 6.4. Perspectiva de projeto. Relação do novo Centro de Apoio Turístico com a antiga Secretaria de Educação.	202
Figura 6.5. Perspectiva de projeto. Relação da antiga Secretaria de Educação com o novo Centro de Apoio Turístico.	202
Figura 6.6. Vista atual. Relação entre os volumes e coroamentos da <i>Rainha da Sucata</i> e da antiga Secretaria de Educação.	202
Figura 6.7. Vista atual. A distância e o volume intermediário atenuam o contraste entre os edifícios.	202
Figura 6.8. Esquadrias de aço do volume que contém as escadarias.	203
Figura 6.9. Passarela no átrio central. Estrutura decorativa em tubos de aço.	203
Figura 6.10. Estrutura de ventilação em forma de laranja.	203
Figura 6.11. Fachada leste, dupla, vista de baixo. A camada externa se apoia na interna por hastes de aço.	203
Figura 6.12. 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.	205
Figura 6.13. Marquise sobre o acesso, com estrutura metálica e fechamento em vidro.	206

Figura 6.14. Arcos concêntricos ao fundo de uma das salas do pavimento térreo.	206
Figura 6.15. Marcação de rusticação no revestimento em chapas de aço na fachada sudoeste.	206
Figura 6.16. Articulação volumétrica com referências ao <i>art déco</i> , no vértice noroeste do edifício.	206
Figura 6.17. Retícula escalonada. Edifício de escritórios em Lugano. Mario Botta, 1981–1985.	207
Figura 6.18. Retícula escalonada. Torre residencial em Uberlândia.	207
Figura 6.19. Retícula escalonada na <i>Rainha da Sucata</i> . Luminária do teatro de arena.	207
Figura 6.20. Elementos acessórios em tubos de aço. <i>Neue Staatsgalerie</i> em Stuttgart.	207
Figura 6.21. Elementos acessórios em tubos de aço. Rio Clínica em Rio Verde.	207
Figura 6.22. Ao alto, elementos acessórios em tubos de aço no teatro de arena da <i>Rainha da Sucata</i> .	207
Figura 6.23. Volumes puros. Cilindros na <i>Casa rotonda</i> , em Stabio. Mario Botta, 1979–1981.	207
Figura 6.24. Volumes puros. Caixa d'água da Residência Hélio – Joana, em Ipatinga.	207
Figura 6.25. Volumes puros. Prisma triangular do átrio da <i>Rainha da Sucata</i> .	207
Figura 6.26. Releitura de coluna clássica no <i>Wacoal Building</i> , em Tóquio. Kisho Kurokawa, 1982–85.	208
Figura 6.27. Releitura de pilastras clássicas na Residência Eurípedes – Telma, em Belo Horizonte.	208
Figura 6.28. Releitura de coluna clássica em pavimento–tipo da <i>Rainha da Sucata</i> .	208
Figura 6.29. Balcão instalado em um dos salões do térreo, c. 2011.	209
Figura 6.30. Chapas de aço patinável na fachada sudoeste, com diversas alterações cromáticas.	209
Figura 6.31. Revestimentos em ardósia e cerâmica na fachada leste, mostrando pequenas lacunas.	209
Figura 6.32. Frisos e relevos no pavimento térreo, com irregularidades associadas às sucessivas repinturas.	210
Figura 6.33. Projeto de restauro e recuperação da <i>Praça da Liberdade</i> .	210
Figura 6.34. Sede Social do Fluminense Clube (Rio de Janeiro). Salão nobre.	213
Figura 6.35. Hotel Central (Recife). Saguão.	213
Figura 6.36. Antigo Banco de São Paulo. Espaço da agência bancária.	213
Figura 6.37. Palácio das Esmeraldas (Goiânia). Simplicidade formal dos elementos construtivos e decorativos.	213
Figura 6.38. Antigo Pavilhão de Verificação de Óbitos (Recife).	214
Figura 6.39. Sociedade Harmonia de Tênis. Banco fixo e grelha de cobertura em concreto, divisórias em cobre martelado e mobiliário próprios de uma época.	214
Figura 6.40. Sociedade Harmonia de Tênis. Há graça e interesse no conjunto de acabamentos, mobiliário e objetos antiquados.	214
Figura 6.41. Sociedade Harmonia de Tênis. Há graça e interesse na sinalização antiquada.	214
Figura 6.42. Museu Pedro Ludovico (Goiânia). Carrinho de chá com formas geométricas puras e sem ornamentos, com utensílios ornamentados tradicionais, próprios de uma época anterior.	215
Figura 6.43. Museu Pedro Ludovico. Objetos de <i>design</i> popular.	215
Figura 6.44. Aeroporto Bartolomeu de Gusmão, com suas instalações técnicas, conforme retratado na publicação <i>Aviação Civil</i> , de 1939.	218
Figura 6.45. Cartaz contemporâneo que une a imagem de um dirigível e o símbolo heráldico da Ala 12.	218
Figura 6.46. Inserção paisagística do Hangar de Santa Cruz, em meio à planície, em 1936.	218

Figura 6.47. Vista do Hangar de Santa Cruz a partir do sudeste.	218
Figura 6.48. Dirigível no interior do hangar, conforme retratado na publicação <i>Aviação Civil</i> , de 1939.	219
Figura 6.49. Interior do hangar, em 2021.	219
Figura 6.50. Pontes rolantes integradas à estrutura de cobertura.	219
Figura 6.51. Elevador de passageiros e de carga, seus elementos de fechamento, controle e iluminação iniciais.	219
Figura 6.52. Antigo terminal de passageiros, atual Comando da Ala 12.	220
Figura 6.53. Interior do hangar. Pintura no piso, reproduzindo, em tamanho natural, o <i>layout</i> interno da cabine do <i>Graf Zeppelin</i> .	220
Figura 6.54. <i>Graf Zeppelin</i> observado pelo público, no bairro da Glória, na década de 1930.	221
Figura 6.55. Concentração de público junto ao <i>Graf Zeppelin</i> , no Campo dos Afonsos, em 1930.	221
Figura 6.56. Publicidade da travessia do Atlântico em dirigível, 1936.	221
Figura 6.57. Cartão postal da Cinelândia, incluindo um dirigível por meio de fotomontagem.	221
Figura 6.58. Permanência da sinalização alusiva à Base Aérea de Santa Cruz, no hangar.	222
Figura 6.59. Volumes adossados ao exterior do hangar, construídos em diferentes momentos.	222
Figura 6.60. Fachada norte, com substituição parcial do fechamento em telhas de fibrocimento.	223
Figura 6.61. Batedor de uma das portas colossais. Perda de pintura, lacunas e abertura de fibras.	223
Figura 6.62. Detalhe da porta sul. A pátina das telhas antigas contrasta com a superfície lisa das novas peças.	224
Figura 6.63. Detalhe da fachada leste. Revestimento da década de 1930.	224
Figura 6.64. Cantina de vinho (Serafina Corrêa). Implantação em desnível.	225
Figura 6.65. Cantina de vinho (Serafina Corrêa). Interior com pipas e demais peças do processo produtivo.	225
Figura 6.66. Rádio Difusora de Caruaru. Exterior.	225
Figura 6.67. Rádio Difusora de Caruaru. Interior do auditório, com letreiro e relevos decorativos.	225
Figura 6.68. Antigo Banco de São Paulo. Reminiscências do uso.	226
Figura 6.69. Antigo Banco de São Paulo. Auditório, preservado, sem relação direta com o uso perdido.	226
Figura 6.70. Antigo Banco de São Paulo. Reminiscências do uso. Cofre, com portas blindadas e gradis.	227
Figura 6.71. Antigo Banco de São Paulo. Reminiscências do uso.	227
Figura 6.72. Museu da Imagem e do Som, antigo Pavilhão do Distrito Federal (RJ).	228
Figura 6.73. Museu da Imagem e do Som. Pavimento inferior.	228
Figura 6.74. Estação de Hidroaviões quando de sua inauguração, em 1938.	228
Figura 6.75. Balcões de despacho de bagagem, 1938.	228
Figura 6.76. Balcão do bar da estação, preservado e com peças de ambientação.	229
Figura 6.77. Passadiço de embarque, com estrutura em concreto armado.	229
Figura 6.78. Estação Ferroviária de Goiânia. Saguão, com bilheterias e acesso à plataforma direta.	230
Figura 6.79. Estação Ferroviária de Goiânia. Locomotiva e trilhos, antigos.	230
Figura 6.80. Casa da Neni (Antônio Prado). Salão da antiga loja.	230
Figura 6.81. Casa da Neni. Sala com recriação de ambiente de época.	230
Figura 6.82. 1950. Maquete e planta baixa do pavimento térreo do Edifício Duarte Coelho.	233

Figura 6.83. 1952. Anúncio de inauguração do <i>luxuoso cinema São Luiz</i> .	233
Figura 6.84. Foyer térreo. Portas de acesso à esquerda.	234
Figura 6.85. Foyer térreo. Mural de Lula Cardoso Ayres.	234
Figura 6.86. Foyer superior. À direita, esquadria voltada para a Rua da Aurora e Rio Capibaribe.	234
Figura 6.87. Plateia e boca de cena. Decoração de Pedro Correia de Araujo e vitrais de Aurora de Lima.	234
Figura 6.88. Março de 2017. Casa cheia na estreia de <i>Pedro Jorge – uma vida pela justiça</i> .	235
Figura 6.89. Fevereiro de 2021. Atividades interrompidas. Em lugar de filmes, os letrados indicam <i>Cuidem-se. Em breve estaremos juntos</i> .	235
Figura 6.90. Letreiros na fachada lateral, esculpidos em madeira. <i>Cinema é a maior diversão</i> .	236
Figura 6.91. Urna para recolhimento dos ingressos.	236
Figura 6.92. Luminária em bronze do foyer térreo.	237
Figura 6.93. Armários para instalações de incêndio na sala de espetáculos.	237
Figura 6.94. Portas de acesso, com diferentes graus de envelhecimento.	238
Figura 6.95. Lambri do foyer superior, com fissuras e alterações cromáticas.	238
Figura 6.96. Mármore do piso do foyer térreo, com alterações cromáticas.	238
Figura 6.97. Esquadrias de aço do foyer superior, com oxidação e superfície repintada irregular.	238
Figura 6.98. Hotel Central, vista a partir da Av. Manoel Borba.	240
Figura 6.99. Cabine do elevador. Gradis em aço e relevos decorativos pintados de dourado.	240
Figura 6.100. Esquadria do térreo, com vidros de superfície irregular. Material ultrapassado.	240
Figura 6.101. Matéria do jornal <i>Diário de Pernambuco</i> , de cerca de 2010, exposta no saguão do Hotel.	240
Figura 6.102. Sede do Clube Fluminense. Estádio de futebol em contexto urbano denso.	241
Figura 6.103. Sede do Clube Fluminense. Arquibancadas dos sócios.	241
Figura 6.104. Palácio das Esmeraldas. Portas externas do elevador.	242
Figura 6.105. Teatro Goiânia. Mesa de som antiga, com indicação do fabricante paulista.	242
Figura 6.106. Centro Administrativo do TJRJ. Aspecto geral, mostrando esquadrias laterais.	243
Figura 6.107. Centro Administrativo do TJRJ. Esquadrias laterais, vistas do interior.	243
Figura 7.1. 1928. Fachada sul, voltada para a rua Santa Cruz.	246
Figura 7.2. 1928. Varanda, vista a partir do norte.	246
Figura 7.3. Configuração inicial. Planta baixa do pavimento térreo.	246
Figura 7.4. Configuração inicial. Planta baixa do primeiro pavimento.	246
Figura 7.5. 1983–1984. A disputa sobre o destino da casa alcança a justiça e a imprensa.	249
Figura 7.6. 2000. Dificuldades de manutenção após o tombamento levam novamente a casa à imprensa.	249
Figura 7.7. Planta-síntese das transformações sofridas pela Casa da Rua Santa Cruz de 1928 a 2008.	250
Figura 7.8. Situação atual. Fachada sul. Abertura de grandes dimensões, com esquadria e blocos de vidro.	251
Figura 7.9. Situação atual. Fachada sul. Janela sudeste, fechada na reforma de 1934–35.	251
Figura 7.10. Fachada oeste (trecho). Marquise inserida na reforma de 1934–35.	252
Figura 7.11. Acesso. Marquise, banco, jardim, materiais e esquadria criam espaço de chegada.	252

Figura 7.12. Fachada leste (trecho correspondente ao terraço). Área externa contígua aos espaços sociais.	252
Figura 7.13. 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.	252
Figura 7.14. Esquadria de acesso. Volume de vidro translúcido, protegido por barras de aço.	253
Figura 7.15. Esquadria do quarto sudoeste. Combinação de marquise, porta e janela, folhas de correr e de tombar, venezianas e vidro.	253
Figura 7.16. 1984. Vista a partir da vizinhança, mostrando a densidade do bosque ao redor da casa (ao centro).	254
Figura 7.17. No <i>Parque modernista</i> , a casa é entrevista em meio ao bosque.	254
Figura 7.18. Esquadrias de madeira do quarto sudeste. Perda de tratamento superficial.	255
Figura 7.19. Corrimão da escada. Aço cromado. Pontos de oxidação e perda da camada superficial.	255
Figura 7.20. <i>Design</i> antiquado. Luminária do lavabo do quarto nordeste.	255
Figura 7.21. Evocações do uso perdido. Bancadas, prateleiras e coifa da cozinha.	256
Figura 7.22. 1º de abril de 1964. Sessão do Congresso que decretou vaga a Presidência da República.	258
Figura 7.23. Década de 1980. Manifestação em favor da realização de eleições diretas para presidente.	258
Figura 7.24. 1992. Manifestação pelo <i>impeachment</i> do então presidente Fernando Collor.	259
Figura 7.25. 2016. Apresentação da defesa da presidenta Dilma Rousseff, no plenário do Senado Federal.	259
Figura 7.26. 1957. Uma das variações estudadas por Niemeyer para a forma do Palácio do Congresso.	260
Figura 7.27. 1957. Primeiro anteprojeto desenvolvido, com três níveis superpostos dentro do volume horizontal.	260
Figura 7.28. Mensagem deixada pelo operário José da Silva Guerra em um dos caixões perdidos do Edifício Principal.	261
Figura 7.29. Plenário da Câmara dos Deputados, durante a inauguração de Brasília.	261
Figura 7.30. Palácio do Congresso Nacional. Edifício Principal. Pavimento superior.	263
Figura 7.31. Projeto de ampliação do Congresso Nacional, corte transversal.	263
Figura 7.32. À esquerda, trecho inicial, com cobertura mais inclinada. Ao centro, grelha sobre o jardim.	263
Figura 7.33. Salão Verde, imagem atual. Painel criado por Athos Bulcão, ao fundo do jardim interno.	263
Figura 7.34. Plenário da Câmara dos Deputados, aspecto geral durante a década de 1960.	265
Figura 7.35. Plenário da Câmara. Ilustração constante do projeto de Oscar Niemeyer para a reforma realizada em 1971–1972.	265
Figura 7.36. Plenário da Câmara. Situação atual, decorrente da reforma de 1971–1972 e de modificações posteriores.	265
Figura 7.37. Plenário da Câmara. Situação atual.	265
Figura 7.38. Aspecto do Plenário do Senado até 1971. Perímetro opaco no nível inferior, guarda-corpo da tribuna de público vertical, revestido com mármore branco.	266
Figura 7.39. Aspecto atual. Revestido de espelhos fumê no nível inferior, guarda-corpo da tribuna de público inclinado, revestido por carpete azul.	266
Figura 7.40. Perspectiva ilustrativa do projeto de reforma do Plenário do Senado, por Oscar Niemeyer.	266
Figura 7.41. Reforma do Plenário do Senado (1971–1972).	266

Figura 7.42. 1976. Estudo de Niemeyer para reorganização do Hall Principal da Câmara dos Deputados (Salão Verde), Hall dos Deputados (Café), Salão de recepção do presidente (Salão Nobre) e Setor de imprensa.	267
Figura 7.43. 1976. Reorganização do Hall Principal da Câmara dos Deputados.	267
Figura 7.44. Hall principal da Câmara dos Deputados, aspecto geral em 1961.	267
Figura 7.45. Hall principal da Câmara dos Deputados, atual Salão Verde.	267
Figura 7.46. Palácio do Congresso Nacional. Edifício Principal. Pavimento superior.	268
Figura 7.47. Estudo de Niemeyer para reorganização de Hall Principal do Senado Federal, atual Salão Azul (1977).	269
Figura 7.48. Estudo para reorganização de Hall Principal do Senado (1977).	269
Figura 7.49. Salão Azul do Senado Federal, aspecto atual.	269
Figura 7.50. Salão Nobre do Senado Federal, aspecto em 1984, resultante da reforma 1977–1978.	270
Figura 7.51. Salão Nobre da Câmara dos Deputados, aspecto atual, resultante da reforma de 1976–1977.	270
Figura 7.52. Reconhecimento institucional das transformações introduzidas na década de 1970. Montagem de diferentes peças de programação visual da Câmara e do Senado,.	271
Figura 7.53. Reconhecimento institucional das transformações introduzidas na década de 1970. Publicação da Câmara dos Deputados que usa elementos do painel <i>Ventania</i> em sua programação visual.	271
Figura 7.54. Palácio do Congresso Nacional. Edifício Principal. Síntese das transformações espaciais 1975–1985.	273
Figura 7.55. Edifício Principal, pavimento inferior, aspecto em 1984.	274
Figura 7.56. Edifício Principal, pavimento inferior, aspecto em 2022.	274
Figura 7.57. À direita, parede e porta de acesso à Capela. À esquerda, no alto, sanca para climatização e iluminação (2004–2007).	275
Figura 7.58. Paisagismo a oeste do Palácio do Congresso, antes da implantação dos espelhos d'água.	275
Figura 7.59. Paisagismo a oeste do Palácio do Congresso. Situação atual.	275
Figura 7.60. Palácio do Congresso Nacional. Edifício Principal. Transformações espaciais 1985–1994.	276
Figura 7.61. Palácio do Congresso Nacional. Edifício Principal. Transformações espaciais 1994–2010.	277
Figura 7.62. Palácio do Congresso Nacional. Edifício Principal. Transformações espaciais 2010–2020.	278
Figura 7.63. Plenário da Câmara dos Deputados. À esquerda, rampa de acesso à Mesa Diretora e tribuna.	279
Figura 7.64. Plenário do Senado Federal. À direita, patamar da rampa de acesso à Mesa Diretora e tribuna.	279
Figura 7.65. Igreja do Divino Espírito Santo, de Lina Bo Bardi, planta baixa de projeto (1978).	281
Figura 7.66. Altar mor, c. 1982. Interior da nave, com alvenaria de tijolos aparentes.	281
Figura 7.67. Vista geral, a partir do norte, em 1982. Da esquerda para a direita: barracão, claustro e nave.	281
Figura 7.68. Altar mor, 2021. Nave com superfícies rebocadas e pintadas de branco.	281
Figura 7.69. Vista a partir do norte, 2021. Observar instalação de rampas e guarda-corpos.	282
Figura 7.70. Vista geral a partir do nordeste, 2021.	282
Figura 7.71. Detalhe do volume da nave (2021), depois da recuperação da alvenarias de tijolos e limpeza desse material e do concreto aparente.	282
Figura 7.72. Projeto de Lina Bo Bardi para a caixa d'água da igreja.	282
Figura 7.73. Alterações na nave. Tubulação para instalações elétricas, caixas de som e ventiladores.	284

Figura 7.74. Alterações no subsolo. Instalação de eletrocalha (no alto) e divisórias (à esquerda) .	284
Figura 7.75. Nave. À direita, altar-mor, com novo frontal na mesa e novo crucifixo.	284
Figura 7.76. Placa comemorativa da transformação do edifício em sede de paróquia (2016).	284
Figura 7.77. Capela do Santíssimo Sacramento, com novo sacrário (ao centro) e painel em mosaico ao fundo.	284
Figura 7.78. Capela do Santíssimo Sacramento, altar de Nossa Senhora Aparecida.	284
Figura 7.79. Versão inicial de projeto, 1958.	286
Figura 7.80. Vista geral da Catedral em 1966, seis anos após a primeira interrupção de suas obras.	286
Figura 7.81. Catedral e batistério, com concreto aparente e vidros lisos, c. 1970.	286
Figura 7.82. Interior da Catedral, com concreto aparente e vidros lisos, c. 1970.	287
Figura 7.83. Exterior, em vista atual, com estrutura pintada de branco, vitrais coloridos e vidros reflexivos.	287
Figura 7.84. Interior, em vista atual, com estrutura pintada de branco e vitrais coloridos.	287
Figura 7.85. Projeto de construção, apresentado à prefeitura em 1901. Pavimento térreo.	290
Figura 7.86. Projeto de construção. Primeiro pavimento.	290
Figura 7.87. Planta de reforma, apresentada à prefeitura em 1928.	290
Figura 7.88. Palacete Argentina. Fachada voltada para a Rua da Independência.	290
Figura 7.89. Planta-síntese das transformações sofridas pelo Palacete Argentina de 1901 até o presente.	291
Figura 7.90. Sala de visitas. Desnível, arco em asa de cesto e colunas de mármore.	292
Figura 7.91. Banheiro. Aspecto resultante da reforma de 1928.	292
Figura 7.92. Jardim de inverno, com vitrais em três de suas faces, construído na reforma de 1928.	293
Figura 7.93. Fachada leste. Contraste formal entre aberturas de 1901 (direita) e de 1928 (esquerda).	293
Figura 7.94. Novo volume construído em 1928.	293
Figura 7.95. À esquerda. Encontro do pequeno beiral em balanço do volume de 1928 com o volume principal.	293
Figura 7.96. Fachada leste. No volume principal, as novas janelas do banheiro e sala de jantar.	293
Figura 7.97. À direita, plataforma para acessibilidade (2007–2008), ligada ao patamar da escada de 1928.	295
Figura 7.98. 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).	295
Figura 7.99. Vitrais da sala de visitas. Acúmulo de transformações por meio da manutenção.	296
Figura 7.100. Cozinha. Observar cubas, azulejos e caixa d'água remanescentes do uso enquanto residência.	296
Figura 7.101. Vitrais do jardim de inverno, com motivos <i>art déco</i> .	296
Figura 7.102. Vitrais do banheiro, com os mesmos motivos <i>art déco</i> na moldura.	296
Figura 7.103. Maquete do Entrepasto de Pesca, atual Centro Administrativo do TJRJ.	299
Figura 7.104. Centro administrativo do Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro, 2020.	299
Figura 7.105. Hotel Central (Recife), coroamento. No alto, volume adicionado ao terraço da cobertura.	299
Figura 7.106. Volume adicionado à cobertura do Hotel Central.	299
Figura 7.107. Vista da fachada nordeste, com o acréscimo do auditório no pavimento inferior (1995–1999).	300
Figura 7.108. Auditório do IMS-RJ, volumes anexados ao pavimento inferior do edifício (1995–1999).	300
Figura 7.109. Museu da Imagem e do Som (Rio de Janeiro). Fachada nordeste.	301

Figura 7.110. Museu da Imagem e do Som, auditório. Aspecto adquirido na reforma de 1989–1991.	301
Figura 7.111. Teatro Goiânia. Vista geral a partir do noroeste.	301
Figura 7.112. Teatro Goiânia, interior da Sala de espetáculos.	301
Figura 7.113. Hangar de Santa Cruz, Rio de Janeiro. Observar impacto da nova adição à fachada norte.	302
Figura 7.114. Observar impacto da nova adição no interior, com dois pavimentos.	302
Figura 8.1. Getúlio Vargas, em visita ao Cassino (1943).	304
Figura 8.2. Exposição <i>Arte Tradicional em Minas</i> (1947/48).	304
Figura 8.3. Artigo sobre as árvores nas proximidades do Museu, no <i>Jornal do IAB-MG</i> , 10/1995.	307
Figura 8.4. Material de inauguração das obras de 1995–96, com logomarcas dos envolvidos, 1996.	307
Figura 8.5. Notícia sobre a visita do Museu, no <i>Diário de Minas</i> (04/03/1960).	307
Figura 8.6. Exposição no Salão inferior (década de 1970).	307
Figura 8.7. Exposição <i>Porto Pampulha</i> , de Ana Maria Tavares, ocorrida em 1998.	308
Figura 8.8. Ao fundo, obra <i>Ordem, réplica, acaso</i> , de Damián Ortega, parte de exposição <i>Museu Revelado</i> .	308
Figura 8.9. Projeto de Oscar Niemeyer para anexo do MAP, 2008.	308
Figura 8.10. Projeto do Escritório Horizontes Arquitetura para anexo do MAP.	308
Figura 8.11. Logomarca da candidatura à lista do Patrimônio da Humanidade, 2014.	309
Figura 8.12. Continuidade do uso dos jardins, durante fechamento do Museu, 2020.	309
Figura 8.13. Linha do tempo de usos e intervenções físicas no Museu de Arte da Pampulha.	309
Figura 8.14. Acesso ao Cassino, 1942–1943, imagem colorida no frontispício do catálogo <i>Brazil Builds</i> .	310
Figura 8.15. Volume do bar e restaurante, 1942–43.	310
Figura 8.16. Transparência do Cassino durante o dia, 1942–43.	310
Figura 8.17. Transparência do Cassino à noite, 1942–43.	311
Figura 8.18. Vista do Cassino a partir do outro lado da lagoa.	312
Figura 8.19. Vista área, mostrando a relação com o promontório.	312
Figura 8.20. Salão inferior e galeria. Independência entre apoios, pisos e divisões internas.	312
Figura 8.21. Volumes de serviço. Caixa rígida e lajes revestidas em pedra.	312
Figura 8.22. Museu de Arte da Pampulha. Reconstituição da configuração inicial (1942).	313
Figura 8.23. Interior do restaurante/auditório. Papel dos rebatedores acústicos na definição do espaço.	315
Figura 8.24. Pórtico, com laje e pano de vidro que se fundem ao volume do bar/restaurante.	315
Figura 8.25. Galeria.	315
Figura 8.26. Combinação de materiais. Calcário amarelo, espelho bronze, alabastro e aço inoxidável.	315
Figura 8.27. Processo de tombamento de 1958. Solicitação inicial da Prefeitura de Belo Horizonte.	318
Figura 8.28. Processo de tombamento de 1994. Colagem de aspectos do conjunto.	318
Figura 8.29. Museu de Arte da Pampulha. Sobreposição do conjunto das transformações 1942–2013.	326
Figura 8.30. Museu de Arte da Pampulha. Transformações espaciais 1942–1979.	327
Figura 8.31. Croqui de instalação da exposição <i>Arte Tradicional Mineira</i> . Pavimento térreo.	328
Figura 8.32. Croqui de instalação da exposição <i>Arte Tradicional Mineira</i> . Primeiro pavimento.	328

Figura 8.33. Museu de Arte da Pampulha. Sobreposição do conjunto das transformações 1942–2013.	329
Figura 8.34. 1995–1996. Demolição de volume anexo, para recriação de área descoberta.	330
Figura 8.35. 1994. Tubo de queda eliminado na <i>harmonização tipológica</i> de 1995–1996.	330
Figura 8.36. Novo pátio, em área descoberta recriada.	330
Figura 8.37. Nova rampa, em lugar de escada anterior.	330
Figura 8.38. Projeto aprovado em 2014. Novos fechamentos, transparentes, nos pilotis das áreas de serviço.	332
Figura 8.39. Projeto aprovado em 2014. Recuo dos fechamentos do espaço multiuso.	332
Figura 8.40. Esquadrias do espaço multiuso em vista externa.	332
Figura 8.41. Espaço multiuso. Observar pilares externos, em mármore travertino, incorporados ao interior.	332
Figura 8.42. Parede de espelhos rosados/ bronze. Variações no fornecimento.	334
Figura 8.43. Espelhos rosados / bronze. Marcas de oxidação e variações na forma de fixação.	334
Figura 8.44. Pilar revestido em mármore travertino.	334
Figura 8.45. À esquerda. Granito juparaná das fachadas. Superfície plana, íntegra e arestas vivas.	334
Figura 8.46. Calcário amarelo do salão inferior. Fóssil de concha que remete ao tempo geológico.	335
Figura 8.47. Calcário amarelo do salão inferior. Superfície desgastada pelo fluxo de visitantes do museu.	335
Figura 8.48. Azulejos decorados dos paramentos externos.	335
Figura 8.49. Tabuado do palco. Marcas de corte.	335
Figura 8.50. Pilares em aço inoxidável do salão inferior.	335
Figura 8.51. Pilar da galeria e console de sustentação do mezanino.	335
Figura 8.52. Peitoril da escada da tribuna. Ver detalhe ao lado.	336
Figura 8.53. Peitoril da escada da tribuna. Encaixes entre as folhas de aço inoxidável.	336
Figura 8.54. Fios metálicos do acabamento dos folheados de peroba.	338
Figura 8.55. Alabastro dos parapeitos internos. Placas curvas.	338
Figura 8.56. Placas de vidro do auditório. Variações no fornecimento ao longo das ações de manutenção.	338
Figura 8.57. Placas de vidro do auditório. Detalhe.	338
Figura 8.58. Caixilhos em aço. Situação de degradação.	338
Figura 8.59. Caixilhos em aço. Situação de degradação.	338
Figura 8.60. Sanitário para o público feminino. Toucador mantido na reforma de 1995–1996.	342
Figura 8.61. Sanitários para o público masculino. Louças e metais mantidos na reforma de 1995–1996.	342
Figura 8.62. Pastilhas hexagonais dos espaços de serviço.	342
Figura 8.63. Vidros de fornecimento antigo, que geram imagens de contorno irregular.	342
Figura 8.64. Cadeiras remanescentes. A variação na largura é mais visível nos encostos.	342
Figura 8.65. Cadeiras remanescentes. Observar arranhões, alterações cromáticas e marcas de reparos.	342

Referências

FONTES DOCUMENTAIS

ABIJAUDE, Isabela Vecci; PECLY, Maria Lucia. **Museu de Arte da Pampulha. Café Niemeyer**. Texto, fotografias e pranchas de projeto. 1998. Acervo Cedoc/ MAP.

AEROPORTO SANTOS DUMONT, Serviço Fotográfico. **Estação de Hidros. Álbum fotográfico**. 1937–1939. Acervo da Biblioteca do Incaer.

ATIVIDADES e obras na gestão do Senador Alexandre Costa na 1ª Secretaria do Senado Federal (boneca de livro, não-publicada e não-catalogada). 1980. Acervo SARQ/SF.

AZEVEDO, Sara Faria; DINIZ, Wivian. **Museu de Arte da Pampulha. Conservação preventiva. Projeto de modificação da ala técnica**. 9 pranchas de projeto. 2005. Acervo do Iepha. BH. Sede. Pampulha. Museu de Arte. Relatórios de fiscalização 1980–2009.

BIERRENBACH, Ana Carolina de Souza; PORTO, Marcela Carvalho. **Dossiê técnico de tombamento. Igreja da Ascensão do Senhor** (3v.). jun. 2020. Cedido à pesquisa em formato digital.

BONADIO, Luciana. **Revitalização do auditório do MAP. Antiga Boite. Relatório**. 2006. Acervo Cedoc/ MAP.

CÂMARA DOS DEPUTADOS. **Congresso Nacional. Edifício Principal. Acessibilidade Física - Plenário Ulysses Guimarães** (apresentação de slides digital, em formato .ppt). Acervo Detec-CD, 2014.

CÂMARA DOS DEPUTADOS. **Congresso Nacional. Edifício Principal. Plenário. Reforma. Arquitetura. Projeto executivo**. 1968. Acervo Detec/CD, cota AIT-EP-0115. Cedido à pesquisa em formato digital.

CÂMARA DOS DEPUTADOS (arquitetos Carlos Magalhães da Silveira e João da Gama Filgueiras Lima). **Congresso Nacional. Edifício Principal. Plenário. Reforma. Arquitetura. Projeto executivo**. 1971. Acervo Detec/CD, cota AIT-EP-0588. Cedido à pesquisa em formato digital.

CÂMARA DOS DEPUTADOS, Departamento Técnico. **Congresso Nacional. Edifício Principal. Loja da Câmara. Arquitetura. Projeto Executivo** (1 prancha digital em formato .dwg). 2019. Acervo Detec/CD. Cedido à pesquisa em formato digital.

CÂMARA DOS DEPUTADOS, Departamento Técnico. **Congresso Nacional. Edifício Principal. Plano de preservação do patrimônio edificado** (9 pranchas digitais em formato .pdf). 2017. Acervo Detec/CD. Cedido à pesquisa em formato digital.

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. Acervo Condephaat, processo 29732/92, cedido em formato digital.

CONDEPHAAT (Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico. São Paulo). **Lista de Bens Tombados** (listagem em formato .pdf), 2020. Cedido à pesquisa em formato digital.

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. 28/03/2014. Acervo do Iepha. GPO. Caixas Rainha da Sucata.

DEOP-MG (Departamento de Obras Públicas do Estado de Minas Gerais). **Ofício DOBR.DG 0315/2016**, assinado por Paulo Roberto Takahashi e Flávio Menicucci. 13/05/2016. Acervo do Iepha. GPO. Caixas Rainha da Sucata.

DUA-NOVACAP (Departamento de Urbanismo e Arquitetura - Novacap). **Congresso Nacional. Edifício Principal. Arquitetura. Alvenaria. Projeto aprovado pelo Senado Cunha Melo** (2 pranchas em papel, com assinaturas). 1959. Acervo Detec/CD, cota CN-EP-ARQ-000-0-000-00-0000000-1959-11. Cedido à pesquisa em formato digital.

DUA-NOVACAP (Departamento de Urbanismo e Arquitetura - Novacap). **Congresso Nacional. Edifício Principal. Projeto. Pavimento térreo (1 prancha, cópia sobre papel)**. Inclui anotações posteriores referentes à ocupação do Salão do Plenário da Câmara dos Deputados. 1959/1963. Acervo Detec/CD, cota CN-EP-ARQ-000-0-003-25-B000914-1959-04. Cedido à pesquisa em formato digital.

ENGSERJ. **Museu de arte de Belo Horizonte. Relatório de vistoria**, assinado por Antônio Sérgio de Rezende. 10/01/1994. Acervo do Iepha. BH. Sede. Pampulha. Museu de Arte - Diagnóstico. 1993/1994.

FEDERICO, Eduardo. **Informações sobre a manutenção da sede da Sociedade Harmonia de Tênis, concedidas à pesquisa por correio eletrônico**. 17/01/2022.

FUNARJ (Fundação de artes do estado do Rio de Janeiro). **Projeto de restauração. Museu da imagem e do som**. Relatório técnico abril/1989 - dezembro/1990. Acervo MIS/RJ.

FUNDARPE (Fundação do patrimônio histórico e artístico de Pernambuco). Gerência geral de preservação do patrimônio cultural. **Bens tombados pelo estado** (planilha em formato .pdf), 2021. Cedido à pesquisa em formato digital.

FUNDARPE (Fundação do patrimônio histórico e artístico de Pernambuco). **Processo de tombamento. Cine São Luiz**. 2006. Arquivo da Fundarpe, Processo 2687/2006, cedido em formato digital.

FUNDARPE (Fundação do patrimônio histórico e artístico de Pernambuco). **Processo de tombamento. Hotel Central**. 2010. Arquivo da Fundarpe, processo 0406389-3/2010, cedido em formato digital.

GDF-SVO Governo do Distrito Federal. Secretaria de viação e obras. **Congresso Nacional. Edifício Principal. Acréscimo. Arquitetura. Anteprojeto**. 12 pranchas: cópias heliográficas. [1968]. Acervo Sinfra-SF, cotas 005895-005906.

GGC, Construções e Participações Ltda. **Adicionais de quantitativos. Reforma geral do Museu de Arte Moderna**. Acervo do Iepha. BH. Sede. Pampulha. Museu de Arte. Relatórios de fiscalização 1980-2009.

GRUPO, Oficina de Restauro. **Relatório final da recuperação do revestimento em pedra (mármore, ônix argentino) do salão superior do Museu de Arte de Belo Horizonte, Pampulha**. Assinado por Maria Regina Reis Ramos. Inclui cópias de desenhos e fotos. 20/10/1995. Acervo Iepha. BH. Sede. Pampulha. Museu de Arte. Relatórios de fiscalização 1980-2009. Acervo do Iepha.

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. jan. 1996. Acervo do Iepha. BH. Sede. Pampulha. Museu de Arte. Relatórios de fiscalização 1980-2009.

GRZYBOWSKI, Zenobia; PERILO, Maria Carmem. **Museu de Arte. Pampulha. Proposta de restauração e adequação**. v. 1. Diagnóstico. Relatório e 8 pranchas gráficas. jun. 1994. Acervo do Iepha. BH. Sede. Pampulha. Museu de Arte. Projeto de Restauração e Adequação 06/1994. 9 pastas.

GRZYBOWSKI, Zenobia; PERILO, Maria Carmem. **Museu de Arte. Pampulha. Proposta de restauração e adequação**. v. 2. Proposta de intervenção. Relatório e 24 pranchas gráficas. jun. 1994. Acervo do Iepha. BH. Sede. Pampulha. Museu de Arte. Projeto de Restauração e Adequação 06/1994. 9 pastas.

GRZYBOWSKI, Zenobia; PERILO, Maria Carmem. **Museu de Arte. Pampulha. Proposta de restauração e adequação.** v. 3. Documentação fotográfica. jun. 1994. Acervo do Iepha. BH. Sede. Pampulha. Museu de Arte. Projeto de Restauração e Adequação 06/1994. 9 pastas.

GRZYBOWSKI, Zenobia; PERILO, Maria Carmem. **Museu de Arte. Pampulha. Restauração e adequação. Diagnóstico.** 8 pranchas. Original.

GRZYBOWSKI, Zenobia; PERILO, Maria Carmem. **Museu de Arte. Pampulha. Restauração e adequação. Proposta.** 6 pranchas. Original.

ICOMOS, (International Council on Monuments and Sites). **Pampulha Modern Ensemble. Interim report and additional information.** 21/12/2015.

IEPHA (Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais). **Cassino. Informe histórico,** incorporado ao Processo de Tombamento do Conjunto da Pampulha. 1980. Acervo do Iepha. BH. Sede. Pampulha. Museu de Arte. Relatórios de fiscalização 1980–2009.

IEPHA (Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais). **Comunicado interno 126/84,** assinado por Zenobia Grzybowski. 28/08/1984. Acervo do Iepha. BH. Sede. Pampulha. Museu de Arte. Relatórios de fiscalização 1980–2009. v.1

IEPHA (Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais). **Ficha técnica. Museu de Arte.** Assinado por Miguel Ferman e Zenobia Grzybowski. 31/03/1981. Acervo do Iepha. BH. Sede. Pampulha. Museu de Arte. Relatórios de fiscalização 1980–2009.

IEPHA (Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais). **Guia dos bens tombados, 2v. Belo Horizonte: Iepha, 2014.**

IEPHA (Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais). **Laudo de vistoria. Museu de Arte da Pampulha.** Assinado por Daniele Rossato Silva. Inclui fotografias. 20/03/2009. Acervo do Iepha. BH. Sede. Pampulha. Museu de Arte. Relatórios de fiscalização 1980–2009.

IEPHA (Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais). **Nota técnica 15/2008–DCR,** assinada Renato César José de Souza. 18/04/2008. Acervo do Iepha. BH. Sede. Pampulha. Museu de Arte. Relatórios de fiscalização 1980–2009.

IEPHA (Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais). **Nota Técnica GPO 007/2014,** assinada por Maurílio de Freitas Fonseca. 29/01/2014. Acervo do Iepha. GPO. Caixas Rainha da Sucata.

IEPHA (Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais). **Ofício 218/05–DCR,** assinado por Elizabeth Sales de Carvalho. 22/12/2005. Acervo do Iepha. BH. Sede. Pampulha. Museu de Arte. Relatórios de fiscalização 1980–2009.

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. 05/01/1995. Acervo do Iepha. BH. Sede. Pampulha. Museu de Arte. Relatórios de fiscalização 1980–2009.

IEPHA (Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais). **Parecer técnico 13/2003–SAP,** assinado por Ulisses Vanucci Lins. 23/06/2003. Acervo do Iepha. BH. Sede. Pampulha. Museu de Arte. Relatórios de fiscalização 1980–2009.

IEPHA (Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais). **Processo de tombamento. Conjunto arquitetônico e paisagístico da Praça da Liberdade.** 1974. Acervo do Iepha, proc. PT-010, cedido em formato digitalizado.

IEPHA (Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais). **Termo de referência. Contratação para confecção e aquisição de mobiliário.** 30/09/2011. Acervo do Iepha. GPO. Caixas Rainha da Sucata.

INEPAC (Instituto estadual do patrimônio cultural – Rio de Janeiro). **Lista de bens tombados** (planilha em formato .xls), 2019. Cedido à pesquisa em formato digital.

INEPAC (Instituto estadual do patrimônio cultural – Rio de Janeiro). **Processo de tombamento. Conjunto arquitetônico e esportivo do Fluminense Futebol Clube – Laranjeiras.** 1998. Arquivo do Inepac. Processo E-18/000.687/98, cedido em formato digital.

INEPAC (Instituto estadual do patrimônio cultural – Rio de Janeiro). **Processo de tombamento. Conjunto de prédios públicos. Tribunal Regional do Trabalho, Palácio Duque de Caxias e outros.** 1998. Arquivo do Inepac, processo E-18/001.539/98, cedido em formato digital.

INEPAC (Instituto estadual do patrimônio cultural – Rio de Janeiro). **Processo de tombamento. Prédio do Museu da Imagem e do Som.** 1988. Arquivo do Inepac, processo E-03/300.230/88. Cedido à pesquisa em formato digital.

IPAC -- DIPAT (Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia -- Diretoria de preservação do patrimônio cultural). **Bens sob salvaguarda no estado da Bahia** (planilha em formato .pdf), 2019. Cedido à pesquisa em formato digital.

IPHAE (Instituto do patrimônio histórico e artístico do estado. Rio Grande do Sul). **Bens tombados pelo estado do Rio Grande do Sul** (listagem em formato .doc), 2020. Cedido à pesquisa em formato digital.

IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional). **Processo de tombamento. Acervo arquitetônico e urbanístico art déco no município de Goiânia, estado de Goiás.** 2008. Arquivo Noronha Santos. Processo 1500-T-02, cedido em formato digital.

IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional). **Processo de tombamento. Bens representativos do conjunto da obra do arquiteto Oscar Niemeyer,** 2007. Arquivo Noronha Santos, processo 1550-T-07, cedido em formato digital.

IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional). **Processo de tombamento. Casa: antigo Cassino da Pampulha, atual Museu de Arte.** 1958. Arquivo Noronha Santos, Processo 590-T-58, cedido em formato digital.

IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional). **Processo de tombamento. Casa: Independência (Av.), 867. Palacete Argentina.** 1988. Arquivo Noronha Santos, processo 1262-T-88, cedido em formato digital.

IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional). **Processo de tombamento. Casa: Santa Cruz (rua), 325. Vila Mariana – São Paulo – São Paulo.** 1994. Arquivo Noronha Santos, processo 1121-T-84, cedido em formato digital.

IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional). **Processo de tombamento. Conjunto arquitetônico e paisagístico da Pampulha.** 1994. Arquivo Noronha Santos, Processo 1341-T-94, cedido em formato digital.

IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional). **Processo de tombamento. Hangar de Zeplins do Aeroporto Bartolomeu de Gusmão** (3v.). 1978. Arquivo Noronha Santos, processo 994-T-78, cedido em formato digital.

IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional). **Processo de tombamento. Igreja: Catedral. Brasília. DF.** 1962. Arquivo Noronha Santos, processo 672-T-62, cedido em formato digital.

IPHAN – DEPAM (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Departamento de Patrimônio Material). **Lista completa de processos de tombamento** (planilha em formato .xls), 2019. Cedido à pesquisa em formato digital.

IPHAN-DF (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Superintendência no Distrito Federal). **Catedral metropolitana de Brasília. Inventário.** 2017. Cedido à pesquisa em formato digital.

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.** 2015. Arquivo do Iphan-PE, Processo 01498.002428/2015-08. Cedido à pesquisa em formato digital.

IPHAN-RS (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Superintendência no Rio Grande do Sul). **Contratação de serviços de conservação do Palacete Argentina** (Processo Administrativo). 2015. Arquivo do Iphan-RS, caixas referentes ao Palacete Argentina. Processo 01512.000817/2015-65.

IPHAN-RS (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Superintendência no Rio Grande do Sul). **Execução de projeto de acessibilidade para portadores de necessidades especiais** (Processo Administrativo). 2007. Arquivo do Iphan-RS, caixas referentes ao Palacete Argentina. Processo 01512.000266/2007-20.

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. Arquivo do Iphan-RS, caixas referentes ao Palacete Argentina, sem referências.

IPHAN-RS (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Superintendência no Rio Grande do Sul). **Relatório técnico sobre obra de conservação e reparos**. 1995. Arquivo do Iphan-RS, caixas referentes ao Palacete Argentina, sem referências.

IPHAN-RS (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Superintendência no Rio Grande do Sul). **Restauração do Palacete Argentina. Condicionamento térmico e adequação das redes** (Processo Administrativo). 2011. Arquivo do Iphan-RS, caixas referentes ao Palacete Argentina. Processo 01512.000721/2011-73.

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. Arquivo do Iphan-RS, caixas referentes ao Palacete Argentina, sem referências.

LANA, Ricardo. **Conjunto Urbanístico da Praça da Liberdade e Avenida João Pinheiro: uma proposta de preservação** (Cópia de estudo não-publicado). 1990. Acervo da Biblioteca do Iepha.

LINS, Ulisses Vanucci; CARVALHO, Juliano Loureiro de. **Notas de entrevista sobre o Museu de Arte da Pampulha**, concedida à pesquisa via aplicativo Zoom. 04/06/2020.

MABH (Museu de Arte de Belo Horizonte). **Comunicação externa 69/93**, assinada por Priscila Freire. 03/11/1993. Acervo do Iepha. BH. Sede. Pampulha. Museu de Arte – Diagnóstico. 1993/1994.

MAP (Museu de Arte da Pampulha). **Memorando 140/96**, assinado por José Coelho de Andrade Albino. 08/11/1996. Acervo do Iepha. BH. Sede. Pampulha. Museu de Arte. Relatórios de fiscalização 1980-2009.

MARQUES, José Soares da Silva. **Museu de Arte Pampulha. Projeto de impermeabilização**. 3 pranchas de projeto. 1996. Acervo do Iepha. BH. Sede. Pampulha. Museu de Arte. Projeto de Impermeabilização. Relação de Material. 03/1996. 1 volume.

MENEZES, Ivo Porto de. **Museu de Arte – Pampulha – Levantamento cadastral**. 6 pranchas. Papel copiativo. 1979. Material digitalizado, cedido pelo Escritório Horizontes Arquitetura.

MENEZES, Ivo Porto de. **Museu de Arte – Pampulha – Projeto de Restauração**. Relatório, fotografias e 5 pranchas de projeto. 1979. Acervo Cedoc/ MAP. FMC/ MAP-MC/ ED/ RE – pasta 1.

MONTENEGRO, Hermano. **Congresso Nacional. Edifício Principal. [Arquitetura]. Projeto. Modificação sala estar Senadores**. 1962. Acervo Detec-CD, cota Cota CN 063-01 e Código nº B-4260. Cedido à pesquisa em formato digital.

MOREIRA, Vinicius de Araújo. **Museu de Arte de Belo Horizonte. Instalações elétricas**. 4 pranchas desenhadas. 1960. Material digitalizado, cedido pelo Escritório Horizontes Arquitetura.

NIEMEYER, Oscar. Congresso Nacional. Edifício Principal. Capela. Arquitetura. Estudo preliminar (2 versões da mesma prancha, plotagem sobre papel sulfite, com anotações). 2007. Acervo Sinfra-SF, cotas 004133 e 006255.

NIEMEYER, Oscar. Congresso Nacional. Edifício Principal. Elevador PDL e sancas Salão Negro. Arquitetura. Anteprojeto. 5 pranchas (plotagem sobre papel sulfite). 2004. Acervo Sinfra-SF, cotas 003557-003561.

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. Cedido à pesquisa em formato digital.

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.

NIEMEYER, Oscar. Croquis para uma exposição do Sphan. 2 pranchas e 1 fotografia. 1947. Acervo do Iphan-MG.

OLIVEIRA, Janaína de Castro. **Antiga estação ferroviária de Goiânia. Projeto de urbanização e paisagismo.** Anteprojeto (5 pranchas de projeto em formato digital). 2014. Arquivo do Iphan-GO.

ONO, Haruyoshi. **Museu de Arte da Pampulha. Projeto de recomposição paisagística. 3 pranchas gráficas.** dez. 1995. Acervo do Iepha. BH. Sede. Pampulha. Museu de Arte. Relatórios de fiscalização 1980–2009.

PBH (Prefeitura Municipal de Belo Horizonte). **Museu de Arte de Belo Horizonte. Situação atual e perspectivas.** ago. 1984. Acervo do Iepha. BH. Sede. Pampulha. Museu de Arte. Situação Atual e Perspectivas.

PEREIRA, Honório Nicholls; SANTIAGO, Marcelo Palhares; PEREIRA, Gabriel Velloso da Rocha; et al. **Projeto de restauração. Museu de arte moderna de Belo Horizonte. Caderno de estudos.** v.1. Levantamento Cadastral. jan. 2013. Cedido à pesquisa em formato digital.

PEREIRA, Honório Nicholls; SANTIAGO, Marcelo Palhares; PEREIRA, Gabriel Velloso da Rocha; et al. **Projeto de restauração. Museu de arte moderna de Belo Horizonte. Caderno de estudos.** v.2. Diagnóstico. jan. 2013. Cedido à pesquisa em formato digital.

PEREIRA, Honório Nicholls; SANTIAGO, Marcelo Palhares; PEREIRA, Gabriel Velloso da Rocha; et al. **Projeto de restauração. Museu de arte moderna de Belo Horizonte. Caderno de estudos.** v.3. Anteprojeto de restauração e especificações de restauração. jun. 2013. Cedido à pesquisa em formato digital.

PERILO, Maria Carmem. **Correspondência do Escritório Século 30 Arquitetura ao Iepha/MG.** 12/01/1996. Acervo do Iepha. BH. Sede. Pampulha. Museu de Arte. Relatórios de fiscalização 1980–2009.

REIS, Francisco de Assis. **Experiência de um arquiteto brasileiro.** Palestra proferida no 12º Congresso Brasileiro de Arquitetura, em Belo Horizonte, texto datilografado, não publicado. 01/11/1985. Acervo Assis Reis, cedido em formato digital.

REIS, Francisco de Assis. **Palestra no IAB.** Texto digitado, impresso, não publicado. 15/10/1997. Acervo Assis Reis, cedido em formato digital

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.

SANTIAGO, Marcelo Palhares. **Informações sobre o Museu de Arte da Pampulha,** concedidas à pesquisa por correio eletrônico. 02/06/2020.

SECULT-DF (Secretaria de Cultura do Distrito Federal). **Relação detalhada de bens tombados pelo Distrito Federal (planilha em formato .doc),** 2019. Cedido à pesquisa em formato digital.

SECULT-GO (Secretaria de estado de cultura de Goiás). **Relação dos bens tombados pelo estado de Goiás (planilha em formato .pdf),** 2020. Cedido à pesquisa em formato digital.

SENADO FEDERAL (arquitetos Oscar Niemeyer e Cydno Silveira). **Congresso Nacional. Edifício Principal. Reforma do plenário, lanchonete e sanitários. Arquitetura. Projeto Executivo** (44 pranchas: nanquim sobre papel vegetal). 1971–1972. Acervo Sinfra-SF, cotas 000709, 000757–000777, 000889–000910.

SENADO FEDERAL, Secretaria de Engenharia. **Congresso Nacional. Edifício Principal. Mudança de local do painel de Marianne Peretti. Arquitetura. Estudo Preliminar** (2 pranchas de projeto digitais em formato .dwg). 2013. Acervo Sinfra-SF, tarefa #01292.

SENADO FEDERAL, Secretaria de Infraestrutura. **Congresso Nacional. Edifício Principal. Acessibilidade. Plenário do Senado Federal. Relatório de execução (2ª Etapa).** 2019. Acervo Sinfra-SF.

SENADO FEDERAL, Secretaria de Infraestrutura. **Inventário do Palácio do Congresso Nacional.** 46 fichas seguindo a metodologia SICG/Iphan. 2020. Acervo Sinfra-SF.

SILVEIRA, Cydno; CARVALHO, Juliano Loureiro de. **Entrevista concedida à pesquisa,** em 14/07/2021.

SUDECAP (Superintendência de Desenvolvimento da Capital). **Planilha de serviços. Reforma geral do Museu de Arte Moderna.** 1984. Acervo do Iepha. 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**. 01/06/2005. Acervo do Iepha. BH. Sede. Pampulha. Museu de Arte. Relatórios de fiscalização 1980–2009.

SUDECAP (Superintendência de Desenvolvimento da Capital). **Ordem de serviço 001/95**, assinada por Gilson de Carvalho Queiroz Filho. 02/01/1995. Acervo do Iepha. BH. Sede. Pampulha. Museu de Arte. Relatórios de fiscalização 1980–2009.

TEIXEIRA, Elizabeth Pessoa. **Correspondência eletrônica da Coordenação do IMS/RJ à pesquisa**. 08/06/2021.

TRINDADE, Débora; CARVALHO, Juliano Loureiro de. **Notas de entrevista sobre o Hangar de Santa Cruz**, concedida à pesquisa via telefone. 12/07/2021.

FONTES PUBLICADAS

A CIDADE satélite que em breve será inaugurada. **Minas Gerais**, p. 1–2, 1942.

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.

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.

AGOSTINI, Ilaria. La cultura della città storica in Italia. **Scienze del territorio**, n. 3, p. 97–103, 2015.

AGUIAR, Tito Flávio Rodrigues de; GARCIA, Luiz Henrique Assis; RODRIGUES, Rita Lages; et al. A autenticidade como conceito: a Unesco e a atribuição do título de Paisagem Cultural do Patrimônio Moderno à Pampulha. In: **Autenticidade em Risco (anais do 3º Simpósio científico do Icomos Brasil, em Belo Horizonte, de 08 a 10 de maio de 2019)**. Belo Horizonte: Even3, 2019, p. 1–17. Disponível em: <<https://even3.blob.core.windows.net/processos/403aa972e3db4da08b4f.pdf>>. Acesso em: 15 fev. 2020.

ALENCAR, José de Souza. Cine São Luiz. **Diário de Pernambuco**. 07/10/1951.

ALLAN, John. Conservation of modern buildings: a practitioner's point of view. In: **Modern Matters**. Shaftesbury: Donhead, 1996, p. 123–128.

ALLAN, John. Points of balance: patterns of practice in the conservation of modern architecture. In: **Conservation of modern architecture**. Shaftesbury: Donhead, 2007, p. 15–46.

ANDRADE, Paulo Raposo; CÂMARA, Andréa Nascimento Dornelas; MEDINA, Luciano L. Edifício do Pavilhão de Óbitos do Recife: uma experiência de restauro de arquitetura moderna. In: **Moderno e Nacional (anais eletrônicos do 6º Seminário Docomomo Brasil, em Niterói, de 16 a 19 de novembro de 2005)**. Niterói: UFF, 2005. Disponível em: <<https://docomomo.org.br/course/6-seminario-docomomo-brasil-niteroi/>>. Acesso em: 22 jul. 2020.

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. Disponível em: <<https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/drops/09.024/1768>>. Acesso em: 23 abr. 2020.

APPELBAUM, Barbara. **Conservation treatment methodology**. Oxford: Butterworth-Heinemann, 2007.

ARANTES, Otília. Arquitetura simulada. In: **O lugar da arquitetura depois dos modernos**. São Paulo: Edusp, 2000, p. 17–72.

- ARENDDT, Hannah. **A condição humana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1991.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- 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.
- ASHLEY-SMITH, Jonathan. The basis of conservation ethics. *In: Conservation. Principles, dilemmas and uncomfortable truths*. Oxford – Burlington – Londres: Butterworth-Heinemann/ Victoria and Albert Museum, 2009, p. 6–24.
- AUGÉ, Marc. **Não lugares. Introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Campinas: Papirus, 2012.
- AVRAMI, Erica; MASON, Randall. Mapping the issue of values. *In: Values and Heritage Conservation*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2019, p. 9–34.
- AYER, Flávia; CERQUEIRA, Pedro. **Museu de Arte da Pampulha vai ser fechado para reforma**. Estado de Minas. 21/02/2016. Disponível em: <https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2016/02/21/interna_gerais,736193/museu-de-arte-da-pampulha-vai-ser-fechado-para-reforma.shtml>. Acesso em: 10 maio 2020.
- AZEVEDO, Mirandulina Maria Moreira. Patrimônio cultural e rememoração: notas preliminares sobre o valor de antiguidade. **Revista CPC**, n. 11, p. 7–32, 2011.
- AZEVEDO, Mirandulina Maria Moreira. Valor de antiguidade, conservação e restauro. **Pós: Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP**, v. 19, n. 32, p. 38–61, 2012.
- BACHER, Ernst. La teoria della tutela dei monumenti di Alois Riegl come base di ogni teoria del restauro. *In: Il progetto di restauro e i suoi strumenti. Secondo corso di perfezionamento in restauro architettonico*. Veneza: IUAV, 1996, p. 41–46.
- BARELLI, Maria Luisa; LUCCHESI, Alessandra. Gigantesche conchiglie svuotate dalle macchine. Problemi di riuso dell'architettura industriale. *In: Curare il moderno: I modi della tecnologia*. Veneza: Marsilio, 2002, p. 315–325.
- BARREIRO, Fernando Casqueiro; COLMENARES VILATA, Silvia; GONZÁLEZ DE MENDOZA, Nicolás Maruri; et al. *Arquitectura y transformación*. *In: Criterios de intervención en el patrimonio arquitectónico del siglo XX (anais da Conferencia internacional CAH20thC)*. Madri: Ministerio de Cultura, 2011, p. 265–273.
- BARROSO, Oswald. **Theatro José de Alencar: o teatro e a cidade**. Fortaleza: Terra da Luz, 2002.
- BASTOS, Maria Alice Junqueira; ZEIN, Ruth Verde. **Brasil: arquiteturas após 1950**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- BAUER, Luiz Alfredo Falcão. **Materiais de construção**. 5. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2000. 2v.
- BELLINI, Amedeo. A proposito di alcuni equivoci sulla conservazione. **Tema. Tempo Materia Architettura**, n. 1, p. 2–3, 1996.
- BELLINI, Amedeo. Antico-nuovo: uno sguardo al futuro. *In: Antico e nuovo. Architetture e architettura (anais do evento em Veneza, de 31 de março a 3 de abril de 2004)*. Veneza – Pádua: IUAV/ Il Poligrafo, 2007, v. 1, p. 29–44. 2v.
- BELLINI, Amedeo. Che cos'è il restauro? *In: Che cos'è il restauro?* Veneza: Marsilio, 2005, p. 21–24.
- BELLINI, Amedeo. Del restauro alla conservazione: dall'estetica all'etica. **Ananke**, n. 19, p. 17–21, 1997.
- BELLINI, Amedeo. **Il restauro architettonico**. Milão: Mondadori, 1978.
- BELLINI, Amedeo. Istanze storiche e selezione nel restauro architettonico. **Restauro**, v. XII, n. 68–69, p. 147–158, 1983.
- BELLINI, Amedeo. Restauro: esigenze culturali e realtà operative. **Storia Architettura**, v. 2.2, p. 61–62, 1975.
- BELLINI, Amedeo. Teorie del restauro e conservazione architettonica. *In: Tecniche della conservazione*. Milão: Francoangeli, 1986, p. 9–56.

- BELLINI, Amedeo; BATTAGLIA; GERBELLI, Francesca; et al. Il restauro della facciata della ex chiesa di S. Agostino (Bergamo): nuove tecniche di consolidamento per massimizzare la permanenza. *In: La conservazione del patrimonio architettonico all'aperto. Superfici, strutture, finiture e contesti (anais do XXVIII Convegno Scienza e Beni Culturali, em Bressanone, de 10 a 13 de julho 2012)*. Veneza: Edizioni Arcadia Ricerche, 2012, p. 159-169.
- BELLINI, Amedeo, Marcello SITA, e Francesca GERBELLI. **Restauro della ex chiesa di Santo Agostino** (7 pranchas de apresentação do projeto), 2015. Disponível em: <http://www.studiobsea.it/progetto.php?id=21>. Acesso em: 16/07/2022.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de sua reprodução mecanizada**. Trad. João Maria Mendes. Amadora: Escola Superior de Teatro e Cinema, 2010.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. Trad. José Lino Grünnewald. *In: Textos de Walter Benjamin*. São Paulo: Abril Cultural, 1975, p. 10-34.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Trad. Sergio Paulo Rouanet. *In: Obras escolhidas (v. 1). Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 165-196.
- BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. *In: Obras escolhidas (v. 1). Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 114-119.
- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte – São Paulo: UFMG – Imprensa Oficial, 2009.
- BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. *In: Obras escolhidas (v. 1). Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 91-107.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. *In: Obras escolhidas (v. 1). Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 222-234.
- 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.
- BIERRENBACH, Ana Carolina de Souza. Debates recentes sobre o restauro da arquitetura moderna na Itália. *Thésis*, v. 2, n. 3, p. 137-157, 2017.
- BLOWER, Jonathan. **The monument question in the late Habsburg Austria: a critical introduction to Max Dvorak's Denkmalpflege**. Tese - doutorado, University of Edinburgh, Edimburgo, 2012. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/1842/8723>>. Acesso em: 31/01/2019.
- BO BARDI, LINA. **Igreja Espírito Santo do Cerrado**. São Paulo – Lisboa: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi – Blau, 1999.
- BONELLI, Renato. Restauro anni '80: tra restauro critico e conservazione integrale. *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, n. 1-10, p. 511-516, 1987.
- BRACKER, Alison; RICHMOND, Alison. **Conservation. Principles, dilemmas and uncomfortable truths**. Oxford – Burlington – Londres: Butterworth-Heinemann/ Victoria and Albert Museum, 2009.
- BRANDI, Cesare. A limpeza das pinturas em relação à pátina, aos vernizes e às veladuras. *In: Teoria da restauração*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004, p. 152-167.
- BRANDI, Cesare. **Teoria da restauração**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.
- BRANDI, Cesare. **Teoria del restauro**. Turim: Einaudi, 2000.
- BRASIL. **Decreto 24.069**, de 31/03/1934.
- BRASIL. **Decreto-lei 4109**, de 12/02/1942.
- BRASIL, Ministério do Planejamento, Orçamento e Gestão. **Instrução normativa no 2, de 4 de junho de 2014. Dispõe sobre (...) uso da Etiqueta Nacional de Conservação de Energia (ENCE) nos projetos e respectivas edificações públicas federais novas ou que recebam retrofit**.

BREITLING, Peter. The origins and development of a conservation philosophy in Austria. *In: Planning for conservation*. Londres: Mansell, 1981, p. 49–62.

BRENDLE, Betânia. “Konservieren, nicht restaurieren”: Georg Dehio e as raízes da moderna teoria da restauração. *In: De Viollet-le-Duc à Carta de Veneza. Teoria e prática do restauro no espaço ibero-americano (anais do evento em Lisboa, de 20 a 21 de novembro de 2014)*. Lisboa: Laboratório Nacional de Engenharia Civil, 2014, p. 347–354.

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. Disponível em: <<https://repositorio.unb.br/handle/10482/43190>>. Acesso em: 14 out. 2020.

BRUAND, Yves. **Arquitetura contemporânea no Brasil**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

BRUMANN, Christoph. How to Be Authentic in the UNESCO World Heritage System: Copies, Replicas, Reconstructions, and Renovations in a Global Conservation Arena. *In: The transformative power of the copy. A transcultural and interdisciplinary approach*. Heidelberg: Heidelberg University Publishing, 2017, p. 269–287.

BRUSCHI, Greta; CAMPANINI, Giulia; FACCIO, Paolo; et al. Le trasformazioni del tempo. *In: Il restauro del contemporaneo. Esperienza e prospettive*. Bolonha: Compositori, 2012, p. 9–24.

BURKE, Sheridan. Developing guidelines for conserving the heritage of the 20th century. *In: Criterios de intervención en el patrimonio arquitectónico del siglo XX (anais da Conferência internacional CAH20thC)*. Madri: Ministerio de Cultura, 2011, p. 193–200.

BURKE, Sheridan. **Timeline of development and activity of the Icomos ISC20C**, 2021. Disponível em: <<https://isc20c.icomos.org/history-of-isc20c/>>. Acesso em: 5 dez. 2022.

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.

CAIRNS, Stephen; JACOBS, Jane M. **Buildings must die**. Cambridge (Massachusetts): The MIT Press, 2014.

CALDER, Barnabas. **Raw concrete. The beauty of brutalism**. Londres: William Heinemann, 2016.

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.

CAPPELLO, Maria Beatriz Camargo; CAMISASSA, Marta dos Santos. **Arquitetura e urbanismo do Movimento Moderno – patrimônio cultural brasileiro: difusão, preservação e sociedade (anais do 12º Seminário Docomomo Brasil, em Uberlândia, de 21 a 24 de novembro de 2017)**. Uberlândia: PPGAU/FAUED/UFU, 2017. Disponível em: <<https://www.12docomomobrasil.com/anais>>. Acesso em: 17 maio 2020.

CARBONARA, Giovanni. **Avvicinamento al restauro. Teoria, storia, monumenti**. Nápoles: Liguori, 1997.

CARBONARA, Giovanni. Che cos’è il restauro? *In: Che cos’è il restauro?* Veneza: Marsilio, 2005, p. 25–28.

CARBONARA, Giovanni. È proprio necessaria una ‘nuova teoria’ del restauro? Considerazioni sul volume di Salvador Muñoz Viñas. **Opus**, v. 2, p. 163–180, 2018.

CARBONARA, Giovanni. **La reintegrazione dell’immagine. Problemi di restauro dei monumenti**. Roma: Bulzoni, 1976.

CARBONARA, Giovanni. Perché restaurare “il moderno”? *In: Il cantiere di restauro dell’architettura moderna. Teoria e prassi*. Florença: Nardini, 2018.

CARBONARA, Giovanni. Teoria e metodi del restauro. Il restauro del moderno. *In: Trattato di restauro architettonico*. Turim: UTET, 1996, p. 77–87.

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.

CARDOZO, Joaquim. Dois episódios da história da arquitetura moderna brasileira. **Módulo**, mar. 1956.

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.

CARRILHO, Marcos José. A restauração da casa da rua Santa Cruz. **Minha Cidade**, v. 1, n. 5, 2000. Disponível em: <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/minhacidade/01.005/2100>>. Acesso em: 23 fev. 2022.

CARRILHO, Marcos José. Restauração de obras modernas e a casa da rua Santa Cruz de Gregori Warchavchik. **Vitruvius**, v. 1, n. 6, 2000. Disponível em: <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/01.006/965>>. Acesso em: 23 fev. 2022.

CARUGHI, Ugo; VISIONE, Massimo. **Time frames: conservation policies for twentieth-century architectural heritage**. Londres: Routledge, 2017.

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.

CARVALHO, Juliano Loureiro de. Universalidade e diversidade dos princípios do restauro: o debate nos Seminários Docomomo Brasil, 1995-2016. In: **Anais do Simpósio Científico 2017 do Icomos Brasil**. Belo Horizonte: 2017. Disponível em: <<https://www.even3.com.br/Anais/eventosicomos/59724-UNIVERSALIDADE-E-DIVERSIDADE-DOS-PRINCÍPIOS-DO-RESTAURO--O-DEBATE-NOS-SEMINARIOS-DOCOMOMO-BRASIL-1995-2016>>. Acesso em: 23/04/2018.

CASCIATO, Maristella. Sulla durata dell'architettura moderna. In: **Conservare l'architettura. Conservazione programmata per il patrimonio del XX secolo**. Milão: Mondadori Electa, 2009, p. 16-18.

CASTRO, André Luiz de Souza. **Preservando o edifício moderno. Congresso Nacional**. Tese - doutorado em arquitetura e urbanismo, Universidade de Brasília, Brasília, 2020.

CASTRO, André Luiz de Souza; CARVALHO, Sidney Vieira. Senado Federal - o edifício e sua história. **Senatus**, v. 8, n. 1, p. 156-195, 2010.

CASTRO, José Liberal de. Arquitetura Eclética no Ceará. In: **Ecletismo na arquitetura brasileira**. São Paulo: Nobel/Edusp, 1987, p. 208-256.

CBM-DF (Corpo de Bombeiros Militar do Distrito Federal). **Instrução Normativa 002-2016 - DIEAP/DESG. Procedimentos para análise de projetos de arquitetura e de instalação de incêndio e pânico em edificações antigas e tombadas**. Disponível em: <https://www.cbm.df.gov.br/scip/wp-content/uploads/2021/01/INSTRUCAO-NORMATIVA-N.o-02_16-DIEAPDESEG-BG-136-20jul2016.pdf>. Acesso em: 11 fev. 2022.

CHATILLON, François; PALMER, Richard. Halles du Boulingrin. In: **Concrete. Case studies in conservation practice**. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2018, p. 31-45.

CHAVES, Celma; MIRANDA, Cybelle. **O modernismo em movimento. Usos, reusos, novas cartografias (anais do 14º Seminário Docomomo Brasil, em Belém, de 27 a 29 de outubro de 2021)**. Belém: UFPA, 2021. Disponível em: <<https://docomomobrasil.com/publicacoes/anais-do-14-seminario-docomomo-brasil-belem-2021/>>. Acesso em: 4 dez. 2022.

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. São Paulo: Estação Liberdade/Unesp, 2001.

CHOAY, Françoise. Brasília - uma capital pré-fabricada. In: **Brasília. Antologia Crítica**. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 60-66.

CHP (Canada's Historic Places). **Standards and guidelines for the conservation of historic places in Canada**. 2. ed., 2010.

CIARDINI, Francesco; FALINI, Paola. **Centri storici - Politica urbanistica e programmi di intervento pubblico: Bergamo, Bologna, Brescia, Como, Gubbio, Pesaro, Vicenza**. Milão: G. Mazzotta, 1978.

CINCOTTO, Maria Alba. Patologia das argamassas de revestimento: análise e recomendações. *In: Tecnologia de edificações*. São Paulo: IPT/Pini, 1988, p. 549–554.

CINEMA São Luiz está fechado por falta de equipamento. *Diário de Pernambuco*. 23/01/2018. Disponível em: <<https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/viver/2018/01/cinema-sao-luiz-esta-fechado-por-falta-de-equipamento.html>>. Acesso em: 1 fev. 2022.

CLARK, Kate. Values-based heritage management and the Heritage Lottery fund in the UK. *APT Bulletin*, v. 45, n. 2–3, p. 65–71, 2014.

CLAVIR, Miriam. Conservation and cultural significance. *In: Conservation. Principles, dilemmas and uncomfortable truths*. Oxford – Burlington – Londres: Butterworth-Heinemann/Victoria and Albert Museum, 2009, p. 139–149.

COMAS, Carlos Eduardo Dias. O Cassino de Niemeyer e os delitos da arquitetura brasileira. *Arqtexto*, n. 10/11, p. 20–41, 2007.

COMAS, Carlos Eduardo Dias. O encanto da contradição. Conjunto da Pampulha, de Oscar Niemeyer. *Arquitextos (online)*, v. 1, n. 4, 2000. Disponível em: <<https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/01.004/985>>. Acesso em: 15 fev. 2020.

COMAS, Carlos Eduardo Dias. Pampulha e a Arquitetura Moderna Brasileira. *In: Igreja da Pampulha: restauro e reflexões*. Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho, 2006, p. 128–145.

COMAS, Carlos Eduardo Dias. Ruminções recentes: reforma/reciclagem/restauro. *Summa+*, 115. ed. p. 56–61, 2011.

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. Disponível em: <<https://oedificiofidalgo.wordpress.com/>>. Acesso em: 25 jan. 2022.

CORONA, Eduardo; LEMOS, Carlos A. C. **Dicionário da arquitetura brasileira**. São Paulo: Romano Guerra, 2017.

COSTA, Cacilda Teixeira da. **O sonho e a técnica. A arquitetura de ferro no Brasil**. São Paulo: Edusp, 2001.

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.

COSTA, Lucio. **Arquitetura Brasileira**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1952.

COSTA, Lucio. **Registro de uma vivência**. São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018.

CROFT, Catherine; MACDONALD, Susan. **Concrete. Case studies in conservation practice**. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2018.

CUNHA, Cláudia dos Reis e. Alois Riegl e “O culto moderno dos monumentos”. *Revista CPC*, v. 1, n. 2, p. 6–16, 2006.

CUPELLONI, Luciano. **Materiali del moderno. Campo, temi e modi del progetto di riqualificazione**. Roma: Gangemi, 2017.

DE JONGE, Wessel. Contemporary requirements and the conservation of typical technology of the Modern Movement. *In: First International Docomomo Conference (Caderno de resumo do evento em Eindhoven, de 12 a 15 de setembro de 1990)*. Eindhoven: Docomomo, 1990, p. 34.

DE JONGE, Wessel. Docomomo. Strategie varie per la conservazione dell'Architettura del Movimento Moderno in Europa. *In: Il restauro dell'architettura moderna (anais do evento em Roma, de 14 a 16 de maio de 1992)*. Viterbo: BetaGamma, 1993, p. 153–162.

DE JONGE, Wessel. Early modern architecture: how to prolong a limited life span. *In: Preserving the recent past!* Washington: Historic preservation education foundation, 1995, p. IV/1–IV/9.

DE JONGE, Wessel. Sustainable renewal of the everyday Modern. *Journal of Architectural Conservation*, v. 23, n. 1–2, p. 62–105, 2017.

- DEHIO, Georg. La protección y el cuidado de los monumentos en el siglo XIX. **Conversaciones...**, p. 29–45, 2018.
- 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. Archeologia della fabbrica e cultura materiale: immagine, realtà, destino. *In*: LOCATELLI, Vittorio (Org.). **Restauro: punto e da capo. Frammenti per una (impossibile) teoria**. 3. ed. Milão: Francoangeli, 1994, p. 187–203.
- DEZZI BARDESCHI, Marco. Certaldo, Palazzo Gianozzi: saper conservare per poter innovare. *In*: LOCATELLI, Vittorio (Org.). **Restauro: punto e da capo. Frammenti per una (impossibile) teoria**. 3. ed. Milão: Francoangeli, 1994, p. 47–51.
- DEZZI BARDESCHI, Marco. Che cos'è il restauro? *In*: **Che cos'è il restauro?** Venezia: Marsilio, 2005, p. 37–40.
- 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. Conservare, non manomettere l'esistente: l'insostenibile 'sacrificio' di Paolo Marconi. *In*: LOCATELLI, Vittorio (Org.). **Restauro: punto e da capo. Frammenti per una (impossibile) teoria**. 3. ed. Milão: Francoangeli, 1994, p. 95–113.
- 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.
- DEZZI BARDESCHI, Marco. Conservare, non riprodurre, il moderno. **Domus**, n. 649, p. 10–13, 1984.
- DEZZI BARDESCHI, Marco. Crema, San Domenico. Innovazione e conservazione: una riflessione sui valori d'uso. *In*: LOCATELLI, Vittorio (Org.). **Restauro: punto e da capo. Frammenti per una (impossibile) teoria**. 3. ed. Milão: Francoangeli, 1994, p. 177–186.
- DEZZI BARDESCHI, Marco. Dal restauro alla conservazione. *In*: LOCATELLI, Vittorio (Org.). **Restauro: punto e da capo. Frammenti per una (impossibile) teoria**. 3. ed. Milão: Francoangeli, 1994, p. 53–58.
- DEZZI BARDESCHI, Marco. Il restauro: una nuova definizione per un'antica (ambigua) disciplina. **Ananke: cultura, storia e tecniche della conservazione**, n. 41, p. 2–5, 2004.
- DEZZI BARDESCHI, Marco. Introduzione. *In*: **Genealogia e progetto. Per una riflessione filosofica sul problema del restauro**. Milão: Francoangeli, 2006, p. 11–13.
- DEZZI BARDESCHI, Marco. La conservazione come trasformazione/mutazione? *In*: **Restauro: due punti e da capo**. Milão: Francoangeli, 2004, p. 288–290.
- DEZZI BARDESCHI, Marco. La conservazione del costruito, i materiali e le tecniche. *In*: LOCATELLI, Vittorio (Org.). **Restauro: punto e da capo. Frammenti per una (impossibile) teoria**. 3. ed. Milão: Francoangeli, 1994, p. 66–73.
- DEZZI BARDESCHI, Marco. La materia e il tempo, ovvero la permanenza e la mutazione. *In*: LOCATELLI, Vittorio (Org.). **Restauro: punto e da capo. Frammenti per una (impossibile) teoria**. 3. ed. Milão: Francoangeli, 1994, p. 21–32.
- DEZZI BARDESCHI, Marco. Milano, Palazzo della Ragione, la fabbrica e il suo fantasma. *In*: LOCATELLI, Vittorio (Org.). **Restauro: punto e da capo. Frammenti per una (impossibile) teoria**. 3. ed. Milão: Francoangeli, 1994, p. 74–94.
- DEZZI BARDESCHI, Marco. Per il futuro del moderno: battaglie, sconfitte, proposte. **Confronti. Quaderni di restauro architettonico**, v. 1, n. 1, p. 91–101, 2012.
- DEZZI BARDESCHI, Marco. Permanenza e rinnovo: verso un cantiere d'intervento sul costruito. *In*: LOCATELLI, Vittorio (Org.). **Restauro: punto e da capo. Frammenti per una (impossibile) teoria**. 3. ed. Milão: Francoangeli, 1994, p. 165–176.
- DEZZI BARDESCHI, Marco. Quindici anni dopo: la Carta di Venezia alle corde. *In*: LOCATELLI, Vittorio (Org.). **Restauro: punto e da capo. Frammenti per una (impossibile) teoria**. 3. ed. Milão: Francoangeli, 1994, p. 122–137.

- DEZZI BARDESCHI, Marco. Ravenna, Biblioteca Classense. Il mondo in azione. Fabbriche di terra, fabbriche d'aria. *In: LOCATELLI, Vittorio (Org.). **Restauro: punto e da capo. Frammenti per una (impossibile) teoria.*** 3. ed. Milão: Francoangeli, 1994, p. 59–64.
- DEZZI BARDESCHI, Marco. Restauro: costruire, distruggere, conservare. *In: LOCATELLI, Vittorio (Org.). **Restauro: punto e da capo. Frammenti per una (impossibile) teoria.*** 3. ed. Milão: Francoangeli, 1994, p. 40–44.
- DEZZI BARDESCHI, Marco. **Restauro: punto e da capo. Frammenti per una (impossibile) teoria.** 3. ed. Milão: Francoangeli, 1994.
- DEZZI BARDESCHI, Marco. Restauro: teorie per un secolo. **Ananke: cultura, storia e tecniche della conservazione**, n. 19, p. 9–16, 1997.
- DEZZI BARDESCHI, Marco. Semplice/ complesso/ irriproducibile: verso nuove disciplinarità. *In: LOCATELLI, Vittorio (Org.). **Restauro: punto e da capo. Frammenti per una (impossibile) teoria.*** 3. ed. Milão: Francoangeli, 1994, p. 401–412.
- 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.
- DEZZI BARDESCHI, Marco. Tutela del contemporaneo: indietro tutta? **Ananke: cultura, storia e tecniche della conservazione**, n. 64, p. 2, 2011.
- DI RESTA, Sara. “Less is (still) more.” Il restauro dell'architettura razionalista: un quadro d'insieme. *In: **La Casa del Fascio di Predappio nel panorama del restauro dell'architettura contemporanea. Contributi per aiutare a scegliere.*** Bolonha: Bononia University Press, 2015, p. 78–89.
- DOCOMOMO. First Newsletter. **Docomomo Journal**, n. 1, p. 2–10, 1989.
- DOCOMOMO. **Preservation Technology Dossier #1. Curtain wall refurbishment. A challenge to manage.** Eindhoven: 1996.
- DOCOMOMO. **Preservation Technology Dossier #3. Substitute windows and glass.** Delft: 2000.
- DOCOMOMO – PE. **Guia da Arquitetura Moderna no Recife.** Recife: Docomomo – PE, 2016.
- DOMINGOS, João. Assuntando... O cinema São Luiz. **Diário de Pernambuco**. 19/09/1952.
- DOURADO, Bruna; SIMON, Mateus. Hotel Central. *In: **O obscuro fichário dos artistas mundanos.*** Disponível em: <<http://obscurofichario.com.br/>>. Acesso em: 2 maio 2021.
- DUTRA, Maria Luiza; MENEZES, Walter Arruda de. Instituto Moreira Salles – Rio de Janeiro. Projeto e obra de restauro, reforma e adaptação. *In: **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. Disponível em: <https://docomomo.org.br/wp-content/uploads/2016/01/Maria_dutra.pdf>. Acesso em: 7 fev. 2021.
- DVORAK, Max. Alois Riegl. *In: **The monument question in the late Habsburg Austria: a critical introduction to Max Dvořák's Denkmalpflege (Tese – Doutorado).*** Edimburgo: University of Edinburgh, 2012, p. 202–217.
- DVORAK, Max. **Catecismo da preservação dos monumentos.** Cotia: Ateliê Editorial, 2008.
- DVORAK, Max. Culto dei monumenti e sviluppo artistico. *In: **Alois Riegl: teoria e prassi della conservazione dei monumenti. Antologia di scritti, discorsi, rapporti 1898–1905.*** Bolonha: GEDIT, 2003, p. 359–372.
- EDIFÍCIO Duarte Coelho – Recife – Pernambuco. **Acrópole**, 142. ed. p. 259, 1950.
- ENGLISH HERITAGE. **Conservation principles. Policies and guidance for the sustainable management of the historic environment.** Londres: English Heritage, 2008.
- FAB, Força Aérea Brasília. **Base Aérea de Santa Cruz 54 anos.** São Paulo: Skydive, 1998.

FABRÍCIO, Mariana. Hotel Central tem fachada recuperada. **Diário de Pernambuco**. 26/10/2017. Disponível em: <<https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/vidaurbana/2017/10/hotel-central-tem-fachada-foi-recuperada-area-interna-sera-revitaliza.html>>. Acesso em: 31 jan. 2021.

FEILDEN, Bernard M. **Conservation of historic buildings**. Londres: Routledge, 2003.

FERBER, Amanda. Anexo do Museu de Arte da Pampulha / Horizontes Arquitetura e Urbanismo. **Archdaily (online)**, 2016. Disponível em: <<https://www.archdaily.com.br/br/794673/anexo-do-museu-de-arte-da-pampulha-horizontes-arquitetura-e-urbanismo>>. Acesso em: 19 jun. 2020.

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.

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.

FERRAZ, Geraldo. **Warchavchik e a introdução da nova arquitetura no Brasil, 1925–1940**. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 1965.

FERREIRA, Teresa Cunha; URBANO, Luís Martinho. **Nenhum sítio é deserto. Álvaro Siza. Piscina de Marés (1960–2021)**. Porto: FAUP/ Afrontamento, 2022.

FERRO, Sérgio. **O canteiro e o desenho**. São Paulo: Projeto/ IAB-SP, 1979.

FICHER, Sylvia. Anotações sobre o pós-modernismo. **Projeto**, n. 74, p. 35–42, 1985.

FIGUEIREDO, Jobson; COLARES, Igor; CEZÁRIO, Helton. **No céu do Rio. Registro histórico do Zeppelin no Rio de Janeiro**. Recife: Poço Cultural, 2016.

FIGUEIRÔA, Alexandre. São Luiz: um palácio para a sétima arte. **Continente**, 141. ed. p. 38–42, 2012.

FITCH, James M. **Historic preservation: curatorial management of the built world**. Charlottesville: University of Virginia Press, 2007.

FIXLER, David N. Towards APT Consensus Principles for Practice on Renewing Modernism. **APT Bulletin**, v. 48, n. 2–3, p. 6–8, 2017.

FRAMPTON, Kenneth. **História crítica da arquitetura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FRANÇA, Renata Reinhoefer. Arquitetura cifrada: a casa da Gávea de Walther Moreira Salles. **Arquitextos (online)**, v. 9, n. 104, 2009. Disponível em: <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/09.104/84>>. Acesso em: 2 jun. 2021.

FRANCELINO, Patrícia Rocha de Oliveira. **Subsídios para projeto e execução de revestimentos em granilite**. Dissertação – mestrado em engenharia civil, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2012.

FREDHEIM, L. Harald; KHALAF, Manal. The significance of values: heritage value typologies re-examined. **International Journal of Heritage Studies**, v. 22, n. 6, p. 466–481, 2016.

FROTSCHER, Méri. Narrar a vida durante o III Reich. Interpretação de “trajetórias de vida” escritas por “retornados” à Alemanha a partir do Brasil. **Naveg@mérica**, n. 11, p. 1–18, 2013.

GALLO, Emmanuelle. The importance of the study of original technical devices in 20th century architectural heritage, for a well-reasoned conservation approach. In: **Crerios de intervencin en el patrimonio arquitectnico del siglo XX (anais da Conferncia internacional CAH20thC)**. Madri: Ministerio de Cultura, 2011, p. 327–331.

- GALLO, Haroldo; VASCO, Fátima; LÁZARO, Luiz; et al. **Entrevista concedida para trabalho acadêmico**, 2004. Disponível para consulta na Casa da Rua Santa Cruz.
- GALVÃO, Anna Beatriz Ayroza. Há 25 anos... **Revista Docomomo Brasil**, v. 1, n. 1, p. 10–13, 2017.
- GARDNER, James. **Cultura ou lixo? Uma visão provocativa da arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.
- GAUDETTE, Paul; SLATON, Deborah; PATTERSON, David S. Morse and Ezra Stiles Colleges, Yale University. *In: Concrete. Case studies in conservation practice*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2018, p. 143–151.
- GDF-SEDHAB, Governo do Distrito Federal. Secretaria de desenvolvimento urbano e habitação. **Plano de Preservação do Conjunto Urbanístico de Brasília. Relatório Consolidado**. 2011. Disponível *online*.
- GIEDION, Sigfried. **Espaço, tempo e arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- GILLE, Zsuzsa; LEPAWSKY, Josh. **The Routledge handbook of waste studies**. Londres – Nova Iorque: Routledge/Taylor & Francis Group, 2021.
- GIMMA, Maria Giuseppina. **Il restauro dell'architettura moderna (anais do evento em Roma, de 14 a 16 de maio de 1992)**. Viterbo: BetaGamma, 1993.
- GIOENI, Laura. **Genealogia e progetto. Per una riflessione filosofica sul problema del restauro**. Milão: Francoangeli, 2006.
- GIOENI, Laura. Marco Dezzi Bardeschi: ex fabbrica ad doctrinam. *In: Reuso 2015. III Congreso Internacional sobre documentación, conservación y reutilización del patrimonio arquitectónico y paisajístico (anais do evento em Valencia, de 22 a 24 de outubro de 2015)*. Valência: Editorial Universitat Politècnica de València, 2015, p. 2354–2361.
- GOMBRICH, Ernst. **A história da arte**. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1993.
- GOMES, Geraldo. **Arquitetura do ferro no Brasil**. São Paulo: Nobel, 1986.
- GONSALES, Célia Helena Castro. A preservação do patrimônio moderno: critérios e valores. *In: Anais do 2º Seminário Docomomo Norte-Nordeste*. Salvador: FAUFBA, 2008, p. 1–15.
- GOODWIN, Philip. **Brazil builds: architecture new and old, 1652–1942**. Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 1943.
- GREGORI, Mina. Editoriale. **Paragone**, v. 22, n. 257, p. 3–18, 1971.
- GRIMOLDI, Alberto. **Il Palazzo della Ragione: i luoghi dell'autorità cittadina nel centro di Milano**. Milão: Arcadia, 1983.
- GRIMOLDI, Alberto. John Ruskin nella cultura tedesca tra otto e novecento. **Ananke**, n. 86, p. 9–13, 2019.
- GRINDROD, John. **How to love brutalism**. Londres: Batsford, 2018.
- 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.
- GUERRA, Ana Carolina. Rosa Nascimento, a cozinheira que impediu que o Hotel Central do Recife encerrasse as atividades. **Diário de Pernambuco**, 27/08/2020. Disponível em: <<https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/vidaurbana/2020/08/rosa-nascimento-a-cozinheira-que-impediu-que-o-hotel-central-do-recif.html>>. Acesso em: 31 jan. 2021.
- GUIMARAENS, Cêça de. Paradoxos entrelaçados: as torres para o futuro e a tradição nacional. *In: Arquitetura, espaço público, projeto social, arte e técnica: novas formulações no campo da arquitetura e urbanismo (anais do 2º Seminário Docomomo Brasil, em Salvador, de 10 a 12 de setembro de 1997)*. Teresina: UFPI, 2019, p. 29–41.
- HABERMAS, Jürgen. Consciousness-raising or redemptive criticism: the contemporaneity of Walter Benjamin. **New German Critique**, n. 17, p. 30–59, 1979.
- HANSEN, Miriam Bratu. Benjamin's aura. **Critical inquiry**, v. 34, n. 2, p. 336–375, 2008.

HARTOG, François. Memória, história, presente. *In: Regimes de historicidade. Presentismo e experiências do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013, p. 133–191.

HELL, Julia; SCHÖNLE, Andreas. *Ruins of modernity*. Durham (Carolina do Norte): Duke University Press, 2010.

HENKET, Hubert-Jan. Modern architecture requires a new conservation approach. *In: First International Docomomo Conference (Caderno de resumo do evento em Eindhoven, de 12 a 15 de setembro de 1990)*. Eindhoven: Docomomo, 1990, p. 34.

HENKET, Hubert-Jan. The icon and the ordinary. *Docomomo Newsletter*, 8. ed. p. 36–38, 1993.

HENKET, Hubert-Jan. *The Modern Movement and the World Heritage List. The DOCOMOMO tentative list* (Relatório do Docomomo à Unesco), 199

HENKET, Hubert-Jan; TUMMERS, Nic. Authenticity of the modern movement. *In: Nara Conference on Authenticity (anais do evento em Nara, de 1 a 6 de novembro de 1994)*. Paris, Roma e Tóquio: Unesco – WHC/ Iccrom/ Icomos/ Agência Japonesa para a Cultura, 1995, p. 327–328.

HERBST, Helio. A presença de Olavo Redig de Campos nos salões das bienais e sua recepção nas revistas de arquitetura na década de 1950. *In: 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.

HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión. *La clonación arquitectónica*. Madri: Siruela, 2007.

HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión. L'estetica del deterioramento e dell'imperfezione: una tendenza in crescita nel restauro architettonico. *Palladio*, n. 53, p. 89–106, 2013.

HITCHCOCK, Henry-Russel; JOHNSON, Philip. *The international style*. Londres – Nova Iorque: W. W. Norton & Company, 1995.

HOJE às 21h (anúncio publicitário). *Diário de Pernambuco*. 06/09/1952.

HUAPAYA ESPINOZA, José Carlos. *Arquitetura moderna brasileira. 25 anos do Docomomo Brasil. Todos os mundos, um só mundo (anais do 13º Seminário Docomomo Brasil, em Salvador, de 7 a 10 de outubro de 2019)*. Salvador: UFBA, 2019. Disponível em: <<http://www.inscricoes13docomomobrasil.ufba.br/>>. Acesso em: 17 maio 2020.

HUAPAYA ESPINOZA, José Carlos; LIU, Caroline. Arquitetura nordestina (des)conhecida: por uma ampliação da história da arquitetura moderna brasileira, 1950–1970. *In: Arquitetura: tectônica – lugar (anais do 6º Seminário Docomomo Norte-Nordeste, em Teresina, de 10 a 13 de agosto de 2016)*. Teresina: UFPI, 2016. Disponível em: <<https://lab20.ufba.br/arquitetura-nordestina-desconhecida-por-uma-ampliacao-da-historia-da-arquitetura-moderna-brasileira>>. Acesso em: 25 jan. 2022.

HUYSSSEN, Andreas. Monumentos e memória do Holocausto numa idade da mídia. *In: Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000, p. 67–88.

ICOMOS – AUSTRÁLIA. *The Burra Charter (versão 1979)*. Disponível em: <https://australia.icomos.org/wp-content/uploads/Burra-Charter_1979.pdf>. Acesso em: 28 maio 2019.

ICOMOS – AUSTRÁLIA. *The Burra Charter (versão 1981)*. Disponível em: <https://australia.icomos.org/wp-content/uploads/Burra-Charter_1981.pdf>. Acesso em: 28 maio 2019.

ICOMOS – AUSTRÁLIA. *The Burra Charter (versão 1988)*. Disponível em: <https://australia.icomos.org/wp-content/uploads/Burra-Charter_1988.pdf>. Acesso em: 28 maio 2019.

ICOMOS – AUSTRÁLIA. *The Burra Charter (versão 1999)*. Disponível em: <https://australia.icomos.org/wp-content/uploads/BURRA_CHARTER.pdf>. Acesso em: 28 maio 2019.

ICOMOS – AUSTRÁLIA. *The Burra Charter (versão 2013)*. 2013. Disponível em: <<https://australia.icomos.org/wp-content/uploads/The-Burra-Charter-2013-Adopted-31.10.2013.pdf>>. Acesso em: 28 maio 2019.

- ICOMOS – BRASIL. **Anais do II Simpósio Científico do Icomos Brasil**. Belo Horizonte: UFMG, 2018.
- 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.
- ICOMOS, (International Council on Monuments and Sites). **Pampulha Modern Ensemble. Advisory body evaluation**. 2016. Disponível em: <<https://whc.unesco.org/document/152798>>. Acesso em: 18 jan. 2020.
- IMS (Instituto Moreira Salles). Duas décadas de IMS Rio. **Website do Instituto Moreira Salles**, 2019. Disponível em: <<https://ims.com.br/2019/09/27/duas-decadas-de-ims-rio/>>. Acesso em: 19 ago. 2021.
- INCAER Instituto Histórico-Cultural da Aeronáutica. **Estação de hidroaviões do Aeroporto Santos Dumont. 80 anos**. Rio de Janeiro: 2018.
- 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.
- 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: Fundação Municipal de Cultura do Município de Belo Horizonte, 2014. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/FMC_dossie_conjunto_moderno_%20da_pampulha.pdf>. Acesso em: 18 jan. 2020.
- 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. Disponível em: <<https://whc.unesco.org/uploads/nominations/1493-1.pdf>>. Acesso em: 18 jan. 2020.
- IPHAN-DF (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Superintendência no Distrito Federal). **Inventário da Obra de Athos Bulcão em Brasília**. Brasília, 2018.
- IRACE, Fulvio. La conservazione del moderno. Stuttgart Weissenhof case study. **Domus**, n. 649, p. 2-4, 1984.
- IVERSEN, Margaret. **Alois Riegl: Art History and Theory**. Cambridge (Massachusetts): The MIT Press, 1993.
- JACQUES, Paola Berenstein. **Fantasma modernos. Montagem de uma outra herança**, 1. Salvador: UFBA, 2020.
- JENCKS, Charles. **The language of post-modern architecture**. Londres: Academy, 1991.
- JENCKS, Charles. **The new paradigm in architecture: the language of post-modernism**. New Haven: Yale University Press, 2012.
- JEROME, Pamela. The values-based approach to cultural-heritage preservation. **APT Bulletin**, v. 45, n. 2-3, p. 3-8, 2014.
- JESTER, Thomas C. **Twentieth-century building materials**. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2014.
- JOHN, Vanderley M.; SATO, Neide Matiko Nakata. Durabilidade de componentes da construção. In: **Construção e meio ambiente**. Porto Alegre: Antac, 2006, p. 20-57.
- JÓIA do Rio. **Finestra**, 19. ed. p. 88-97, 1999.
- JOKILEHTO, Jukka. **A history of architectural conservation**. Londres: Routledge, 2007.
- JOKILEHTO, Jukka. Continuity and change in recent heritage. In: **World heritage papers 5. Identification and documentation of modern heritage**. Paris: World Heritage Centre, 2003, p. 102-109.

- JUNQUEIRA, Flavia. Maternidade Praça 15 fecha as portas e pega gestantes de surpresa. **Extra**, 08/02/2013. Disponível em: <<https://extra.globo.com/noticias/rio/maternidade-praca-15-fecha-as-portas-pega-gestantes-de-surpresa-7522246.html>>. Acesso em: 12 mar. 2021.
- KANAN, Maria Isabel. **Manual de conservação e intervenção em argamassas e revestimentos à base de cal**. Brasília: Iphan/ Programa Monumenta, 2008.
- KEMP, Jonathan. Practical ethics v 2.0. *In: Conservation. Principles, dilemmas and uncomfortable truths*. Oxford – Burlington – Londres: Butterworth–Heinemann/ Victoria and Albert Museum, 2009, p. 60–72.
- KEMP, Wolfgang. Benjamin e il culto dei monumenti di Riegl. *In: Alois Riegl: teoria e prassi della conservazione dei monumenti. Antologia di scritti, discorsi, rapporti 1898–1905*. Bolonha: GEDIT, 2003, p. 417–419.
- KEMP, Wolfgang. Walter Benjamin und die Kunstwissenschaft. Teil 1. Benjamins Beziehungen zur Wiener Schule. **Kritische Berichte**, v. 1, n. 3, p. 30–50, 1973.
- KERR, James Sample. **Conservation plan**. Sydney: Icomos. Seção Austrália, 2013.
- KIMMELMAN, Michael. For Berlin museum, a modern makeover that doesn't deny the wounds of war. **The New York Times**, 2009. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2009/03/12/arts/design/12abroad.html>>. Acesso em: 22 ago. 2022.
- KOGAN, Gabriel. FAU em ruínas. O edifício de Artigas desfigurado. **Centro**, n. 0, 2015. Disponível em: <<http://revis-tacentro.org/index.php/fau/>>. Acesso em: 13 nov. 2022.
- KOLHAAS, Rem. **Preservation is overtaking us**. Nova Iorque: GSAPP Books, 2014.
- KÖNIG, Giovanni Klaus. Il restauro dell'architettura moderna. **Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura**, n. 1–10, p. 583–584, 1987.
- KORSMEYER, Carolyn. Real old things. **British Journal of Aesthetics**, v. 56, n. 3, p. 219–31, 2016.
- KOTHE, Flávio René. **Benjamin e Adorno: confrontos**. Cotia: Cajuína, 2020.
- KOZIOL, Christopher. How heritage's debate on values fuels its valorization engine: the side effects of controversy from Alois Riegl to Richard Moe. **Change Over Time**, v. 3, n. 2, p. 244–257, 2013.
- KRESTEV, Todor. Cultural diversity and the concept of authenticity. *In: Nara Conference on Authenticity (anais do evento em Nara, de 1 a 6 de novembro de 1994)*. Paris, Roma e Tóquio: Unesco – WHC/ Iccrom/ Icomos/ Agência Japonesa para a Cultura, 1995, p. 343–346.
- KÜHL, Beatriz Mugayar. Preservação da arquitetura moderna e metodologia de restauro. **Pós – Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP**, n. 19, p. 198–201, 2006.
- KÜHL, Beatriz Mugayar. **Preservação do patrimônio arquitetônico da industrialização. Problemas teóricos de restauro**. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.
- KÜHL, Beatriz Mugayar. Questões contemporâneas de restauro: a viabilidade da restauração. *In: Questões contemporâneas. Patrimônio arquitetônico e urbano*. Bauru: Canal 6, 2017, p. 88–107.
- KÜHL, Beatriz Mugayar. Questões teóricas relativas à preservação de edifícios industriais. **Desígnio**, n. 1, p. 101–117, 2004.
- LAMPRAKOS, Michele. Riegl's "Modern Cult of Monuments" and the problem of value. **Change Over Time**, v. 4, n. 2, p. 418–435, 2014.
- LANARI, Raul. **Museu de Arte da Pampulha**. Belo Horizonte: Peixe Vivo, 2021.
- LANDON, Robert. The Met Breuer: a loving restoration of a mid-century icon. **Archdaily (online)**, 2016. Disponível em: <<https://www.archdaily.com/783592/the-met-breuer-a-loving-restoration-of-a-mid-century-icon>>. Acesso em: 25 ago. 2021.

- LANG, Karen. The experience of time and the time of history: Riegl's age value and Benjamin's aura. In: **Chaos and cosmos: on the image in aesthetics and art history**. Ithaca: Cornell University Press, 2006.
- LARSEN, Knut Einar. **Nara Conference on Authenticity (anais do evento em Nara, de 1 a 6 de novembro de 1994)**. Paris, Roma e Tóquio: Unesco – WHC/ Iccrom/ Icomos/ Agência Japonesa para a Cultura, 1995.
- LATORRACA, Giancarlo. **João Filgueiras Lima, Lelé**. São Paulo – Lisboa: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi – Blau, 2000.
- LAZZARIN, Ariel Luís. **A Igreja Espírito Santo do Cerrado e suas alternativas à arquitetura brasileira**. Dissertação – mestrado em arquitetura e urbanismo, Instituto de Arquitetura e Urbanismo – Universidade de São Paulo, São Carlos, 2015.
- LE CORBUSIER. **A arte decorativa**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- LE CORBUSIER. **Cuando las catedrales eran blancas: viaje al país de los tímidos**. Buenos Aires: Poseidon, 1977.
- LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: **Enciclopedia Einaudi**. Turim: Einaudi, 1978, v. 5, p. 38–43.
- LEHNE, Andreas. Georg Dehio, Alois Riegl, Max Dvorak: a threshold in theory development. In: **Conservation and preservation: interactions between theory and practice: in memoriam Alois Riegl (1858–1905) (anais do evento em Viena, de 23 a 27 de abril de 2008)**. Florença: Polistampa, 2010, p. 69–80.
- LEHNE, Andreas. Las últimas palabras de Alois Riegl. **Conversaciones...**, n. 5, p. 139–148, 2018.
- 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.
- LEMOS, Celina Borges. A cidade republicana: Belo Horizonte, 1897/1930. In: **Arquitetura da modernidade**. Belo Horizonte: UFMG – IAB-MG, 2017, p. 73–124.
- LIMA, Carlos Henrique Magalhães. Catedral de Brasília, desenhar e fazer. **Paranoá**, n. 25, p. 129–137, 2020.
- LIMA, João Filgueiras. Entrevista a Roberto Pinho e Maurício Ferraz, em setembro de 1999. In: **João Filgueiras Lima, Lelé**. São Paulo – Lisboa: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi – Blau, 2000, p. 14–31.
- LIMA, João Filgueiras; MENEZES, Cynara. **O que é ser arquiteto. Memórias profissionais de Lelé (João Filgueiras Lima)**. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- LIPP, Wilfried. Da una moderna a una postmoderna tutela dei monumenti. Rifflessioni su Il culto moderno dei monumenti di Alois Riegl. In: **Il progetto di restauro e i suoi strumenti. Secondo corso di perfezionamento in restauro architettonico**. Veneza: IUAV, 1996, p. 15–24.
- LIRA, José. **Warchavchik. Fraturas da vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- LOCATELLI, Vittorio. Nota e istruzioni (una generazione dopo). In: LOCATELLI, Vittorio (Org.). **Restauro: punto e da capo. Frammenti per una (impossibile) teoria**. 3. ed. Milão: Francoangeli, 1994, p. 9–12.
- LOWENTHAL, David. **The past is a foreign country – Revisited**. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.
- MACDONALD, Susan. Materiality, monumentality and modernism: continuing challenges in conserving twentieth-century places. In: **(Un)Loved Modern (anais eletrônicos do evento em Sydney, em 2009)**. Sydney: Icomos. Seção Austrália, 2009. Disponível em: <http://www.aicomos.com/wp-content/uploads/2009_UnlovedModern_Macdonald_Susan_Materiality_Paper.pdf>. Acesso em: 1 abr. 2017.
- MACDONALD, Susan. Modern matters: breaking the barriers to conserving modern heritage. **Conservation Perspectives**, 2013. Disponível em: <http://www.getty.edu/conservation/publications_resources/newsletters/28_1/modern_matters.html>. Acesso em: 4 fev. 2021.
- MACDONALD, Susan; GONÇALVES, Ana Paula Arato. **Conservation principles for concrete of cultural significance**. Los Angeles: The Getty Conservation Institute/ Icomos, 2020.

- MACEDO, Danilo Matoso. As obras de Oscar Niemeyer em Belo Horizonte. In: **Igreja da Pampulha: restauro e reflexões**. Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho, 2006, p. 106–127.
- MACEDO, Danilo Matoso. **Da matéria à invenção. As obras de Oscar Niemeyer em Minas Gerais 1938–1955**. Brasília: Câmara dos Deputados, 2008.
- MACUL, Márcia. A dor da perda. **Arquitetura e Urbanismo**, n. 89, p. 44–46, abr. –mai. 2000.
- MAIA, Éolo; PODESTÁ, Sylvio Emerich de. Stepstyle tupiniquim. Centro de Apoio Turístico Tancredo Neves. **Projeto**, n. 165, p. 32–36, 1993.
- MAIA, Éolo; VASCONCELLOS, Maria Josefina de; PODESTÁ, Sylvio Emerich de. **3 arquitetos. 1980–1985**. Belo Horizonte: Gráfica e Editora Cultura, 1985.
- 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.
- MARCINKOWSKA, Magdalena; ZALASÍNSKA, Katarzyna. **The challenges of world heritage recovery**. Varsóvia: Narodowy Instytut Dziedzictwa, 2019.
- MARQUES, André. **Lelé: diálogos com Neutra e Prouvé**. São Paulo – Austin: Romano Guerra/ Nhamérica, 2020.
- MARQUES, Sonia; NASLAVSKY, Guilah. Eu vi o modernismo nascer... foi no Recife. **Arquitextos (online)**, v. 11, n. 131, 2011. Disponível em: <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/11.131/3826>>. Acesso em: 16 ago. 2021.
- MARSDEN, Susan; SPEARRITT, Peter. **The twentieth-century historic thematic framework. A tool for assessing heritage places**. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2021.
- MARSHALL, Duncan. The Burra Charter in an international context – the implications of international doctrine for practice in Australia. In: **Conservation and preservation: interactions between theory and practice: in memoriam Alois Riegl (1858–1905) (anais do evento em Viena, de 23 a 27 de abril de 2008)**. Florença: Polistampa, 2010, p. 133–139.
- 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). In: **História e o futuro da educação no Brasil (anais do 30 Simpósio Nacional de História, em Recife, de 15 a 19 de julho de 2019)**. Recife: Anpuh, 2019, p. 1–15. Disponível em: <https://www.snh2019.anpuh.org/resources/anais/8/1564008670_ARQUIVO_artigocompletoANPUH2019.pdf>. Acesso em: 15 fev. 2020.
- MASON, Randall. Assessing values in conservation planning: methodological issues and choices. In: **Assessing the values of cultural Heritage**. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2002, p. 5–30.
- MAZZEI, Otello; DEZZI BARDESCHI, Marco. **Ravenna, la Biblioteca Classense**. Casalecchio di Reno: Grafis, 1984.
- MENDONÇA FILHO, Kleber. Antigas. Espaços de educação e amor ao cinema. **Continente**, 141. ed. p. 48–49, 2012.
- 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.
- MILANI, Raffaele. Estetica del pittoresco. **Parametro**, v. 36, n. 264/265, p. 28–33, 2006.
- MINDLIN, Henrique E. **Arquitetura moderna no Brasil**. Rio de Janeiro: Aeroplano/Iphan, 2000.
- MODERNA forração das poltronas do novo cinema São Luiz. **Diário de Pernambuco**. 06/09/1952.
- MOHOLY-NAGY, Sibyl. Brasília – conceito majestoso ou monumento autocrático? In: **Brasília. Antologia Crítica**. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 58–59.
- MONTELLA, Massimo. **Valore e valorizzazione del patrimonio culturale storico**. Milão: Mondadori Electa, 2009.
- MOREIRA, Fernando Diniz. Os desafios postos pela conservação da arquitetura moderna. In: **Cidade moderna e contemporânea: síntese e paradoxo das artes (anais eletrônicos do 8º Seminário Docomomo Brasil, no Rio de Janeiro, de 1 a 4 de setembro de 2009)**. Rio de Janeiro: Prourb/UFRJ – Docomomo Rio, 2009. Disponível em: <<https://docomomo.org.br/course/8-seminario-docomomo-brasil-rio-de-janeiro/>>. Acesso em: 22 jul. 2020.

- MORRIS, William; WEBB, Philip. Society for the Protection of Ancient Buildings Manifesto. *In: Building conservation philosophy*. Shaftesbury: Donhead, 2006, p. 156–158.
- MOSTAFAVI, Mohsen; LEATHERBARROW, David. **On weathering: the life of buildings in time**. Cambridge (Massachusetts): The MIT Press, 1993.
- MOTTA, Flávio. Art-nouveau, modernismo, ecletismo e industrialismo. *In: História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983, v. 1.
- MOURA FILHA, Maria Berthilde. **O cenário da vida urbana**. João Pessoa: Editora Universitária, 2000.
- MOURÃO, Laura de Moraes. **Reconstituição paisagística. Pesquisa e Anteprojeto. Museu da Arte da Pampulha**. Relatório e 3 pranchas gráficas. 1995. Acervo do Iepha. BH. Sede. Pampulha. Museu de Arte. Relatórios de fiscalização 1980–2009.
- MUÑOZ VIÑAS, Salvador. **Contemporary theory of conservation**. Oxford – Burlington: Elsevier, 2005.
- MUÑOZ VIÑAS, Salvador. “Who is afraid of Cesare Brandi?” Personal reflections on the teoria del restauro. **CeROArt Conservation, exposition, Restauration d’Objets d’Art**, p. 1–13, 2015.
- MURTA, Stella Maris; GOODEY, Brian. Interpretação do patrimônio para visitantes: um quadro conceitual. *In: Interpretar o patrimônio. Um exercício do olhar*. Belo Horizonte: UFMG – Território Brasilis, 2002, p. 13–46.
- NASCIMENTO, Flávia Brito do. **Blocos de memórias. Habitação social, arquitetura moderna e patrimônio cultural**. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2016.
- 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.
- NERVI, Pier Luigi. Crítica das estruturas. *In: Brasília. Antologia Crítica*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 46–48.
- NERY, Juliana Cardoso; BAETA, Rodrigo Espinha. **Entre o restauro e a recriação. Reflexões sobre intervenções em preexistências arquitetônicas e urbanas**. Salvador: Edefba, 2022.
- NERY, Pedro Aloísio Cedraz. Assis Reis. Arquitetura, regionalismo e modernidade. **Cadernos do PPG-AU/FAUFBA**, v. 2, n. 1, p. 11–26, 2003.
- NIEMEYER propõe mais um espelho d’água no Congresso. **Senado Notícias**, 04/03/1999. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/1999/03/04/niemeyer-propoe-mais-um-espelho-dagua-no-congresso>. Acesso em: 17/03/2021.
- NIEMEYER, Oscar. **Minha arquitetura**. Rio de Janeiro: Revan, 2000.
- NIEMEYER, Oscar. **Minha experiência em Brasília**. Rio de Janeiro: Revan, 2006.
- NIEMEYER, Oscar. Pampulha: l’architecture. **L’architecture d’aujourd’hui**, n. 13–14, p. 22–35, 1947.
- NOGUEIRA, Mauro Neves. A ausência de um ubi consistam ético e estético. **Projeto**, n. 160, p. 61–62, 1993.
- NPS, National Park Services. **The Secretary of the Interior’s Standards and Guidelines for Archeology and Historic Preservation**. Washington: U.S. Department of the Interior, 1995.
- NUTI, Franco. Macchine e architettura industriale. Dalla conoscenza a un recupero integrato. *In: Curare il moderno: I modi della tecnologia*. Veneza: Marsilio, 2002, p. 393–401.
- OERS, Ron van. Introduction to the programme on modern heritage. *In: World heritage papers 5. Identification and documentation of modern heritage*. Paris: World Heritage Centre, 2003, p. 8–14.
- OKSMAN, Silvio. **Contradições na preservação da arquitetura moderna**. Tese – doutorado em arquitetura e urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

- OLIN, Margaret. Forms of respect: Alois Riegl's concept of attentiveness. **Art Bulletin**, v. 71, n. 2, p. 285–300, 1989.
- 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.
- OLIVEIRA, Mário Mendonça de. **Tecnologia da conservação e da restauração. Materiais e estruturas**. Salvador: Edufba/Abracor, 2002.
- ORBASLI, Aylin. **Architectural conservation: principles and practice**. Oxford: Blackwell Science, 2008.
- 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.
- PÄCHT, Otto. Art Historians and Art Critics – vi: Alois Riegl. **The Burlington Magazine**, v. 105, n. 722, p. 188–193, 1963.
- PALACETE ganha restauro. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 11/11/2006.
- PAMPULHA. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1944.
- PANE, Andrea. Per Marco Dezzi Bardeschi, ut vivat. **Recupero e Conservazione**, n. 150, p. 17–21, 2018.
- PARÓQUIA Ascensão do Senhor. Patrimônio artístico (folheto de divulgação). Salvador: Paróquia da Ascensão do Senhor, s.d.
- 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.
- PAZ, Daniel J. Mellado. Em busca do Stimmung: sobre um conceito fundamental na obra de Alois Riegl. **Museologia e interdisciplinaridade**, v. 11, n. 21, p. 334–359, 2022.
- 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.
- PEIXOTO, Elane Ribeiro; VICENTINI, Albertina. Introdução da tradução brasileira. In: **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.
- PELLEGRINI, Ana Carolina. De volta para o futuro: projeto antigo, patrimônio novo. In: **Cidade moderna e contemporânea: síntese e paradoxo das artes (anais eletrônicos do 8º Seminário Docomomo Brasil, no Rio de Janeiro, de 1 a 4 de setembro de 2009)**. Rio de Janeiro: Proureb/UFRJ – Docomomo Rio, 2009. Disponível em: <<https://docomomo.org.br/course/8-seminario-docomomo-brasil-rio-de-janeiro/>>. Acesso em: 22 jul. 2020.
- PELLEGRINI, Ana Carolina. **Quando o projeto é patrimônio: a modernidade póstuma em questão**. Tese – doutorado em arquitetura e urbanismo, UFRGS, Porto Alegre, 2011. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/29932>>. Acesso em: 22 set. 2020.
- PERGOLI CAMPANELLI, Alessandro. Il restauro del Tempio–Duomo di Pozzuoli. **L'architetto italiano**, v. VI, n. 35–36, p. 8–13, 2010.
- PERROTTA-BOSCH, Francesco. O edifício maldito. **Piauí**, 2017. Disponível em: <<https://piaui.folha.uol.com.br/o-edificio-maldito/>>. Acesso em: 3 out. 2022.
- PESSÔA, José Simões de Belmont. Cedo ou tarde serão considerados obra de arte. In: **Moderno e Nacional**. Rio de Janeiro: EdUff, 2006, p. 157–168.
- PESSÔA, José Simões de Belmont. Brasília e o tombamento de uma ideia. In: **Arquitetura e Urbanismo Modernos, projeto e preservação (anais do 5º Seminário Docomomo Brasil, em São Carlos, de 27 a 30 de outubro de 2003)**. São Carlos: EESC/USP, 2003, p. 1–10.

- PETZET, Michael. "In the full richness of their authenticity". The test of authenticity and the new cult of monuments. *In: Nara Conference on Authenticity (anais do evento em Nara, de 1 a 6 de novembro de 1994)*. Paris – Roma – Tóquio: Unesco – WHC/ Iccrom/ Icomos/ Agência Japonesa para a Cultura, 1995, p. 85–100.
- PEVSNER, Nikolaus. **Os pioneiros do desenho moderno. De William Morris a Walter Gropius**. São Paulo: Martins Fontes, 1980.
- PHILIPPOT, Paul. La notion de patine et le nettoyage des peintures. *Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique*, v. 9, p. 138–143, 1966.
- PHILIPPOT, Paul. The idea of patina and the cleaning of paintings. *In: Historical and philosophical issues in the conservation of cultural heritage*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1996, p. 372–276.
- PICON, Antoine. Anxious landscapes: from the ruin to rust. *Grey Room*, n. 1, p. 64–83, 2000.
- PIETROPOLI, Guido; FACCIO, Paolo; SCARAMUZZA, Paola; et al. Brion Cemetery. *In: Concrete. Case studies in conservation practice*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2018, p. 186–190.
- PODESTÁ, Sylvio Emerich de. Clássicos da arquitetura: Museu de Mineralogia Professor Djalma Guimarães. *Archdaily (online)*, 2011. Disponível em: <<https://www.archdaily.com.br/br/01-15674/classicos-da-arquitetura-museu-de-mineralogia-professor-djalma-guimaraes-eolo-maia-e-sylvio-de-podesta>>. Acesso em: 21 set. 2022.
- PORETTI, Sergio. Il dibattito sul restauro dell'architettura moderna. *I beni culturali: tutela e valorizzazione*, v. 5, n. 4–5, p. 76–78, 1997.
- PORETTI, Sergio. **Il restauro delle Poste di Libera**. Roma: Gangemi, 2005.
- PORETTI, Sergio. Nuovi strumenti nel restauro del moderno: il caso del Padiglione Tavolara. *In: Il Padiglione dell'artigianato a Sassari. Architettura e conservazione*. Roma: Gangemi, 2007.
- PRICE, Sir Uvedale. **An essay on the picturesque as compared with the sublime and the beautiful; and on the use of studying pictures, for the purpose of improving real landscape**. Londres: J. Mawman, 1810. Disponível em: <<https://ia600303.us.archive.org/16/items/essaysonpictures01priciala/essaysonpictures01priciala.pdf>>. Acesso em: 31 jul. 2019.
- PROENÇA, João Tiago. Introdução. *In: O culto moderno dos monumentos e outros ensaios estéticos*. Lisboa: Edições 70, 2013, p. i–xiii.
- PRUDON, Theodore H. M. **Preservation of Modern Architecture**. Hoboken: John Wiley & Sons, 2008.
- RÉE, Jonathan. Auto-icons. *In: Conservation. Principles, dilemmas and uncomfortable truths*. Oxford – Burlington – Londres: Butterworth-Heinemann/ Victoria and Albert Museum, 2009, p. 1–5.
- 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.
- RELATÓRIO prova que artes plásticas ganham impulso: 23017 visitas ao Museu. *Diário de Minas*, 04/03/1960.
- RIEGL, Alois. A disposição harmoniosa como conteúdo da arte moderna. *In: O culto moderno dos monumentos e outros ensaios estéticos*. Lisboa: Edições 70, 2013, p. 77–90.
- RIEGL, Alois. **Der moderne denkmalkultus. Sein wesen und seine entstehung**. Londres: Forgotten books, 2018.
- RIEGL, Alois. Disposizioni per l'applicazione della legge di tutela dei monumenti. *In: Alois Riegl: teoria e prassi della conservazione dei monumenti. Antologia di scritti, discorsi, rapporti 1898–1905*. Bolonha: GEDIT, 2003, p. 222–236.
- RIEGL, Alois. **El culto moderno a los monumentos. Trad. Ana Pérez López**. Madri: A. Machado Libros, 1987.
- RIEGL, Alois. **Il culto moderno dei monumenti. Il suo carattere e i suoi inizi. Trad. Sandro Scarrocchia**. Milão: Abscondita, 2011.

- RIEGL, Alois. Il restauro degli affreschi della cappella della Santa Croce nel Duomo sul Wawel a Cracovia. *In: Alois Riegl: teoria e prassi della conservazione dei monumenti. Antologia di scritti, discorsi, rapporti 1898–1905*. Bolonha: GEDIT, 2003, p. 263–273.
- RIEGL, Alois. La legge di tutela dei monumenti. *In: Alois Riegl: teoria e prassi della conservazione dei monumenti. Antologia di scritti, discorsi, rapporti 1898–1905*. Bolonha: GEDIT, 2003, p. 207–221.
- RIEGL, Alois. La porta gigante di Santo Stefano. *In: Alois Riegl: teoria e prassi della conservazione dei monumenti. Antologia di scritti, discorsi, rapporti 1898–1905*. Bolonha: GEDIT, 2003, p. 163–170.
- RIEGL, Alois. La Stimmung come contenuto dell'arte moderna. *In: Alois Riegl: teoria e prassi della conservazione dei monumenti. Antologia di scritti, discorsi, rapporti 1898–1905*. Bolonha: GEDIT, 2003, p. 135–142.
- RIEGL, Alois. *Late Roman art industry*. Roma: Giorgio Bretschneider, 1985.
- RIEGL, Alois. Nuevas corrientes en el cuidado de los monumentos. *Conversaciones...*, n. 5, p. 62–75, 2018.
- RIEGL, Alois. *O culto moderno dos monumentos. A sua essência e a sua origem*. Trad. Werner Davidsohn e Anat Falbel. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- RIEGL, Alois. *O culto moderno dos monumentos. Sua essência e sua gênese*. Trad. Elane Ribeiro Peixoto e Albertina Vicentini Assumpção Rodrigues. Goiânia: UCG, 2005.
- RIEGL, Alois. O culto moderno dos monumentos. Trad. João Tiago Proença. *In: O culto moderno dos monumentos e outros ensaios estéticos*. Lisboa: Edições 70, 2013, p. 9–65.
- RIEGL, Alois. *Problemas de estilo: fundamentos para una historia de la ornamentación*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.
- 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. *In: Alois Riegl: teoria e prassi della conservazione dei monumenti. Antologia di scritti, discorsi, rapporti 1898–1905*. Bolonha: GEDIT, 2003, p. 335–341.
- RIEGL, Alois. Sobre os amadores da arte: antigos e modernos. *In: O culto moderno dos monumentos e outros ensaios estéticos*. Lisboa: Edições 70, 2013, p. 125–141.
- RIEGL, Alois. Sul problema del restauro di pitture parietali. *In: Alois Riegl: teoria e prassi della conservazione dei monumenti. Antologia di scritti, discorsi, rapporti 1898–1905*. Bolonha: GEDIT, 2003, p. 251–262.
- RIEGL, Alois. *The group portraiture of Holland*. Los Angeles: The Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1999.
- RIEGL, Alois. The modern cult of monuments: its character and its origin. Trad. Kurt Forster and Diane Ghirardo. *Oppositions*, n. 25, p. 21–51, 1982.
- RIGAUD, Lucas. *O canto do Cinema. Os 65 anos do São Luiz*. 2017. Disponível em: <<https://webjornalismo.unicap.br/ocantodocinema/site/index.php/o-canto-dos-festivais-de-cinema>>. Acesso em: 1 fev. 2022.
- RUBINO, Silvana. O mapa do Brasil passado. *Revista do patrimônio histórico e artístico nacional*, n. 24, p. 96–105, 1996.
- RUSKIN, John. *A lâmpada da memória*. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.
- RUSKIN, John. *The opening of the Crystal Palace considered in some of its relations to the progress of art*. Londres: Smith, Elder and Co., 1854.
- RUSKIN, John. *The seven lamps of architecture*. Londres – Nova Iorque: George Allen – Longmans, Green, and Co., 1903. (The works of John Ruskin, 8).
- RYKWERT, Joseph. *A coluna dançante*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

- SALVO, Simona. Arranha-céu Pirelli: crônica de uma restauração. **Desígnio**, n. 6, p. 69–86, 2006.
- SALVO, Simona. Il restauro della ex “Casa GIL” di Trastevere in Roma, Luigi Moretti 1932–1937. In: **Tratatto di restauro architettonico. Terzo Aggiornamento**. Turim: UTET, 2008, p. 257–284.
- SALVO, Simona. Il restauro dell’architettura contemporanea come tema emergente. In: **Tratatto di restauro architettonico. Primo Aggiornamento**. Turim: UTET, 2007, p. 265–335.
- SALVO, Simona. Più che moderno, contemporaneo. Riegl e la tutela del patrimonio culturale nell’ultima decade. **Conversaciones...**, n. 5, p. 317–326, 2018.
- SALVO, Simona. **Restaurare il novecento. Storia, esperienza e prospettive in architettura**. Macerata: Quodlibet Studio, 2016.
- SANTA CECÍLIA, Bruno. **Éolo Maia: complexidade e contradição na arquitetura brasileira**. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- 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.
- SANTIAGO, Marcelo Palhares; PEREIRA, Gabriel Velloso da Rocha; FARIAS, Luiz Felipe de. **Museu de Arte da Pampulha. Levantamento Cadastral**. 10 pranchas em formato pdf. 05/04/2013. Disponível em: <<https://whc.unesco.org/uploads/nominations/1493-1.pdf>>. Acesso em: 18 jan. 2020.
- 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. 13/01/2014. Disponível em: <<https://whc.unesco.org/uploads/nominations/1493-1.pdf>>. Acesso em: 18 jan. 2020.
- SANTIAGO, Marcelo Palhares; PEREIRA, Gabriel Velloso da Rocha; FARIAS, Luiz Felipe de. **Projeto de restauração do Museu de Arte da Pampulha – MAP. Memorial descritivo**. 2014.
- SANTOS, Eloisa. Os jardins da residência Moreira Salles. O projeto original de Burlle Marx e a restauração de Isabel Duprat. **Paisagem Ambiente: ensaios**, n. 24, p. 227–238, 2007.
- SCALVINI, Maria Luisa. Il nuovo di ieri. **Domus**, n. 649, p. 6–7, 1984.
- SCARROCCHIA, Sandro. **Alois Riegl: teoria e prassi della conservazione dei monumenti. Antologia di scritti, discorsi, rapporti 1898–1905**. Bolonha: GEDIT, 2003.
- SCARROCCHIA, Sandro. Il culto moderno dei monumenti e il valore dell’antico. Archivist del tempo. In: **Alois Riegl: teoria e prassi della conservazione dei monumenti. Antologia di scritti, discorsi, rapporti 1898–1905**. Bolonha: GEDIT, 2003, p. 47–54.
- SCARROCCHIA, Sandro. La ricezione della teoria della conservazione di Riegl fino all’apparizione della teoria di Brandi. In: **La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi (anais do evento em Viterbo, de 12 a 15 de novembro de 2003)**. Florença: Nardini, 2006, p. 35–50.
- SCARROCCHIA, Sandro. La ricezione di Riegl in Italia dalla Carta di Venezia ad oggi. In: **Alois Riegl (1858–1905) Un secolo dopo**. Roma: Bardi, 2008, v. 236, p. 305–332. (Atti dei convegni Lincei).
- SCARROCCHIA, Sandro. La teoria dei valori confliggenti dei monumenti di Alois Riegl. In: **Il culto moderno dei monumenti. Il suo carattere e i suoi inizi**. Milão: Abscondita, 2011, p. 75–104.
- SCARROCCHIA, Sandro. Nota biografica. In: **Il culto moderno dei monumenti. Il suo carattere e i suoi inizi**. Milão: Abscondita, 2011, p. 105–123.
- SCARROCCHIA, Sandro. Ricerca sul valore dell’antico. Percorsi di lettura. In: **Alois Riegl: teoria e prassi della conservazione dei monumenti. Antologia di scritti, discorsi, rapporti 1898–1905**. Bolonha: GEDIT, 2003, p. 111–114.
- SCHORSKE, Carl E. **Viena fin-de-siècle. Política e cultura**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SECULT-MG (Secretaria de Cultura de Minas Gerais). Informações. Casa Funarte Liberdade. **Website do Circuito Liberdade**, Disponível em: <<http://www.circuitoliberaldade.mg.gov.br/pt-br/espacos/casa-funarte-liberdade>>. Acesso em: 1 out. 2022.

SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil, 1900–1990**. São Paulo: Edusp, 1998.

SEGAWA, Hugo; DE JONGE, Wessel. Letters to Docomomo. **Docomomo Newsletter**, 8. ed. 1993.

SENADO FEDERAL. **Ata da 1ª Reunião da Comissão Diretora do Senado Federal em 1972**. Disponível em: <<https://adm.senado.leg.br/normas/ui/pub/normaConsultada?2&idNorma=223684>>. Acesso em: 6 abr. 2022.

SENADO FEDERAL. **Ata da 3ª Reunião da Comissão Diretora do Senado Federal em 1972**. Disponível em: <<https://adm.senado.leg.br/normas/ui/pub/normaConsultada?5&idNorma=202051>>. Acesso em: 6 abr. 2022.

SENADO FEDERAL. **Ata da 6ª reunião da Comissão Diretora do Senado Federal em 1978**. Disponível em: <<https://adm.senado.leg.br/normas/ui/pub/normaConsultada?3&idNorma=202440>>. Acesso em: 6 abr. 2022.

SENADO FEDERAL. **Ata da 12ª reunião da Comissão Diretora do Senado Federal em 1977**. Disponível em: <<https://adm.senado.leg.br/normas/ui/pub/normaConsultada?4&idNorma=202295>>. Acesso em: 6 abr. 2022.

SENADO FEDERAL. **Ata da 16ª reunião da Comissão Diretora do Senado Federal em 1977**. Disponível em: <<https://adm.senado.leg.br/normas/ui/pub/normaConsultada?7&idNorma=202298>>. Acesso em: 6 abr. 2022.

SENADO FEDERAL. **Congresso Nacional. Edifício Principal. Reorganização das áreas adjacentes ao plenário do Senado Federal. Instalações elétricas**. Levantamento como construído. 1978. Acervo Sinfra-SF, cota 000707.

SENADO FEDERAL. **Dois anos de presidência do Senado Federal: 1971–1972**. Brasília: 1973.

SENADO FEDERAL. **O Senado na história do Brasil**. 2. ed. Brasília: Senado Federal, 1996.

SENADO FEDERAL. **Senado Federal**. Brasília: Senado Federal, 1984.

SENADO FEDERAL, Secretaria Geral da Presidência. **Relatório da Presidência referente aos trabalhos da 2ª sessão legislativa ordinária da 7ª legislatura**. Brasília: 1972.

SENADO FEDERAL, Secretaria Geral da Presidência. **Relatório da Presidência referente aos trabalhos da 3ª sessão legislativa ordinária da 7ª legislatura**. Brasília: 1973.

SENADO FEDERAL, Secretaria Geral da Presidência. **Relatório da Presidência referente aos trabalhos da 4ª sessão legislativa ordinária da 6ª legislatura**. Brasília: 1970.

SETTE, Maria Piera. **Il restauro in architettura. Quadro storico**. Turim: UTET, 2001.

SILVA, Aline de Figueirôa. Pernambuco falando para o Nordeste e para o mundo: o Art Déco e a arquitetura da radio-fusão. **Revista UFG**, v. XII, n. 8, p. 51–54, 2010.

SILVA, Elcio Gomes da. **Nações Unidas e Congresso Nacional, conexões e preservação**. Dissertação – mestrado em arquitetura e urbanismo, Universidade de Brasília, Brasília, 2017.

SILVA, Elcio Gomes da. **Os palácios originais de Brasília**. Tese – doutorado em arquitetura e urbanismo, Universidade de Brasília, Brasília, 2012.

SILVA, Elcio Gomes da; MELO, Fábio Chamon. **Congresso Nacional. A construção do espaço da democracia**. Brasília: Câmara dos Deputados, 2021.

SILVA, M. da. Uma casa no Rio de Janeiro. **Habitat**, 6. ed. p. 56–63, 1951.

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.

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.

SILVA, Zenaide Carvalho. **O lioz português. De lastro de navio a arte na Bahia.** Rio de Janeiro – Porto: Versal/Afrontamento, 2008.

SOUZA, Renato César José de. A arquitetura de Belo Horizonte nas décadas de 1940 e 1950: utopia e transgressão. *In: Arquitetura da modernidade.* Belo Horizonte: UFMG – IAB-MG, 2017, p. 172–219.

STANLEY-PRICE, Nicholas. The reconstruction of ruins: principles and practice. *In: Conservation. Principles, dilemmas and uncomfortable truths.* Oxford – Burlington – Londres: Butterworth-Heinemann/ Victoria and Albert Museum, 2009, p. 32–46.

STOVEL, Herb. Origins and Influence of the Nara Document on Authenticity. *APT Bulletin*, v. 39, n. 2/3, p. 9–17, 2008.

TAPPIN, Stuart. Dudley Zoological Gardens. *In: Concrete. Case studies in conservation practice.* Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2018, p. 58–73.

THOLE, Peter. Concrete is art. The design potential of concrete. *Docomomo Preservation Technology Dossier*, n. 2, p. 12–17, 1997.

TINEM, Nelci. **O alvo do olhar estrangeiro. O Brasil na historiografia da arquitetura moderna.** João Pessoa: UFPB, 2002.

TORRE, Marta de la. Values in heritage conservation: a project of The Getty Conservation Institute. *APT Bulletin*, v. 45, n. 2–3, p. 19–24, 2014.

TOURNIKIOTIS, Panayotis. **La historiografía de la arquitectura moderna.** Madri: Reverté, 2014.

TUMA, Pedro. **O edifício-sede da Sociedade Harmonia de Tênis.** Dissertação – mestrado em arquitetura e urbanismo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

TUTIKIAN, Bernardo; PACHECO, Marcelo. **Inspeção, diagnóstico e prognóstico na construção civil. Boletim técnico nº 1 da Alconpat.** Mérida: Alconpat Internacional, 2013.

ULHÔA, Raquel. Fosso de ACM vira espelho d'água. *Folha de São Paulo*, 20/08/1998. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/brasil/fc20089803.htm>>. Acesso em: 17/03/2021.

UNDERWOOD, David. **Oscar Niemeyer e o modernismo de formas livres no Brasil.** 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

UNESCO – WHC. **World Heritage List**, 2022. Disponível em: <<https://whc.unesco.org/en/list/>>. Acesso em: 28 nov. 2022.

VARAGNOLI, Claudio. Presentazione. *In: Restaurare il novecento. Storia, esperienza e prospettive in architettura.* Macerata: Quodlibet Studio, 2016, p. 7–9.

VENTURI, Robert. **Complexidade e contradição em arquitetura.** São Paulo: Martins Fontes, 1995.

VENTURI, Robert. **Complexity and contradiction in architecture.** Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 1966.

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 – Museu de Astronomia e Ciências Afins, Rio de Janeiro, 2009.

VIVA o Cinema São Luiz – o manifesto (assinado por 11 profissionais ligados à cultura). *Jornal do Commercio*. 17/10/1996. Disponível em: <<https://www.cin.ufpe.br/~mundi/numero6/saoluiz/article4.htm>>. Acesso em: 26 jan. 2022.

VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel. **Restauração.** Cotia: Ateliê Editorial, 2000.

WALDEK, Stefanie. Inside the secret life of New York's Grand Central Terminal. **Architectural Digest**. 14/08/2018. Disponível em: <<https://www.architecturaldigest.com/story/grand-central-terminal-history>>. Acesso em: 7 set. 2022.

WEIL, Phoebe Dent. Brandi and the concept of patina. In: **Il Pensiero di Cesare Brandi dalla teoria alla pratica (anais dos seminários em Munique, Hildesheim, Valência, Lisboa, Londres, Varsóvia, Bruxelas e Paris em 2007)**. Roma/Lurano: Associazione Amici di Cesare Brandi/ Istituto Centrale per il Restauro/ Associazione Giovanni Secco Suardo, 2008, p. 194–200.

WEIMER, Günther. **A vida cultural e a arquitetura na república velha rio-grandense, 1889–1945**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

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.

WERNECK, Gustavo. **Restauração da Igreja do Espírito Santo do Cerrado, em Uberlândia, é concluída**. Estado de Minas. 24/02/2014. Disponível em: <https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2014/02/24/interna_gerais.501279/restauracao-da-igreja-do-espirito-santo-do-cerrado-em-uberlandia-e-concluida.shtml>. Acesso em: 17 ago. 2021.

WILKE, Tobias. Tacti(ca)lity reclaimed: Benjamin's medium, the avant-garde, and the politics of the senses. **Grey Room**, n. 39, p. 39–55, 2010.

WILSON, Rob. Economist Building renamed in Smithsons' honour as DSDHA renovation revealed. **The architects' journal**, p. 31–41, 2018.

WISNIK, Guilherme. Casa Walther Moreira Salles, quadro a quadro. **Blog do Instituto Moreira Salles**, 2011. Disponível em: <<https://blogdoims.com.br/casa-walther-moreira-salles-por-guilherme-wisnik/>>. Acesso em: 16 mar. 2021.

XAVIER, Alberto; BRITTO, Alfredo; NOBRE, ANA LUIZA. **Arquitetura Moderna no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro – São Paulo: Rioarte/ Fundação Vilanova Artigas/ Pini, 1991.

YURGEL, Marlene; BORTOLLI JUNIOR, Oreste; KAMBARA, Ricardo de Lorenzi. Arquitetura moderna no Rio de Janeiro: referências perdidas, 1930–1960. In: **Cidade moderna e contemporânea: síntese e paradoxo das artes (anais eletrônicos do 8º Seminário Docomomo Brasil, no Rio de Janeiro, de 1 a 4 de setembro de 2009)**. Rio de Janeiro: Prourb/UFRJ – Docomomo Rio, 2009. Disponível em: <<https://docomomo.org.br/course/8-seminario-docomomo-brasil-rio-de-janeiro/>>. Acesso em: 25 jan. 2022.

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. In: **Alois Riegl: teoria e prassi della conservazione dei monumenti. Antologia di scritti, discorsi, rapporti 1898–1905**. Bolonha: GEDIT, 2003, p. 433–436.

ZEVI, Bruno. Seis perguntas sobre a nova capital sul-americana. In: **Brasília. Antologia Crítica**. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 66–72.

