IPHAN

Maison de Le Corbusier

Le Corbusier

UNESCO

Oscar Niemeyer

Oscar Niemeyer

FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Área de concentração: história e fundamentos da arquitetura e do urbanismo

SILVIO OKSMAN

CONTRADIÇÕES NA PRESERVAÇÃO DA ARQUITETURA MODERNA

Tese apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
da Universidade de São Paulo para obtenção do título de
Doutor em Arquitetura e Urbanismo

PROF^a. DR^a. BEATRIZ MUGAYAR KÜHL

SÃO PAULO, 2017

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

E-MAIL: silvio@oksman.com.br

Oksman, Silvio
O41c Contradições da preservação da arquitetura moderna / Silvio
Oksman. - São Paulo, 2017.
227 p. il.

Tese (Doutorado - Área de concentração: História e Fundamen-
tos da Arquitetua e do Urbanismo) - FAUUSP.
Orientadora: Beatriz Mugayar Kühl

1. Patrimônio cultural (Preservação; Restauração) 2. Arquitetura
moderna I. Título

CDU 72.025.3

Revisão do texto: Ana Luiza Cândido
Tradução do resumo: Izabel Burbridge
Diagramação e capa: Beatriz Vicino

AGRADECIMENTOS

À profª Beatriz Kühl, mais que orientadora, pelo constante incentivo e apoio figura essencial no meu percurso até aqui.

Às professoras Anna Beatriz Ayrosa Galvão e Fernanda Fernandes pelas contribuições na banca de qualificação, essenciais para direcionar os trabalhos finais

Aos professores e amigos que contribuíram com diversas conversas, indicações de bibliografias e debates: Milton Braga, Paula Santoro, Monica Junqueira, Sabrina Fontenelle, Silvana Rubino, Ana Lanna, Paulo Garcez, Nadia Somekh, Simona Salvo, Renato Cymbalista, Silvia Wolff, Sonia Manski, Lara Melo Souza, Eduardo Gurian, Helena Ayoub, Antonio Carlos Barossi, Ana Paula Pontes, Catherine Otondo, Shundi Iwamizu, Andre Vainer, Ligia Miranda, Regina Meyer, Ana Maria Belluzzo, Eduardo Colonelli, Vito Macchione, Sarah Feldman, Ilan Szklo, Thais Marcussi, Danielle Dias, Vinicius Andrade, Renata Semin, Luca Rossato, Pietro Massai, Marcelo Balzani, Anderson Freitas, Regina Tirello, Heitor Frugoli, Pedro Puntoni, Jose Magnani, Victor Mori, Juliana Prata, Dalva Thomaz, Marta Bogeia, Luis Antonio Jorge, Flavia Brito, Mariana Rolim, Deborah Neves, Felicia Knobloch, Juca Pires.

Ao Jose Armênio Brito Cruz, pelo incentivo e pelas importantes oportunidades oferecidas

Aos Funcionários do CONPRESP, CONDEPHAAT e IPHAN que viabilizaram a pesquisa nos acervos

À Dina Uliana, Eliana Marques e Maria Jose Polletti pelas ajudas na pesquisas das bibliotecas da FAU

À todos os alunos da Escola da Cidade e de outros cursos oferecidos por exigir uma constante reflexão sobre os vários temas que tratamos

À toda a equipe do Keeping it Modern FAU

À Deborah Cardoso, Heloisa Prado e Jose Armando Macedo pela ajuda em manter o equilibrio

À todas as pessoas que colaboraram nos trabalhos do escritório, especialmente Rodrigo Garcia, Aline Figueiredo, Mayra Rodrigues, Caroline Endo e Liz Arakaki

À Beatriz Vicino pela parceria dos últimos anos, pelas provocações constantes e ainda pela diagramação da tese

Aos amigos que estiveram sempre por perto neste últimos anos Paulo Mattos, Tati Machado, Ioram Finguerman, Maira Peixeiro, Carlos Livieres, Paula Fontana, Vanessa Ferrari, Carolina Bueno, Marcio Ballas, Paula Gama, Mirella Marino, Mariana Vaz, Luana Radesco

À todas as pessoas do CONDEPHAAT, UPPH, DPH e CONPRESP pela possibilidade de discussões múltiplas sobre as questões que envolvem a preservação do patrimonio

À Fany, Sui, Fernanda, Marcus e Mila e toda a família Villela

À Joana pela doçura e cumplicidade

À Dora pela alegria e intensidade

À Lele pela tranquilidade, pelo apoio e por compartilhar este e tantos outros projetos

RESUMO

O presente trabalho trata do reconhecimento e da preservação da arquitetura moderna como patrimônio cultural. Trabalha especificamente com a discussão sobre a interferência dos arquitetos modernos nas suas próprias obras. Analisa de que forma a sua atuação e de seus herdeiros por vezes beneficia, por outras prejudica a preservação dessa arquitetura. Pretende discutir como a recente valorização da produção moderna como patrimônio cultural sofre de interferências pela pequena distância temporal entre a sua produção e o seu reconhecimento.

Essas interferências entram em conflito com as diretrizes contemporâneas de preservação que fundamentam este trabalho, principalmente a Carta de Veneza de 1964 que, por sua vez, foi estabelecida a partir dos princípios do restauro-crítico, que propõem um olhar mais abrangente para o patrimônio cultural, sem priorizar a abordagem do autor, que tende a ser pouco sensível aos valores culturais atribuídos à própria obra.

A tese discute o contexto histórico em que a arquitetura moderna passa a ser abordada como patrimônio cultural: a segunda metade do século XX, com o questionamento dos paradigmas modernos, as novas posturas pós-modernas e as discussões sobre a preservação do patrimônio cultural.

Por fim, a obra do Parque Ibirapuera – projeto de Oscar Niemeyer dos anos 1950, construído para a comemoração do IV Centenário da cidade de São Paulo – é discutida a partir de todos os processos dos órgãos de preservação (IPHAN, CONDEPHAAT e CONPRESP). É possível, a partir desses casos, verificar como o arquiteto, ao longo de toda a existência do parque, interferiu nas decisões de intervenção – mesmo após a sua morte.

Palavras-chave: arquitetura moderna, patrimônio cultural, preservação, restauro

ABSTRACT

This study examines the recognition and preservation of modern architecture as cultural heritage. More specifically, it presents a discussion on modern architects' interference in their own work. It considers how their work and that of their heirs facilitate or hinder preservation of modern architecture, and how recent heritage listings of modern architecture are affected due to the short time interval between their production and recognition.

This interference contradicts the contemporary preservation guidelines underpinning this work, in particular the 1964 Venice Charter, which was based on critical restoration principles. These guidelines pose a more comprehensive view of cultural heritage without prioritizing an authorial approach that would tend to be little sensitive to the cultural values instilled in the work itself.

The thesis discusses the historical context in which modern architecture came to be viewed as cultural heritage: the second half of the 20th century and its revisions of modern paradigms, new postmodern stances, and discussions on cultural heritage preservation.

Finally, this study discusses Parque Ibirapuera – the park complex that Oscar Niemeyer designed in 1950 to commemorate the city of São Paulo's 4th centennial – in view of the listing procedures adopted by heritage agencies (IPHAN, CONDEPHAAT and CONPRESP). From these cases, one can draw evidence of how Niemeyer intervened in decisions concerning the park from its inception and continued to do so, even posthumously.

Keywords: modern architecture, cultural heritage, preservation, restoration

para Dora, Joana e Leê,
a familinha

sumário

1

15	INTRODUÇÃO
27	VALORIZAÇÃO DO PATRIMÔNIO
28	Valor econômico do patrimônio
34	Pós-moderno
35	Patrimônio e cidade
47	Moderno como patrimônio

2

51	PRESERVAÇÃO DA ARQUITETURA MODERNA – AUTORIA
56	Reconhecimento de valor
61	Vila Savoye – Le Corbusier
63	Tombamento das obras de Oscar Niemeyer
68	Arquitetura e outras artes
70	Ausência de reconhecimento
75	Robin Hood Garden – Alison e Peter Smithson
81	Fabrica Peixe-Duchen – Oscar Niemeyer
91	Sociedade Harmonia de Tênis – Fabio Penteado
92	Intervenções no moderno
95	Edifício Pirelli – Gio Ponti
96	Mitificação
99	Weissenhofsiedlung – varios autores
103	Casa Modernista da Rua Santa Cruz – Gregori Warchavchik
106	Construção a partir do projeto
113	Teatro Cultura Artística – Rino Levi
115	Igreja de São Pedro de Firminy – Le Corbusier
121	Pavilhão de Barcelona – Mies van der Rohe

125	CONTRADIÇÕES NA PRESERVAÇÃO DA ARQUITETURA MODERNA
	PARQUE IBIRAPUERA
125	Breve histórico
145	Tombamento
147	Intervenções no parque
149	Ampliação do Pavilhão das Indústrias - edifício da Bienal
150	Plano diretor
160	MAM
165	Pavilhão Lucas Nogueira Garcez – Oca
171	O novo auditório
181	Marquise
188	<i>Post mortem</i>
195	CONSIDERAÇÕES FINAIS
205	CRÉDITOS DAS IMAGENS
217	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Abordar obras modernas como patrimônio cultural vem se mostrando um campo de discussões bastante problemático. A dificuldade de aproximar-se da produção recente leva a posturas questionáveis do ponto de vista das diretrizes contemporâneas de preservação do patrimônio cultural.

Esse assunto foi abordado na minha dissertação de mestrado *Preservação da arquitetura moderna: a FAU de Vilanova Artigas* (2011)¹ e um dos temas que já estava presente nesse trabalho, a questão da autoria, pareceu merecer um aprofundamento num estudo posterior.

Como o reconhecimento do moderno é um processo recente e, portanto, as intervenções também o são, a discussão ainda é acalorada e demanda aprofundamento, principalmente devido ao olhar fetichista lançado para o moderno. Como abordar a produção do século XX como patrimônio cultural sem se contagiar pela militância mobilizada, de forma geral, pelo moderno? Nesse sentido, não apenas a produção de arquitetura, mas o posicionamento político e a produção teórica construíram uma “aura” em torno dessa produção, dificultando uma abordagem crítica.

O período do doutorado coincidiu com minha participação no Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo (CONDEPHAAT) como representante do Instituto de Arquitetos do Brasil, Departamento de São Paulo (IAB-SP). Essa atividade abriu perspectivas importantes com relação à abordagem do patrimônio cultural. O trabalho no Conselho consistiu na elaboração de relatórios em diálogo com a Unidade de Preservação do Patrimônio Histórico (UPPH) – a área técnica do órgão – e na discussão com os demais conselheiros sobre as deliberações a serem votadas. Um processo que exige constante reflexão com relação aos temas envolvidos, na perspectiva do agente público, e que interfere diretamente no patrimônio cultural, nas cidades e na sociedade. Trata-se de tombamentos e definições de diretrizes para preservação, aprovação de projetos em bens tombados e áreas envoltórias, discussão e revisão de procedimentos e até multas e punições para ações que descumpram as regras estabelecidas. O Conselho é formado por representantes² da sociedade que podem discutir o tema com propriedade. A multiplicidade de olhares devido à presença de arquitetos, historiadores, geógrafos, biólogos, antropólogos,

¹ Dissertação de mestrado desenvolvida na FAU-USP, na área de Projeto Espaço e Cultura sob orientação do Prof. Dr. Luis Antonio Jorge.

² Trata-se de uma suposta representação visto que não é possível considerar que um conselho de 26 pessoas possa representar uma sociedade, seja ela qual for. Os conselheiros do CONDEPHAAT representam a Secretaria da Cultura, a Secretaria do Meio Ambiente, a Secretaria da Justiça e da Defesa da Cidadania, a Secretaria de Planejamento e Gestão, a Secretaria de Turismo, Procuradoria Geral do Estado, a Universidade de São Paulo (USP), a Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e a Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp) (por meio de membros de seus Departamentos de História, Departamentos de Geografia, Departamentos de História da Arquitetura, e de suas Faculdades de Ciências Sociais), o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), a Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB), o Instituto de Arquitetos do Brasil – Departamento de São Paulo (IAB-SP), e o Museu de Arqueologia e Etnologia da USP (MAE-USP).

01. Edifício Sede do Instituto de Arquitetos do Brasil - Departamento de São Paulo.

cientistas sociais e arqueólogos permite discussões que se aproximam daquilo que se convencionou dizer “atividade multidisciplinar”³, tão almejada no campo da preservação do patrimônio.

A possibilidade de desenvolver diversos projetos e consultorias para intervenção em bens culturais também colocou as discussões do campo acadêmico em diálogo com as propostas de projeto, e vice-versa. A reflexão sobre a preservação, sob a ótica do restauro-crítico, que é a base para o desenvolvimento deste trabalho, estabelece a necessidade de aprofundamento caso a caso, e isso se confirma na elaboração dos projetos. Somente a partir do conhecimento dos bens trabalhados é que se pode propor intervenções que respeitem os valores reconhecidos para cada situação apresentada, não sendo possível estabelecer uma metodologia rígida que resulte em regras que deem conta da multiplicidade de questões levantadas a cada situação. Trabalha-se, desse modo, com princípios e diretrizes, e não com regras.

Ter trabalhado com a equipe do meu escritório o projeto de restauro da sede do Instituto de Arquitetos do Brasil – edifício inaugurado em 1953, em São Paulo, cujo projeto foi vencedor de um concurso e coordenado por Rino Levi, um dos mais reconhecidos arquitetos brasileiros – foi um trabalho essencial para o desenvolvimento desta tese, já que as questões abordadas durante o projeto foram rigorosamente as mesmas que surgiram na pesquisa acadêmica: a elaboração de um projeto de restauro em um edifício moderno. A possibilidade de consulta ao projeto executivo completo e ao grande acervo iconográfico, o acesso às informações de pessoas que trabalharam com os arquitetos-autores e, mais relevante ainda nesse caso, a quantidade enorme de arquitetos que vivenciaram esse edifício ao longo de toda a sua existência⁴, exigiram cuidado extremo para não sucumbir às ciladas que o tema coloca e que serão discutidas neste trabalho. Além dessas questões, debruçar-se sobre um projeto de restauro evidencia a dificuldade da tomada de decisão, da dúvida de preservar da melhor forma possível, da escolha que elimina outras possibilidades, já que não há uma única solução definitiva.

Il dilemma fondamentale, conservazione o intervento, storicità o esteticità del restauro, resta comunque sempre presente e non basta a risolverlo negare uno dei termini, agendo, da un lato, da disinvolti innovatori e dall'altro da accaniti conservatori; esso può e deve essere affrontato ogni volta con un atto ed una scelta critica che, in quanto tale, è soggettiva, ma non per questo infondata o arbitraria. (CARBONARA, 1997, p. 369)

A participação em congressos e os cursos que ministrei⁵ dentro e fora do país foram fontes fundamentais para reflexão, pois permitiram integrar as abordagens de

projeto e compreender as dificuldades da passagem do ensino das teorias e diretrizes para a aplicação prática, e ainda perceber que, no caso de projetos de restauro, não há limite entre teoria e prática, mas sim uma constante troca em um processo de retroalimentação. Os trabalhos na área de preservação do patrimônio cultural se posicionam na intersecção dos campos – que ainda demandam outros olhares específicos, para além da arquitetura e da história.

A experiência como professor no Estúdio Vertical, da Escola da Cidade⁶, trouxe um importante aporte principalmente no que diz respeito às discussões de escala urbana. Já no Programa de Aperfeiçoamento de Ensino (PAE), com a disciplina Subsídios Investigativos e Projetuais para a Preservação do Patrimônio Edificado⁷, ministrada nos primeiros semestres de 2014 e de 2015, pude observar as questões do ensino e da pesquisa no campo da preservação.

Nesses processos ficou evidente que o campo da preservação, que está comumente vinculado à área de história nas estruturas mais comuns das faculdades, não tem estabelecido o necessário diálogo com outras áreas, privando o ensino do olhar múltiplo essencial para a compreensão do tema. Não é possível realizar projetos em bens culturais sem o conhecimento do campo teórico e de diretrizes contemporâneas de preservação, bem como é impossível operar essas diretrizes sem uma abordagem e discussão de projeto.

A reflexão colocada neste trabalho é, portanto, sobre a articulação de todas essas atividades com um esforço de realizar um diálogo dentro do campo entre discussões teóricas e a prática de projeto. Como preservar, atualizar, restaurar a partir de ações que não levem ao engano, ao falso?

Dando continuidade ao exposto nesta introdução, alguns assuntos abordados neste trabalho demandam um esclarecimento prévio a fim de evitar equívocos na compreensão da hipótese levantada.

O primeiro diz respeito ao recorte temporal. O termo “moderno”, adotado ao longo do texto, pode levar a um questionamento sobre qual arquitetura se está efetivamente tratando. Evidentemente, não é apenas do modernismo que se está falando, mas da produção do início do século XX até meados dos anos 1980, quando já não é mais possível falar em produção de uma arquitetura moderna, mas de um olhar crítico e de preservação dessa produção. Um recorte temporal preciso, com início e fim, nesse caso, é difícil de ser determinado e não se faz necessário. Isso pode ser percebido pela variedade de períodos estabelecidos pelos diversos autores que estudam o moderno.

As primeiras obras que abordam essa produção têm início e fim em períodos diferentes. Nikolaus Pevsner em *Os pioneiros do desenho moderno* (1936) faz um recorte que se inicia em William Morris, ou seja, na metade do século XIX, e termina em Walter Gropius, nas primeiras décadas do século XX. Reyner Banham, já na segunda metade

⁶ Desde 2009, faço parte do corpo docente da Escola da Cidade, no curso Estúdio Vertical, que é uma disciplina que reúne alunos de diferentes anos da graduação para discussões e trabalhos com temas bastante abrangentes sobre arquitetura e cidade.

⁷ A FAU-USP divide-se em três departamentos AUH (História da Arquitetura e Estética do Projeto), AUP (Projeto) e AUT (Tecnologia da Arquitetura). Esta é a primeira disciplina interdepartamental para o curso de Arquitetura e Urbanismo da FAU (o curso de Design já tinha uma) e, não por acaso, trata da questão da preservação dos edifícios da FAU. Tem como professores: Antonio Carlos Barossi (AUP), Beatriz Mugayar Kühl (AUH), Claudia Teresinha (AUT), Helena Ayoub (AUP), Maria Lucia Bressan Pinheiro (AUH) e Roberta Kronka (AUT).

02. Pavilhão de Barcelona de Mies van der Rohe em 1929 e sua reinterpretação de 1986

do século XX, em *Teoria e projeto na primeira Era da Máquina* (1960) traça um período que vai do início do século XX (1900) até o final da década de 1920. Leonardo Benévolo em *História da arquitetura moderna* (1971) inicia sua periodização na Revolução Industrial, no século XVIII, e faz um longo percurso que vai até o início dos anos 1970.

Simona Salvo aborda a produção do século XX, sob o viés de sua preservação, sem entrar nas discussões da periodização da arquitetura moderna e de suas diferentes correntes, assim, trabalha com o período do “novecento” – século XX – na sua obra mais recente *Restaurare il Novecento Storia, esperienze e prospettive in architettura* (2016).

Carbonara também levanta a questão do recorte temporal:

restauro “del nuovo” o del “moderno” s’è detto – in naturale contrapposizione al restauro “dell’antico” – con locuzioni ambedue accettabili e sufficientemente espressive. La seconda, col suo riferirsi alla categoria del “moderno”, è più caratterizzata nel senso del linguaggio storico-artistico (per ciò stesso critico e valutativo da un lato, inteso a significare “momenti” ormai consolidati del nostro recente passato architettonico, dall’altro: il Liberty, il Razionalismo, l’Espressionismo, il Costruttivismo ecc.). Sussiste pur sempre l’equivoco tra “moderno” (inteso a partire dal Rinascimento secondo alcuni, dal Neoclassicismo secondo altri) e “contemporaneo” (il nostro secolo); sarebbe qui più corretto parlare di restauro del “contemporaneo”, il che, però, non suona certo bene e suscita analoghi dubbi sui quali è inutile soffermarsi. (CARBONARA, 1997, p. 590)

Portanto, a discussão colocada não se altera em função de um recorte temporal específico. São obras que estabelecem um conjunto impreciso, já que programas, sistemas construtivos e estilos são bastante diversificados, e que estão reunidas neste trabalho pelo fato de pertencerem a um conjunto de obras e autores consagrados pela historiografia da arquitetura moderna, o que dificulta um olhar crítico distanciado para a sua preservação.

Além disso, apesar das diferenças entre as legislações sobre preservação de patrimônio existentes em cada país, este trabalho aborda a questão principalmente com base em uma bibliografia que trata da discussão contemporânea de preservação, por isso, não entra na discussão dos critérios locais de temporalidade, mas aborda o problema das obras em si. Portanto, independentemente dos períodos para o reconhecimento oficial como patrimônio cultural, é possível estabelecer essa discussão cruzando fronteiras e relacionando debates que se dão, principalmente, na França na Itália e no Brasil.

Deve-se determinar, também, uma distinção entre o campo da preservação e o da história. A relação entre as duas áreas tem acarretado leituras que misturam indistintamente os temas. A preservação se apropria dos trabalhos da história como um instrumento essencial para a atribuição de valor e preservação. O campo do patrimônio cultural trabalha com ações que, ao olhar para o passado, propõem uma ação no presente, contemporânea, que visa uma transmissão ao futuro. O olhar para essa produção a partir do campo da preservação de patrimônio cultural não pretende reestabelecer os períodos ou reescrever as principais obras que tratam sobre o tema, apesar de poder oferecer contribuições significativas para esclarecimentos historiográficos.

Esta tese trabalha amparada pelas diretrizes estabelecidas pelo restauro-crítico que abordam o tema do restauro como ação contemporânea. Isso significa dizer que não é possível considerar qualquer intenção de resgate de um estado supostamente original. Ações de repristinação, comumente utilizadas em preservações em geral e do moderno com maior frequência, não são aceitas, por essa linha, como preservação de patrimônio. Pelo contrário, essas ações levam ao equívoco da compreensão da produção moderna, com “falsos” à imagem e semelhança dos originais. São intervenções que não evidenciam o envelhecimento e a passagem do tempo, com a sobreposição de marcas que contam a história da obra ao longo de sua existência, e partem da seleção de algumas camadas históricas em detrimento de outras⁸.

O restauro-crítico, base para a Carta de Veneza de 1964⁹ e já bastante discutido e trabalhado por diversos autores, tem como princípio a necessidade de conhecimento aprofundado dos bens. É a partir desse reconhecimento de valor que se pode trabalhar com o patrimônio cultural. Significa dizer que para cada caso estudado, valores específicos e, jamais genéricos, serão identificados para que sejam preservados. Portanto, a hipótese de regras gerais preestabelecidas fica descartada. Por se tratar de uma metodologia aberta, sem definição de um sistema rígido, exige-se uma abordagem criteriosa. Entretanto, são estabelecidas também diretrizes imprescindíveis para a preservação. Nesse aspecto, a corrente vem sendo criticada por ser considerada excessivamente “conservadora”.

Uma dessas críticas diz respeito ao falso, que é a questão fundamental para o desenvolvimento desta tese. Segundo Brandi “[...]a restauração deve visar ao restabelecimento da unidade potencial da obra de arte, desde que isso seja possível sem cometer um falso artístico ou um falso histórico, e sem cancelar nenhum traço da passagem da obra de arte no tempo” (2004, p. 33). Isso significa que é necessário cuidar para que as obras transmitam, dentre os valores reconhecidos, a possibilidade de compreensão dos momentos pelos quais passaram. Momentos não no sentido de eventos, mas como passagem do tempo que deixa marcas e que são essenciais para a apreensão daquilo que se almeja preservar.

⁸ Um exemplo muito importante disso foi a construção realizada no centro de Varsóvia, depois da Segunda Guerra Mundial. Uma área da cidade foi duramente castigada pelos bombardeios do final do conflito. A sociedade se organizou e decidiu “reconstruir” a cidade. Para isso, utilizaram a documentação existente. A decisão final foi realizar a construção da cidade com a imagem que existia do século XVIII, apagando todas as intervenções realizadas no século XIX e as marcas das duas guerras do século XX. Para saber mais sobre o tema ver MARTÍNEZ, Ascensión Hernández. *La clonación arquitectónica*. Madri: Ediciones Siruela, 2007.

(Cartão-postal mostrando o centro histórico de Varsóvia logo após a II Guerra Mundial e depois da intervenção dos anos 1960)

⁹ Documento final do II Congresso Internacional de Arquitetos e Técnicos dos Monumentos Históricos, realizado em 1964, a Carta de Veneza e suas diretrizes, estabelecidas a partir dos princípios do restauro-crítico, continuam atuais para as questões de preservação de patrimônio cultural.

03. Pinacoteca do Estado de São Paulo

Outro termo que merece esclarecimento é “reconstrução”. Originalmente utilizado no título que se pretendia dar a esta tese – no projeto de pesquisa, o trabalho apresentado chamava-se *Preservação e reconstrução: contradições na salvaguarda da arquitetura moderna* –, o termo se refere a ações que se mostram inaceitáveis do ponto de vista da preservação. Não significa dizer que as construções à imagem e semelhança sejam aberrações e não tenham o seu lugar, mas elas precisam ser claramente explicitadas. Não se aceita, *a priori*, a ideia de que um edifício possa ser construído *com’era, dov’era*¹⁰ para substituir outro que por diversos motivos tenha desaparecido¹¹. Por mais que haja empenho em se realizar uma construção fiel a um original, diversas condicionantes de ordem material, de contexto, de execução, de avanço de tecnologia impedem uma reprodução idêntica, exatamente como era em todos os seus aspectos formais e técnico-construtivos. Nesse sentido, serão utilizados termos como “reinterpretação” ou “releitura”, que têm sua importância pela possibilidade de uma percepção espacial e material de obras relevantes. Desde que bem sinalizada essa intenção, essas reinterpretações e releituras têm caráter didático insubstituível.

Ascensión Martínez trabalha com essa questão, não apenas no moderno, em sua obra *La clonación arquitectónica* (2007). O próprio título indica a impossibilidade de se adotar o termo “reconstrução” para o caso da preservação, pois se trata, na verdade, de “clones”. Essa obra, embora pouco citada nesta tese, foi fundamental para o desenvolvimento da dissertação de mestrado e apontou para questões desenvolvidas aqui.

O olhar crítico para o moderno sob a perspectiva da preservação cultural evidencia a dificuldade de abordar temas que tangem a mitificação e a idolatria e que são sempre polêmicos. Ao levantar eventuais problemas ou posturas questionáveis dos grandes mestres e discuti-los, pode-se entender que se trata de um trabalho que se posiciona contrário ao moderno e a seus autores. Pelo contrário, esta tese parte de uma grande admiração por toda essa produção, e que pode ter seu legado prejudicado exatamente pela dificuldade de se lidar com esse assunto. Ao debatê-lo, a tese pretende levantar questões que podem levar a uma perda significativa de valores e da compreensão dessa produção arquitetônica.

Intervenções em edifícios anteriores ao século XX, com mudança de uso e alterações significativas nos bens, são aclamadas pela sociedade e pela crítica pela possibilidade de fruição do edifício histórico, pela atribuição de novos programas e pelo diálogo entre o edifício existente e a arquitetura contemporânea. São inúmeros casos como o do Museu do Louvre e do Museu d’Orsay, em Paris, da Pinacoteca do Estado, em São Paulo, do Museu Reina Sofia, em Madri, da Tate Modern em Londres. São poucas e raras as manifestações que se posicionam a favor do retorno ao estado original desses edifícios. Quando se trata do moderno, porém, a proximidade temporal e a admiração por determinados autores leva a uma postura muito menos propositiva, que sugere, na grande maioria das vezes, a recuperação desse suposto “estado original”.

Nesse sentido, opera-se com alguns argumentos que serão o objeto central de discussão desta tese: a existência de projetos executivos completos que seriam a representação fiel do edifício original e a possibilidade de consulta aos arquitetos-autores ou a membros de suas equipes e familiares – que aqui serão chamados de herdeiros culturais e biológicos¹², respectivamente.

O que se observa é que a partir dessas abordagens a preservação fica submetida a critérios frágeis, tanto pela convicção que se tem neste trabalho (cujas razões serão desenvolvidas no decorrer dos capítulos) de que os projetos e imagens não são informações definitivas sobre os edifícios, como por discursos frágeis, carregados de uma carga emocional que interfere em uma leitura isenta.

A hipótese colocada para o desenvolvimento deste trabalho é a de que a preservação da arquitetura moderna não demanda diretrizes específicas, mas sofre interferências que podem prejudicar substancialmente esse processo. Para além do momento histórico em que se dá o seu reconhecimento como patrimônio cultural, o curto espaço de tempo que separa a construção da valorização tem resultado em abordagens que divergem das diretrizes contemporâneas de preservação de patrimônio cultural. Dentre essas interferências chama atenção a atuação dos autores e de seus herdeiros culturais e biológicos. A abordagem dessas pessoas é carregada de questões que muitas vezes passam ao largo da leitura de uma obra específica, mas que tem tido grande interferência nos processos de preservação. Dessa forma, a tese pretende evidenciar como esse tipo de atuação pode pôr a perder ou distorcer um legado essencial para a compreensão da produção arquitetônica do século XX.

Para tratar desses temas, a estrutura do trabalho baseia-se em três capítulos que pretendem abordar a questão do reconhecimento do moderno como patrimônio, a interferência dos autores e seus herdeiros biológicos e culturais no processo de preservação e, por fim, utilizar o caso do Parque do Ibirapuera, de autoria de Oscar Niemeyer (1907-2012), para ilustrar as questões discutidas nos capítulos anteriores.

O primeiro capítulo trata das discussões colocadas ao longo da segunda metade do século XX, após a Segunda Guerra Mundial. Esse recorte temporal tem uma lógica que compreende o momento em que os princípios da arquitetura moderna passam a ser questionados e se inicia o processo de reconhecimento do moderno como patrimônio cultural. Não se trata de esgotar a questão do reconhecimento e valorização do moderno, mas de compreender de que forma o momento histórico em que esse processo se inicia interfere no seu desenvolvimento.

Os Congressos de Arquitetura Moderna (CIAMs) tiveram onze versões desde o primeiro, na Suíça, em 1928, até a última edição na Holanda, em 1959. Após uma interrupção entre 1937 e 1947, os princípios que haviam norteado os congressos até aquele ponto começam a ser revistos. É o momento no qual a segunda geração de arquitetos

04. Museu Reina Sofia - Madri

05. Museu do Louvre - Paris

¹⁰ O termo italiano *com’era, dov’era* (“como era, onde era”) é muito utilizado desde o início do século XX para descrever construções que, supostamente, seriam idênticas às originais.

¹¹ São inúmeras as propostas de construção à imagem e semelhança de obras que desapareceram por destruições de guerras, demolições voluntárias, catástrofes ambientais – terremotos, enchentes – incêndios etc.

¹² Herdeiro cultural entendido como pessoas que têm proximidade com obras e seus autores por terem trabalhado nas equipes, ou convivido com os arquitetos.

modernos toma a frente das discussões e passa a questionar os princípios da cidade funcional. Colocam na pauta temas até então evitados pelo comitê organizador.

O olhar para a cidade, a partir disso, passa a ser mais compreensivo com as preexistências, em certa sintonia com o olhar da preservação de patrimônio, que desde o início do século, a partir das proposições de Giovanonni, já abordava a questão da qualidade dos centros das cidades. A ideia de tabula rasa, da cidade *ex novo*, já não é mais defendida. Essa mudança de olhar acontece, principalmente, em função das grandes destruições das cidades durante a guerra, que obrigatoriamente tiveram que passar por um processo de construção, em alguns casos de áreas urbanas inteiras.

É nesse momento, também, que ocorre uma ampliação do acesso à cultura, a chamada cultura de massa, que engloba um incremento substancial no turismo – e na economia. Esse processo tem forte interferência no campo da preservação do patrimônio cultural, que por vezes prioriza o potencial turístico e econômico em detrimento de ações mais criteriosas e de acordo com as diretrizes contemporâneas de preservação de patrimônio cultural.

A criação do DOCOMOMO, nos anos de 1980, inicia um processo de documentação do moderno que, se não trata de uma questão objetiva de preservação dos edifícios, estabelece um olhar sobre a necessidade do inventário dessa extensa produção.

Por fim, a estética proposta pelos pós-modernos que, a fim de negar a assertividade modernista, propõe uma liberdade absoluta de resgates estilísticos, com uma mistura livre de linguagens. Esse resgate inclui o moderno como um dos estilos do passado que, nesse sentido, poderia ser apropriado em novas construções.

É nesse contexto que o moderno passa a ser abordado como patrimônio cultural. Assim, sua valorização é contagiada também por essas questões do mercado cultural. Soma-se a isso a dificuldade de abordá-lo como patrimônio, principalmente pela pequena distância temporal entre sua produção e sua preservação, levando a temas que serão aprofundados no segundo capítulo.

O segundo capítulo traz uma discussão central para a tese: a relação da preservação do moderno com seus autores. Pretende-se discutir como, a partir da proximidade temporal do reconhecimento do moderno com sua efetiva produção, os processos são contaminados por posturas que, muitas vezes, são de ordem pessoal. Há uma confusão entre obras e biografias que interfere nesse processo com questões que, mesmo podendo fazer parte da discussão, por vezes ganham maior espaço do que deveriam.

Assim, a discussão é feita com base na percepção de algumas posturas recorrentemente adotadas, tais como:

- A falta de reconhecimento pela proximidade temporal, que por vezes gerou a perda completa de importantes obras ou intervenções de ordem pragmática que corromperam edifícios de forma irreversível;
- O excesso de reconhecimento em função de um olhar mitificado que leva a ações de reconstituição ou a novas construções idênticas às originais, com a utilização da documentação existente, ou, ainda, à imobilização e à impossibilidade, ou mesmo à incapacidade, de intervir de forma contemporânea nos bens culturais;
- A construção ou complemento de obras a partir dos projetos executivos e imagens, em um processo de falseamento do que efetivamente foi o moderno.

O terceiro capítulo aborda o Parque Ibirapuera desde sua inauguração até os dias atuais, nos vários processos de intervenção propostos. A partir da pesquisa realizada nos processos dos órgãos de preservação de patrimônio cultural – IPHAN (Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), CONDEPHAAT e CONPRESP (Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo) –, pode-se estudar como Niemeyer foi consultado e teve participação em todos os processos do parque, inclusive após a sua morte.

O próprio arquiteto se posiciona como arquiteto-autor, que seria a única pessoa com legitimidade para intervir no parque. Já os órgãos de preservação apresentam contradições claras ao deliberar sobre os projetos com posturas que tendem a preservar o “projeto original”, que jamais foi construído na íntegra, com autorizações e negações que se contradizem e com a figura do grande arquiteto pairando em todos os casos.

Por fim, é essencial pontuar que ao longo de todo esse processo de leituras, discussões e trabalho árduo, o diálogo constante com diversas pessoas foi fundamental para o desenvolvimento deste trabalho. Pessoas que para além de constarem nos agradecimentos gerais contribuíram de forma direta com a elaboração da tese.

No CONDEPHAAT, além das discussões já colocadas anteriormente, conversas com a presidente Ana Lucia Duarte Lanna e com os conselheiros Silvana Rubino, Paulo Cesar Garcez Marins, Heitor Frugoli, Sarah Feldman e Sueli Angelo Furlan trouxeram, cada uma delas, contribuições com olhares diferenciados para a questão da preservação, assim como minha relação com a equipe da UPPH, especialmente com Antonio Zagato, Deborah Neves, Lara Melo Souza, Silvia Wolff e Sonia Manski.

No CPC (Centro de Preservação Cultural da USP), Monica Junqueira de Camargo e Sabrina Fontenele foram incentivadoras e interlocutoras importantes na questão da preservação da arquitetura moderna.

A possibilidade de diversas conversas com a professora Simona Salvo, da Università degli Studi di Roma “La Sapienza”, que tem estudado a preservação do “novecento”, trouxe, além da aproximação de sua produção e o acesso a uma bibliografia específica, a confirmação de algumas hipóteses levantadas pela tese.

A professora Fernanda Fernandes que, além da presença na banca de qualificação, acompanhou o trabalho com contribuições importantes principalmente no que diz respeito às questões da historiografia da arquitetura moderna.

Desde a banca de defesa da dissertação de mestrado, minha orientadora, Prof^a. Dr^a. Beatriz Mugayar Kühl, foi figura de presença central para o desenvolvimento desta tese. As discussões em campos diversos permitiram o aprofundamento de questões que nem sempre eram consenso, mas discutidas intensamente. Foram muitas as possibilidades de interação desde o estágio PAE na disciplina interdepartamental, o desenvolvimento do Plano de Conservação do edifício da FAU¹³, a discussão de vários processos do CONDEPHAAT¹⁴ além de inúmeras conversas que permitiram uma abordagem segura no campo do patrimônio cultural, muito mais abrangente do que o tema desta tese. A construção deste trabalho está completamente amparada nesse diálogo efetivo e, também, completamente referenciada em sua produção intelectual.

¹³ Em 2014, fui convidado pela Prof^a. Dr^a. Beatriz M. Kühl para participar da submissão de um projeto de conservação para o edifício da FAU para o Keeping It Modern, da Getty Foundation. Contemplado, o trabalho está em desenvolvimento em conjunto com os professores Antonio Carlos Barossi, Beatriz M. Kühl, Claudia Terezinha A. Oliveira, e Maria Lucia Bressan Pinheiro e Norberto Corrêa da Silva Moura e bolsistas graduados e estudantes de graduação: Ana Paula Arato Gonçalves, Fábio Gallo Júnior, Renata Cima Campiotto, Rodrigo A. Campagner Vergili, Letícia de Almeida Chaves, Eric Palmeira, Luiza Nadalutti e Carmen Sílvia de Castro.

¹⁴ Em 2013 e 2014, fomos ambos conselheiros do CONDEPHAAT – a Prof^a. Dr^a. Beatriz M. Kühl como representante da FAU-USP.

capítulo 1

VALORIZAÇÃO DO PATRIMÔNIO

Este capítulo pretende discutir de que forma o patrimônio cultural é contaminado pelo processo de valorização econômica que atinge o campo da cultura a partir da segunda metade do século XX. No caso específico do moderno, cabe analisar até que ponto seu reconhecimento como patrimônio é condicionado por novas políticas – já que a valorização econômica e o reconhecimento do moderno como patrimônio se deram no mesmo momento.

A segunda metade do século XX, nesse sentido, será estudada a partir de algumas abordagens que poderão esclarecer em que contexto o reconhecimento e a preservação da arquitetura moderna aconteceram: o pós-moderno e sua relação com a cultura de massa; o questionamento da arquitetura e urbanismo racionalistas; e as diretrizes contemporâneas referentes à preservação de patrimônio cultural.

As proposições discutidas por Alois Riegl (1858-1905) no início do século XX sobre os valores dos bens culturais e a ampliação do campo a eles relacionado, que deixou de se ocupar apenas dos edifícios “grandiosos”, fizeram com que obras anteriormente não consideradas passassem a ter valor cultural. Essa ampliação foi ainda mais evidente com os estudos de patrimônio industrial e moderno – que trouxeram consigo a questão da habitação e dos edifícios com programas cotidianos, que raramente seriam considerados patrimônio antes das formulações de Riegl e que se consolidam como tais na segunda metade de século XX.

Portanto, o patrimônio cultural passou a ter, após a Segunda Guerra, lugar de destaque na cidade e na cultura, de forma geral. Entre outras consequências, houve uma série de ações que supostamente seriam de valorização, mas que foram de encontro às recomendações contemporâneas de preservação e conservação: “[...] reconstituições ‘históricas’ ou fantasiosas, demolições arbitrárias, restaurações inqualificáveis tornaram-se formas de valorização correntes” (CHOAY, 2001, p. 214).

Não se trata, no entanto, de discutir a problemática geral de valorização cultural do patrimônio. A construção de identidade, a atribuição de valor, os inventários são assuntos amplamente debatidos em diversos trabalhos. Entretanto, essa recente valorização econômica ainda merece aprofundamento no âmbito brasileiro. O que motivou tamanho interesse? De que modo a arquitetura e o patrimônio passaram a ser atores importantes nas principais políticas econômicas e urbanas? Quais foram as consequências desse processo?

Valor econômico do patrimônio

Quando Françoise Choay escreveu *A alegoria do patrimônio* (1992), colocou em discussão as questões da indústria cultural com relação à preservação do patrimônio. Apresentou os grandes problemas que naquele momento colocavam em risco a preservação dos bens culturais, a partir de uma relação em que o valor econômico passava a ser soberano, sobrepondo-se a outras demandas de preservação. Mais de duas décadas depois, esse processo não se estancou. Pelo contrário, multiplicou-se e mostrou diversas facetas.

A relação entre patrimônio cultural e valor econômico é visceral. Não há texto que fale sobre patrimônio sem deixar de citar a questão da propriedade, das políticas de preservação, dos ônus e bônus econômicos do tombamento. São temas que sempre estiveram no centro da discussão e que se tornaram mais evidentes com a ampliação da abrangência do “patrimônio cultural”. Apesar de essa relação tender a colocar o patrimônio cultural como um empecilho e fator de perda de valor econômico, o que se observa, nos últimos anos, é que a promoção desses bens tem se tornado atividade econômica importante, não apenas pelo próprio atrativo do patrimônio, mas também pela intensificação das atividades periféricas.

Desse modo, o patrimônio cultural passa a uma condição de produto a ser explorado em amplos sentidos, com forte apelo comercial. Assim, aumenta-se o turismo, os serviços, o comércio em um processo que abrange diversas atividades relacionadas. Mas, como Choay (2001, p. 228) destaca: “Esse público é em geral enganado em massa pela indústria patrimonial, que – temos de admitir –, na esteira da evolução das sociedades industriais avançadas, tende a vender-lhes ilusões à guisa dos valores prometidos”. A autora reforça que, por um lado, o destaque dado ao patrimônio cultural confere um reconhecimento jamais alcançado e, por outro, leva ao risco da autodestruição. No início dos anos 1990, são diversas as formas de intervenções danosas por meio de um processo de mediação, de comunicação superficial e de encenação. Muitos dos aspectos apresentados são de luz, som, informação, venda de souvenirs, locação para publicidade. Apesar de interferirem na percepção do objeto, esses casos são, em grande parte, de fácil reversão.

Outros aspectos levantados interferem diretamente na “matéria”, causando danos irreversíveis. São os casos de modernizações, alterações de uso e adaptações a normas de segurança (que tiveram um aumento considerável desde então). No caso da atribuição de novos usos, os programas propostos muitas vezes não levam em consideração as características espaciais e materiais dos edifícios. O aumento do fluxo de pessoas em um edifício originalmente construído para um uso de menor intensidade, como uma habitação simples, pode gerar um abalo em suas estruturas, visto que inicial-

mente não foram consideradas as cargas e vibrações de um público grande¹. Outro tipo de intervenção que ocorre de modo semelhante é o de propor novos usos incompatíveis com as características físicas e espaciais, causando danos e desfigurações que, em alguns casos, nem sequer permitem a leitura do bem cultural.

Há ainda o problema das cidades de pequeno porte que passam a receber um movimento de visitantes incompatível com a sua infraestrutura, causando problemas que ultrapassam a questão do patrimônio e interferem no cotidiano de seus moradores. Nesse sentido, a lógica e a economia do turismo podem se impor como única possibilidade, eliminando traços da cultura local em nome de uma oferta massificada de produtos e serviços, ou gerar um processo de elitização, expulsando moradores do local para implantação de novos programas que atendam a esse novo fluxo de pessoas.

Essas questões estão relacionadas, também, a outro fenômeno da segunda metade do século XX: a cultura de massa. Muitas dessas intervenções são projetadas por um grupo de arquitetos com superexposição nos meios midiáticos – os chamados “Star Architects”. Ou seja, ao valor reconhecido do patrimônio cultural soma-se o valor de uma grife, ampliando ainda mais a visibilidade do edifício. Em um grande número de casos, o bem cultural serve de mero suporte para a intervenção, submetendo seus valores aos interesses de uma nova arquitetura. Em vez de estabelecer uma relação respeitosa com as preexistências, essas intervenções as tratam como suporte para projetos mirabolantes, que acabam se tornando protagonistas absolutos. São diversos os casos em que isso ocorreu, como o de Jean Nouvel (1945) no Museu Reina Sofia, em Madri, que foi instalado no antigo Hospital General de Madri, edifício de 1788, ou a recente proposta de Zaha Hadid (1950-2016) para a nova sede do porto da Antuérpia, que renova e amplia (e canibaliza!) uma estação de bombeiros abandonada.

Considerando esse contexto, a assinatura de um projeto passa a ter um valor simbólico e, conseqüentemente econômico, que Bourdieu discute em um trabalho sobre o mercado da moda. O autor questiona:

[...] como continuar produzindo Chanel – objeto simbólico, marcado com o signo da raridade pela assinatura – sem Chanel – indivíduo biológico, único habilitado a assinar Chanel nos produtos Chanel. Como confeccionar produtos Chanel que não sejam cópias nem falsificações, como se diz na pintura? O problema existe porque pretende-se fazer sem Chanel aquilo que somente mademoiselle estava autorizada a fazer, isto é, produtos Chanel: não um simples produto substituto, capaz de reproduzir produtos de acordo com os cânones “criados” pelo “criador”,

06. Intervenção de Jean Nouvel no Museu Reina Sofia em Madri.

07. Intervenção de Zaha Hadid em edifício no porto de Antuérpia.

¹ “Era preciso transformar o frágil hotel Salé em Museu Picasso, por onde desfilam centenas de milhares de visitantes e que já precisou de duas restaurações?” (CHOAY, 2001, p. 221).

mas uma operação quase mágica, manifestada pela assinatura que, por definição, só pode ser operada na primeira pessoa. (BOURDIEU, 2001, p. 36)

Sem entrar nas especificidades do campo da moda, na arquitetura, observa-se um desejo de perpetuar a assinatura, a grife, não apenas como uma possibilidade de preservar o que foi produzido, mas também como uma forma de continuar a produzir em nome de determinados autores, com a deliberada intenção de colher o bônus do capital simbólico e econômico dessa produção.

Outra forma de valorização econômica que passa a ser considerada é o aumento dos preços dos terrenos e dos imóveis no entorno de bens culturais. A recuperação de um edifício ou de uma área urbana acarreta, imediatamente, uma alta nos valores das propriedades. Um bônus indireto, mas que também merece atenção, posto que em diversos casos há um processo de elitização² e de expulsão de moradores e também de decomposição de dinâmicas consolidadas nas áreas antes degradadas.

O que efetivamente interessa discutir neste trabalho é a interface entre preservação e as diversas formas de valorização econômica. Françoise Benhamou estuda essa relação na França e chama a atenção para as atividades econômicas que orbitam em torno do patrimônio a partir do final do século XX. O turismo e o comércio, evidentemente, são os que primeiro aparecem: “[...] le tourisme contribue au bien être local et au développement de services et permet des synergies avec d’autres secteurs de l’économie urbaine” (BENHAMOU, 2012, p. 65)³.

O problema não é apenas a bem-vinda utilização do patrimônio como importante participante das políticas públicas e urbanas, mas também de que forma essa participação se submete à lógica do mercado, colocando, invariavelmente, as questões pertinentes à preservação a serviço do ganho maior:

² O termo “gentrification” diz respeito ao processo de expulsão de pessoas de baixa renda de áreas urbanas em transformação na cidade de Londres. Rogério Proença Leite em *Contrausos da cidade* (2004) faz uma longa reflexão sobre o processo de qualificação do Bairro do Recife, com a expulsão da população então residente na área degradada da cidade. Nesse trabalho, o autor utiliza o termo em português “elitização”, que também será adotado nesta tese.

³ Segundo Kelere e Bieger (In BENHAMOU, 2006), os valores gastos com turismo cultural variam entre 5% e 20% do total de turismo dependendo do país.

“O pós-modernismo abandona todo sentido de continuidade e memória histórica, enquanto desenvolve uma incrível capacidade de pilhar a história e absorver tudo o que nela classifica como aspecto do presente” (HARVEY, 1992, p. 58). Assim, em contraponto à postura moderna de rejeitar qualquer historicismo, nesse momento há um resgate de estilos arquitetônicos do passado, usados de forma livre, sem nenhum compromisso com os processos históricos. A produção pós-moderna está preocupada com as aparências superficiais.

Nesse amálgama de referências que o pós-moderno traz, há um resgate histórico que permite que:

[...] os arquitetos e projetistas urbanos podem sentir-se livres para citá-los na ordem que quiserem. A inclinação pós-moderna de acumular toda espécie de referências a estilos passados é uma de suas características mais presentes. Ao que parece, a realidade está sendo moldada para imitar as imagens da mídia. (HARVEY, 1992, p. 85)

Nesse sentido, a abordagem do “falso” feita por Cesare Brandi (1906-1988)⁴ contribui para a problematização dessa postura que aceita que novas construções ou restauros se coloquem no lugar do original sem a distinção necessária entre o original e a nova obra.

Uma das primeiras questões levantadas por Brandi é que “[...] a falsidade se funda no juízo” (2004, p. 114). Portanto, não se trata de invalidar qualquer construção com seu valor inerente, mas de se fazer passar por outro:

[...] reconhece-se, assim, no juízo de falsidade um juízo problemático com o qual se faz referência às determinações essenciais que o sujeito deveria possuir e não possui, mas que, ao contrário, se pretenderia que possuísse, donde no juízo de falsidade se estabelece a não congruência do sujeito ao seu conceito e o próprio objeto é declarado falso. (BRANDI, 2004, p. 114)

O autor estabelece três situações do falso que sintetizam sua abordagem.

1. Produção de um objeto semelhante a, ou reproduzindo, um outro objeto; ou, ainda, no modo e no estilo de um determinado

⁴ Cesare Brandi foi historiador de arte, fundador e diretor do Istituto Centrale del Restauro, em Roma, no qual desenvolveu atividades teóricas e práticas no campo da restauração.

08. Pavilhão em Barcelona de Mies Van der Rohe, 1929

09. Pavilhão em Barcelona construído à imagem do pavilhão de Mies van der Rohe (1929), 1986

⁵ Bruno Zevi levanta a questão da representação da arquitetura em *Saber ver a arquitetura* (1969) e *Arquitetura in nuce* (1978). Nessas obras, ele aponta que a representação mais próxima do espaço poderia, à época da publicação de seus trabalhos, ser o cinema. Atualmente, a tecnologia 3D de realidade virtual permite visualizações de espaços de forma bastante realista, mas a experimentação da arquitetura não se restringe à percepção visual. Sons, temperatura, umidade, textura são essenciais para a percepção, e isso a tecnologia ainda não conseguiu alcançar.

período histórico ou de determinada personalidade artística; para nenhum outro fim a não ser uma documentação do objeto ou o prazer que dele se quer extrair;

2. Produção de um objeto como referido acima, mas com o intento específico de levar outros ao engano a respeito da época, da consistência material ou do autor;

3. Imissão no comércio ou, de qualquer modo, difusão do objeto, mesmo que não tenha sido feito com a intenção de levar ao engano, como uma obra autêntica, de época, ou de matéria, ou de fabricação, ou de autores diversos daqueles que dizem respeito ao objeto em si. (BRANDI, 2004, p. 115)

Publicada nos anos 1960, a *Teoria da restauração* de Brandi não estava mirando a preservação do moderno, mas discutindo a preservação de obras de arte em geral, que evidentemente e de modo explícito inclui a arquitetura. Esses princípios contribuem para a discussão deste trabalho, já que diversos casos que serão abordados adiante se enquadram precisamente nas categorias acima. Estudar arquitetura não é apenas um exercício de estilo e de imagem. Trata-se também de analisar questões construtivas – que não são exclusividade do moderno, mas que ganham ênfase na produção do século XX – e de contexto. Assim, a busca pela imagem idealizada, que será discutida adiante, omite, em diversos casos, as questões de construção que, na atribuição de valor, são fundamentais. Em relação ao contexto, uma obra de arquitetura sempre estará relacionada com o seu entorno, seja ele urbano ou rural. Essa relação é parte indissociável da leitura de um edifício.

É evidente que a possibilidade de experimentar a espacialidade e a materialidade de obras que já não existem mais, ou que nunca foram construídas, é de grande interesse e tem um efeito didático de extrema relevância. Vivenciar o espaço de uma obra de arquitetura é uma experiência única que até hoje ainda não conseguiu ser substituída por outras representações⁵. O problema, como se verá adiante, é a ausência de informação que evidencie se tratar de uma cópia, ou uma interpretação que busca determinados efeitos, como nos casos de Mies van der Rohe (1886-1969), em Barcelona, e Le Corbusier (1887-1965), em Bolonha, que serão estudados no segundo capítulo.

O risco dessas ações é de interferir na compreensão e na preservação daquilo que se considera patrimônio cultural. Essas obras atendem a outros objetivos – e evidentemente aos amplos benefícios de se possuir um acervo de supostas obras de arte. Se no campo das artes plásticas a ideia do falso já é compreendida como uma ação criminosa, na arquitetura essa leitura ainda não é clara. São numerosos os edifícios construídos à semelhança dos seus “originais” e que não são encarados como um problema

de autoria e autenticidade. Pelo contrário, têm sido louvados como a possibilidade de fruição de uma “arquitetura autêntica”.

Uma hipótese para essa diferença de aproximação pode ser o valor econômico das obras e dos falsos. O mercado de arte cuida desses problemas que interferem nos valores das obras e, portanto, nos ganhos advindos de sua comercialização. No caso da arquitetura, essa valorização está ligada ao capital simbólico e aos ganhos econômicos indiretos como o turismo, o comércio, os serviços que envolvem a visitação e a divulgação de tais obras como publicações, vídeos e filmes.

No que diz respeito à “difusão do objeto”, com ou sem a intenção de “levar ao engano”, não cabe julgar a intenção dessas ações, mas tentar compreender seus reais objetivos, que de forma geral não estão alinhados com as diretrizes de preservação de patrimônio cultural, mas que respondem às demandas de atividades econômicas importantes.

Alguns documentos sobre o tema da preservação permitem uma leitura enviesada e têm sido utilizados para amparar ações bastante discutíveis.

A Convenção para a Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural realizada pela Unesco, em 1972, confirma não apenas a ampliação do campo do patrimônio, mas também sua abrangência. A questão da preservação passa a ser de âmbito global. Considera-se a necessidade de que a “coletividade internacional” tome parte no processo de preservação. Estabelece a criação de um “[...] sistema internacional de cooperação e assistência, destinado a auxiliar os Estados-parte na convenção nos esforços que desenvolvam para preservar e identificar este patrimônio”⁶.

Após a Convenção, foi divulgada a Lista do Patrimônio Mundial⁷. Os bens que nela constam passam a ter direito a assistência financeira internacional, a partir de um fundo constituído para esse fim. Entre as contrapartidas estão a obrigação de divulgar os processos, de apresentar planos de gestão e de conservar sistematicamente os bens. O efeito imediato foi a corrida dos administradores públicos para obter o título de Patrimônio Mundial, abrindo uma possibilidade de aporte financeiro para a recuperação dos centros históricos e gerando um aumento significativo de turistas – com toda a valorização econômica que isso acarreta. Em diversos casos, esse processo levou, também, a uma supervalorização do entorno imediato, que teve como consequência a elitização de algumas áreas, conforme colocado anteriormente. No entanto, essa valorização não está exclusivamente relacionada ao patrimônio cultural, mas ocorre também em áreas urbanas mais degradadas ou esvaziadas por questões diversas. Os subúrbios das grandes cidades, com conjuntos habitacionais e edifícios industriais, também já sofrem com esse processo, com o crescimento das manchas urbanas.

10. Pavilhão Esprit Nouveau, em Paris, de Le Corbusier, 1925

11. Pavilhão em Bolonha construído à imagem do Pavilhão Esprit Nouveau, de Le Corbusier (Paris, 1925), 1977

⁶ *Orientações técnicas para aplicação da Convenção do Patrimônio Mundial*, 2011. Para saber mais sobre as questões sobre o Patrimônio Mundial da UNESCO ver LORETTO, Rosane Piccolo. *As [des]venturas da integridade no patrimônio mundial*. Tese de doutorado. São Paulo, FAU-USP, 2016.

⁷ Idem. Artigo 11, Parágrafo 2.

<p>Pós-moderno</p>	
<p>A leitura que David Harvey faz sobre o moderno e o pós-moderno contribui para esclarecer alguns dos novos olhares sobre a cidade e o patrimônio a partir da segunda metade do século XX.</p>	<p>Harvey ratifica a ideia de que uma das principais características do pós-moderno é o questionamento da assertividade e da racionalidade do moderno. Os pós-modernos aceitam e propõem a fragmentação e a efemeridade, o provisório, a identidade cultural com todas as suas nuances regionais, permitindo a sobreposição de estilos e de linguagens. Uma grande liberdade em contraponto aos conceitos modernos de universalidade, racionalidade, planejamento absoluto e controle das questões da vida cotidiana que, segundo Habermas, foi um dos principais fatores que levou à sua decadência:</p>
<p>A utopia de uma forma de vida <i>preconcebida</i>, que já inspira os projetos de Owen e Fourier, não se pôde encher de vida. E isto não apenas por causa da apreciação irremediavelmente subestimada da multiplicidade, complexidade e mutabilidade dos modernos mundos da vida, mas também porque as sociedades modernizadas, com suas conexões sistêmicas, excedem a dimensão que a fantasia do planejador acaso pudesse medir. As manifestações hoje evidentes de crise na arquitetura moderna remontam menos a uma crise dela própria e, mais, ao fato de que ela se deixou voluntariamente sobrecarregar. (HABERMAS, 1987, p. 122; grifo do autor.)</p>	
<p>Do ponto de vista de linguagem, ainda segundo Habermas (1987, p. 120) “[...] o movimento moderno contrapõe a exigência de um estilo que não se limite a vincar as construções de aparato, mas que impregne a práxis cotidiana”.</p>	
<p>O discurso moderno do início do século XX se afirma como definitivo, universal e, portanto, anti-histórico. Não estaria sujeito ao envelhecimento, à caducidade e assim, não faria parte do ciclo de estilos históricos.</p>	<p>Assim, segundo Harvey (1992, p. 45),</p> <p>[...] as torres de vidro, os blocos de concreto e as lajes de aço que pareciam destinadas a dominar todas as paisagens urbanas</p>

<p>de Paris a Tóquio e do Rio a Montreal, denunciando todo ornamento como crime, todo individualismo como sentimentalismo e todo romantismo como kitsch, foram progressivamente sendo substituídos por blocos-torre ornamentados, praças medievais e vilas de pesca de imitação, habitações projetadas para as necessidades dos habitantes, fábricas e armazéns renovados e paisagens de toda espécie reabilitadas, tudo em nome da defesa de um ambiente urbano mais “satisfatório”.</p>	
<p>Há de se compreender que, em um movimento de negação do antecessor direto, os pós-modernos se esforçaram por contestar grande parte das premissas modernas⁸, passando por cima de questões que foram essenciais e que inclusive serviam de base para o pós-moderno. Harvey reconhece que há importantes avanços nas propostas modernas, principalmente no que diz respeito às questões urbanas e de habitação. Do ponto de vista da arquitetura, os pós-modernos absorveram grande parte das realizações modernas, em que pese a utilização de uma outra estética – uma alteração substancialmente superficial.</p>	
<p>Nesse mesmo momento, outro dogma moderno, o urbanismo, também é duramente atacado, com o decreto do fim dos grandes planos e da cidade racionalista. O novo olhar propõe abordagens pluralistas e orgânicas, “[...] colagem de espaços e misturas altamente diferenciadas” (HARVEY, 1992, p. 46). Harvey diferencia claramente a postura moderna de renovação urbana – projetos <i>ex novo</i> –, substituída por revitalizações urbanas com abordagens mais sensíveis às questões locais e de preexistência.</p>	
<p>Patrimônio e cidade</p>	
<p>A relação entre patrimônio e desenvolvimento urbano ganha destaque no Congresso do Patrimônio Arquitetônico Europeu (Amsterdã, 1975). Nessa oportunidade é proposta a “conservação integrada”, ou seja, a relação essencial entre os projetos urbanos, políticas econômicas e patrimônio cultural. Vale destacar algumas questões levantadas pelo Congresso que confirmam a preocupação com a preservação, mas que também geram, como consequência imediata, políticas culturais questionáveis.</p>	
<p>[...] d) a conservação do patrimônio arquitetônico deve ser considerada não apenas como um problema marginal, mas como objetivo maior do planejamento das áreas urbanas e do planejamento físico territorial [...]</p>	

⁸ Esse processo de negação do seu antecessor acontece com os modernistas em relação ao ecletismo. No caso do pós-moderno, segundo Habermas (1987, p. 116), há uma continuidade entre os dois movimentos: “Inicialmente a expressão ‘pós-moderno’ designava novas variantes no interior do amplo espectro da modernidade tardia, isto ao ser aplicada nos Estados Unidos, durante os anos [19]50 e [19]60, às correntes literárias que se queriam diferenciar das obras do modernismo inicial. O pós-modernismo só se transformou em grito de guerra afetivamente carregado e diretamente político quando, nos anos [19]70, duas posições contrárias ganharam força de expressão, de um lado, os *neoconservadores*, que gostariam de se livrar dos conteúdos supostamente subversivos de uma ‘cultura espiritualmente hostil’, em defesa do reavivamento das tradições; de outro, os radicais dentre os *críticos do crescimento econômico*, para os quais a Nova Construção (*Neues Bauen*) se havia tornado símbolo da destruição provocada pela modernização. Somente então os movimentos pós-vanguardistas, que ainda partilhavam inteiramente a posição teórica da arquitetura moderna – e que Charles Jencks, com razão, dava como representativos da ‘modernidade tardia’ –, são tragados pela atmosfera de conservadorismo dos anos [19]70 e preparam o caminho para a rejeição intelectualmente lúdica mas provocativa dos fundamentos morais da arquitetura moderna”.

h) para fazer face aos custos de restauração, planejamento e conservação das construções e sítios de interesse arquitetônico ou histórico, uma ajuda financeira adequada deve ser colocada à disposição dos poderes locais e dos proprietários particulares; além disso, para estes últimos, incentivos fiscais deverão ser previstos [...]

j) devem ser encorajadas as organizações privadas – internacionais, nacionais e locais – que contribuam para despertar o interesse público [...] (CURY, 2000, p. 200)

Os trechos mencionados evidenciam, portanto, o interesse na inserção do patrimônio nas políticas públicas urbanas e sociais, mas também dentro de uma lógica de mercado que não necessariamente é danosa, desde que bem regulada⁹.

Algumas diretrizes são estabelecidas no sentido de organizar as questões referentes às cidades e ao patrimônio: “[...] não basta sobrepor as regras básicas de planejamento às regras especiais de proteção aos edifícios históricos, sem uma coordenação” (CURY, 2000, p. 200).

A fim de evitar os processos de elitização, estabelece ainda que:

[...] para evitar que as leis do mercado sejam aplicadas com todo rigor nos bairros restaurados, o que teria por consequência a evasão dos habitantes, incapazes de pagar aluguéis majorados, é necessária uma intervenção dos poderes públicos no sentido do estabelecimento de políticas econômicas destinadas às habitações sociais. As intervenções financeiras podem equilibrar-se entre os incentivos à restauração concedidos aos proprietários, através da fixação de tetos para os aluguéis e da alocação de indenizações de moradia aos locatários, para diminuir ou mesmo completar a diferença existente entre os antigos e os novos aluguéis. (CURY, 2000, p. 206)

A recorrente relação da preservação do patrimônio e da elitização de áreas urbanas traz uma questão essencial para esta discussão. É evidente que um processo de qualificação urbana acarreta um movimento no mercado imobiliário e a consequente valorização da terra e dos imóveis e, possivelmente, a expulsão de camadas sociais menos favorecidas. Essa questão, que deve ser cuidadosamente estudada, não está

ligada à preservação em si, mas à ausência de outras políticas públicas que mantenham a população residente nesses locais. Políticas de oferta de habitação e locação social e de isenção fiscal devem se sobrepor às lógicas de mercado, sendo condicionantes para o desenvolvimento de projetos de qualificação¹⁰.

A intervenção no centro de Bolonha, nos anos 1960, foi paradigmática no sentido de se obter um ótimo resultado de qualificação urbana em consonância com políticas de habitação, e teve forte influência na elaboração da Carta de Amsterdã (1975).

Nos anos 1950 há, na Itália, uma grande movimentação pela preservação dos “centros históricos” e um olhar crítico para o crescimento do mercado e da especulação imobiliária¹¹. Bolonha, cidade da Emilia Romana, teve historicamente uma forte presença da esquerda em sua gestão – que trazia a ideia de uma cidade mais democrática, menos desigual¹².

O projeto para o centro da cidade, desenvolvido por Pier Luigi Cervellati (1936) e Roberto Scannavini¹³, tinha por princípio reverter um processo de destruição dos centros históricos e de marginalização das classes sociais menos favorecidas. Os autores partem da compreensão de que o desenvolvimento econômico da Itália

[...] ha modificado profundamente la ordenación territorial preexistente y, en particular, ha relegado a los centros históricos (que eran el soporte de aquella ordenación) a ser abandonadas – en las áreas “marginales”, sub-desarrolladas – o bien a ser objeto de inversiones especulativas de distinto tipo en las áreas congestionadas. (CERVELLATI, 1976, p. 1)

A discussão não é apenas colocada no sentido da preservação do patrimônio e da qualificação do centro, mas também aborda um sistema mais abrangente que incluía discussões sobre a propriedade, o direito de construir e que questione o sistema socioeconômico vigente.

Foi estabelecida uma área de intervenção, os edifícios foram inventariados segundo critérios tipológicos que foram a base para a definição de seus novos usos. A proposta teve como princípio a possibilidade de conservação da morfologia urbana: “[...] se ha considerado el problema de la forma urbana en su totalidad, analizándola como una organización dialéctica, entre la permanencia de instalaciones y organismos originarios y los sucesivos cambios morfológicos” (CERVELLATI, 1976, p. 20).

Um discutível plano de conservação dos imóveis foi traçado, já que foram determinados critérios de intervenção que permitiam construções ou complementos que

12. Plano de conservação para Bolonha, 1969

13. Restauração do bloco urbano de San Leonardo, Bolonha, 1975-85

⁹ Segundo Harvey: “Algum grau de ação coletiva – de modo geral, a regulamentação e a intervenção do Estado – é necessário para compensar as falhas de mercado (tais como os danos inestimáveis ao ambiente natural e social), evitar excessivas concentrações de poder de mercado ou combater o abuso do privilégio do monopólio quando este não pode ser evitado (em campos como transportes e comunicações), fornecer bens coletivos (defesa, educação, infraestruturas sociais e físicas) que não podem ser produzidos e vendidos pelo mercado e impedir falhas descontroladas decorrentes de surtos especulativos, sinais de mercado aberrantes e o intercâmbio potencialmente negativo entre expectativas dos empreendedores e sinais de mercado (o problema das profecias autorrealizadas no desempenho do mercado)” (1992, p. 119).

¹⁰ Há um crescente e perigoso discurso que, com o legítimo princípio de evitar a elitização, prefere manter áreas com um certo nível de degradação, como única forma de evitar a expulsão das camadas sociais de baixa renda.

¹¹ Em 1958, Italo Calvino (1923-1985) escreve o romance *La speculazione edilizia*, que descreve as transformações da costa da Ligúria, na Itália, em função do grande desenvolvimento do turismo de massa.

¹² Nesse sentido, Bolonha foi a primeira cidade italiana a ter um processo participativo da população que teve forte influência nas decisões de intervenção na cidade.

¹³ Esse projeto teve como base um profundo estudo sobre o centro de Bolonha desenvolvido na Universidade de Florença sob a coordenação de Leonardo Benevolo (1923), nos anos 1950. Ver SCRIVANO (2004).

14. Pelourinho, Salvador, antes da intervenção

15. Pelourinho, Salvador, após a intervenção

consolidassem uma morfologia urbana uniforme – no entanto, esses critérios não serão aprofundados neste trabalho. A questão principal que se coloca aqui é a possibilidade de uma política integrada de preservação e desenvolvimento urbano, econômico e social. Para atingir o objetivo social, foram estabelecidas três diretrizes: constituição de um patrimônio público; subsídio nos financiamentos e organização e gestão dos serviços sociais. O resultado foi, a princípio, bastante satisfatório tanto do ponto de vista da qualificação do centro urbano, como da política social de evitar um processo de elitização e expulsão dos habitantes da área central.

The policies for the city centre that Bologna’s Communist administration carried out in the late 1960s and early 1970s drew wide international attention at the time of their implementation. They were seen as an ambitious program of urban preservation whose aims were to avoid both the physical destruction of the city centre and the expulsion of the original inhabitants. The example of Bologna was widely circulated, at least in Europe; it enjoyed a long-lasting popularity among planners, architects, urban geographers, and those sectors of the public opinion that were more sensitive to the safeguarding of historical cities. (SCRIVANO, 2004, p. 34)¹⁴

Diversos processos de qualificação de centros urbanos tiveram a proposta deliberada de valorização econômica, sem o cuidado com a população local. Os projetos de restauro tratam os conjuntos históricos como cenários, desconsideram qualquer possibilidade de incorporação das pessoas e das práticas locais em nome da construção de uma imagem da cidade histórica e dos recursos e atividades que esse tipo de proposta traz. No Brasil, casos como o do Pelourinho, em Salvador (BA), e do Bairro do Recife, no Recife (PE), são paradigmáticos nesse sentido. Ambos, com suas especificidades, eram bairros centrais que passaram por um processo de degradação e que mantinham, de forma precária, uma população de baixa renda, mas principalmente, uma produção cultural bastante relevante. Em ambos os casos, o suposto restauro e a qualificação urbana, com a construção de um cenário “a la cidade histórica”, levaram à expulsão das pessoas e de suas práticas, criando uma situação artificial, que atende a uma ideia fetichista da cultura do Nordeste brasileiro¹⁵, como pinturas sem relação com a morfologia arquitetônica de suas edificações e reconstruções em estilo. Mais do que a arquitetura e a cidade, esses processos constroem uma cultura local falsa, que se utiliza da cultura vernacular para construir algo parecido, mas carregado de apelo comercial que acaba interferindo na essência da cultura local, como é o caso do Olodum e de Carlinhos Brown, em Salvador, e do *mangue beat* e Chico Science, no Recife.

Antes de ser discutida pelos pós-modernos, a relação entre patrimônio construído e ambiência urbana já vinha sendo debatida em outros campos, principalmente entre os autores que refletiam sobre a preservação do patrimônio. Gustavo Giovanonni (1873-1947) aborda a questão da ambiência urbana desde os anos 1910 – cujos textos foram base para a Carta de Atenas para Restauração de Monumentos Históricos (CURY, 2000), de 1931¹⁶.

Giovanonni defende a necessidade de uma conservação que não inviabilizasse a vida contemporânea na cidade, com a clareza de que algumas ações deveriam ser fruto da ponderação entre a modernização e a preservação do patrimônio. Entende que as áreas consideradas antigas, com um valor a preservar, deveriam fazer parte dos planos diretores e se articular com os novos sistemas e expansões urbanas. Em alguns casos, esclarece que a preservação do tecido urbano deveria se sobrepor a ações modernizadoras, as quais poderiam ter soluções alternativas. Em outros, propõe o “desbastamento”¹⁷: demolições específicas no tecido urbano que viabilizariam intervenções modernizadoras, desde que fossem previamente estudadas e feitas com rigor. Também desenvolve, de modo pioneiro, o conceito de ambiência, do entorno que qualifica o patrimônio cultural. Estabelece, portanto, relações essenciais entre os tecidos urbanos e os monumentos para compreensão da cidade como um organismo único¹⁸.

A Carta de Veneza, de 1964¹⁹, também aborda a questão da relação dos monumentos e de seu entorno nos seus artigos 6 e 7:

Artigo 6º: a conservação de um monumento implica a preservação de um esquema em sua escala. Enquanto subsistir, o esquema tradicional será conservado, e toda construção nova, toda destruição e toda modificação que poderiam alterar as relações de volumes e de cores serão proibidas.

Artigo 7º: o monumento é inseparável da história de que é testemunho e do meio em que se situa. Por isso, o deslocamento de todo o monumento ou de parte dele não pode ser tolerado, exceto quando a salvaguarda do monumento o exigir ou quando o justificarem razões de grande interesse nacional ou internacional. (CURY, 2000, p. 93)

O final da Segunda Guerra foi um momento crucial na discussão sobre as possíveis novas abordagens urbanas, principalmente em função da necessidade de pensar as ações para reverter a situação das cidades devido à destruição causada pela guerra. Nesse sentido, o discurso da segunda geração de arquitetos modernos²⁰,

16. Centro de Recife após a intervenção

¹⁶ Documento elaborado durante o Primeiro Congresso Internacional de Arquitetos e Técnicos de Monumentos Históricos, realizado em 1931.

¹⁷ Desbastamento: “[...] conjunto de pontuais alargamentos de ruas e parciais demolições de quarteirões, propostos seguindo a ‘fibra’ do bairro antigo, com o duplo objetivo de melhorar as condições de salubridade, restituindo ‘ar e luz’, e de liberar os testemunhos arquitetônicos mais importantes, previamente identificados” (KÜHL, 2013. p. 42).

¹⁸ Apesar do discurso se encaixar precisamente na situação do pós-guerra, é importante frisar o momento histórico em que Giovanonni redige seus textos. Na década de 1910, está mirando as grandes intervenções urbanas do final do século XIX. Na virada dos anos 1900, grandes obras em importantes cidades europeias são realizadas com vistas às novas necessidades de mobilidade e de infraestrutura de saneamento. Paris, Viena, Barcelona, todas passam por obras que priorizam as grandes infraestruturas viárias e um novo padrão construtivo. Para as questões de ambiência, ver CABRAL, Renata. *A noção de “ambiente” em Gustavo Giovanonni e as leis de tutela do patrimônio cultural na Itália*. Tese de doutorado. São Carlos, USP, 2013.

¹⁹ Documento final do II Congresso Internacional de Arquitetos e Técnicos dos Monumentos Históricos.

²⁰ Após a Segunda Guerra Mundial, nos últimos CIAMs, uma nova geração de arquitetos modernos inicia um processo de revisão das premissas modernas, é a chamada “segunda geração de arquitetos modernos”.

no VIII CIAM – The Heart of the Cities²¹, incorpora a discussão sobre ambiência e vida na cidade existente, rompendo com as propostas urbanas estabelecidas pela Carta de Atenas, de 1933. Em 1951 é publicado um sumário do congresso. O próprio título indica o sentido para o qual a segunda geração de arquitetos modernos caminha. A recuperação dos centros destruídos pela guerra, a consideração de que os centros históricos são essenciais para a vida na cidade, a necessidade de compreensão do contexto, como premissa de trabalho como coloca J. L. Sert, no primeiro texto do livro *Centri per la vita dela comunità*:

[...] gli architetti e gli urbanisti si sono trovati di fronte al difficile compito di stabilire i piani regolatori delle zone centrali di città bombardate e si sono ben presto accorti che queste zone richiedono un trattamento speciale, che i precedenti studi urbanistici non avevano mai considerato. (SERT, 1977)

Ernesto Nathan Rogers (1909-1969), um dos principais arquitetos da segunda geração, teve participação essencial na discussão sobre arquitetura moderna na segunda metade do século XX. Escreveu diversos textos a respeito, vários deles compilados no livro *Esperienza dell'architettura* (1958). Sua abordagem é feita com base na leitura das tradições e da vida nos centros das cidades – *cuore della città*. Enfatiza a questão da cultura e tradição locais e da inviabilidade do homem universal, proposto pelos arquitetos modernos da primeira geração.

[...] para los diseñadores culturalistas, antes del movimiento moderno, el problema de la inserción de las propias obras en las preexistencias ambientales coincidía con el de la imitación estilística, con la cual creían continuar la tradición, sin advertir que se trataba sólo de un formalismo vacío de todo contenido vital. En los primeros diseñadores del movimiento moderno el impulso de rebelión contra ese estado de cosas debía necesariamente convertirse en una áspera polémica contra el pasado, al punto de que la inserción consistía en un acto de violencia contra las preexistencias y, en el mejor de los casos, se resolvía como un contraste armónico entre los diversos aspectos de la belleza, cada uno autónomamente válido. Nosotros, que tratamos hoy de llevar adelante las premisas de estos precursores del Movimiento Moderno que, por las diversas condiciones en que actuaron, no pudieron entonces desarrollarlas del todo, consideramos

el problema de las preexistencias ambientales con renovada atención. Ya no nos basta que una obra exprese nuestra época, si no afirma la plenitud de los valores contemporáneos insertándolos en la sociedad y en el espacio, enraizándolos profundamente en la tradición. (ROGERS, 1965, p. 98)

Sem citar ou explicitar o seu interlocutor, Rogers está partindo dos mesmos princípios estabelecidos por Giovanonni²²: a necessidade de intervenções nas cidades com o cuidado de preservar seu caráter e seu patrimônio. Entende que uma eventual radicalização na preservação possa engessar a cidade, sob o risco de inviabilizar a vida contemporânea. Tenta, dessa forma, compreender o que seria a justa medida para a cidade que não fosse nem a “cidade ideal moderna” nem “múmias embalsamadas”:

[...] en la planificación, el conservar y el construir son momentos distintos de un mismo acto de consciencia, porque uno y otro están supeditados a un mismo método. La conservación resulta absurda si no se la entiende en el sentido de actualización del proceso histórico: se trata de clarificar en nosotros el significado de la historia. (ROGERS, 1965)

Nesse mesmo período, Aldo Rossi (1931-1997) escreve *A arquitetura da cidade* (1964), uma das obras que marcam a ruptura dos ideais da cidade moderna dos CIAM. O centro da discussão colocada diz respeito à *forma* de olhar a cidade existente. Estabelece outro modo de ler o tecido urbano e os monumentos. Para essa interpretação dos “fatos urbanos”²³, entende que se deve considerar sempre as permanências²⁴ e as “[...] forças que estão em ação de modo permanente e universal” (ROSSI, 2001, p. 23).

Rossi faz um recorte claro na sua leitura: fará o estudo a partir da arquitetura e da geografia – que é exatamente o que ele denomina “permanência”. Portanto, não dará ênfase às questões sociais e políticas, mas à questão da arquitetura, cidade e ambiência urbana.

O alinhamento de Rossi com as posturas de Rogers é evidente. Ele amplia a noção dos valores da arquitetura e da cidade:

[...] todos nós pensamos nos valores que permaneceram e devemos constatar que, embora esses valores tenham uma conexão na matéria e seja esse o único dado empírico do problema, também nos referimos a valores espirituais. Nesse

²² Giovanonni não é citado na elaboração da Carta de Veneza apesar de suas propostas ainda serem atuais e estarem claramente refletidas na carta. O autor foi ignorado por décadas por ter sido acusado de ser simpatizante dos governos fascistas.

²³ Rossi usa o termo “fatos urbanos” para todos os elementos urbanos construídos e estabelece uma diferença entre primários (monumentos) e área residencial.

²⁴ Para estabelecer uma leitura das construções do passado, experimentado no presente, Rossi usa o termo “persistência”. Ou seja, elementos que podem ser lidos através do tempo na cidade. É a sobreposição dos tempos que permite uma apreensão completa: “A forma da cidade é sempre a forma de um tempo da cidade, e existem muitos tempos na forma da cidade” (ROSSI, 2001).

²¹ VIII Congresso Internacional de Arquitetura Moderna, Inglaterra, 1951.

ponto, deveríamos falar da ideia que temos desse edifício, da memória mais geral desse edifício enquanto produto da coletividade e da relação que temos com a coletividade através dele. (ROSSI, 2001, p. 16)

Rossi utiliza, para os fatos urbanos o termo “obra de arte”. Mesmo termo utilizado por Brandi em sua *Teoria da restauração*²⁵. Nesse sentido, ambos entendem que o objeto de estudo trata da matéria que suporta o valor de obra de arte. Rossi, entretanto, compreende que a cidade não pode ser lida apenas a partir das obras de arte. Essa leitura deve ser mais abrangente: “[...] o todo é mais importante do que as partes e que somente o fato urbano em sua totalidade, portanto também o sistema viário e a topografia urbana até as coisas que se podem apreender passeando por uma rua, constituem essa totalidade.”²⁶(ROSSI, 2001, p. 24)

As discussões estabelecidas tanto por Rogers como por Rossi no campo teórico foram fundamentais para a desconstrução do conceito de cidade funcional. Abriram novas perspectivas para os projetos arquitetônicos e urbanos que colocam a preexistência como protagonista das novas propostas. Exigem, de certa forma, que as novas inserções urbanas estabeleçam um diálogo com a cidade – o que vai se mostrar uma questão de difícil resolução, conforme será discutido adiante.

No campo da preservação, a segunda metade do século XX é também o momento em que o conceito de restauro-crítico²⁷ se consolida, principalmente com a Carta de Veneza. A partir de textos de Cesare Brandi e Roberto Pane (1897-1987), compreende-se a necessidade de leitura específica para cada caso a ser tratado. Desse modo, a Carta não estabelece regras rígidas de intervenção, mas recomendações com base em estudos realizados e valores apreendidos do próprio objeto. Segundo Brandi (2008, p. 30), “[...] a restauração constitui o momento metodológico do reconhecimento da obra de arte, na sua consciência física e na sua cópia polaridade estética e histórica, com vistas a sua transmissão para o futuro”.

A Carta também ratifica a ampliação do campo do patrimônio cultural, sem hierarquizar-los, conforme estabelecido no seu Artigo 1º:

A noção de monumento histórico compreende a criação arquitetônica isolada, bem como o sítio urbano ou rural que dá testemunho de uma civilização particular, de uma evolução significativa ou de um acontecimento histórico. Estende-se não só às grandes criações, mas também às obras modestas, que tenham adquirido, com o tempo, uma significação cultural. (CURY, 2000, p. 92)

Observa-se que as recomendações da Carta pretendem ser abrangentes e flexíveis para serem aplicadas em diferentes escalas.

Nesse momento, há uma certa convergência das discussões colocadas por Giovanonni e Brandi e pelos arquitetos modernos em relação à cidade. Entretanto, essa aproximação acontece essencialmente na questão do valor a ser resgatado e preservado nas cidades. Para os modernos, o valor simbólico e social; para os que estudam a preservação, há um valor mais concreto: questões figurativas e de materialidade. O trauma das destruições e a demanda de reconstrução da vida exigem uma tomada de decisão – como tratar essas cidades arruinadas? Que cidade construir? Como tratar as lacunas?

“[...] seremos tanto más modernos quanto más capaces seamos de conectarnos con las tradiciones, y cuanto más armonicen nuestras obras con las preexistencias ambientales” (ROGERS, 1965, p. 148). Verifica-se, no entanto, que a firmeza com que Ernesto Rogers se posiciona a respeito das novas construções em tecidos históricos se desfaz rapidamente quando nos aproximamos dessa discussão nos anos 1950 e 1960. É evidente a dificuldade de consenso sobre o assunto.

Para os arquitetos modernos, qualquer tentativa de estabelecer diretrizes e critérios que “harmonizem” as novas edificações com o território urbano gera distorções inaceitáveis para a arquitetura. Para eles, a produção contemporânea tem sua linguagem e não é possível abrir mão dessa premissa.

Para os que trabalhavam as questões da preservação, a ideia do conjunto urbano harmônico é central. Tentam, nesse sentido, estabelecer princípios para as novas inserções e evidenciam a dificuldade de trabalhar com a arquitetura moderna dentro desses contextos.

Em 1956, na revista *L’Architettura Cronache e Storia*, Brandi escreve um artigo intitulado “Processo all’architettura moderna” no qual expõe de que forma, desde o Renascimento, as novas obras inseridas nos tecidos urbanos trataram de cuidar de uma relação com as preexistências.

Para isso, atribui a Brunelleschi (1377-1446) uma nova leitura do espaço urbano que “[...] con la scoperta della prospettiva rese possibile la nuova spazialità della pittura della scultura e dell’architettura, come un ordine nuovo nello spazio stesso dove si svolge la vita umana” (BRANDI, 1956).

A partir de uma leitura da morfologia da cidade é que Brandi estrutura sua argumentação. Percorre as posturas adotadas desde o “cinqucento” até os modernos para demonstrar que, independentemente do estilo e da compreensão da cidade, as visuais, através da perspectiva, sempre foram respeitadas.

²⁵ Brandi, na *Teoria da restauração*, considera o conjunto urbano como um todo monumento e o assimila, do ponto de vista do método, às obras de arte (2004, p. 106-107)

²⁶ Brandi também discute a questão da ambiência quando trata da restauração preventiva. Entende que a ambiência é essencial para a conservação da obra de arte e que intervenções no entorno que não considerem as relações espaciais são extremamente danosas para a preservação.

²⁷ O restauro-crítico será mais desenvolvido no segundo capítulo desta tese. Para uma leitura aprofundada sobre esse conceito, ver KÜHL, 2009 e CARBONARA, 1997.

Ao escrever sobre a arquitetura moderna, Brandi já indica em um dos subtítulos do texto (“La spazialità antiprospettica dell’architettura moderna”) qual a questão que pretende levantar. Deixando claro seu respeito pela produção moderna; interpela, entretanto, a sua relação com os tecidos históricos e se pergunta:

[...] perché mai dovrebbe essere negato alla nostra epoca di lasciare una traccia di sé in architettura, e di inserirsi accanto alle altre testimonianze del passato, così come è stato fatto dal Medioevo al settecento? Non esiste forse, oggi, un’architettura moderna che, superata la fase incubatrice del primo novecento, ormai ha bene acquistato il diritto di essere considerata come arte? (BRANDI, 1956)

Como resposta a seu próprio questionamento, Brandi considera que a arquitetura moderna não pode ser inserida em um contexto histórico sem destruí-lo e se autodestruir. Entende que os princípios da perspectiva negam os da arquitetura moderna: “[...] perché un’opera d’arte si distrugge ove venga ad accettare delle condizioni spaziali che la negano, e altrettanto distrugge in ragione di quello che negando afferma” (BRANDI, 1956).

Brandi entende que a arquitetura moderna não faz nenhum sentido se for lida do ponto de vista da perspectiva, que é como ele lê os tecidos históricos existentes. A crítica aqui é dirigida a uma determinada expressão do moderno, a posturas de vanguardas modernas que se manifestam pelo edifício isolado no terreno, e pelo fim da rua corredor.

Quando Bruno Zevi (1918-2000), no mesmo número da revista, responde a Brandi, em artigo intitulado “Visione prospettica e spazio-temporalità nell’architettura moderna”, defende alguns princípios que ele próprio irá rever anos mais tarde. Seu texto pretende desmontar a argumentação de Brandi, ponto a ponto. Critica a leitura de Brandi que se restringe à questão da perspectiva na cidade e esclarece a respeito da arquitetura moderna:

[...] la visione spazio-temporale moderna stimola la creatività dell’ultimo cinquantennio di storia, ma non si riferisce soltanto ad essa: costituisce un modo di vedere dinamico, un nuovo principio di visione che surroga quello prospettico ed è applicabile a tutta l’architettura presente e passata. (ZEVI, 1956)

Zevi afirma, ainda, que “[...] quando l’architettura contemporanea ripete i principi prospettici, è lesiva all’ambiente più di ogni ‘interruzione’ sinceramente moderna”, e não deixa de reconhecer que são poucas as obras modernas bem inseridas nos contextos históricos, mas que isso acontece porque

[...] una retriva mentalità ha bandito gli architetti creativi dai centri cittadini affidandoli ai monumentalisti pseudo moderni che hanno costruito le testate di Piazza San Pietro e la Piazza Augusto Imperatore a Roma, la Rinascente e il corso Vittorio Emanuele a Milano: con quella sensibilità “prospettica” di cui conosciamo i risultati. (ZEVI, 1956)

Toda essa argumentação contra Brandi não significa uma proposta clara de como trabalhar a questão dos centros históricos. Pelo contrário, seu artigo termina exatamente afirmando que essa ainda é uma questão aberta.

Voltando ao tema dez anos depois, na mesma revista, em 1965, Zevi escreve o artigo “Contro ogni teoria dell’ambientamento”, no qual questiona duramente as propostas de intervenções harmonizadas. Nesse texto, estabelece alguns critérios que julga poder dar conta da questão das inserções em áreas urbanas. Para isto estabelece três tipos de tecidos urbanos:

1. “zone de rispettare”: onde não se pode construir nada: se um edifício corre risco de ruir, faz-se um restauro filológico, e, se por acaso ruir, deve ser substituído por um jardim;
2. “incontro tra antico e nuovo”: locais onde se pode construir e deve se trabalhar com arquitetura moderna que “brilhará pela sua implantação dinâmica, quadridimensional, aberta, em conclusão, antitética ao contexto”;
3. “zone libere da vincoli”: as zonas da periferia que deveriam ser um estímulo à cidade moderna, sem limitações quanto à preservação.

Explicita ainda sua discordância com os critérios colocados pelos órgãos de preservação italianos para os edifícios de “substituição”: “I discorsi sull’esigenza che l’architettura moderna ‘si ambienti’ nel contesto in cui s’inserisce sembrano dettati dal buon senso; ma, come arrive quase sempre, la via del buon senso conduce ala catástrofe”.

A questão principal colocada por Zevi é a de que o “ambientamento” acaba por induzir a uma arquitetura falsa, “historicizada”, que não aceita a linguagem moderna como uma possibilidade de convivência no tecido histórico:

17. Paris, 1943. Área da futura implantação do Centro Georges Pompidou

18. Paris, 2016. Área após a implantação do Centro Georges Pompidou

19. Centre National d'art et culture Georges Pompidou

²⁸ Essa questão terá um desdobramento maior a partir dos anos 1980, com a discussão do contextualismo, que aceita a inserção da arquitetura contemporânea estabelecendo relações com o contexto. Entretanto, há de se compreender que o moderno que se discutia nesse momento ainda era o edifício isolado, que negava a cidade existente. Nos anos 1980, as inserções se dão a partir da leitura do entorno e de uma possibilidade mais delicada de inserção.

[...] ne nasce questo paradosso: basta fare una brutta architettura per avere il diritto di rovinare il centro storico. Ne discende questa conclusione: per salvare i valori del passato, bisogna lottare per l'architettura moderna, contro le teorie dell'ambientamento che tendono a depravarla e fungono de pretesto per ogni genere di scempi. (ZEVI, 1965)

As “zone de rispettare” evidenciam a dificuldade do tema. Apesar de toda a discussão e da defesa da arquitetura moderna, ele se rende à dificuldade de inserir um edifício moderno em contextos históricos. Para ele, as tentativas, nesse sentido, não se mostraram efetivamente satisfatórias²⁸.

Essa discussão inconclusa perde força ao longo dos anos seguintes. A inserção de novos edifícios contemporâneos em tecidos históricos passa a ser uma prática que, mais uma vez, entra em outra lógica: a da valorização econômica e urbana.

Um dos exemplos mais evidentes é a implantação do Centre National d'art et Culture Georges-Pompidou, em Paris. Vencedor de um concurso internacional, o edifício projetado por Renzo Piano (1937) e Richard Rogers (1933) ocupou uma área pública que estava vazia desde os anos 1940 em decorrência de um conjunto de demolições. Trata-se de um edifício de grandes dimensões – 10 níveis de 7.500 m² cada, absolutamente fora de qualquer padrão ou relação com seu entorno. Abriga um programa cultural bastante intenso: espaços expositivos, o Museu Nacional de Arte Moderna, salas de cinema, sala de espetáculos e de conferências, biblioteca e centro de documentação.

Segundo a própria instituição, o edifício:

[...] présente des caractéristiques techniques qui la rendent unique au monde et en ont fait l'exemple, voire le prototype d'une nouvelle génération de musées et de lieux de culture. Son originalité s'affirme principalement à travers la libération de l'espace des grands plateaux intérieurs tout entiers dévolus aux œuvres et aux activités. Leur surface respective de 7.500 m² est ainsi débarrassée de toutes structures portantes et leur aménagement rendu plus souple et modifiable. Grâce à la structure porteuse rejetée à l'extérieur du bâtiment, à l'extériorisation des flux, à l'utilisation de l'acier (15.000 tonnes) et du verre (11.000 m² de surface vitrée), les constructeurs ont imposé un bâtiment précurseur dès les années 1970, héritier des grandes architectures de fer de l'âge industriel. Futuriste à bien des égards, le Centre Pompidou s'inscrit dans le

droit fil des utopies architecturales des années 1960, d'Archigram et de Superstudio. Le caractère novateur, voire révolutionnaire du bâtiment, élève le Centre Pompidou au rang des architectures les plus emblématiques de la fin du 20e siècle.²⁹

Arquitetura de vanguarda somada a um programa contemporâneo que se transformou em um dos locais de maior visitação em Paris. A implantação do centro Georges Pompidou, foi essencial para a valorização do seu entorno e, mesmo as vozes discordantes, principalmente do ponto de vista da inserção do edifício no contexto histórico, foram aos poucos silenciando perante o evidente sucesso da ação.

Toda essa discussão evidencia uma questão que será abordada no próximo capítulo. As obras estudadas ou estão na periferia das cidades ou, quando em áreas mais centrais, são obras isoladas, seja num parque, ou no próprio lote. Isso porque, para a primeira geração dos modernos, a cidade existente não era viável, e para a segunda, os poucos casos de inserção na cidade não se mostraram satisfatórios. Um dos casos mais notáveis é o da Torre Velasca, projeto dos anos 1950 do Studio BBPR³⁰, em Milão, que tem como princípio a ideia de uma arquitetura ambientada, que dialogue com o seu entorno, mas que efetivamente é uma interferência bastante agressiva para a cidade.

Moderno como patrimônio

É neste contexto que o moderno começa a ser reconhecido como patrimônio cultural. Portanto, essa valorização traz consigo todas as questões de turismo de massa e de valorização econômica.

Harvey (1992, p. 91) atenta para o fato de que “[...] as cidades e lugares hoje tomam muito mais cuidado para criar uma imagem positiva e de alta qualidade de si mesmos, e têm procurado uma arquitetura e formas de projeto urbano que atendam a essa necessidade”.

Assim, a busca de uma imagem idealizada do moderno contribui para esse processo de valorização. Como colocado por Alois Riegl, dentre os valores atribuídos ao patrimônio há o “valor de novidade”, ou seja, aquele em que não está evidente o desgaste do tempo, o envelhecimento:

A maior parte dos monumentos respondem, entre outros, a uma expectativa dos sentidos ou do espírito que criações novas

20. Torre Velasca - Milão - Vista a partir da Cobertura da Catedral

²⁹ Disponível em: <<https://www.centrepompidou.fr/fr/Le-Centre-Pompidou/Le-batiment>>. Acesso em: 7 nov. 2016.

³⁰ De Lodovico Barbiano di Belgiojoso (1909-2004), Enrico Peressutti (1908-1976) e Ernesto Nathan Rogers.

e modernas poderiam satisfazer igualmente bem. O valor de contemporaneidade reside nessa propriedade que, com toda evidência, não atribui papel nem à antiguidade do monumento nem ao valor de rememoração que dela decorre. Em vez de considerar o monumento como tal, o valor de contemporaneidade tenderá sem dificuldade a nos fazer considerá-lo como igual a uma criação moderna recente, e a também exigir que o monumento (antigo) apresente o aspecto característico de toda obra humana quando primeiro surge: dito de outra forma, que dê a impressão de uma perfeita integridade, intocada pela ação destruidora da natureza. (KÜHL, 1998, p. 197)

No caso do moderno, essa questão se coloca com maior ênfase, já que as marcas do tempo dão uma aparência de envelhecimento e de má conservação que não condizem com o ideal moderno de atemporalidade, de não envelhecimento.

A preservação do moderno que vem sendo comumente posta em prática é aquela do edifício “novo em folha”, como se tivesse acabado de ser construído. A relação é absolutamente imagética, alinhado com o momento em que esse reconhecimento acontece:

[...] um apego antes às superfícies do que às raízes, à colagem em vez do trabalho em profundidade, a imagens citadas superpostas e não superfícies trabalhadas, a um sentido de tempo e de espaço decaído em lugar do artefato solidamente realizado. E todos esses elementos são aspectos vitais da prática artística na condição pós-moderna. (HARVEY, 1992, p. 63)

Salvo, que estuda a preservação do “novecento” também evidencia o sentido da grande maioria de ações de restauro do moderno:

[...] non è un mistero che la tutela delle opere de Wright sia fonte di un formidabile *business* che, a sua volta alimenta i ripristini volti a perpetuare l'icona e, insieme, ad adattare e trasformare l'edificio per necessità pratiche, economiche o turistiche: le migliaia di turisti che ogni anno visitano questi monumenti chiedono infatti di trovarli in una condizione di assoluta integrità che renda esplicito, semplice e “consumabile” il loro significato simbolico. (SALVO, 2016, p. 69)

Harvey (1992, p. 70) ainda aponta que “[...] a procura de meios de comunicar distinções sociais através da aquisição de todo tipo de símbolos de status há muito é uma faceta central da vida urbana”³¹, e que o valor que uma sociedade atribui a determinados objetos ou rituais pode não ser objetivamente contabilizado. No entanto, esses elementos são simbolicamente valorizados em um primeiro momento e, posteriormente, adquirem um relevante valor econômico. Nesse sentido, cabe a utilização do patrimônio cultural também como capital. Isso ajuda a “[...] compreender o atual fascínio pelo embelezamento, pela ornamentação e pela decoração como códigos e símbolos de distinção social” (HARVEY, 1992, p. 83).

Não se trata de negar a necessidade de reconhecimento da produção moderna como patrimônio cultural, mesmo porque essa já é uma questão consagrada – pelo menos no campo da discussão sobre preservação – mas de compreender as diversas questões que contribuem para esse processo.

Se as primeiras ações de reconhecimento do moderno foram pautadas pela historiografia da arquitetura moderna em diversas obras e publicações – algo que será discutido posteriormente –, atualmente a indústria do turismo e o mercado editorial, de moda, audiovisual e de eventos têm forte influência nesse reconhecimento. De acordo com Harvey (1992, p. 65) “[...] o capitalismo, pra manter seus mercados, se viu forçado a produzir desejos e, portanto, estimular sensibilidades individuais para criar uma nova estética que superasse e se opusesse às formas tradicionais de alta cultura”.

Além do aumento significativo de publicações voltadas para o público de arquitetura, há hoje no mercado uma quantidade bastante significativa de publicações que divulgam a arquitetura como produto a ser consumido³², e o patrimônio cultural, principalmente quando se trata de conjuntos urbanos ou de intervenções em edifícios existentes, tem ganhado cada vez mais espaço nessas publicações.

O patrimônio cultural como produto pode ser uma solução para viabilizar ações de preservação. Cabe compreender de que forma esses processos estão de fato imbuídos de um sentido de preservação. Para o moderno, parece difícil, até o presente momento, tratar do assunto com clareza e distanciamento. Essa é a questão que será abordada no próximo capítulo, levantando pontos de difícil abordagem, já que mesmo quando se trata de patrimônio, a pouca distância temporal em relação à construção dessas obras tem reflexos diretos no processo de preservação, principalmente no que diz respeito à autoria dos projetos.

³¹ A questão do capital simbólico, proposta por Bourdieu, que discute “[...] as relações sociais que se estabelecem por intermédio de atos simbólicos” (PINTO, 2000, p. 127), está no centro dessa valorização não apenas do patrimônio cultural, mas também da arquitetura na cidade.

³² A editora Taschen, por exemplo, tem no seu catálogo de arquitetura uma imensa quantidade de livros com muito pouco texto, pouca crítica ou análise. São “table books”, que servem, principalmente, para o público em geral, no entanto funcionam como grande fonte de divulgação de arquitetura.

A preservação da arquitetura moderna tem ganhado espaço cada vez maior no campo do patrimônio cultural. Apesar de se tratar de um assunto relativamente recente, já há uma quantidade considerável de discussões e, principalmente, de intervenções que permitem analisá-lo criticamente.

Neste capítulo, será discutido especificamente o tema da arquitetura moderna como patrimônio cultural a partir de questões que dizem respeito à autoria dos projetos, à existência de farta documentação e à interferência desses dois elementos na preservação das obras. Esse tema permeia todo o processo, desde o reconhecimento do moderno como patrimônio até as ações de preservação, conforme Carvalho (2006, p. 14) exemplifica:

[...] as rápidas mudanças a que está sujeita a sociedade atual comprometem uma avaliação serena deste período, porque fazem com que os papéis de produtores, usuários, críticos e historiadores se sobreponham no tempo. Arquitetos como Le Corbusier, Frank Lloyd Wright e Lúcio Costa se envolvem pessoalmente na batalha para preservar suas obras, dando lugar a uma relação muito diferente com a preexistência e com os bens culturais que merecem ser preservados para as gerações futuras.

Os tópicos colocados, portanto, partem do princípio de que a preservação do moderno não demanda diretrizes específicas, distintas das estabelecidas para a preservação do patrimônio cultural. Pelo contrário, as cartas e documentos de preservação, principalmente a Carta de Veneza, de 1964, que teve como base os princípios do restauro-crítico, são suficientemente abrangentes e flexíveis para atender, inclusive, a esse patrimônio recente. O princípio basilar do restauro-crítico estabelece que, para cada estudo realizado sobre um bem cultural, é essencial seu conhecimento da forma mais aprofundada possível¹. Exige trabalho multidisciplinar que evidencie as instâncias históricas e artísticas do bem², associado à análise de sua materialidade transformada pelo tempo:

¹ Para aprofundamento das questões do restauro-crítico ver CARBONARA (1997) e KÜHL (2009).

² Após a Segunda Guerra, Roberto Pane inicia a discussão sobre a instância psicológica, que ainda não aparece na primeira metade do século XX. A participação da sociedade nos processos de valorização de patrimônio é um assunto que vem ganhando força e ainda merece estudos aprofundados.

No restauro crítico-conservativo, as instâncias estética e histórica são analisadas, do ponto de vista metodológico, interagindo através de dialética, em que as oposições se resolvem numa síntese, mas de modo algum as instâncias possuem autonomia absoluta, não são destacáveis, são faces de um mesmo bem multifacetado, são aspectos coexistentes e paritários. (KÜHL, 2009, p. 84)

Segundo a Carta de Veneza, no Artigo 1º:

[...] a noção de monumento histórico compreende a criação arquitetônica isolada, bem como o sítio urbano ou rural que dá testemunho de uma civilização particular, de uma evolução significativa ou de um acontecimento histórico. Entende-se não só as grandes criações, mas também as obras modestas, que tenham adquirido, com o tempo, uma significação cultural. (CURY, 2000, p. 90)

Uma leitura atenta do artigo apresenta uma das questões mais importantes sobre o patrimônio cultural no século XX: a partir do reconhecimento da obra de arte e de seus valores, não há hierarquia possível entre os bens. Não há bem maior e bem menor. Nesse sentido, também não se pode atribuir mais ou menos valor. Cada bem tem seus próprios valores reconhecidos. Edifícios de todos os momentos históricos devem ser considerados de forma igual, independentemente de sua historicidade ou de questões de estilo. Alois Riegl já havia, no início do século XX, questionado a ideia do processo de evolução das artes, estabelecendo que cada movimento artístico tinha o seu valor e isso não o colocava como “menor” com relação a seu sucessor. O que se verifica no caso do moderno é uma constante tentativa de enquadramento em uma “categoria à parte”, e que por isso teria questões específicas. Essa abordagem está ligada a questões afetivas, principalmente pela proximidade temporal que separa o moderno de seu reconhecimento como bem cultural e pelo valor icônico que muitos arquitetos e suas respectivas obras assumiram a partir de uma construção historiográfica engajada.

Apesar de soar óbvia, a diretriz que estabelece a necessidade de estudo aprofundado e de reconhecimento dos valores “caso a caso” dos bens culturais tem levado à interpretação equivocada de liberdade absoluta para intervir. No entanto, a grande dificuldade, após o reconhecimento dos valores atribuídos aos objetos, é saber relacioná-los entre si e estabelecer critérios que permitam uma intervenção clara e respeitosa. Isso não elimina a criatividade no desenvolvimento do projeto, mas estabelece parâ-

metros para as propostas. Assim, não é possível estabelecer regras universais para as intervenções. Cada caso exige a mobilização de elementos distintos em função de suas particularidades. Há de se compreender, inclusive, de que forma os valores atribuídos repercutem na sociedade em que os bens estão inseridos. Portanto, os instrumentos se mostram flexíveis para cada caso e para cada cultura, podendo ser aplicados ainda nos dias atuais³.

Os estudos sobre o tema não são de ordem unicamente histórica:

[...] per “monografia” si deve qui intendere non soltanto una raccolta di dati sulla committenza, l'incarico, le maestranze e il cantiere, sull'inquadramento storico usuale, insieme al dossier dei piani di rilievo, della descrizione locale per locale eccetera, ma pure – e aggiungerei, soprattutto – un'analisi architettonica che tragga partito da tutte le risorse, trascorse e attuali, della critica architettonica. Il che vuol dire rivisitare e rielaborare criticamente lo strumentario ermeneutico della Kunstwissenschaft. (REICHLIN, 2011, p. 16)

Nesse sentido, Bruno Reichlin (2011, p.13) ainda associa o reconhecimento do bem ao desenvolvimento de projetos:

Tutti noi conosciamo casi di opere riconosciute a posteriori come insostituibili e passate invece nel conto delle perdite per non aver incontrato a tempo “la storia” e il loro interprete e mentore. Costruire l'autocoscienza – epistemica ed ermeneutica – capace di pensare, insieme, sia l'oggetto che ci sta di fronte, sia gli strumenti storico-critici per andare incontro a quest'oggetto, è già progetto.

Essa aproximação de pesquisa e projeto diz respeito às questões de preservação de patrimônio de forma geral, mas levanta uma importante discussão em relação ao moderno: a necessidade do desenvolvimento de projetos contemporâneos para preservação desses bens. Segundo Reichlin (2011, p. 23), é a partir da pesquisa que se poderá ter a liberdade de propor intervenções qualificadas nos bens culturais: “Maggiore autocoscienza e proporre nuove percezioni, nuove letture dell'esistente: ecco un bel programma per una salvaguardia che si pretende creativa”.

Este ainda é um tema que não está bem resolvido e que entra em conflito com uma das posturas mais comuns na preservação do moderno: intervenções de

³ Essa abordagem cuida das culturas europeias e, de certa forma, das norte-americanas. O argumento de que nas culturas orientais alguns princípios são diferentes é de extrema importância e confirma a abrangência das diretrizes do restauro-crítico, já que seria necessário compreender que cada sociedade detém valores culturais que devem ser preservados.

represtinação que almejam uma imagem idealizada e consagrada pela historiografia moderna. Assim, evitam-se intervenções e projetos que interfiram na imagem simbólica da obra – uma postura que evidencia a dificuldade de se lidar com esse legado.

Segundo Cabonara (1997, p. 274):

[...] la pulsione è sempre quella di tornare a possedere compiutamente l'opera, di farla propria con una ricreazione totale (si pensi a tuta la vicenda del restauro stilistico); essa è ancora più forte pel'architetto (rispetto, ad esempio, all'archeologo o allo storico dell'arte) orientato, per sua natura e formazione, più al rinnovamento e all'invenzione che alla conservazione dell'esistente.

Contrariamente às questões levantadas por Reichlin, é crescente a separação entre arquitetura e restauro⁴ como campos diferentes, ao invés de complementares. Há uma clara cisão entre as pesquisas documentais e o desenvolvimento de projetos: os estudos realizados, muitas vezes, são abandonados nas propostas como se não fossem fontes fundamentais de informações. O resultado pretendido nas pesquisas documentais passa a ser uma sistematização e catalogação de informações (história, projetos, desenhos, croquis, imagens, publicações etc.), e não contribuem necessariamente para os processos de conservação e preservação.

É necessário considerar também que algumas abordagens sobre patrimônio cultural, principalmente as adotadas a partir do final do século XVIII e ao longo do século XIX, já não são mais aceitas, do ponto de vista teórico, no campo disciplinar do restauro como hipótese de trabalho. O conhecimento do projeto, da obra e das camadas históricas que se sobrepõem é essencial para direcionar qualquer ação de conservação e restauro. Isso, no entanto, não abre a possibilidade para uma recuperação das propostas de Viollet-le-Duc (2000) de “[...] colocar-se no lugar do arquiteto primitivo e supor o que ele faria se, voltando ao mundo, fossem a ele colocados os programas que nos são propostos”. Se havia consenso de que esses postulados já estavam superados, quando se trata do moderno há uma forte tendência a se aproximar das proposições de Viollet-le-Duc. Mesmo nos casos em que existe a possibilidade de consulta aos arquitetos-autores dos projetos e à documentação que contém informações sobre as obras, essa é uma questão que deve ser tratada com atenção redobrada. Exigir um olhar crítico, do ponto de vista da preservação do patrimônio cultural, para o próprio autor da obra pode ser uma demanda difícil de ser atendida. Impõe-se um distanciamento para se alcançar uma abordagem desvinculada de todo o processo de concepção do projeto e de construção do objeto. Compreender todos os valores que a sociedade atribuiu a uma obra e que, por vezes, são diferentes dos que foram concebidos pelo autor, leva a situações contraditórias. Por isso, o Artigo 11 da Carta de Veneza delimita a ação dos autores das

obras: “[...] o julgamento do valor dos elementos em causa e a decisão quanto ao que pode ser eliminado não podem depender somente do autor do projeto” (CURY, 2000, p. 93).

Entretanto, além de recorrer aos arquitetos-autores, o que se observa é a constante consulta aos autodenominados herdeiros culturais ou até mesmo aos herdeiros biológicos dos arquitetos-autores, como se fossem os únicos capazes de compreender a obra executada. A questão que se coloca nesses casos é ainda mais complexa. Trata-se da necessidade de “[...] um verdadeiro *trabalho* psíquico de perda, chamado por Freud ‘trabalho do luto’ – tarefa lenta e dolorosa através da qual o eu não só renuncia ao objeto, dele se desligando pulsionalmente, como se *transforma*, se refaz no jogo com o objeto [...]” (RIVERA, 2012, grifos da autora)⁵, e de um efetivo distanciamento – que tem se mostrado muito difícil.

Como já colocado, a obra deve ser entendida após estudos aprofundados realizados por equipes multidisciplinares que compreendam seus diversos valores, a partir das distintas abordagens, para a sociedade nos dias atuais, e não pela suposta autoridade de uma transmissão hereditária, altamente questionável. Supor que esses sucessores são os únicos que podem se posicionar em relação a essas obras tem levado a equívocos enormes. Não por incompetência, mas por um vínculo afetivo que dificulta o distanciamento crítico e uma leitura isenta. Não se trata de buscar uma leitura técnica, livre de valores inclusive emocionais, pois qualquer atribuição de valor tem uma dose considerável de subjetividade, que deve ser controlada a partir de um método rigoroso para que não se torne arbitrária. No entanto, a interpretação das obras feitas por pessoas próximas aos autores pode vir carregada de fatores externos ao objeto. Por um lado, fica evidente, nesses sucessores, uma proposta de “entender o que o arquiteto-autor faria se estivesse vivo”, por outro, uma maneira de obter os bônus da assinatura de um projeto, conforme discutido no capítulo anterior.

Em alguns casos, trata-se de herdar o capital simbólico da obra do autor por completo, como se fosse possível se colocar na posição do arquiteto em todas as situações. Uma das formas de operar é a manutenção do escritório com o nome do arquiteto, o que supõe uma continuidade bastante questionável, já que sugere sua presença e capacidade técnica, fato que é evidentemente inatingível.

É o caso do escritório de Oscar Niemeyer, que até hoje mantém seu nome e continua a trabalhar como se fosse possível substituir um dos arquitetos mais importantes do século XX por meio de uma herança familiar. A matéria a seguir, publicada no site ArchDaily, demonstra essa situação:

Por decisão judicial, a viúva de Oscar Niemeyer, Vera Lúcia Niemeyer, deixou o comando do escritório que leva o nome do

⁴ Essa cisão também se reflete na área acadêmica. No Brasil, as disciplinas de restauro são comumente vinculadas às disciplinas de história e não às de projeto.

⁵ O psicanalista Sigmund Freud trata da questão do luto em *Luto e melancolia*, publicado em 1917.

arquiteto, localizado em uma cobertura na Avenida Atlântida, no Rio de Janeiro. A partir de agora, quem assume a direção dos projetos é uma das netas de Niemeyer, Ana Elisa Niemeyer. A disputa pelo espólio é grande desde a morte do arquiteto em dezembro de 2012. A divisão do patrimônio material do arquiteto é relativamente simples, porém, a herança intelectual e o poder de conduzir projetos com a “assinatura” de Niemeyer são também muito valiosos e sua divisão vem ocasionando tensão entre os familiares do arquiteto.

Novo projeto do escritório

O Conselho de Planejamento Territorial e Urbano do DF (Conplan) aprovou projeto do anexo duplo do Ministério do Desenvolvimento Social, elaborado pelo escritório do arquiteto. O projeto segue o padrão dos demais anexos dos ministérios, em termos de dimensões, alturas e acabamentos externos, seguindo inclusive o que prevê a lei do tombamento de Brasília.⁶

Outro caso semelhante é o de Rino Levi (1901-1965), que, mesmo após a sua morte, teve por muitos anos o nome vinculado a seu escritório, quando seus antigos parceiros e colaboradores assumiram a responsabilidade dos trabalhos. Manteve assim uma importante carteira de clientes e projetos, pautados ainda no nome do arquiteto já falecido.

Reconhecimento de valor

Os processos de reconhecimento de valor do moderno têm históricos diferentes, mas todos partem de uma mesma lógica evidente: a valorização dos edifícios “canônicos” em consonância com o estabelecido a partir da historiografia consagrada do modernismo, que considera não apenas o edifício, mas também a relevância de seus autores.

A historiografia da primeira geração dos modernos se confunde com a realização dos CIAM, que determinava princípios e diretrizes para a arquitetura moderna. Temas como habitação social e cidade funcional permearam os primeiros congressos, estabelecendo os principais campos de discussão dos grupos que os coordenavam.

[...] i giudizi storiografici sono d'ordine relativo, in funzione del materiale documentario, degli orientamenti e della formazione

dello storico-ricercatore, dello scopo stesso della ricerca, della temperie culturale nella quale si svolge. La conoscenza che si ha del passato è sempre limitata; ne consegue che l'operatività di restauro non può né deve nascere e svilupparsi dalla storiografia. (CARBONARA, 1997, p. 359)

Segundo Ana Barone (2002, p. 25), que estudou pormenorizadamente os CIAM,

[...] outro importante fator que levou à consolidação da hegemonia foi a centralização da gestão interna dos congressos em um comitê formado por Walter Gropius, Le Corbusier, Sigfried Giedion, Jose Luis Sert e Cornelius van Eesteren. Eles determinavam o rumo das discussões, fazendo enfraquecerem outros grupos que levantassem temas incompatíveis com seus interesses práticos. Finalmente, a historiografia também teve papel importante na consolidação da hegemonia do Movimento Moderno em Arquitetura a partir dos CIAM, muitas vezes identificando os congressos com o próprio movimento.

Segundo Simona Salvo (2016, p. 126):

[...] ne sono emersi, per esempio, a margine delle recenti proposte di sottoporre a tutela l'intero corpus delle opere di Le Corbusier e di Frank Lloyd Wright, dichiarandole “ in blocco” Patrimonio dell'umanità, ma ancora con scarsi risultati e senza garanzia di un'effettiva conservazione.[...] In ogni caso, questo tipo d'iniziative evidenzia la tendenza a promuovere più che altro il culto di questi grandi architetti, che lascia prevalere la dimensione internazionale che le loro opere hanno assunto nel corso del Novecento.

O caso do reconhecimento do moderno como patrimônio cultural tem uma história peculiar no Brasil. O SPHAN (Serviço do Patrimônio Artístico e Histórico Nacional), primeiro órgão público federal de preservação do patrimônio cultural, foi criado em 1936 e implementado em 1937. Desde então, foi dirigido por um grupo de arquitetos ligado à produção da arquitetura moderna. Com a missão de construir uma identidade cultural nacional, o grupo liderado por Lúcio Costa (1902-1998) e Rodrigo de Melo Franco

⁶ BARATTO, Romullo. Escritório de Oscar Niemeyer sob nova direção. *ArchDaily*, 6 jul. 2016. Disponível em: <<http://www.archdaily.com.br/br/790871/escritorio-de-oscar-niemeyer-sob-nova-direcao>>. Acesso em: 12 nov. 2016.

21. Igreja de São Francisco, Pampulha, Belo Horizonte

22. Museu de Arte de São Paulo (MASP)

(1898-1969) tombou obras modernas, algumas recém-construídas. A intenção era de, fazendo uma referência à arquitetura produzida nos séculos XVII e XVIII, mostrar uma relação direta com a produção moderna do século XX, excluindo qualquer manifestação eclética do século XIX e início do XX⁷.

O caso da Igreja de São Francisco, em Belo Horizonte, projeto de Oscar Niemeyer, reflete essa postura do órgão que, com o forte posicionamento de Lúcio Costa, cria o “tombamento preventivo”:

Considerando, enfim, que o valor excepcional desse monumento o destina a ser inscrito, mais cedo ou mais tarde, nos Livros do Tombo, como monumento Nacional, e que portanto seria criminoso vê-lo arruinar-se por falta de medidas oportunas de preservação, para se haver de intervir mais tarde no sentido de uma restauração difícil e onerosa, tenho a honra de propor de acordo com os itens I e III do Art. 9º do Decreto Lei nº 25, de 30 de novembro de 1937, o tombamento preventivo da Igreja de São Francisco de Assis, da Pampulha [...] (COSTA, 1999, p. 68)⁸

Os órgãos de preservação estaduais iniciam os processos de tombamento no final dos anos 1970 e seguem a lógica de se amparar na historiografia consagrada, protegendo, de início, os edifícios canônicos de cada local⁹. No CONDEPHAAT, o primeiro edifício moderno tombado foi a FAU, a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, projeto de Vilanova Artigas (1915-1985), e em seguida o MASP (Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand), projeto de Lina Bo Bardi (1914-1992), ambos em 1982¹⁰. No Rio de Janeiro, o INEPAC (Instituto Estadual de Patrimônio Cultural) tomba, em 1978, o Edifício da Obra do Berço, de Oscar Niemeyer, e o Teatro Armando Gonzaga, de Affonso Eduardo Reidy (1909-1964).

A postura de reconhecimento diretamente vinculada à historiografia se mostrou insuficiente para a preservação da extensa produção do século XX que, definitivamente, não se restringia a essas obras canônicas. O que se observa, a partir dos anos 1980, é uma revisão historiográfica do moderno, que vai reconhecer uma produção plural, com variações ao redor do mundo, e que também merece ser reconhecida.

Soma-se a isso a

[...] continua ampliação, que se acentuou nas últimas décadas, daquilo que é considerado bem de interesse cultural a ser preservado, estendendo-se a um número cada vez maior, a tipos cada

vez mais variados e a um passado cada vez mais próximo. A preservação volta-se, assim, não mais apenas às obras de excepcional importância histórica e qualidade artística, como ocorrera no século XIX, mas também a todos os bens que – como enfatizado na Carta de Veneza, documento base do ICOMOS (International Council on Monuments and Sites) órgão da Unesco, de 1964 – com o tempo adquiriram significação cultural; ou seja, a todos os bens que são testemunhos significativos da operosidade humana e que são suportes da memória coletiva. (KÜHL, 2006, p. 19)

Os casos a seguir ilustram como os arquitetos-autores interferiram nos processos de reconhecimento de valor de suas próprias obras.

23. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP)

24. Teatro Armando Gonzaga, Rio de Janeiro

25. Obra do Berço, Rio de Janeiro

⁷ Sobre a atuação do IPHAN ver RUBINO (1992) e CHUVA (2003).

⁸ Em 2016, o conjunto da Pampulha foi reconhecido como Patrimônio Mundial pela Unesco. Disponível em: <<http://whc.unesco.org/en/list/1493/>>. Acesso em: 19 dez. 2016.

⁹ Para saber sobre a atuação do CONDEPHAAT ver WOLFF (1998) e RODRIGUES (1999).

¹⁰ Os bens tombados pelo CONDEPHAAT estão no site: <http://www.cultura.sp.gov.br/portal/site/SEC/menuitem.8fc0ff23d63c442aaacf3010e2308ca0/?vgnext_oid=27c819027d80c410VgnVCM1000008936c80aRCRD&vgnextchannel=27c819027d80c410VgnVCM1000008936c80aRCRD>. Acesso em: 19 dez. 2016.

26/27. Villa Savoye após sua inauguração, 1928
28. Villa Savoye antes dos processos de repristinação, 1958
29. Villa Savoye após o processo de repristinação, 1993

Villa Savoye - Le Corbusier

A Villa Savoye, projeto de 1928 em Poissy, na França, é um dos mais divulgados de Le Corbusier, no qual o arquiteto coloca em prática os seus “cinco pontos da arquitetura moderna” – a saber: planta livre, pilotis, fachada livre, teto jardim e janela em fita¹¹. Não por acaso, é um dos primeiros casos de reconhecimento de patrimônio cultural moderno, em um processo que teve início nos anos 1950. O breve texto que apresenta esse projeto nas “obras completas” do autor mostra essa intenção:

[...] site: magnifique propriété formée d'un grand pâturage et verger formant coupole entoures d'une ceinture de hautes futaies. La Maison ne doit pas avoir un front. Située au sommet de la coupole, elle doit s'ouvrir aux quatre horizons. L'étage d'habitation, avec son jardin suspendu, se trouvera élevé au-dessus de pilotis de façon à permettre des vues lointaines sur l'horizon. Sous les pilotis, s'établit la circulation automobile, les services domestiques, le garage. L'entrée est dans l'axe, sous les pilotis, et une rampe très douce conduit insensiblement à l'étage. L'orientation du soleil est opposée à celle de la vue. On est donc allé chercher le soleil par la disposition en décrochement sur le jardin suspendu. Pour couronner l'ensemble, un solarium dont les formes courbes résistent à la poussée des vents et apportent un élément architectural très riche. Le corps principal de la maison est limité par quatre murs semblables percés en ceinture tout autour, d'une fenêtre unique du système breveté L. C. et P. J. coulissante. (LE CORBUSIER, 1995, v. 1, p. 187)

Já nos anos 1950, a construção apresentava péssimo estado de conservação. Durante a Segunda Guerra, havia sido usada por forças alemãs e norte-americanas, fato que contribuiu para piorar sua condição geral.

A residência é desapropriada nos anos 1950 e a sra. Savoye recorre a Le Corbusier com o intuito de recuperar a construção, e, para isso, Le Corbusier mobiliza arquitetos de todo o mundo. Como a legislação francesa não permite o tombamento de qualquer obra de arquiteto vivo, ela não poderia estar oficialmente protegida. Segundo Claudia Carvalho (2006, p. 32): “[...] a questão da Villa Savoye deu impulso a uma primeira onda de tombamento de obras modernistas, ao exemplificar também a destruição potencial que ameaçava o patrimônio moderno em seu conjunto”.

Com a morte de Le Corbusier, em 1965, a casa pôde ser definitivamente tombada pelo governo francês.

¹¹ Os cinco pontos da nova arquitetura, estabelecidos por Le Corbusier, dizem respeito à questão das novas possibilidades construtivas, principalmente pelo uso do concreto armado, com a independência entre estrutura e vedos.

Tombamento das obras de Oscar Niemeyer

A relação entre a preservação de obras e o posicionamento de seus autores é sempre controversa. No caso de Oscar Niemeyer, o IPHAN¹² inicia, em 2007, um processo¹³ de tombamento de suas obras. Como colocado anteriormente, algumas delas já haviam sido protegidas, mas, no ano do centenário do arquiteto, esse reconhecimento também seria uma homenagem. O processo teve início com uma carta enviada por Niemeyer ao então Ministro da Cultura, Juca Ferreira, na qual lista os edifícios que, segundo ele, deveriam ser tombados¹⁴.

A lista é acolhida pelo IPHAN, que inicia o processo com a análise das obras selecionadas. Em um primeiro momento são escolhidas as obras de Brasília e a Casa das Canoas, no Rio de Janeiro (RJ), por sugestão da arquiteta Maria Regina Weissheimer, do DEPAM (Departamento de Patrimônio Material e Fiscalização, do IPHAN) (IPHAN, 2007, v. 1, p. 36). O processo, dentro do órgão, permite a inclusão de outras obras, como foi o caso do Parque Ibirapuera – que será discutido no próximo capítulo.

A análise desses processos ratifica a ideia da mitificação do arquiteto. A reunião do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural do IPHAN, realizada no dia 6 de dezembro de 2007, decide pela abertura do processo de tombamento, a partir do relatório do conselheiro Nestor Reis Goulart Filho (IPHAN, 2007, v. 2, p. 238). Nesse documento, Goulart Filho concorda com a abertura do processo de tombamento dos imóveis indicados pela superintendência de Brasília (23 imóveis em Brasília) e da Casa das Canoas. A lista de Niemeyer não é plenamente atendida, mas serve como base para as indicações.

Há ainda uma extensa discussão sobre a inclusão de obras a serem tombadas e vale notar como a discussão sempre mistura a biografia do autor, seus familiares e amigos, e as obras propriamente ditas. Goulart Filho, logo no início de seu parecer, já coloca:

Trata-se de uma incumbência extremamente honrosa e um prazer especial para este Conselheiro, formado intelectualmente com base nos princípios do Movimento Moderno e também porque estão presentes neste Conselho ilustres colegas, amigos pessoais e antigos colaboradores do arquiteto Oscar Niemeyer na construção de Brasília, que certamente estariam mais qualificados para exame do assunto. (IPHAN, 2007, v. 2, p. 231)

Quando discorre sobre as obras a serem tombadas e a definição dos critérios e áreas envoltórias explica: “Quando tive dúvidas consultei o Conselheiro Italo Campofiorito,

¹² O SPHAN, criado em 1937 “[...] foi transformado em Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN), mantendo a subordinação ao Ministério da Educação e Saúde (MES) – situação que perdurou até 1953, quando foi criado o Ministério da Saúde, e o MES passou a ser denominado Ministério da Educação e Cultura (MEC). [...] Em 1970, ocorreu a reorganização do MEC, pelo Decreto nº. 66.967, de 27 de julho, que gerou algumas modificações na estrutura ministerial, dentre elas, a nova denominação Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), que substituiu a de DPHAN”. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/dicionarioPatrimonioCultural/detalhes/52/diretoria-do-patrimonio-historico-e-artistico-nacional-dphan-1946-1970>>. Acesso em: 20 dez. 2016.

¹³ Processo 1.550/2007.

¹⁴ Além de ter se iniciado de forma questionável, é interessante notar no processo que, na carta, Niemeyer repete o procedimento de Lúcio Costa nos primórdios do IPHAN, pedindo o tombamento, inclusive, de obras ainda não concluídas.

que é amigo de Oscar Niemeyer, trabalhou com ele, para verificarmos a fundamentação de cada caso, o que estava claro e o que não estava claro” (IPHAN, 2007, v. 2, p. 232).

Na sessão em que foi votado o tombamento do conjunto de obras, o conselheiro Paulo Ormino de Oliveira propôs:

Gostaria de chamar a atenção para aspectos formais de tombamento. Penso que deve haver a enumeração de todos os objetos incluídos no tombamento, mais do que isso, uma série de elementos informativos. Compreendo também que há uma circunstância – a idade do arquiteto – que dificulta, agora, implementar toda essa informação. Assim, a minha proposta é que se fizesse uma declaração de tombamento da obra completa, o conjunto da obra de Oscar Niemeyer, e num segundo momento, se providenciasse toda a documentação. Nesse momento faríamos, como algumas academias fazem, o conjunto da obra de um autor, ou de um ator, ou de um diretor, no caso do cinema, e depois seria feita a instrução de um processo para cada uma delas, devidamente detalhadas. Porque, realmente, o tombamento fica muito incompleto. Por exemplo, mesmo algumas de Brasília não estão no corpo do parecer, pelo que entendi. Numa visão da obra de Oscar Niemeyer, por exemplo, há uma série de obras primeiras que não podem ser somente a culminação de Brasília. Acho que, até para compreender a obra de Oscar Niemeyer, há uma série de obras pequenas, como foi citada a sua primeira casa, e não a das Canoas, e uma série de outras obras esparsas em todo o país. Agora, em lugar de tombar uma parte e depois outra, considero muito mais interessante tombar o conjunto da obra e depois fazer a instrução desses processos com o inventário de todas as obras. (IPHAN, 2007,v. 2 p. 295)

E o conselheiro Ulpiano Bezerra de Menezes ponderou:

Acho um pouco perigoso tombamento de obra geral. Isso cria uma série de problemas. Em primeiro lugar, do ponto de vista puramente jurídico é complicado na medida em que o tombamento não é apenas uma declaração de valor, mas cria obrigações de fazer e não fazer, portanto os objetos, a respeito dos quais as

obrigações de fazer e não fazer são compulsórias, devem ser explicitamente definidos. Então é complicado, sem contar também que o tombamento implica uma seleção, qualquer que ela seja, e a mera autoria não me parece que seja suficiente como seleção. (IPHAN, 2007,v. 2, p. 297)

Ao final dessa sessão ficaram tombadas: o Palácio da Alvorada (conjunto arquitetônico, incluindo a Capela); a Capela Nossa Senhora de Fátima; a Praça dos Três Poderes; o Congresso Nacional; o Museu da Cidade; o Palácio do Planalto; o Supremo Tribunal Federal; a Casa de Chá; o Pombal; o Espaço Lúcio Costa; os Ministérios e anexos; o Palácio da Justiça; o Palácio Itamaraty e anexos; o Panteão da Liberdade e Democracia; o Teatro Nacional; o Quartel General do Exército; o Palácio Jaburu; o Memorial JK; o Memorial dos Povos Indígenas; o Conjunto Cultural FUNARTE; o Espaço Oscar Niemeyer; o Conjunto Cultural da República; e o Edifício do Touring Club do Brasil.

O Parecer 002-2016 assinado por Andrey Rosenthal Schlee, diretor do DEPAM/IPHAN, faz uma síntese de todo o processo, uma breve retrospectiva da produção de Niemeyer e estabelece uma periodização. Além das obras já tombadas pelo Conselho na reunião de 2007, decide pelo tombamento das seguintes obras: o Museu de Arte Contemporânea de Niterói (RJ); o conjunto de edificações projetadas para o Parque Ibirapuera (esse tema será retomado no próximo capítulo), em São Paulo (SP); e a Passarela do Samba, no Rio de Janeiro (RJ); e pela abertura do processo de tombamento do Edifício Copan, em São Paulo; dos Pavilhões de Serviços Gerais da Universidade de Brasília (DF); e do Museu Oscar Niemeyer, em Curitiba (PR).

O processo ainda vai ser finalizado e não se trata de discutir a sua validade. Pelo contrário, efetivamente há um grande número de obras de Niemeyer a preservar. Nesse sentido, o IPHAN teve uma postura técnica, analisando o valor a ser preservado e não caindo na armadilha do tombamento do conjunto integral da obra. A questão principal que se coloca é que a participação de Niemeyer neste caso foi com o objetivo de preservação, mas, como será discutido adiante, em diversos outros casos, seu posicionamento contrário à conservação de suas obras também foi essencial e acarretou em perdas (Duchen, ver página 83) ou em intervenções bastante problemáticas (Parque Ibirapuera, ver capítulo 3).

30. Carta de Oscar Niemeyer ao IPHAN pedindo o tombamento de suas obras, fl.01

31. Carta de Oscar Niemeyer ao IPHAN pedindo o tombamento de suas obras, fl.02

Arquitetura e outras artes

A relação conceitual com outras artes é bastante utilizada para amparar algumas ações de preservação. São comparações que eliminam as diferenças entre os campos, justamente as que estabelecem as distinções primordiais.

É comum a construção de uma analogia entre a partitura musical e o projeto de arquitetura. Ambos seriam, supostamente, a representação fiel da obra final. Com base em uma partitura seria possível executar infinitamente a mesma música, como foi pensada pelo seu autor. Mas aí há um problema sério. Não por acaso, os músicos são chamados de intérpretes¹⁵. Se a partitura fosse algo rigoroso, sem direito a leituras variadas, teríamos apenas uma interpretação possível, consagrada e definitiva. Não haveria nenhuma diferença entre a execução de um ou outro músico. Estaríamos fadados a um engessamento da obra. Basta ouvir duas gravações da mesma música para ver que isso não é verdade. Até porque as indicações em uma partitura não são definidas de modo absoluto; ou alguém se atreveria a estabelecer uma lei para o *pianissimo*, *fortissimo*, *allegro ma non troppo*, entre outros¹⁶? E a contagem do tempo? Poderíamos ainda entrar na questão da construção dos instrumentos e do espaço onde a obra é executada. Qual é então a versão original?

A interpretação de grupos como o Il Giardino Armonico¹⁷, que tenta se aproximar ao máximo da sonoridade da música barroca conforme ela foi concebida, com os instrumentos mais próximos aos da época da composição das obras, permite ouvir uma música completamente diferente daquela conhecida até pouco tempo¹⁸. Uma não invalida a outra. A mesma partitura aceita diversas interpretações, todas elas válidas e originais.

A música se situa no campo das artes performáticas e tem uma relação particular com a materialidade da obra, se comparada com a arquitetura (e outras artes ditas plásticas). A obra de arquitetura, uma vez construída, permanece. Materializa o projeto e consagra uma construção, uma forma e um espaço. Muitas vezes, nesse processo, definições do projeto são alteradas em função de questões apresentadas no canteiro de obras, como colocado anteriormente. Além disso, o fato de perdurar no tempo traz alterações no próprio corpo da obra, que passam a fazer parte de sua existência.

O mesmo se dá na comparação da arquitetura com a escultura moldada. O molde da escultura em bronze é concebido para gerar múltiplos sem original. Apesar de algumas pequenas diferenças que podem aparecer entre uma fundição e outra, ninguém ousaria dizer que não são originais, ou questionar a sua autoria. Feitas as cópias, o molde deve ser destruído. Os novos edifícios tratados aqui, supostamente idênticos, não o são, pelos motivos já expostos: a relação com o ambiente, as alterações no canteiro, a sobreposição das marcas do tempo que o edifício incorpora etc.

Portanto, a comparação carece, entre outros problemas, de reconhecimento do processo técnico de produção e da relação das manifestações artísticas com as respectivas materialidades. A arquitetura pode ter os “tipos”¹⁹, pode ser pensada de forma industrializada e repetida. Nesses casos, poderíamos falar até de réplicas e ausência de originais. Mas é necessário reconhecer que até mesmo essas obras seriadas se transformam, cada qual, de maneira diferente ao longo do tempo (em função do ambiente em que estão inseridas, do modo como são mantidas) e estabelecem relações distintas com seu entorno. Se o tema é problemático inclusive para obras industrializadas, estender o conceito de seriação para toda a produção arquitetônica soa, no mínimo, leviano, e esconde os propósitos reais de tais ações.

Por fim, a relação com a tradução – talvez a comparação que mais se aproxima da abordagem da arquitetura e do restauro. Segundo Ortega y Gasset (1883-1955), o bom tradutor é aquele que sabe da impossibilidade de uma tradução que gere um texto idêntico ao original.

Traduttore, traditore: a expressão italiana evidencia a dificuldade do trabalho de tradução. Decisões deverão ser tomadas de acordo com a escolha do tradutor: a métrica, o jogo de palavras, a rima. Cabe, portanto, avaliar quais serão os critérios preponderantes para que a tradução alcance o seu leitor. Outros valores reconhecidos, eventualmente, terão menor destaque. Da mesma forma, quando se reconhece um bem cultural, diversos valores lhe serão atribuídos, tais como as instâncias histórica e estética, que por vezes se sobrepõem uma à outra, e as demandas da sociedade, que vêm ganhando cada vez mais espaço nas discussões sobre cidade e arquitetura. Cabe àqueles que vão tratar do tema – uma equipe multidisciplinar, devidamente versada nessas questões – estabelecer os valores que serão preservados. Eventualmente, em detrimento de outros.

A diferença substancial entre os dois campos é que, na tradução, os documentos originais continuam disponíveis para verificação, novas versões e interpretações. No campo da arquitetura, o trabalho de restauro se dá diretamente sobre a materialidade do documento original, a obra, e pode resultar em eventuais perdas irrecuperáveis.

¹⁵ “Intérprete”, do latim *inter*: entre, e *pretium*: preço. Seria, portanto, o intermediador na compra e venda. Alguém que consegue estabelecer uma relação entre os dois lados: no caso a partitura e quem escuta a música.

¹⁶ Todos esses termos são anotações usualmente inseridas nas partituras a fim de indicar uma variação sensível, mas que não tem uma medida clara, ficando a cargo do intérprete a leitura.

¹⁷ Página do grupo: <<http://www.ilgiardinoarmonico.com/>>. Acesso em: 19 dez. 2016.

¹⁸ Para a discussão desses temas envolvendo a questão da autenticidade e interpretação historicamente fundamentada em música e para uma bibliografia complementar sobre o tema ver KENYON (1989); FABIAN (2001) e HAYNES (2007).

¹⁹ “A palavra tipo não representa tanto a imagem de uma coisa a ser copiada ou imitada perfeitamente quanto à ideia de um elemento que deve, ele mesmo, servir de regra ao modelo. [...] O modelo, entendido segundo a execução prática da arte, é um objeto que se deve repetir tal como é; o tipo ‘é’, pelo contrário, um objeto, segundo o qual cada um pode conceber obras, que não se assemelharão entre si. Tudo é preciso e dado no modelo; tudo é mais ou menos vago no ‘tipo’”. (Quatremère de Quincy. In ROSSI, 2001).

Ausência de reconhecimento

A falta de reconhecimento oficial ainda é uma questão que leva a perdas consideráveis do ponto de vista da preservação do moderno. A ampliação do campo do patrimônio cultural, que inclui edifícios industriais e de habitação, e ainda, o fato de parte dessa produção ter ocorrido em áreas periféricas das cidades²⁰, acarretaram perdas para os intensos processos de evolução das manchas urbanas, que trabalham, na sua grande maioria, com a ideia de “tabula rasa” e desconsideram a possibilidade de incorporar edifícios existentes em seus planos.

Apesar das inúmeras discussões acerca da necessidade da conservação integrada ao planejamento urbano e territorial nos anos 1970²¹, as políticas públicas e o mercado imobiliário tendem a considerar a preservação como grande entrave para seus novos projetos. Casos recentes mostram a dificuldade de conservação dessas obras e de absorvê-las positivamente nos planos e projetos urbanos.

Mais do que as legislações de proteção de patrimônio, ou os pesquisadores e órgãos de preservação, são os movimentos sociais, de moradores e usuários desses edifícios, que têm evidenciado seu valor e se posicionado, com eficiência, pela sua preservação²².

Segundo Reichlin (1997, p. 3),

[...] il y a d'excellentes raisons pour sauvegarder un édifice des années 70-80, qui n'ont rien à voir avec sa valeur historico-artistique, mais qui mettent en avant l'économie des moyens employés pour récupérer des surfaces habitables, le choix écologique de la non-démolition et le respect des utilisateurs des lieux. Ce type de sauvegarde réunit autour du même objectif des acteurs que tout sépare d'un point de vue culturel et programmatique. Il peut être appliqué à la plus grande partie du parc immobilier et même préfigurer une gestion territoriale en rupture avec les Trente Glorieuses.

Trata-se, portanto, de compreender a multiplicidade da produção do século XX, que teve diversas correntes, todas com valores específicos a preservar e não se limitar ao reconhecimento apenas das obras canônicas. A grande mudança de postura dos arquitetos modernos na segunda metade do século XX – a chamada segunda geração – pode ser observada a partir das proposições do CIAM VIII. Trata-se de uma revisão dos

princípios estabelecidos até então, incorporando novos temas para discussão e novos olhares para os problemas anteriormente estabelecidos: habitação social e cidade funcional.

Apesar de aparentar uma unicidade nas posturas, já nos primeiros CIAM era possível observar divergências no grupo que liderava os congressos. O grupo alemão tinha um olhar mais objetivo, baseado em questões já colocadas em prática em seu país de origem. O grupo francês tratava de questões teóricas de concepções amplas, muitas vezes utópicas. A partir dos anos 1950, a multiplicidade de posturas dentro do congresso o faz chegar ao seu fim, no CIAM X²³.

A partir da década de 1980, inicia-se um processo de revisão historiográfica que inclui outros autores, obras e países, evidenciando as diversas nuances do moderno que ficaram em segundo plano nos primeiros manuais de arquitetura moderna.

Frampton (1997) aponta as distintas variantes do moderno em função de condições “climáticas e culturais”. Aponta a relevância da produção de diversos arquitetos fora dos eixos principais trabalhados pela historiografia moderna. Cita os casos da Inglaterra, Tchecoslováquia, Espanha, África do Sul, Brasil, Japão entre outros. Mostra como a produção nesses lugares, apesar de ter sua origem na relação com a produção moderna europeia, se descola do Estilo Internacional para incorporar relações com as questões locais, sejam elas climáticas, topográficas ou culturais, ainda na primeira metade do século XX.

Essa revisão, com a ampliação da produção moderna, acabou sendo essencial para a possibilidade de uma leitura abrangente que permitisse a abordagem como patrimônio, na segunda metade do século XX.

A criação do DOCOMOMO – International committee for documentation and conservation of buildings, sites and neighborhoods of the modern movement –, na Holanda, em 1988²⁴, e sua implantação em vários locais do mundo vão colocar toda a produção do século XX sob uma nova perspectiva: a ideia de que há um patrimônio arquitetônico a ser preservado. O DOCOMOMO trata principalmente do inventário do moderno, que é um passo essencial para a sua preservação.

Consequência direta da pouca distância entre a produção e o reconhecimento é o fato de que diversos edifícios foram tombados enquanto seus autores, ou membros de sua equipe, ainda estavam vivos. A opinião dessas pessoas para a valorização é bastante controversa. Evidentemente, são contribuições valiosas, pois podem trazer informações relevantes. Mas há de se compreender a dificuldade de abordagem das obras, por parte de seus autores, como patrimônio cultural, já que não há o distanciamento crítico suficiente. Existe uma evidente dificuldade de enxergar a própria obra a partir de um olhar que deveria ser externo, conforme colocado anteriormente. Assim, em

²³ Ver BARONE (2002).

²⁴ "In the last decades, the architectural heritage of the modern movement appeared more at risk than during any other period. This built inheritance glorifies the dynamic spirit of the Machine Age. At the end of the 1980s, many modern masterpieces had already been demolished or had changed beyond recognition. This was mainly due to the fact that many were not considered to be elements of heritage, that their original functions have substantially changed and that their technological innovations have not always endured long-term stresses. Docomomo International's missions are to:

- act as watchdog when important modern movement buildings anywhere are under threat

- exchange ideas relating to conservation technology, history and education foster interest in the ideas and heritage of the modern movement

- elicit responsibility towards this recent architectural inheritance." Disponível em: <www.docomomo.com>. Acesso em: 19 dez. 2016.

grande parte dos casos, essas obras são tratadas de forma pragmática, de atualização e modernização como se o edifício fosse um trabalho em aberto.

Em tempos recentes, razões pragmáticas, de cunho setorial e imediatista, muitas vezes disfarçadas de ações culturais, voltam a prevalecer, mesmo em relação a bens reconhecidos legalmente como patrimônio cultural. Imperam razões que trazem benefícios materiais, esquecendo-se as raízes espirituais que motivam o campo. As ações são ditadas por questões utilitárias: pelo uso, pela especulação em busca de maiores lucros, para se obter visibilidade, também com intuitos político-eleitorais (resultante de certas práticas político-partidárias atuais e não da política entendida como administração pública voltada ao bem da coletividade). Questões de ordem prática não podem ser desprezadas, são, antes, essenciais e devem estar presentes, mas deixam de ser únicas e prevalentes e passam a ser concomitantes, ter caráter indicativo, mas não determinante, se a preservação é de fato um ato de cultura. São empregadas como meios de preservar, mas não como a finalidade, em si, da ação. (KÜHL, 2006, p. 21)

Numerosos edifícios foram alterados ou até demolidos com o aval de seus autores ou de seus herdeiros culturais e biológicos. Essa não é uma questão de fácil solução. Contra uma argumentação de leitura abrangente – que acompanhe as recomendações e diretrizes para a preservação do patrimônio cultural – se opõe o próprio arquiteto com a suposta autoridade de um conhecimento inquestionável. Entretanto, cabe ressaltar que o reconhecimento como patrimônio cultural exige uma abordagem diversa. Não apenas do profundo conhecimento da obra em si, mas dos valores atribuídos pela sociedade. É nesse ponto que a postura dos autores pode se fragilizar.

O olhar fetichista e mitificado para os principais arquitetos modernos coloca a questão de forma categórica: quem teria autoridade para contrapor a postura dos “grandes mestres”?

Do ponto de vista da preservação, a resposta é indiscutível: pesquisadores de várias áreas do saber e arquitetos que se dediquem a conhecer todas as camadas de valor que se sobrepõem à obra, levando em conta a visão dos diversos grupos sociais, inclusive as contradições presentes nas obras que, nos casos das icônicas, são invariavelmente descartadas. Essa abordagem deve ser feita no momento de reconhecimento da obra como bem cultural, ou no momento da proposição de alguma intervenção no bem. Significa também dizer que o reconhecimento oficial de um bem cultural em um

determinado momento não congela o edifício no tempo. As ações de restauro são sempre realizadas na construção existente da forma como se encontra, a partir da já discutida leitura crítica. Portanto, não pode ter caráter nostálgico em hipótese alguma – uma postura que é muito comum e que será discutida adiante.

É possível encontrar casos em que a relação do autor com sua obra pode ter acarretado intervenções lesivas ou demolições completas pela impossibilidade de reconhecer em sua própria obra um valor de patrimônio cultural.

Em outros casos, o resultado pode ser satisfatório. Por vias tortas, o arquiteto-autor, na defesa de sua própria obra, preserva o edifício com critérios adequados, mesmo que o tema não seja abordado do ponto de vista do patrimônio cultural. Ou seja, autor e equipe, com o desejo de proteger a produção, estabelecem limites de intervenção que terminam por preservar seu valor cultural.

Os casos estudados a seguir evidenciam diferentes situações nas quais a ausência de reconhecimento pode levar, ou à perdas de edifícios significativos, ou à intervenções de caráter pragmático, que desconsideram eventuais valores culturais.

Robin Hood Garden - Alison e Peter Smithson

O conjunto habitacional Robin Hood Garden, de autoria do casal Smithson, finalizado em 1972, está correndo o risco de ser demolido em função do crescimento da mancha urbana da cidade de Londres. Um recente empreendimento imobiliário prevê a implantação de novos edifícios no grande lote do conjunto.

Alison (1928-1993) e Peter Smithson (1923-2003) participaram do último CIAM, que aconteceu em 1959, em Otterlo, na Holanda, e que abriu a possibilidade para que arquitetos mais novos se posicionassem. Durante a organização do congresso Le Corbusier já anuncia que

[...] são aqueles que têm 40 anos, nascidos por volta de 1916, entre guerras e revoluções, e aqueles que têm hoje 25 anos, nascidos por volta de 1930, durante a preparação de uma nova guerra e em tempos de uma profunda crise econômica, social e política – por se encontrarem no centro do presente período – os únicos capazes de sentir pessoalmente e profundamente o problema atual, os objetivos a perseguir, os meios de consegui-los, a urgência patética da atual situação. Eles sabem. Os seus antecessores não são mais, estão fora, eles não são mais sujeitos do impacto direto da situação. (LE CORBUSIER, 1959 apud BARONE, 2002, p. 57).

É esse grupo de jovens arquitetos que propõe a extinção do CIAM e que inicia o TEAM 10: “[...] a origem do grupo marca-se pela necessidade de discutir a humanização dos espaços produzidos como arquitetura moderna a partir da crítica ao Funcionalismo proposto pelo CIAM” (BARONE, 2002, p. 61).

Nesse contexto, os Smithson abordam a discussão sobre a “[...] possibilidade de pensar a cidade a partir dos padrões de associação entre grupos e das relações de identidade[, que] permitiam focalizar as atenções dos arquitetos para as interfaces existentes entre as diversas escalas” (BARONE, 2002, p. 79), e “Estiveram entre os fundadores do movimento brutalista inglês dos anos [19]50, responsável pela atualização do debate em arquitetura moderna naquele país” (BARONE, 2002, p. 128).

O conjunto habitacional Robin Hood Garden, projetado nos anos 1960, foi a obra construída dos Smithson que sintetizava seus princípios voltados ao social e à identidade territorial. Em um grande lote, o conjunto é composto de duas grandes lâminas de habitação, configurando um espaço interno que promove uma melhor qualidade

32. Conjunto Robin Hood Garden, Londres

33. Demarcação da área do BlackWall Reach no East End londrino

ambiental, protegida da intensidade de fluxos da região – o East End londrino, região das instalações portuárias da Companhia Britânica das Índias Orientais, que naquela época ainda tinha um forte caráter industrial e uma quantidade grande de população de imigrantes.

Entre as principais questões enfrentadas pelo projeto, buscava-se criar a possibilidade de amenizar o impacto do tráfego e da poluição da vizinhança, dispondo a circulação comum às unidades nas fronteiras dos blocos e implantando, na face interna ao jardim, as cozinhas e os quartos, na expectativa de que isso gerasse a possibilidade de vigilância das mães sobre as crianças no jardim e destinando os dormitórios para a face interna, mais calma e protegida. (CRUZ, 2013, p. 8)

Também há uma intenção de sociabilidade na implantação das áreas comuns, com elevadores com paradas a cada três pavimentos e circulações generosas, que promovem o encontro.

Os deques de circulação comum foram pensados como uma forma de realização da chamada “rua no céu”, uma das principais apostas do casal Smithson. Trata-se tanto de uma referência às “ruas corredor” corbusianas da Unité de Marselha, como também uma tentativa de superação dessa referência. Os arquitetos esperavam que sua proposta não permanecesse confinada ao interior do edifício, e sim, promovesse uma maior interação entre as unidades e a vizinhança. (CRUZ, 2013, p. 8)

A conclusão da obra, em 1972, coincide com um momento de revisão dessa tipologia de grandes conjuntos habitacionais – mesmo ano em que o conjunto Pruitt-Igoe, construído em Saint Louis, nos Estados Unidos, foi demolido, e que, para alguns autores, é um marco do fim do moderno²⁵.

Desde a construção do Robin Hood Garden, a área em questão já era alvo de ações do mercado imobiliário. Grandes projetos urbanos de renovação são propostos próximos à área do conjunto, como o Cannary Wharf. Além disso, o brutalismo inglês estava ideologicamente vinculado ao *welfare state*:

Não somente na Inglaterra, como também na Escócia, assiste-se a uma constante desvalorização do legado brutalista, não ape-

34. Conjunto Robin Hood Garden, Londres

²⁵ O conjunto habitacional St. Pruitt-Igoe, em Saint Louis, Missouri, projetado por Minoru Yamasaki (1912-1986) foi demolido em 1972. Charles Jencks afirma que este é o momento do fim da arquitetura moderna. A história da demolição deste conjunto foi discutida no filme *The Pruitt-Igoe Myth: an Urban History* (2011).

35. Imagem do BlackWall Reach na área do Conjunto Robin Hood Garden

36. Conjunto Robin Hood Garden com novos empreendimentos ao fundo

²⁶ Página do empreendimento: <blackwallreach.co.uk> Acesso em: 19 dez. 2016.

²⁷ O tombamento tem servido, de forma equivocada, como um forte instrumento contra as ações agressivas do mercado imobiliário. Na impossibilidade de frear os grandes projetos nas cidades a partir da legislação urbana, o tombamento, por ser um instrumento muito potente, acaba sendo a resposta mais eficiente.

²⁸ Página do jornal: <bdonline.co.uk>. Acesso em: 19 dez. 2016.

nas com a demolição de conjuntos habitacionais – vejam-se os casos do Heygate Estate em Londres, demolido em 2011, e do Red Road Flats em Glasgow, demolido em 2012 – como também de edifícios com grande caráter cívico, a exemplo da prevista demolição do Scottish Provident Building, em Edinburgh, ainda em discussão. Para não falar das constantes “renovações” que visam basicamente a substituir o concreto aparente por revestimentos espelhados ou metálicos. (CRUZ, 2013, p. 8)

Em 2007, foi apresentada uma proposta de intervenção nessa área de Londres. Parte desse novo empreendimento se dá exatamente no grande lote do Robin Hood Garden e considera a sua completa demolição. A obra intitulada Blackwall Reach Regeneration Project é vendida como: “One of the first developments in an exciting new regeneration area, Blackwall Reach will be fresh, fashionable and above all, different – offering stunning apartments, beautiful open spaces, new shops and community facilities”²⁶.

Um e-mail de Richard Rogers e Simon Smithson (filho do casal Smithson), enviado a arquitetos e entidades ligadas ao moderno, pede apoio a um abaixo-assinado para o tombamento do conjunto, mas até o momento não há nenhuma decisão a respeito²⁷.

O jornal britânico *BD Online*²⁸ também promoveu uma campanha para a preservação do conjunto e, mesmo com a manifestação de seus moradores, tudo indica, no entanto, que em breve o Robin Hood Garden será demolido: uma primeira etapa do novo empreendimento já está sendo construída e a segunda inclui justamente a área do conjunto.

----- Forwarded message -----
From: **Simon Smithson** <simon.s@rsh-p.com>
Date: 2015-06-17 19:08 GMT-03:00
Subject: FW: 3 days to save Robin Hood Gardens from Demolition!
To:

I am writing to ask you to support listing Robin Hood Gardens as a building of special architectural interest, in order to protect one of Britain's most important post-war housing projects, designed by Alison and Peter Smithson, from demolition.

Previous efforts in 2009 to have the building listed failed, but the case has now been re-opened and we understand that the new Minister for Sport, Tourism and Heritage will be reviewing the arguments at the end of this week. The buildings, which offer generously-sized flats that could be refurbished, are of outstanding architectural quality and significant historic interest, and public appreciation and understanding of the value of modernist architecture has grown over the past five years, making the case for listing stronger than ever.

The UK's 20th Century Society has submitted a paper setting out why they believe Robin Hood Gardens should be listed (i.e. added it to the statutory list of buildings of special architectural and historical interest). Two further assessments are set out below:

"Alison and Peter Smithson were the inventors of the New Brutalism in the 1950s and as such they were the 'bellwethers of the young' as Reyner Banham called them. In many ways [Robin Hood Gardens] epitomizes the Smithsons' ideas of housing and city building. Two sculptural slabs of affordable housing create the calm and stress free place amidst the ongoing modernization of the London cityscape. The façades of precast concrete elements act as screens that negotiate between the private sphere of the individual flats and the collective space of the inner garden and beyond. The rhythmic composition of vertical fins and horizontal 'streets-in-the-air' articulates the Smithsons' unique proposition of an architectural language that combines social values with modern technology and material expression. Despite the current state of neglect and abuse Robin Hood Gardens comprises a rare, majestic gesture, both radical and generous in its aspiration for an architecture of human association. As such it still sets an example for architects around the world."

Dr Dirk van den Heuvel, Delft University, Holland.

"The Smithsons were clearly great architects: the Economist Building, completed in 1964 and Grade I-listed in 1988, is without a doubt the best modern building in the historic centre of London. Robin Hood Gardens, which pioneered 'streets in the air' to preserve the public life of the East End terraces that it replaced, was the next large-scale job that the Smithsons embarked upon. It was architecturally and intellectually innovative. In my opinion, it is the most important social housing development from the post-war era in Britain."
Lord Richard Rogers

Last time listing was considered the views of the architectural community were ignored but we believe there is now a real chance of saving the building for posterity but only if the Minister hears, first hand, the views of the profession on the architectural merits of these exceptional buildings.

Can we ask you to support the efforts of the 20th Century Society by writing right now to the Minister to support listing and saying why you believe Robin Hood Gardens should be saved?

Click here to open an e-mail to the relevant Minister at the Department for Culture Media and Sport, Tracey Crouch MP: Minister-sportsandtourism@culture.gov.uk.

For more information on the building click here, https://en.wikipedia.org/wiki/Robin_Hood_Gardens, and for details of the 20th Century Society case, please click here, <http://www.c20society.org.uk/casework/robin-hood-gardens/>

Also, can we ask you to forward this e-mail to anyone else you know who might be willing to help save these important buildings?

Yours faithfully,

Richard Rogers and Simon Smithson

Rogers Stirk Harbour + Partners
www.rsh-p.com

This e-mail is confidential and may contain privileged material. If you are not the intended recipient, please notify the sender and delete the email and all attachments immediately. You should not copy or use it for any purpose or disclose its contents to any other person.

'Rogers Stirk Harbour + Partners' is a trading name of Rogers Stirk Harbour + Partners LLP, a limited liability partnership registered in England and Wales with number OC365477 whose registered office is located at Thames Wharf, Rainville Road, London W6 9HA.

37. E-mail de Richard Rogers e Simon Smithson

Fábrica Peixe Duchen - Oscar Niemeyer

O edifício industrial Peixe-Duchen foi projetado por Oscar Niemeyer e Helio Uchoa (1913-1971) nos anos 1950, às margens da Rodovia Presidente Dutra, que liga São Paulo ao Rio de Janeiro e passa por importantes polos industriais como Guarulhos, São José dos Campos e Taubaté. Tendo encerrado suas atividades industriais, o conjunto foi vendido no início dos anos 1980 e o novo proprietário pretendia usar o terreno para uma nova atividade. Para isso, precisava demolir por completo os edifícios industriais. Já com os prédios sem uso, um processo de tombamento foi aberto pelo CONDEPHAAT. Entre os diversos argumentos apresentados pelo novo proprietário para impedir o tombamento, há uma carta de Niemeyer afirmando que, sendo um edifício para uso específico e tendo perdido sua função, não teria nenhum valor a ser preservado. Essa carta foi fundamental no desdobramento do processo, que acabou com a demolição completa dos edifícios.

Apesar de não ter sido integralmente construído, foi reconhecido pela crítica como um relevante conjunto industrial, segundo Henrique Mindlin (1961, p. 218): “[...] in this design, also based on curving roof-lines, the structure, worked out by Joaquim Cardoso, is transformed into a daring investigation of the plastic possibilities of reinforced concrete”, e está presente nas principais publicações que tratam da arquitetura moderna no Brasil²⁹. O edifício recebeu o primeiro prêmio na categoria de edifícios industriais da 1ª Bienal de São Paulo, em 1951.

Em 1986, o conselho do CONDEPHAAT aprova a abertura do processo de tombamento do conjunto – processo 14.896/86. Na justificativa de abertura, o arquiteto Marco Antonio Lopes Tabet constrói uma argumentação que se inicia com a importância de Niemeyer na produção da arquitetura e construção de uma identidade nacional e na especificidade da produção brasileira em relação aos modernos europeus.

Sobre o edifício propriamente dito esclarece que

[...] seu interesse formal se deve ao fato de que desde os projetos para a Pampulha, o arquiteto vinha realizando uma série de experimentos que estavam viabilizando sua ruptura formal com o racionalismo de Le Corbusier. Esses experimentos combinavam dois conceitos que até então eram vistos e entendidos em separado, a saber, a forma arquitetônica e a forma estrutural. Por isso, desde a Capela de São Francisco, encontramos no ARCO o centro formal das pesquisas de Niemeyer. [...] estruturalmente, o projeto da fábrica se baseia na articulação de dois pórticos

38. Conjunto Fábrica Peixe-Duchen

39. Fábrica Peixe-Duchen

²⁹ Ver BRUAND (1997) e CORONA (1972).

40. Fábrica Peixe-Duchen

em arco. É essa articulação que cria a aparência de um equilíbrio instável que faz com que os arcos pareçam que vão cair para os lados, ao mesmo tempo em que lhes confere necessária rigidez. É do desnível existente entre os dois arcos que se obtém as aberturas que permitem a iluminação natural da (sic) interior da área de fabricação, no centro da planta.

A construção do primeiro edifício, o bloco que vemos quando passamos de automóvel pela Dutra, foi feito de modo [a] aproveitar as curvas de nível do terreno, evitando assim o movimento de terra. Por isso, o bloco principal fica em ângulo para as divisas do lote, abrindo a vista alegremente para a Dutra, de onde pode-se ver a sucessão do porticado a dar profundidade à modesta fachada. E, esse bloco, também serviria de pano -de -fundo para uma marquise curvilínea como uma “ameba”, sob a qual estaria localizado o restaurante da indústria, de modo semelhante ao partido do restaurante dançante da Casa de Baile em Belo Horizonte. *O segundo Bloco, não construído*, fora pensado também na forma de um porticado, muito à semelhança da Capela da Pampulha quando visto de frente. Estruturalmente, entretanto, sua solução era nova, derivada do bloco principal. *A caixa d’água e a portaria, esta última demolida*, constituíam duas joias modernas da brasilidade.

O segredo que tornou possível que o conjunto tão significativo viesse a ser projetado e, parcialmente construído, em São Paulo, está na linearidade do espaço interno que se permite pelo emprego da estrutura em pórtico; em função disso, a organização da linha de produção, que tinha nos fornos lineares seu maior problema, podiam ter uma solução ótima, em termos de custo benefício. Comprimento (profundidade) e largura (vão) tinham no arco porticado sua melhor solução.

Desta maneira, como se vê, a fábrica Peixe-Duchen é muito mais importante do que se é dado ver. Foi publicada em todas as revistas de arquitetura brasileira que se prezassem na época. Também está publicada em *Architectural Forum*, *Architecture d’Aujourd’hui*, *Progressive Architecture* [...] entre outras que podemos citar. Foi o único projeto de indústria que Oscar realizou e, não por mera coincidência, tinha que estar em São Paulo.

Por fim, quem não se lembra de tê-la visto ao viajar pela Dutra? De marcar com sua passagem o início da viagem e de não encontrar

na mente nenhuma outra igual que se pudesse comparar? E, que coincidência saber ter sido ela projetada pelo mesmo que projetou o Ibirapuera e o Copan? Quem recusaria a ela o devido lugar em nossa memória? (CONDEPHAAT, 1986, p. 6, grifos do autor.)

As atividades industriais do conjunto se encerraram no início dos anos 1980. Em 21 de outubro de 1986, o jornal *Folha de S.Paulo* anuncia que a Empresa de Transportes Atlas havia adquirido o lote da Duchen, no qual pretendia aumentar o seu terminal de carga.

Inicia-se um processo na tentativa de inviabilizar o tombamento e, além da argumentação do fim da função do edifício, o grupo encaminha uma carta assinada por Oscar Niemeyer, na qual o arquiteto declara não reconhecer nenhum valor no conjunto edificado.

Fica evidente que, a partir da carta, as discussões tomam outro rumo. Em resposta ao recurso da empresa, o arquiteto Bernardo José Castello Branco, então chefe da seção de projetos do CONDEPHAAT, apresenta um parecer que recomenda

- [...] o não tombamento, motivo do processo 24.896/86, devido particularmente a três questões:
- 1º o aspecto fragmentário da obra³⁰
 - 2º o atual estado de deterioração e retalhamento do seu terreno original
 - 3º a necessária adaptação para um novo uso. (CONDEPHAAT, 1986, p. 68)

Ainda recomenda que “[...] o CONDEPHAAT providencie toda a documentação necessária, fotográfica inclusive e resenha histórica, completando os dados fornecidos na Informação Inicial, do arquiteto Marco Antônio Lopes Tabet, para salvaguarda da sua memória” (CONDEPHAAT, 1986, p. 68).

O arquiteto apresenta um conjunto de fotos que mostram o estado de conservação dos edifícios. O conjunto se apresenta íntegro, absolutamente legível com suas características principais preservadas.

Esses documentos geram grandes discussões no CONDEPHAAT . Há uma forte influência dos motivos apresentados pela empresa, mas, certamente, também da carta

³⁰ O arquiteto argumenta que o projeto não foi construído na sua totalidade e que a portaria foi demolida para ampliação da Via Dutra. (CONDEPHAAT, 1986, p. 66).

41. Carta de Oscar Niemeyer para o CONDEPHAAT

42. Fotos do arquiteto B. Castelo Branco

de Niemeyer, já que os argumentos levantados para o não tombamento são facilmente refutáveis, pois mesmo tendo um aspecto fragmentário ainda era possível apreender o conjunto, além disso, a não conclusão do projeto não tira da obra construída o seu valor arquitetônico e histórico, e se mau estado de conservação fosse motivo para o não tombamento, pouquíssimos bens teriam sido preservados até hoje. Pelo contrário, o mau estado levanta a necessidade de proteger e pensar em política de restauro e qualificação da obra. Por fim, a necessária adaptação a um novo uso nunca foi nem será motivo para o não reconhecimento – é o tipo de ação mais usual para preservação do bem, recomendada, inclusive pela Carta de Veneza.

Apesar do parecer contrário ao tombamento, o Conselho decide tomba o conjunto em sessão do dia 30 de novembro de 1987.

Em resposta ao recurso da Atlas e ao arquiteto Castello Branco, a conselheira Maria Luiza Tucci Carneiro retoma a discussão do Conselho, lembrando que os arquitetos Castello Branco e Carlos Lemos³¹ se posicionaram pelo não tombamento do edifício. É importante lembrar que Lemos foi um dos principais colaboradores de Niemeyer em suas obras em São Paulo, o que faz com que seu posicionamento também tenha um peso relevante na discussão. Em 1977, na ocasião do aniversário de 70 anos de Niemeyer, a *Folha de S.Paulo* fez uma série de matérias sobre o arquiteto e sua obra. Em um dos textos intitulado “Niemeyer faz 70 anos, triste com São Paulo” o argumento para a suposta tristeza era de que um grande número de obras do arquiteto na cidade sofreram alterações e, segundo Lemos, já não possuíam as características originais dos projetos. Entre as obras citadas “[...] há o conjunto do ITA, que o Oscar ganhou o concurso final, no fim da década de [19]40. Depois veio o prédio da Duchen de 1949/50.”³² É curioso notar como, muito provavelmente em função da manifestação de Niemeyer a respeito do conjunto da Duchen, Lemos não reconhece valor nos edifícios industriais, dez anos após a declaração no jornal.

Carneiro, entretanto, ratifica a posição do conselho:

[...] por configurar-se como o importante espécime da linhagem de obras neimayerianas (*sic*), independente da opinião pessoal do arquiteto Oscar Niemayer (*sic*) ressalta que: o valor e o significado de um bem cultural está justamente no reconhecimento que *a sociedade faz do objeto em questão*. Por isto ele é “único” extrapolando em significado e ocupação ao nível da memória coletiva. (CONDEPHAAT, 1986, p. 83)

³¹ “O conselheiro Carlos Lemos em parecer de 25/10/87 concorda plenamente com as razões do arquiteto Castello Branco para o não tombamento do imóvel, recomendando o arquivamento do processo” (CONDEPHAAT, 1986, p. 116).

³² Niemeyer faz 70 anos, triste com São Paulo. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, p. 18, 15 jan. 1977.

Em resposta a Castello Branco, a conselheira questiona:

[...] se podemos recuperar e preservar um significativo exemplar histórico e arquitetônico em “seu original”, não há porque sugerir [que] esse fique apenas “fotograficamente” registrado na memória da coletividade. Nesses casos, a resenha histórica e a documentação fotográfica devem subsidiar o restauro do edifício e não a sua demolição. Aí sim, estaremos colaborando pra salvaguardar a nossa memória já tão espoliada por interesses imediatistas e [...] por que não, políticos. (CONDEPHAAT, 1986, p. 83)

O Conselho decidiu manter o tombamento do conjunto³³. Iniciou-se, como é de praxe, uma discussão jurídica sobre a validade do tombamento. A empresa entrou com recursos, com argumentações pautadas no parecer de Castello Branco e enfatizou que o próprio autor não reconhece valor na obra.

Mais um conselheiro, o arquiteto José Carlos Ribeiro de Almeida, se pronuncia pela preservação da obra e desqualifica os argumentos da empresa; considerando inclusive que:

[...] não cabe ao Sr. Niemeyer julgar a importância de uma obra sua. Se lhe foi dado o talento para projetá-la, e se esse talento se refletiu numa obra do significado da Fábrica Duchen, passou ela a compor o patrimônio da sociedade, passou [a] ser de domínio público. Sua atitude de declarar o bem como de pequena importância, é, no mínimo, uma atitude presunçosa, por mais que o admiremos. (CONDEPHAAT, 1986, p. 125)

Em um telegrama, cuja data é desconhecida, o então presidente do CONDEPHAAT, Edgard de Assis Carvalho, informa ao administrador da Regional da Vila Maria de que havia uma denúncia de que estavam sendo executadas obras no conjunto da Duchen e solicita o embargo imediato das demolições em andamento e é prontamente atendido – essa resposta data de julho de 1990.

A empresa então alega que o terreno havia sido ocupado por moradores de rua e que parte da estrutura havia ruído, exigindo uma decisão do Conselho sobre o tombamento³⁴.

Na sequência, tanto a empresa como o arquiteto Castello Branco afirmam que os problemas estruturais do conjunto não permitem mais a sua preservação, e que, com a falta de conservação, iniciou-se um processo irreversível de deterioração e desabamento da estrutura.

Um laudo datado de setembro de 1990, elaborado pelo Departamento Estadual de Polícia Científica, atesta o estado de ruína do conjunto e as fotos apresentadas confirmam, de fato, uma situação irrecuperável.

A comparação entre as fotos de Castello Branco, de 1987, e as do laudo, de 1990, mostram um estado de arruinamento impensável para uma estrutura de concreto daquele tipo, mesmo com a alegada falta de conservação. A justificativa de se tratar de uma estrutura frágil que, por ter grandes vãos e problemas nas juntas de dilatação, teria se arruinado, parece omitir uma intenção deliberada pelo desmoronamento – ou demolição? – do conjunto.

Um acórdão de setembro de 1991 do Tribunal da Justiça decide dar ganho de causa à Empresa Atlas, sendo que um dos argumentos trata da demora do CONDEPHAAT em deliberar pelo tombamento³⁵.

Em 22 de fevereiro de 1992, em documento cuja assinatura não é identificada, consta:

O E. Colegiado, na referida sessão de 06.07.92, propendeu pelo cancelamento do tombamento dadas as condições aludidas retro, com a manutenção, no imóvel, de arcos que restariam remanescentes e tomada de medidas punitivas. Contudo, em conversação que mantive com a Atlas, proprietária, na pessoa de seu advogado, ficou combinado que o colega me enviaria cópia do inquérito criminal instaurado por representação nossa, já arquivado, e que os arcos já foram demolidos após a publicação do Acórdão do T.J., que, em suma, levantou a proibição das obras demolitórias, dando provimento ao recurso da Atlas, com o que se pôs termo à ação cautelar do douto M. Público. (CONDEPHAAT, 1986, p. 180)

43. Imagens da Fábrica Peixe-Duchen em ruínas - laudo de 1990

44. Imagens da Fábrica Peixe-Duchen em ruínas - laudo de 1990

45. Imagens da Fábrica Peixe-Duchen em ruínas - laudo de 1990

³⁵ Essa questão mostra o desconhecimento dos trâmites no órgão. Uma vez aberto o processo de tombamento, o imóvel está legalmente protegido e qualquer alteração deve ser informada ao CONDEPHAAT. Portanto, a proteção do imóvel não depende da publicação do tombamento.

Sociedade Harmonia de Tênis - Fabio Penteado

O edifício sede da Sociedade Harmonia de Tênis, tombado pelo CONDEPHAAT (SC 34/1992) e pelo CONPRESP (TEO Res. 31/1992), foi projetado pelo arquiteto Fábio Penteado (1929-2011) em parceria com os arquitetos Alfredo Paesani (1930-2012) e Teru Tamaki (1934-2013), em 1964. A edificação, concluída em 1970, se insere na chamada “Escola Paulista” ou “Brutalismo Paulista” (BRUAND, 1977, p. 269).

O edifício apresenta toda a sua solução em um bloco único destacado do chão, reunindo um jogo de níveis que define sutilmente os usos do espaço e permite sua flexibilização e renovação, sempre buscando a horizontalidade e a transparência. Esta transparência proporcionada pela grande estrutura em grelha apoiada em doze pilares periféricos, que a partir de seus balanços e fechamento em vidro permite a continuidade do interior e do exterior do prédio, seja através dos jardins e área da piscina, seja através da praça de acesso e sua relação com a rua.

Outra característica típica do brutalismo paulista marcante nesse edifício é o jogo de iluminação zenital proveniente da grelha de cobertura. Toda a parte de serviços é concentrada no subsolo do edifício, decisão de projeto que reitera o partido da permeabilidade dos espaços nas diversas cotas térreas, sem interrupção por volumes fechados.

Sua materialidade é composta com base em quatro elementos: o concreto aparente, o piso em madeira, o vidro e a lona laranja utilizada nos brises. Esse edifício resulta da combinação de espaços simples e núcleos funcionais, concebidos a partir de um pequeno número de elementos que se convertem em uma riqueza material excepcional.

O arquiteto-autor, sócio do clube, foi sistematicamente consultado sobre as intervenções que foram realizadas ao longo do tempo no edifício. Nesse caso, o arquiteto foi extremamente cuidadoso com sua obra; mesmo em intervenções mais complicadas, como a necessidade de instalação de elevador para adequação à acessibilidade universal, os valores reconhecidos no edifício foram respeitados. A instalação do elevador tinha poucas opções de localização em que pudesse atender aos níveis intermediários do edifício. Assim, o local escolhido exigiu o rompimento do peitoril de concreto do pavimento superior. Outras intervenções, como a instalação do sistema de ar-condicionado e alteração do bar, foram absolutamente respeitosas com o edifício.

46. Sociedade Harmonia de Tênis

47. Sociedade Harmonia de Tênis

48. Intervenção posterior, elevador e ar-condicionado

Intervenções no moderno

Reconhecidas as obras, as questões que se colocam são de outra ordem. Como preservar edifícios tão recentes, construídos com tecnologias ainda atuais e materiais disponíveis? Nas abordagens da arquitetura moderna é evidente a dificuldade de se trabalhar com a passagem do tempo, o envelhecimento e problemas provenientes da experimentação tecnológica – conceitos absorvidos ao longo do século XX, com base nos escritos de Alois Riegl, e que estão incorporados aos princípios do restauro-crítico.

Apesar do extenso reconhecimento oficial a partir de tombamentos, ainda é possível identificar uma enorme quantidade de intervenções com duas abordagens distintas: as pragmáticas, que não consideram os valores atribuídos, comprometendo sua transmissão como patrimônio cultural; e as de reprimatização, que não aceitam a passagem do tempo incorporada aos edifícios.

Carbonara (1997, p. 286) faz uma importante distinção no que diz respeito à recuperação da imagem de uma obra em um trabalho de restauro: “[...] si tratta quindi d'intendere il restauro come azione mirante al recupero della vera immagine dell'opera che, come vedremo, può essere cosa diversa dall'immagine originale e non ha nulla a che fare con le tentazioni della vecchia 'unità di stile’”.

Algumas realidades normativas, como França e Itália, estipulam parâmetros temporais para o tombamento, exigindo um mínimo de antiguidade. No Brasil, não há nenhum tempo estabelecido, ou seja, uma obra recém-concluída ou até mesmo não terminada pode ser tombada³⁶. Independentemente de questões legais, o reconhecimento do moderno é recente, e considerando o intervalo entre a produção e reconhecimento evidencia-se um curto espaço entre as duas. Esse é um dos principais fatores que dificultam a valorização. É a partir dessa constatação que serão discutidos os processos de preservação do moderno que, invariavelmente, misturam biografias, projetos e obras construídas.

Não é privilégio da produção moderna a assinatura de projetos; pelo contrário, desde tempos remotos os edifícios têm em seus autores um ponto de destaque, mas a relação que atualmente se estabeleceu com os grandes nomes da produção arquitetônica do século XX tem interferência direta na sua preservação, diferentemente de edifícios de épocas anteriores.

São duas as abordagens principais: a consulta a arquitetos-autores, membros de sua equipe ou familiares que se posicionam como habilitados a intervir nas obras devido a um suposto conhecimento aprofundado, ou a busca pelos projetos originais que seriam, também supostamente, a possibilidade de novas construções, reinterpretações e repristinações. Como aponta Kühl:

³⁶ Vale ressaltar que a atuação do SPHAN gera polêmica até hoje, principalmente no que diz respeito à valorização do moderno, que teve seu reconhecimento realizado de modo simultâneo à sua produção.

Para as obras icônicas, em geral vinculadas ao movimento moderno – em que se chega a extremos de nem mesmo buscar o suposto estado original *as built* (como de fato construído), mas o estado *as published*, como divulgado através de fotos e projetos da época da construção, ou mesmo refazer uma obra desaparecida segundo projeto original –, até manutenções e modernizações desrespeitosas em relação aos aspectos documentais e formais das obras, algo que acomete sobretudo algumas expressões da arquitetura mais recente, construídas no segundo pós-guerra, ou obras anteriores, não modernas. (KÜHL, 2009, p. 95)

Essas questões colocadas por Kühl revelam, também, uma crise na produção da arquitetura. Se desde a segunda metade do século XX as preexistências são incorporadas nos discursos dos arquitetos, observa-se que o campo da preservação e restauro ainda carece de aprofundamento nas atividades de projeto. As abordagens mais comuns, no sentido da repriminização, evidenciam a dificuldade de se trabalhar em diálogo com os edifícios e seus autores. É um processo de submissão que em nada contribui para a preservação e tem um forte caráter nostálgico, como aponta Simona Salvo (2016, p. 77):

Nel migliore dei casi, pertanto, si perseguono motivazioni culturali per recuperare quel valore simbolico che la letteratura critica ha riconosciuto all'opera ma facendo un uso pretestuoso delle fonti documentarie e trattando con scarso scrupolo la materia dell'opera pur di raggiungere un antistorico "purismo formale".

Há uma questão burocrática que poderia ser um contra-argumento à discussão colocada neste trabalho. Trata-se de como cada país aborda o direito do autor. Cada legislação estabelece regras e períodos. Na Itália, o autor tem o direito de atuar na sua obra, caso ela tenha sido reconhecida com valor artístico – “[...] se all’opera sia riconosciuto dalla competente autorità statale importante carattere artistico spetteranno all’autore lo studio e l’attuazione di tali modificazioni”³⁷. No Brasil, a lei que regulamenta o direito autoral estabelece que:

Art. 5º Qualquer projeto ou trabalho técnico de criação só poderá ser repetido com a anuência do detentor do direito autoral patrimonial correspondente, respeitados os direitos autorais morais do autor.

³⁷ LEGGE 22 Aprile 1941, N. 633. Protezione del Diritto D'autore e di Altri Diritti Connessi al suo Esercizio.

Art. 6 ° Para os efeitos desta Resolução considera-se: I – Repetição indevida: reprodução integral de projeto ou outro trabalho técnico de criação em Arquitetura e Urbanismo, realizada em desacordo com o art. 5 ° desta Resolução e efetuada por pessoa física ou jurídica que é titular de algum direito patrimonial sobre a obra intelectual; II – Cópia: reprodução integral de projeto ou outro trabalho técnico de criação em Arquitetura e Urbanismo, efetuada por pessoa física ou jurídica que não é titular de nenhum direito patrimonial sobre a obra intelectual.³⁸

Observa-se, no entanto, que a legislação vigente se mostra absolutamente inviável. Numerosas reformas são feitas sem nenhum tipo de consentimento de arquitetos-autores. No caso do patrimônio, um dos argumentos poderia ser que, pelo valor cultural, deveria ser obrigatória essa consulta.

O caso da legislação brasileira, que atribui o direito autoral inclusive à pessoa jurídica, incentiva as ações de preservação dos escritórios de determinados arquitetos, que ficam legalmente autorizados a atuar em nome de seus autores, o que remete à discussão colocada no capítulo anterior.

Este trabalho não abordará o tema a partir dessa demanda burocrática, mas a partir da discussão sobre preservação que, em alguns casos, poderá ir de encontro às legislações citadas.

³⁸ RESOLUÇÃO N° 67, DE 5 DE DEZEMBRO DE 2013 do CAU – Conselho de Arquitetura e Urbanismo. Disponível em: <<http://www.caubr.gov.br/direitosautorais>>. Acesso em: 12 nov. 2016.

Edifício Pirelli - Gio Ponti

Um exemplo dessa questão foi o restauro da fachada contínua de vidro e alumínio do Edifício Pirelli, em Milão, projetado por Gio Ponti (1891-1979). A edificação foi inaugurada em 1958, transformando-se num marco na paisagem da cidade. O edifício de 33 pavimentos foi construído com estrutura em concreto armado e sua fachada tem enormes panos de vidro e alumínio, uma grande inovação para a época.

Em função do estado de conservação da fachada, que passou quase cinquenta anos sem manutenção, um grupo de especialistas sugeriu a substituição de toda a sua estrutura por um sistema novo, contemporâneo, de excelente desempenho. Depois do choque de um monomotor contra o edifício em 2002, novos estudos foram feitos. A equipe de arquitetos responsável pelos trabalhos de restauro da fachada propôs tratar os montantes e painéis de alumínio originais – que ainda tinham boa condição estrutural e apresentavam desgastes aceitáveis –, colocar vidros duplos com câmara de ar para melhor isolamento térmico (em vez de simples, como era originalmente) e realizar pequenos ajustes nas peças de vedação, interferindo minimamente no sistema original e atingindo ótimo resultado técnico. Assim, preserva-se a inovação do projeto, sem abrir mão do desempenho em função de novas demandas³⁹.

49. Edifício Pirelli após o acidente aéreo em 2002

50. Edifício Pirelli após restauro de 2004

³⁹ Sobre o restauro do Edifício Pirelli ver KÜHL (2005) e SALVO (2007).

Mitificação

Apesar de partir do ponto contrário ao que foi exposto anteriormente, ou seja, do reconhecimento contundente do valor da arquitetura moderna, a importância atribuída em alguns casos não se dá somente pela preservação de patrimônio cultural, mas de um olhar mitificado construído pela crítica e pela história da arquitetura. Assim, as relações com os autores, equipes, herdeiros e documentação também são colocadas, mas de forma distinta. Há, nesses casos, a constante busca de uma suposta originalidade e de uma aparência de obra nova que nega o passar do tempo. Ações de repristinação que se pautam por justificativas questionáveis e colocam a preservação em cheque.

Segundo Salvo (2016, p. 79):

[...] dal ripristino più spinto al conservatorismo feticista, dalla condanna del passato al suo spasmodico revival, si verificano imprevedibili corti circuiti fra Storia e vicende personali, che consentono la scesa in campo di quelle già enunciate “affinità elettive” generate da relazioni personali, a volte affettive, altre intellettuali, altre professionali, ma comunque determinanti nell’orientare l’intervento.

Uma busca incessante pela imagem idealizada desta arquitetura, que nesses processos, ainda segundo Salvo, passa a ter como principal valor a sua imagem, desvinculada de processos históricos, sociais e culturais: “L’architettura non è più oggetto collocato nel tempo e nello spazio ma diventa modello di sé tessa” (SALVO, 2016, p. 27).

Para isso, desconsideram-se vários aspectos construtivos e de contexto ou as decisões são amparadas na justificativa da existência de projetos executivos. Ambos os casos serão discutidos adiante, mas no que diz respeito ao reconhecimento dos bens como patrimônio, levanta-se uma discussão específica: estaria sendo construída uma nova abordagem do patrimônio, específica para o moderno, que nega a construção teórica desenvolvida até o momento? Quais as reais intenções desse tipo de postura?

Uma delas parece ser, efetivamente, a dificuldade de aceitar o fim da proposta moderna que pretendia uma transformação radical na sociedade, na cidade e na arquitetura, e que essa importante produção do século XX teve conquistas relevantes, mas se encerrou como mais um ciclo da história. Há um deliberado interesse em manter os princípios modernos do não histórico, de uma arquitetura que não envelhece,

da produção em série como tendo alcançado o ponto máximo de uma evolução da arquitetura. Contrária, inclusive, às propostas que, desde pelo menos Riegl, negam os sucessivos movimentos artísticos e históricos como um processo de desenvolvimento, e que evitam uma leitura hierárquica deles.

As obras assumem um caráter mítico, inacessível, que acaba por prejudicar a sua preservação de forma adequada. Há uma dupla possibilidade de abordagem: por um lado, uma compreensão de “intocabilidade”, na qual novos usos e demandas contemporâneas são prejudicados em nome de uma suposta condição original; por outro, ações que buscam resgatar uma condição supostamente original, vinculada à imagem consagrada da obra, conforme discutido anteriormente.

Simona Salvo (2016, p. 11) destaca que “I principi de serialità, transitorietà e fragilità che hanno programmaticamente indirizzato la produzione dei manufatti, pur raramente posti in atto, inducono a ritenere legittimi copie e ricostruzioni”. Evidentemente, a justificativa de ações de repristinação a partir do ideário moderno da industrialização da construção mostra ser frágil, posto que vários dos edifícios modernos preservados não partem desse princípio. A ideia de produção em série está vinculada principalmente à questão habitacional e industrial. Utiliza-se de forma inadequada o conceito, a fim de justificar essas ações de repristinação e novas construções a partir de projetos. Basta verificar quais os casos de novas construções *com’era, dov’era* ou de “restauros” que recuperam uma suposta imagem original, como o caso da Villa Savoye (citado anteriormente) para perceber que não se trata de obras que operam baseadas no princípio de série. Assim, a ideia do falso, conforme estabelecido por Brandi, contribui para localizar essas obras no seu devido lugar, já que “[...] o falso poderá espelhar a forma particular de ler uma obra de arte e de inferir o estilo que foi próprio a um dado período histórico” (BRANDI, 2004, p. 116). Assim, passa a ser essencial desvincular-se e ter o devido distanciamento do discurso dos arquitetos e teóricos modernos do início do século XX para não cair em anacronismo, afastando-se da armadilha da militância que aquele momento exigia.

Entretanto, em um trabalho de restauro, as decisões no projeto correm sempre o risco de estar no limite entre restauro, conservação e repristinação, conforme Carbonara (1997, p. 274): “[...] fino a quale punto il restauro deve mirare a ristabilire l’unità e l’integrità dell’opera in quanto immagine senza commettere un falso artistico o storico e senza cancellarne le tracce del passaggio del tempo?”. Para o patrimônio recente, essa questão ganha maior complexidade pela possibilidade de utilização no restauro dos mesmos materiais e tecnologias empregados na construção. Esse limiar é sempre bastante tênue.

Uma vez construída, a obra tem especificidades locais irreprodutíveis tais como o tipo de solo, a orientação, a topografia e, principalmente, o contexto ambiental, social e cultural. Há uma simbiose da obra em relação ao ambiente, pois a recepção dela

⁴⁰ Essa discussão sobre a ambiência da obra é bastante discutida por GIOVANONNI (2013), BRANDI (2004) e CARBONARA (1997).

é condicionada pelo entorno e, por sua vez, o ambiente como um todo passa a ser percebido a partir, também, da presença da obra⁴⁰.

Além disso, para aqueles que em algum momento acompanharam qualquer construção por meio de projetos extremamente detalhados, é evidente que decisões de obra, *in loco*, não são registradas nos desenhos e, muitas vezes, são incorporadas ao edifício sem nenhum registro.

Fotos, desenhos e croquis também têm as suas armadilhas. Qual autor divulgaria imagens dos problemas das suas obras? Dos ângulos menos privilegiados? Obviamente as imagens são escolhidas a fim de mostrar o que há de melhor, de mais elaborado, que confirme o discurso a ser incorporado ao edifício.

Nem de longe se trata de ignorar esses documentos como importantes fontes de informação sobre os projetos. São essenciais para a sua compreensão como um todo e também para amparar os estudos de um eventual projeto de conservação ou restauro. Mas sua leitura demanda cuidados, ou seja, do ponto de vista epistemológico, a crítica das fontes são úteis no sentido de entender o que foi proposto, mas não garantem, em hipótese alguma, que o que foi construído é rigorosamente o que está representado.

Soma-se a isso o fato de que, segundo o restauro-crítico, é essencial compreender os processos e as camadas históricas que se sobrepõem continuamente; fatos que não estão incorporados ao projeto, sendo legíveis apenas no objeto construído.

Os casos a seguir mostram a dificuldade de trabalhar com os edifícios modernos sem se contaminar pelos discursos e pelas relações com os arquitetos-autores e seus projetos.

Weissenhofsiedlung - varios autores

Le immagini recenti delle architetture di Mies van der Rohe, Oud, Stam e soprattutto di Le Corbusier alla Weissenhofsiedlung di Stocarda ci mostrano opere tutte accuratamente e “filologicamente” rimesse a nuovo, come se si trattasse di costruzioni odierne e come se il tempo, più di mezzo secolo, quanto mai denso d’avvenimenti, non fosse passato. Quest’esibita assenza di storicità, questa restituita presenza a-temporale sono un bene e si traducono, sul piano culturale, in un arricchimento oppure costituiscono un limite, una carenza intrinseca al paziente lavoro di ripristino condotto da un decennio a questa parte? (CARBONARA, 1997, p. 390)

Giovanni Carbonara inicia com a pergunta mencionada na citação o capítulo que trata do “restauro do novo” em *Avvicinamento al restauro* (1997). Evidencia, logo nas primeiras linhas, a dificuldade de abordar o tema e usa como exemplo o reconhecido conjunto construído na Alemanha, com plano de Mies van der Rohe (1886-1969), e os projetos dos edifícios dos mais renomados arquitetos modernos da época, como Peter Behrens, Victor Bourgeois, Le Corbusier, Pierre Jeanneret, Richard Döcker, Josef Frank, Walter Gropius, Ludwig Hilberseimer, J. J. P. Oud, Hans Poelzig, Adolf Rading, Hans Scharoun, A. G. Schneck, Mart Stam, Bruno Taut, Max Taut e Ferdinand Kramer. Cada arquiteto apresenta questões diferentes tanto do ponto de vista espacial como construtivo.

Segundo Benevolo (2006, p. 458):

[...] a exposição de Stuttgart apresenta ao público, pela primeira vez, um panorama unitário do movimento moderno. O confronto direto entre obras de muitos arquitetos, provenientes de várias nações, evidencia os propósitos comuns mais do que as diferenças e torna visível a convergência substancial entre muitas pesquisas que têm origens diversas. Não existiu um projeto de conjunto, e os vários edifícios estão simplesmente colocados um ao lado do outro, tal como nos bairros periféricos comuns. Se se refletir, contudo, no fato de que os edifícios são pensados como protótipos, adequados para serem repetidos em série e que valem, em um certo sentido, como amostras de bairros correspondentes, o Weissenhof pode ser considerado como uma representação

51. Vista aérea do Weissenhofsiedlung Stuttgart, 2004

52. Rathenaustraße de Le Corbusier e Pierre Jeanneret, 1930

53. Weissenhofsiedlungmuseum, 2006

alusiva da cidade moderna, e mostra, por meio da concórdia substancial entre as diferentes contribuições, a possibilidade de se atingir uma unidade mais vasta, na qual se compensem os diversos modos de projetar.

O processo de restauro foi conduzido por uma comissão constituída em 1977, na prefeitura de Stuttgart, devido à pressão de uma associação chamada Freunde der Weissenhofsiedlung⁴¹, presidida por Bodo Rasch, arquiteto que participou de alguns projetos de interiores de apartamentos da Weissenhof⁴². Os trabalhos se iniciaram em 1981.

A revista *DOMUS*⁴³ publicou uma grande matéria sobre o restauro do conjunto, questionando os princípios que o nortearam. Logo no subtítulo, já levanta a questão de se tratar de um olhar mitificado sobre o conjunto que procura suas “origens” e não opera no sentido de compreender suas camadas históricas.

Il carattere assiomatico e dimostrativo dell’intero quartiere è rimasto dunque confinato nell’auratico alone della sinopia fotografica: la strada, vale a dire, attraverso cui la contraddittorietà del fenomeno storico è stata pacificata e consegnata immobile al mito. Tra “la messa in posa” dell’ieri e la drammaticità dell’oggi si stende dunque uno spazio del tempo che chiede di essere rappresentato e parlato: riconsegnare il “moderno” al ciclo della “storia delle cose” vuol dunque anche dire riconsiderare il valore delle stratificazioni non come scrupolo archeologico ma come indicazione di una sua possibile vitalità problematica. (DOMUS, 1984, p. 5)

Foi realizado um levantamento dos edifícios considerando as partes originais existentes, as alterações em função da passagem do tempo, a avaliação dos maiores danos em cada edifício, mas que não reflete a forma como o restauro foi conduzido.

No mesmo número da revista há um artigo de Marco Dezzi Bardeschi, no qual questiona:

[...] resta il fatto che il Weissenhof, così come oggi noi lo vediamo ancora dignitosamente abitato, è il risultato di un processo storico assai istruttivo che ha superato, con tutte le conseguenze (leggi: le modifiche) che ciò comporta il collaudo di mezzo secolo d’uso. Com’è possibile pretendere di dare un colpo di spugna indolore a questa storia? (1984, p. 11)

Nesse caso, há um conflito de interesses entre os curadores que desejam recuperar um estado original dos edifícios e seus proprietários e usuários que desejam morar em uma casa confortável de acordo com os padrões atuais – que podem, inclusive, ser contraditórios com as propostas de projeto originais. Evidentemente, nesse tipo de restauro, cabe uma discussão sobre a habitabilidade de edifícios projetados um século atrás e as demandas contemporâneas. A preservação não deve impedir alterações para atender a questões atuais. Pelo contrário, essas mudanças são essenciais para que as residências continuem ocupadas. A questão principal é saber a justa medida entre preservar os valores e permitir uma ocupação contemporânea.

O princípio que guiou os trabalhos foi o de recuperar um suposto estado original em toda a parte externa do conjunto com a busca das cores originais e apagamento de qualquer marca de passagem do tempo. No interior foram feitas alterações para atender demandas de conforto contemporâneas e muitas das experimentações tecnológicas foram perdidas⁴⁴.

[...] il lato più importante del nostro lavoro è cercare di trovare delle soluzioni chi soddisfino tutti questi intendimenti, di tradurli in progetti realizzabili che non tradiscano l’architettura. L’involucro di tutti gli edifici viene ripristinato senza compromettere, anche nei colori. Negli interni non è sempre possibile seguire questa linea “pura”, essendo le case non dei musei ma delle abitazioni regolarmente cedute in affitto. (DOMUS, 1984, p. 5)

O que fica evidente nessa proposta é um olhar que separa “interno e externo”. Por que não trabalhar com o mesmo critério – da intervenção contemporânea – no conjunto como um todo? Por que não permitir a compreensão da passagem do tempo e da apropriação dos edifícios também no seu exterior?

[...] prendiamo ad esempio il restauro della casa unifamiliare di Le Corbusier: l'esterno, nella forma e nei colori, corrisponde all'originale del '27. I serramenti in acciaio nella zona inferiore e i serramenti scorrevoli in legno nella parte superiore corrispondono nelle dimensioni a quelli del '27; mentre sono stati perfezionati il meccanismo e l'isolamento. All'interno sono stati ricostruiti i caratteristici elementi plastici: la scrivania in cemento, armadi a muro in cemento, il bagno aperto con pareti ad altezza parziale. I colori, invece, per desiderio degli inquilini, non sono quelli originali (molto più forti). Gli impianti (riscaldamento, sanitari, ecc.) sono stati totalmente rinnovati, e corrispondono alle esigenze di oggi. (DOMUS, 1984, p. 5)

⁴⁴ Carbonara (1977, p. 586) lista algumas das inovações experimentadas no Weissenhofsiedlung: “Döcker impiega leggere tavole isolanti in lana di legno (Tekton-Leichtdiele) e l’Heraklith; Gropis il Suberit per pavimenti, l’Expansit (panelli pressati di sughero), il Lignat (materiale a base di cellulosa legata con silicati), l’Eternit, il Celotex (fibra di cana di zucchero), il cartone bitumato Ruberoid, un sistema edilizio di montaggio completamente a secco ed un raffinato impianto di riscaldamento a gas; Stam il sistema Rapid di copertura portante a travetti, quello Pelikan, a travi, e blocchi prefabbricati in cemento; Le Corbusier cassaforme isolanti, a perdere, in fascine di canne; Rading una parete termica pluristratificata (Thermosbautafel) e moerni sistemi di porte scorrevoli; M. Taut lastre smaltate a freddo, a protezione delle pareti esterne; Scharoun pannelli termici (Thermosplatten), rubinetterie innovative e moderni impianti idraulici; Oud mattoni armati, un particolare tipo di finestra-inferriata (Gifega-Fenster) per cantine, prismi Luxfer per illuminare le lavanderie, fornite di lavatrici a gas, con recupero dei fumi di scarico per l’essiccatoio; Schneck travi prefabbricate in cemento per le coperture ed un sistema de costruzione muraria, in pietra, a secco (Trockenmontagebau); Bourgeois blocchetti forati; Behrens isolanti per le sue ampie coperture piane; Frank pannelli di gesso ed il sistema murario Feifel, con pietre a forma di L; Mies lastre di Celotex, come Gropius, pannelli di torba pressata e Linoleum; B. Taut lastre di cemento e pannelli, intonacati, di scorie d’altoforno; Hilberseimer il sistema costruttivo Feifel detto a zig-zag (dal profilo di sezione dei pannelli prefabbricati); Poelzig le lastre per pavimenti Fonitram, isolnati ed elastiche”.

Carvalho (2005, p. 48) descreve o desfecho da situação: “O local onde se localiza o quarteirão manifesto da ideia de habitar na década de 1920 foi transformado em um grande museu aberto, compreendendo uma operação de fins publicitários e turísticos”.

54. Cartão postal da “colônia de Weissenhofsiedlung”, 1927

Casa Modernista da Rua Santa Cruz - Gregori Warchavchik

Projetada em 1927 e construída em 1928 por Gregori Warchavchik (1896-1972), a casa da Rua Santa Cruz é considerada, por alguns autores, a primeira obra moderna do país. Há controvérsias sobre a classificação do prédio como arquitetura moderna, devido a algumas soluções construtivas que buscam mais a imagem dessa arquitetura do que a essência da construção.

Uma das questões levantadas é o fato de a cobertura ter sido executada com telhas cerâmicas e ser escondida por platibandas, dando a impressão de se tratar de uma cobertura plana. Segundo o próprio arquiteto: “Não tive coragem de construir a casa com cobertura de terraço-jardim, como teria desejado. Ainda não existiam na praça os materiais isolantes adequados. Cobri o telhado, embutido entre as paredes, com telhas coloniais” (FERRAZ, 1965, p. 51).

Em 1934, a casa passou por uma série de reformas feitas pelo próprio arquiteto com a inserção de uma marquise e a ampliação da sala com a construção de uma laje, configurando um terraço no pavimento superior.

A casa está construída em um terreno de grandes proporções, cujos jardins foram projetados pela esposa do arquiteto, Mina Klabin (1896-1969), em perfeita consonância com o projeto da edificação.

O pedido de tombamento da Casa da Rua Santa Cruz foi feito em 1983 por associação de moradores da vizinhança menos mobilizados por seu valor arquitetônico do que pelo risco da transformação do grande terreno ajardinado em área densamente edificada com torres de apartamento. No processo de luta por sua preservação muitas outras manifestações somaram-se a esta, inclusive as que avaliavam a importância da edificação como “marco da arquitetura moderna paulistana” que foi sua justificativa de tombamento, mas o que deflagrou este processo foi, sem dúvida, a ameaça de destruição. (WOLFF, 1998)

O imóvel passou a ser propriedade do estado em 1994 e, desde então, alguns trabalhos de conservação foram realizados. Sobre a sua recuperação, o arquiteto Marcos Carrilho escreveu que havia três alternativas:

55. Casa Modernista da Rua Santa Cruz, 1927

56. Casa Modernista da Rua Santa Cruz, 1927

57. Casa Modernista da Rua Santa Cruz após as diversas intervenções

[...]

- a) preservá-lo tal como se encontra;
- b) recuperar alguns de seus aspectos originais como a fachada emblemática preservando o restante de acordo com a situação atual;
- c) fazê-lo retornar à sua configuração original. (CARRILHO, 2000)

O arquiteto descarta as duas primeiras hipóteses e justifica a terceira já que

A reversão da casa à sua configuração original é relativamente fácil. Não se trata de recriação, pois lá estão presentes quase todos os elementos originais. O mais difícil – porém simples diante dos recursos hoje disponíveis – é a remoção da laje do terraço. O pavimento superior é praticamente o mesmo, tendo sofrido apenas alguns acréscimos. A iconografia disponível é suficiente para orientar a recuperação dos elementos em seus detalhes. Prospecções dos elementos originais poderão servir para verificar dúvidas e confirmar detalhes construtivos. (CARRILHO, 2000)

Evidencia-se a idealização da obra no seu suposto estado original. Uma reprimatinação que se pauta por imagens e que retira o efeito da passagem do tempo sobre a obra.

Desde 2008, a casa faz parte de um programa municipal chamado Museu da Cidade de São Paulo. Uma rede de edifícios formada por doze exemplares arquitetônicos administrados pelo Departamento do Patrimônio Histórico (DPH)⁴⁵.

Uma visita à casa deixa evidente que fazer parte desse programa de museus não é suficiente para que se estabeleça um uso adequado e suficientemente intenso, evitando a deterioração do imóvel.

Em 2013, foi protocolado no CONDEPHAAT um novo projeto de intervenção no conjunto da casa⁴⁶.

No material apresentado pelo escritório contratado pela Prefeitura de São Paulo para desenvolver o projeto observa-se que:

Sobre o uso da edificação o processo, no “Anexo II: diretrizes e programa de Uso” estabelece que a intervenção tem como mote

a valorização dos bens existentes, a adequação do conjunto à acessibilidade, a implantação de múltiplos usos para ampliar e diversificar o público usuário do conjunto, a criação de um espaço de referência para estudo do modernismo em São Paulo, tanto pela adoção do conceito da casa modernista como “museu de si mesma”, como pela previsão de espaços para debates, palestras e pesquisa, a criação de áreas agradáveis para fruição do parque. (CONDEPHAAT, 2011)

A proposta indica a intenção de “restauro” de todas as construções anexas à casa e a justificativa está, invariavelmente, pautada no fato de serem construções de autoria de Warchavchik. Assim, um anexo praticamente arruinado seria construído “conforme o original”, por evidenciar um estudo de estrutura que o arquiteto supostamente iria experimentar em outras obras. Esta é uma leitura do arquiteto-autor da intervenção que coloca Warchavchik num lugar divino: tudo o que ele pensou e propôs naquele local deve ser considerado patrimônio cultural e, portanto, preservado e restaurado. Mesmo que cabível, um pequeno anexo em ruínas ser tratado como “obra de arte” e ser restaurado supostamente *com’era, dov’era*, evidencia uma postura que pouco problematiza as diversas questões envolvidas, como o significado que o estado atual daquela construção adquiriu, a documentação lacunosa sobre a construção e suas transformações, o porquê do abandono, as outras possibilidades que se abrem a partir da ruína, entre outras.

A decisão de recuperar os anexos da casa parte única e exclusivamente da leitura do arquiteto, como uma tentativa de impor sua visão sobre a casa no “corpo” da obra construída, sem um respaldo consistente vindo por parte da historiografia ou deduzido a partir de uma leitura mais acurada do complexo. Corre-se o risco de uma deformação ou revisão historiográfica sem um olhar crítico para aquilo que efetivamente poderia ter valor. Importante lembrar que o principal valor atribuído à casa se dá pelo momento em que foi construída e por sua proposta de vanguarda.

Caberia discutir qual a justificativa para a reconstituição desses anexos, se o próprio documento apresentado despreza sua relevância.

⁴⁵ O núcleo conceitual e administrativo da rede situa-se no conjunto formado pelo Solar da Marquesa de Santos, Beco do Pinto e Casa nº 1, futura sede da Casa da Imagem de São Paulo. Integram também o Museu os seguintes espaços históricos: Casa do Bandeirante, Casa do Sertanista, Capela do Morumbi, Sítio Morrinhos, Casa do Tatuapé, Sítio da Ressaca, Monumento à Independência, Casa do Grito e, em 2008, foi agregada ao Museu a Casa Modernista da Rua Santa Cruz. Disponível em: <www.museudacidade.sp.gov.br>. Acesso em: 13 fev. 2011.

⁴⁶ Nesse caso, fui conselheiro relator do processo tendo acesso a todas as peças gráficas e memoriais apresentadas pelo escritório contratado.

Construção a partir do projeto

Na segunda metade do século XX, os arquitetos modernos da segunda geração conseguiram fazer uma revisão das obras e posturas dos arquitetos da primeira geração, mas isso, na verdade, foi um novo alinhamento; pode-se dizer, inclusive, que foi uma continuidade⁴⁷. Neste momento, início do século XXI, a leitura crítica deve ser feita de outro lugar: o da preservação. Exige comprometimento com outras questões e não com a continuidade do projeto moderno.

Estudar a documentação existente, atualmente, não deve ser buscar um estado original, retroceder, voltar no tempo. A existência de farto material de pesquisa não autoriza esse tipo de postura. Pelo contrário, a documentação deve amparar o profundo conhecimento, e assim evitar intervenções pouco cuidadosas.

São numerosos os casos em que a existência dos projetos executivos completos (arquitetura, estrutura, instalações etc.) é evocada no sentido de um retorno à imagem e semelhança do que seria o projeto originalmente concebido. A documentação não pode, nem deve ser ignorada. É fonte essencial de informações para a compreensão da arquitetura. A partir dela, pode-se apreender uma grande quantidade de dados que colaboram para os vários valores atribuídos às obras, principalmente no que diz respeito à sua materialidade e imagem. Mas não pode ser tratada como representação fiel das obras a serem executadas, e menos ainda sugerir ser ação de preservação de monumentos históricos.

Há nesse tipo de postura uma contradição que diz respeito inclusive aos valores preconizados pelos modernos. A arquitetura moderna mais propositiva não se apresenta como um estilo, uma imagem. Pelo contrário, propõe, em princípio, atender às demandas e funções de uma sociedade que se transformara, que necessitava de um novo modelo de vida na cidade. Essa resposta não se dá apenas na espacialidade e nas formas propostas, mas também no seu sistema construtivo. Trata-se de compreender que tão importante quanto a imagem é a construção. Os famosos cinco pontos de Le Corbusier, citados anteriormente, versam exatamente sobre questões construtivas. Assim, intervenções que visem a se aproximar apenas de uma imagem e que, na busca desse resultado, alterem o sistema construtivo desconsiderando seu valor, caminham num sentido contrário a um dos principais postulados da arquitetura do século XX.

Grande parte dos problemas de preservação da produção moderna diz respeito à grande experimentação de sistemas que foram desenvolvidos. O concreto, o aço e o vidro passam a ser utilizados de forma inédita; se por um lado permitem situações jamais pensadas anteriormente, por outro, são responsáveis por grandes problemas na sua conservação. Não significa dizer que esses sistemas devam ser simplesmente substituídos, preservando uma imagem e utilizando novos materiais, ou que devam

ser repetidos, incorrendo no mesmo problema resultante da experimentação. Trata-se, mais uma vez, de encontrar, a partir do projeto, a justa medida que dialogue com a preexistência no sentido de preservar os valores reconhecidos e viabilizar a conservação e utilização dos edifícios em questão. Há de se ponderar até que ponto a preservação de uma imagem intacta é a melhor forma de intervenção. Se a “forma segue a função”, as intervenções contemporâneas devem utilizar a tecnologia atual em seu melhor desempenho o que, seguramente, levaria a formas diferentes. Esta é a criatividade que Reichlin propõe nos projetos: a necessidade de conciliar a preexistência com as novas demandas a partir de bons projetos contemporâneos.

Qualquer intervenção, num bem ou num contexto de interesse histórico, implica mudanças, mas isso não deve significar cancelar fatos históricos e estéticos de interesse para, naquele espaço, sobrescrever uma nova história, por melhor que seja essa “nova história”. A ação contemporânea deve se colocar como novo estrato, aposição, justaposição, integração e jamais como eliminação ou substituição de documentos históricos, para forçar uma nova realidade totalmente diversa daquilo que lá existe. É necessário, através do projeto, inserir nova estratificação que se comporte como adição que não destrói o edifício, ou o conjunto urbano, nem do ponto de vista físico, nem do ponto de vista figurativo. (KÜHL, 2006, p. 30)

Mas esta é, também, a maior dificuldade ao se tratar da preservação do moderno. Decidir o que preservar, como substituir ou como intervir para adequar o desempenho, sem perder os valores reconhecidos. Considerar ainda que grande parte dos materiais utilizados continuam em produção, ou evoluíram do ponto de vista tecnológico, demanda cuidado extremo para todas as decisões.

Volta-se mais uma vez ao tema do discurso dos autores ou de seus herdeiros. Em diversas situações, falas realizadas no âmbito privado (em reuniões de trabalho, em casa etc.) são trazidas para justificar as ações e as intenções no projeto. Vale reafirmar que tais informações não devem ser negligenciadas, mas não podem pautar, exclusivamente, as discussões.

No entanto, não são apenas essas pessoas que assumem essa postura. Estudiosos de arquitetura e órgãos de preservação também costumam atuar com o propósito de recuperar uma suposta originalidade dos grandes autores e de suas obras, em um argumento defensivo que supostamente garante sua preservação, afastando-as de intervenções danosas e descuidadas.

⁴⁷ Conforme discutido por Habermas em: Arquitetura Moderna e Pós Moderna. In: *Dossier Habermas*, Revista Novos Estudos CEBRAP, setembro, 1987.

Se há consenso de que a melhor forma de preservação de um edifício é a sua utilização, há de se entender que as suas formas de apropriação, em que pese a manutenção do seu uso, se modificam substancialmente ao longo do tempo. Demandas contemporâneas, tais como tecnologia de informação, de energia, de desempenho, de acessibilidade universal precisam, na medida do possível, ser atendidas da forma mais apropriada. A nostalgia e a consequente impossibilidade de intervenção de um edifício pode ser um fator determinante para inviabilizar sua preservação. Conforme Bardeschi (In CARBONARA, 1997, p. 362): “[...] di cositenza fisica si perde in un’architettura è perduto per sempre. Non c’è alcuna possibile arte magica che possa alimentare la ingenua nostalgia... di richiamare in vita le componenti perdute del nostro passato”.

A mitificação dos autores modernos coloca outra questão que, com o passar dos tempos, vem se tornando recorrente: existe uma quantidade imensa de estudos e projetos feitos por vários arquitetos já falecidos e que jamais foram construídos.

Outros projetos, devidamente construídos, e documentados também com fotos da construção, foram, por numerosas razões, demolidos.

Além da ação do DOCOMOMO de documentação do moderno, diversas outras instituições têm ampliado seu acervo e disponibilizado-o publicamente. O MoMA (Museu of Modern Art, em Nova York) oferece em seu site uma grande quantidade de projetos; a FAU-USP tem um importante acervo de arquitetos do século XX. Além deles, acervos particulares foram organizados em fundações que levam os nomes de seus autores⁴⁸.

O estudo desses documentos tem se mostrado de extrema importância para a compreensão de processos, de ideias que se desenvolveram em outras obras, e de percursos. Essenciais, portanto, para o aprofundamento do conhecimento sobre os autores e também como referência para novos projetos. São parte primordial da produção da arquitetura moderna e sua organização em diversos acervos é uma contribuição inquestionável para o ensino e prática da arquitetura, mas há de se compreender qual o seu real papel.

O que se tem visto é a utilização desses documentos como base para a construção de obras novas, que têm sido divulgadas e reconhecidas como sendo de autoria dos principais arquitetos modernos. São?

O incessante esforço de encontrar projetos de autores consagrados e ainda a possibilidade de que esses autores continuem projetando, mesmo após a sua morte, seja a partir da permanência de seus escritórios, de croquis de estudo, ou até de projetos desenvolvidos e jamais construídos, remete à questão da valorização econômica do patrimônio discutida anteriormente. São muitas vezes estudos que não foram concebidos para ser construídos. Desenhos de discussão, de abordagem e de partidos, que podem, seguramente, contribuir para a compreensão de processos e para o reconhecimento de valor.

A construção desses edifícios segundo a suposição do que teria sido a proposta do projeto ou uma cópia fiel de um edifício demolido é bastante questionável. O que justifica construir um edifício pensado tantos anos antes?

Se aceitarmos que a única possibilidade de produção da arquitetura é a do tempo presente, construir um edifício que foi concebido seguindo programas, tecnologias e demandas de um tempo anterior é de um anacronismo inadmissível em diversos aspectos, tanto do ponto de vista das propostas de vanguarda da arquitetura moderna, como do ponto de vista do que é a preservação e do que é a produção contemporânea de arquitetura.

Os documentos utilizados como base para esse tipo de ação para novas construções – projetos, croquis, perspectivas, maquetes – são, inevitavelmente, alterados em função de diversas questões contemporâneas. Os cálculos estruturais, a resistência dos materiais, as tecnologias de construção evoluíram e têm hoje condições de melhor desempenho. As demandas de segurança e acessibilidade são outras, mais restritivas em relação ao período em que o projeto foi concebido. Em alguns casos, nem mesmo o programa original é possível. Todas essas questões interferem na nova construção evidenciando a impossibilidade de um processo de reconstrução, com o intuito de reaver edifícios em seu suposto estado original. Há, na melhor das hipóteses, uma aproximação da sua imagem idealizada. É nesse sentido que não cabe, para a discussão colocada neste trabalho, o termo “reconstrução”.

Além disso, é necessário compreender a relevância do entorno na concepção e na implantação de um edifício, que, principalmente se tratando de área urbana, seguramente teve alterações do momento da concepção do projeto até a decisão de construí-lo.

Portanto, são intervenções de diversas ordens que ficam sempre submetidas a uma imagem ideal que se pretende atingir.

Mas se entendermos que parte substancial da arquitetura está nesses aspectos e que uma das máximas modernas – não a considerando uma verdade absoluta – sempre foi “a forma segue a função”⁴⁹, não há um equívoco fundamental na decisão de construir uma obra à imagem e semelhança de outra concebida décadas antes, com demandas e possibilidades tecnológicas diversas?

O resultado plástico dos edifícios está intimamente relacionado com os aspectos colocados anteriormente. Às questões contemporâneas impõe-se uma nova imagem, relacionada diretamente com seu desempenho e seu sistema construtivo. A estrutura de um edifício passa a ter protagonismo interferindo substancialmente na imagem das obras. Se o moderno propunha um rompimento violento com a arquitetura historicizada eclética por considerá-la anacrônica, principalmente pelo uso de ornamentos e acabamentos supérfluos, parece que buscar a imagem de um edifício moderno como

⁴⁸ São muitas as fundações desse tipo: Le Corbusier, Mies van der Rohe, Bauhaus Dessau, Lina Bo Bardi, Vilanova Artigas, Oscar Niemeyer, Lúcio Costa etc.

⁴⁹ Um dos princípios da arquitetura moderna, funcionalista. A frase foi proferida por Louis Sullivan (1856-1924), arquiteto dos primórdios do moderno em Chicago.

forma de sua preservação é a negação de um dos principais dogmas daquilo que se quer preservar.

Além disso, pressupor que um arquiteto, seja ele quem for, daria a mesma resposta projetual hoje a um problema colocado décadas atrás significa congelar o pensamento desse autor no tempo, tratá-lo como relíquia. Essa é uma questão fundamental para se abordar a preservação, e que precisa ser reafirmada constantemente. O campo da preservação se diferencia do da história. A leitura crítica que se propõe não é feita no sentido de elaborar ou reescrever a historiografia, mas de atribuir e trabalhar com valores reconhecidos hoje como bem cultural, com o propósito de sua apropriação no presente e transmissão para o futuro. Assim, não se pode trabalhar com um raciocínio realizado tempos atrás como se fosse atual, nem trabalhar com suposições daquilo que um autor estaria pensando caso estivesse vivo.

A la différence d'un patrimoine aux titres d'ancienneté reconnus, le contemporain apparaît pour ce qu'il est en effet: une préfabrication. Il s'agit d'une fabrication reflétant l'état mouvant des connaissances in statu nascendi provisoires et souvent divergentes de la critique et de l'historiographie. Un sentiment inconfortable d'éphémère et d'improvisation se dégage des discours faits autours de la promotion de l'objet en monument. Discours généreux certes, mais souvent creux avec des arguments d'un autre temps, mais qu'on retient, parce que si le bâtiment en question est en rupture avec le patrimoine accrédité, comment peut-on convaincre de sa valeur de monument alors que les mots e les concepts en sa faveur sont inattendus. (REICHLIN, 1998, p. 3)

O recorte feito aqui pretende, principalmente, discutir se essas obras são de fato autoria dos arquitetos que as conceberam anos antes e se podem ser consideradas patrimônio moderno. Responder à primeira pergunta pode eliminar a segunda.

A perspectiva de encará-las como obras de autoria desses arquitetos abre a possibilidade de construção de numerosos projetos engavetados de grandes arquitetos, com alterações que, de fato, são necessárias. Como faremos então para contar a história da arquitetura moderna? Os principais livros sobre o tema encerraram esse capítulo, cada qual em um determinado momento histórico. Seria então o epílogo que faltava?

Nesses casos, é muito comum que o processo seja conduzido pelos “herdeiros” que, supostamente, saberiam exatamente quais as questões principais do projeto e poderiam então dar continuidade à construção.

Atribuir essas obras construídas ao autor dos desenhos originais leva a uma leitura absolutamente equivocada, não apenas da intenção do projeto, da sua materialidade, imagem e espacialidade, mas também cria confusão para compreender o que seria a produção de cada um. Pode uma obra dessas entrar no conjunto de obras completas desses autores?

Parece irresponsável supor que seja possível saber como um arquiteto se debruçaria sobre um projeto de sua autoria anos depois. Não apenas em arquitetura, mas em qualquer outro processo criativo. É impossível presumir qual seria a abordagem de um autor sobre sua própria obra alguns anos mais tarde, bem como traçar uma linha evolutiva, que leve a uma solução óbvia. Basta olhar os percursos e obras desses autores para perceber que não se trata de linhas evolutivas previsíveis. Pelo contrário, há mudanças de percurso que, além de surpreendentes, são aquelas que imputam valor ao autor e sua obra. A capacidade de revisão de novos percursos é extremamente instigante e, por mais que se estudem esses processos, qualquer tentativa de supor o que seria a sua continuidade não se sustenta à luz de uma análise acurada.

Portanto, para qualquer obra construída hoje, com a aparência ou a referência a um projeto concebido anos atrás, corre-se o grande risco de contaminar de forma negativa a compreensão do trabalho desse autor no seu tempo. Bruno Reichlin, ao tratar do tema, é bastante firme em sua posição, afirmando que

[...] compléter l'œuvre d'un architecte qui s'est battu sa vie durant pour construire utile et contre tout esthétisme académique, avec la seule motivation esthétique-commémorative et sans aucune nécessité, constitue vraiment un renversement curieux et détournant des priorités. (REICHLIN, 1998, p. 4)

Os casos a seguir demonstram como as decisões de projeto podem levar a situações que comprometem a compreensão das obras e de seus tempos.

Teatro Cultura Artística - Rino Levi

O Teatro Cultura Artística, projetado em 1942 pelo arquiteto Rino Levi, foi, desde sua inauguração, um dos mais importantes teatros de São Paulo, com programação nacional e internacional de música e teatro. No livro publicado em 2001, que apresenta as obras do arquiteto, o teatro é descrito da seguinte forma:

Até hoje uma das melhores salas de concerto de São Paulo, o Cultura Artística ocupa quase integralmente um lote de formato irregular no centro da cidade. A elevar a plateia principal do solo, Levi libera uma grande área para o hall de acesso e uma segunda sala para espetáculos menores. Aproveitando o desnível da parte superior da plateia , o foyer, no primeiro pavimento, torna-se um posto de observação da cidade por sobre os sobrados da vizinhança. A sala principal de espetáculos desenvolve o tema das paredes, pisos e teto em curvatura paraboloide, com o objetivo de uma melhor difusão de som. A falta de uma cadeira compatível com a modernidade do teatro levou ao desenvolvimento de um projeto especial, com assento e encosto móvel. A grande parede dos fundos da sala de projeções, que desenvolve uma suave curva ao acompanhar a forma do terreno, recebe um gigantesco painel de Di Cavalcanti, levando à paisagem urbana o tema das musas das artes. (LEVI, 2001, p. 148)

O edifício teve sua sala de espetáculos completamente destruída após um incêndio, em 2008. Apenas o painel artístico de Di Cavalcanti, que compõe a fachada, e uma área do foyer resistiram ao fogo. A estrutura da cobertura, de madeira, desabou. Nas discussões sobre como proceder nesse caso, as virtudes técnicas da sala foram enaltecidas e a existência do projeto executivo serviu como argumento para a tentativa de reconstrução do edifício. De acordo com a reportagem do jornal *Folha de S.Paulo* (texto na página 110), um dia após o incêndio, os arquitetos consultados pela reportagem se pronunciaram a favor da reconstrução do projeto de Levi, “com algumas adaptações para condições mais contemporâneas”. Chama atenção o fato de que os três arquitetos tiveram forte ligação com Rino Levi e o próprio texto da matéria os coloca como “[...] [Machado e Anelli,] dois dos maiores estudiosos brasileiros da criação de Levi, com livros e teses publicados”. Esse tipo de abordagem, se mal interpretada, pode levar a compreensão de que se está sugerindo a reconstrução conforme o projeto original.

58. Teatro Cultura Artística antes do incêndio de 2008

59. Teatro Cultura Artística durante o incêndio de 2008

60. Remanescentes do Teatro Cultura Artística após o incêndio

64. Maquete do projeto de Le Corbusier para a Igreja de São Pedro, em Firminy

65. Igreja de São Pedro, em Firminy, após inauguração nos anos 2000

Intervir nesse edifício inacabado não pode ser considerado um desrespeito ou usurpação. Pelo contrário, caberia ao arquiteto-autor da nova intervenção compreender como estabelecer um diálogo respeitoso com a preexistência, mas que se manifesta como um ato do presente. A construção do edifício, segundo a suposição do que teria sido a proposta original, é de uma submissão inadmissível, tanto do ponto de vista das propostas de vanguarda da arquitetura moderna, como do que é a preservação segundo o que vem refletindo o campo disciplinar do restauro. Ao atuar dessa forma, o que se recupera é um ideário de que esta arquitetura é atemporal e não envelheceria jamais. Esse tipo de idealização é, na verdade, de cunho positivista e prevaleceu nas intervenções do século XIX. Será que devemos tratar a arquitetura de vanguarda do século XX a partir de um ideário oitocentista superado do ponto de vista crítico e historiográfico?

Supor que seria possível saber como Le Corbusier se debruçaria sobre um projeto de mais de cinquenta anos é não reconhecer a trajetória do arquiteto e as mudanças radicais que aconteceram na sua forma de projetar ao longo do tempo. Portanto, assumir os seus desenhos para Firminy como uma base para o desenvolvimento do projeto, se não for considerado plágio, no mínimo interfere na percepção da obra do arquiteto de forma negativa, ao permitir que outra pessoa projete em seu nome.

Nesse caso, não se pode dizer que o projeto de Le Corbusier é uma referência, ou que há um diálogo entre a preexistência e a intervenção contemporânea. Trata-se da reforma e do desenvolvimento de um projeto que não fora executado.

A concepção de Le Corbusier, nos anos 1950, considerava as questões daquele momento, os materiais disponíveis, com suas limitações. Trabalhar no limite das condições tecnológicas sempre foi uma questão importante para ele. Reproduzir formas do passado com tecnologias mais modernas e de melhor desempenho, tira grande parte do valor do projeto.

A mudança de uso é bem-vinda quando a função original já não faz mais sentido para a sociedade contemporânea. É uma das formas mais efetivas de preservação e conservação de um edifício. Se um uso não tem mais sentido para a sociedade, a alteração de atividade é a principal ação no sentido de sua preservação. Isso não compromete, em hipótese alguma, os valores reconhecidos no edifício, pelo contrário. Portanto, nesse caso, o embasamento executado conforme o projeto de Le Corbusier não tem menor valor por ter seu uso alterado.

Conforme citado anteriormente, não se considera qualquer ordem hierárquica na atribuição do patrimônio cultural em relação à sua ancianidade, seu valor ou pertencimento a um ou outro movimento artístico. Posto isso, pode-se fazer uma comparação entre projetos de intervenção em patrimônio cultural de diferentes momentos históricos, todos com características semelhantes e realizados nas últimas décadas.

66. Croqui de Le Corbusier para a igreja de Firminy

67. Desenho de Ramos de Azevedo para o Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo

68. Pinacoteca do Estado de São Paulo após intervenção de Paulo Mendes da Rocha

⁵² O escritório técnico Ramos de Azevedo é responsável por numerosos projetos ecléticos no estado de São Paulo tais como: o Teatro Municipal de São Paulo, o Mercado Municipal, a escola Caetano de Campos, e o Colégio Técnico de Campinas (Cotuca).

Liceu de Artes e Ofícios

O edifício do Liceu de Artes e Ofícios, em São Paulo, tem seu projeto e construção datados dos anos 1890, com autoria de Ramos de Azevedo (1851-1928) – um dos principais nomes da arquitetura eclética na cidade de São Paulo⁵². O projeto original do edifício previa uma grande cúpula apoiada nas alvenarias que configuram o seu espaço central e que nunca foi construída.

Nos anos 1990, o edifício já abrigava a Pinacoteca do Estado de São Paulo e os arquitetos Paulo Mendes da Rocha e Eduardo Argenton Colonelli foram contratados para desenvolver o projeto de restauro e adequação do espaço. O projeto, premiado e aclamado, propunha uma cobertura plana construída a partir de uma grelha metálica e vidro no mesmo local da cúpula proposta por Ramos de Azevedo. Não há registros de manifestações que reivindicassem a execução da cúpula projetada originalmente. Pelo contrário, essa proposta foi absolutamente coerente com as diretrizes para a preservação do edifício.

Reichstag

O edifício do Reichstag foi construído em Berlim nos anos 1880, projetado pelo arquiteto Paul Wallot (1841-1912) para ser sede do parlamento alemão. O edifício construído tinha uma cúpula de aço e vidro no seu corpo central. Durante a Segunda Guerra foi bombardeado, transformando-se em ruína. A estrutura da cúpula ainda era visível, mas estava absolutamente destruída.

Nos anos 1960, o edifício foi restaurado com critérios questionáveis. Não há registros da ruína que se tornou e os trabalhos foram feitos no sentido de recuperar o edifício *com’era, dov’era*. Nesse momento, sua cúpula não foi construída. Com a reunificação alemã e a volta do governo para a cidade de Berlim, o edifício volta a ser sede do parlamento, nos anos 1990. Logo em seguida, o escritório Foster and Partners é contratado para desenvolver um projeto de intervenção. Além de algumas ações no interior do edifício, projeta-se uma nova cúpula que em nada se assemelha à original. Mais uma vez, o projeto é reconhecido pela sua qualidade técnica e pela sua relação com o edifício. Não se lê, nos textos que abordam esse projeto, um questionamento em relação à nova cúpula.

Por que será que para edifícios ecléticos, ou ainda mais antigos, a intervenção contemporânea, nova, que não recupera projetos ou partes destruídas dos edifícios é

aceita com tanta naturalidade e, no caso dos modernos, essa mesma postura é evitada? O que leva à decisão de construir um projeto à imagem e semelhança daquilo que Le Corbusier pensou cinquenta anos antes? Evidentemente, existem as questões da valorização econômica a partir da obra de Le Corbusier, mas também há a já citada crise de produção de arquitetura que, como mostra esse caso, ainda tem extrema dificuldade em abordar objetivamente as questões de projeto envolvidas na preservação do moderno.

Firminy já tinha em seu território uma unidade de habitação de Le Corbusier e o centro para jovens, mas não era suficiente para colocar a pequena cidade no circuito de turismo francês. Já o embasamento da igreja não tinha maior relevância na reconhecida obra de seu arquiteto-autor. Passa a ter após esse completamento questionável.

Hoje, o conjunto que inclui a obra de 2007, faz parte de uma proposta transnacional de reconhecimento pela Unesco chamada L’œuvre Architecturale et Urbaine de Le Corbusier⁵³, e está sendo considerado o maior conjunto de obras construídas de Le Corbusier na França. Não por acaso, a cidade tem seu escritório central de turismo em um dos edifícios do conjunto. O número de visitantes, que dobrou depois da construção de 2007, revela a importância econômica de ações como essa.

69. Reichstag antes da II Guerra Mundial, Berlim

70. Reichstag após bombardeios da II Guerra Mundial

71. Reichstag após intervenção de Norman Foster

⁵³ Disponível em: < http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysld=13&IrisObjectId=7743&sysLanguage=fr-fr&itemPos=4&itemSort=fr-fr_sort_date1%20DESC%20&itemCount=4&sysParentName=&sysParentId=66 >. Acesso em: 20 jan. 2016.

72. Igreja de São Pedro em obras, em Firminy. Projeto de José Oubrierie

Pavilhão de Barcelona - Mies van der Rohe

Projetado pelo arquiteto alemão Mies van der Rohe, para a Exposição Universal de Barcelona, em 1929, transformou-se em um dos edifícios ícones da arquitetura moderna pela sua planta inovadora, o uso dos materiais, as transparências e a fluidez do espaço. Estabelecia uma nova linguagem entre os edifícios neoclássicos ao seu redor. Foi demolido logo após a mostra, como já era previsto. O grande destaque dado a essa obra na história da arquitetura moderna foi um dos argumentos para uma nova construção nos anos 1980.

No final dos anos 1950, um grupo de jovens arquitetos procurou Mies van der Rohe para propor a reconstrução do Pavilhão. Nesse momento, o arquiteto afirmou que a perda dos desenhos durante a Segunda Guerra não seria um problema. Ele teria condições de refazê-los de memória. Entretanto, nada foi feito até os anos 1980, quando se resolveu ir adiante com o novo projeto de construção comandado pelo arquiteto espanhol Ignasi de Solà Morales. A obra foi finalizada em 1986.

Segundo Solà Morales, essa obra tinha o caráter de reinterpretação do pavilhão, feita com base nas imagens em preto e branco e dos poucos desenhos que havia. Sabe-se que Mies van der Rohe teve controle sobre os ângulos fotografados, a fim de evidenciar suas intenções de projeto.

Apesar de implantado no mesmo local do edifício de 1929, a proposta de construção de um pavilhão permanente exigiu alterações no projeto. Utilizou-se um novo sistema de impermeabilização da cobertura, mais moderno e de melhor desempenho; portas foram instaladas, inexistentes no edifício de 1929; as peças estruturais do projeto original, em aço comum, cromado, foram substituídas por aço inox.

Atualmente é a sede da Fundação Mies van der Rohe⁵⁴ e foi sede do DOCOMOMO Internacional de 2010 a 2014. Não há no local nenhum registro ou informação que indique não ser esse o pavilhão construído em 1929, mas um clone⁵⁵ dos anos 1980.

Brandi, muitos anos antes desse episódio, ou de outro similares, escreve, na *Teoria da restauração* que nesse tipo de ação

[...] do ponto de vista da execução técnica, e, portanto, de artesanato, pode ser, com efeito, reconhecido um valor de documento histórico. Mas o discurso é diferente quando se trata de reconhecer no falso um valor como obra de arte, sobretudo quando se tratar não mais de uma cópia que substitua um original, mas de uma interpretação, presumivelmente autônoma, do estilo de um dado mestre. É necessário, entretanto, distinguir que a licitude da cópia, à parte o virtuosismo da execução, é

⁵⁴ Fundació Mies van der Rohe Barcelona. Disponível em: <<http://miesbcn.com/>>. Acesso em: 20 dez. 2016.

⁵⁵ O termo "clone" é utilizado por Ascensión Hernández Martínez para designar casos como esse de novas construções que são supostas reconstruções. Para saber mais ver MARTÍNEZ, Ascensión Hernández. *La clonación arquitectónica*. Madri: Ediciones Siruela, 2007.

73. Reinterpretação do Pavilhão de Barcelona, 1986

74. Reinterpretação do Pavilhão de Barcelona, 1986

limitada, para a Estética, ao eco que transmite do original e que enfraquecerá de um tanto o original, todas as vezes que o reproduzir ou o divulgar. (BRANDI, 2004, p. 119)

Sobre o pavilhão de Barcelona há de se entender uma questão fundamental: foi construído para uma exposição e com a ciência de que seria demolido no final. Assim aconteceu. Essa não seria uma característica importante? Um valor a preservar, um partido de projeto? Transformá-lo em um pavilhão permanente parece transgredir uma das suas principais características.

Além disso, caso o pavilhão tivesse sido mantido, por qualquer razão que fosse, ele teria passado por um processo de envelhecimento, assim como passou a Torre Eiffel. Os materiais estariam gastos, os vidros, que naquela época eram feitos com outra tecnologia, estariam mais riscados, mais opacos, a cobertura já teria passado por diversos processos de manutenção para garantir a sua estanqueidade⁵⁶, a estrutura teria marcas de corrosão. Sinais importantes para entender a ação do tempo. Da forma como se apresenta hoje, nega essa passagem temporal, confunde o visitante ou o pesquisador, que são figuras importantes nesse processo. Um pesquisador atento saberá identificar a confusão que tais obras fazem e compreenderá as intenções por trás dessas ações e decidirá como inserir esses elementos ao encaminhar o seu trabalho. Já o visitante merece maior cuidado e respeito. Não deve haver apreciador de arte e arquitetura, no mundo, que se negaria a experimentar um espaço concebido por Mies van der Rohe ou Le Corbusier. Para isso, esses edifícios são perfeitos. Mas parece ser de bom tom explicar do que se trata, qual o processo de construção desses novos edifícios. Desse modo, eles assumem um caráter didático fundamental.

No caso do pavilhão de Barcelona, essa releitura apresenta diversas alterações em relação ao projeto concebido por Mies van der Rohe. As diferenças são, propositadamente, ocultadas a fim de dar o caráter de “Pavilhão do Mies”. Visualmente, o edifício é, de fato, muito semelhante ao de 1929. Ainda na comparação com a música, a “partitura” que o define, no entanto, é outra.

A valorização simbólica do pavilhão se confirma quando passa a ser a sede do DOCOMOMO Internacional. Ratifica seu lugar como obra de Mies van der Rohe e patrimônio moderno. Essa postura coloca em discussão o olhar da instituição para a efetiva preservação do moderno, que contradiz as diretrizes contemporâneas de preservação.

Barcelona, desde sua preparação para os Jogos Olímpicos de 1992, passou por uma transformação urbana extraordinária. Na esteira dos investimentos para os jogos, fez uma verdadeira revolução na cidade, com projetos de qualificação e melhoria substancial de infraestrutura. Melhorou sua relação com a orla marítima e lançou um plano para seu crescimento. Resultado disso foi atrair turistas do mundo inteiro⁵⁷. Não

se pode negar que a construção do pavilhão, em uma das áreas que recebeu muito investimento, tenha tido também essa intenção. O pavilhão está em um dos principais acessos ao Montjuïc, local onde foi construída a principal infraestrutura de esportes, como o Palau Sant Jordi e a Torre de Comunicações de Montjuïc (construída por Santiago Calatrava). Faz parte, portanto de um circuito de turismo e atividades econômicas importantes para a cidade.

75. Pavilhão de Barcelona, 1929

⁵⁶ Vale ressaltar que a cobertura do pavilhão de 1929 era feita com telha com caimento, e as bordas das coberturas garantiam a aparência de cobertura plana.

⁵⁷ Após as grandes intervenções para os Jogos Olímpicos de 1992, Barcelona passa a ser uma das cidades mais visitadas da Europa, com números que se aproximam de Paris e Londres. Disponível em: <<http://www.forbes.com/>>. Acesso em: 20 dez. 2016.

O Parque Ibirapuera, projetado por Oscar Niemeyer para as comemorações do IV Centenário de fundação da cidade de São Paulo, em 1954, é considerado o primeiro parque metropolitano da cidade. Desde sua inauguração, o Ibirapuera passou por numerosas intervenções e, na grande maioria delas, Niemeyer foi consultado ou mesmo contratado para realizá-las. Assim, o parque mostrou-se um caso adequado para ilustrar toda a discussão construída nos capítulos anteriores. Por ser tombado nos três órgãos de preservação (IPHAN, CONDEPHAAT e CONPRESP), a consulta aos processos nesses órgãos permitiu, mais do que conhecer os projetos propostos, estudar as discussões sobre cada caso, os posicionamentos divergentes e as contradições que evidentemente têm relação com a presença do arquiteto.

Breve histórico

Com 1.584.000 m² de área total, localizado junto a bairros nobres, o parque foi equipado com um conjunto de edifícios desenhados pelo arquiteto modernista Oscar Niemeyer, destinados a abrigar exposições comemorativas. Seu projeto tem uma dimensão simbólica significativa. Nele, a arquitetura, o urbanismo e o paisagismo dialogam e constroem, em conjunto, um discurso comum. (BARONE, 2007, p. 6)

A história do Ibirapuera tem início nos anos 1920 com o prefeito Pires do Rio, mas é no início dos anos 1950, com a criação da Comissão do IV Centenário¹, que “[...] tinha como objetivo não só a organização dos festejos como também a construção da ideia de futuro e a preservação da memória paulistana” (GURIAN, 2014, p. 20), que o parque é efetivamente projetado e construído.

O Parque Ibirapuera foi pensado como o núcleo principal dos festejos do IV Centenário. Logo após a formação da Comissão, o arquiteto Christiano Stockler das Neves (1889-1982) apresenta um projeto.

¹ “Comissão organizadora para as comemorações do IV Centenário da cidade de São Paulo foi composta por representantes dos poderes municipal, estadual e da sociedade, ligados diretamente ao meio empresarial e acadêmico. O presidente era Francisco Matarazzo Sobrinho, dirigente do maior parque industrial da América Latina, as Indústrias Reunidas Francisco Matarazzo. Conhecido como mecenas da cidade por seu engajamento cultural como fundador do Teatro de Comédias e da Companhia Cinematográfica Vera Cruz e como criador da Bienal de Artes, também notabilizou-se pelas inúmeras aquisições de obras de arte para os museus paulistanos. Os outros membros eram Joaquim Canuto Mendes, Carlos Alberto de Carvalho Pinto, João Pacheco Fernandes, José de Melo Moraes, Mario Beni e Oscar Pedrosa Horta.” (GURIAN, 2014, p. 20)

No parecer redigido por Stockler das Neves, o Parque do Ibirapuera deveria ser uma criação artística. Considerando também o caráter plano da superfície do Ibirapuera, Stockler justifica em longo texto as características e, por conseguinte, sua opinião sobre os jardins ingleses, franceses e italianos, os quais seriam incorporados em sua proposta para o parque. (ANDRADE, 2004)

O projeto de Stockler das Neves priorizava as áreas verdes em detrimento de construções permanentes, o que repercutiu positivamente em setores da sociedade que defendiam a necessidade do parque para uma cidade que crescia em grande velocidade e que não privilegiava tais espaços².

O projeto final aprovado previa edifícios permanentes e alguns provisórios para atender às festividades do IV Centenário. Um projeto que promovia a imagem de modernidade, de progresso, mas que não teve maiores desdobramentos.

76. Projeto de Stockler das Neves

Francisco Matarazzo, com apoio do prefeito e do governador, decide compor uma nova equipe de planejamento. Pela escolha dos arquitetos, evidentemente se buscava uma nova abordagem para a comemoração, vinculada à imagem de progresso, de modernidade e que exaltasse a força da indústria paulistana.

A nova equipe era formada por arquitetos filiados ao moderno – Rino Levi, Oswaldo Bratke, Eduardo Kneese de Mello, Icaro de Castro Mello, Roberto Cerqueira Cezar, Alfredo Giglio, Carlos Brasil Lodi e Carlos Alberto Gomes Cardim Filho –, e definiu um programa funcional base para as construções do parque: Pavilhão das Indústrias, dos Estados, das Nações, Palácio das Artes e o conjunto esportivo.

Uma longa discussão se deu com o objetivo de consolidar o programa de necessidades e as demandas, já que:

[...] era preciso um território que, por um lado, abarcasse a memória evocada para São Paulo em 1954, e, por outro, expressasse a ação política realizadora do grupo responsável. Neste sentido, o Parque do Ibirapuera, além de monumento que eternizava a memória do IV Centenário, transforma-se no lugar ideal para onde deveria convergir a diversidade dos acontecimentos da celebração. (GURIAN, 2014, p. 47)

77. Proposta da equipe chefiada por Rino Levi

² Essa discussão será retomada, de forma diferente, mas com os mesmos argumentos nos casos de intervenção no parque e no tombamento feito pelo CONDEPHAAT.

78. Projeto de Paisagismo desenvolvido por Burle Marx

A equipe chefiada por Rino Levi apresentou um estudo de implantação para os pavilhões do parque, mas, segundo Gurian, a proposta financeira apresentada pelo grupo inviabilizou a continuação dos trabalhos.

Em 1952, Matarazzo convida Oscar Niemeyer para desenvolver um projeto para o Parque Ibirapuera. A decisão de contratar Niemeyer relaciona-se a outras questões além da reconhecida competência do arquiteto. Cabe colocar o esforço empreendido pelo grupo que formava o SPHAN, liderado por Lúcio Costa e Rodrigo Mello Franco de Andrade, para construir a identidade nacional a partir do moderno. O arquiteto proeminente que o grupo promovia era Oscar Niemeyer que, nesse momento, já tinha reconhecimento internacional. Sua escolha também pode ser vista sob a necessidade de afirmação da identidade cultural moderna paulistana³.

O primeiro estudo apresentado parte da distribuição dos pavilhões pelo parque, todos unidos por uma grande marquise. Esse princípio se manteve no projeto construído. A arquitetura dos edifícios, entretanto, foi completamente alterada nos desenhos finais. O lago, com represamento dos córregos que passam no local, também já estava presente nos primeiros estudos. No acesso principal, os edifícios do planetário e do auditório são interligados por uma marquise reta, que se conecta com a ponta da grande marquise, que sempre foi apresentada com uma geometria bastante sinuosa⁴. Nesse acesso também foi proposta uma plataforma elevada que permitiria observar todo o conjunto.

Evidentemente, com a evolução do projeto, informações sobre a topografia e a confirmação dos programas, foram feitas alterações gerais, da implantação do parque ao desenho dos edifícios, mas é possível reconhecer no projeto final e na obra construída a evolução do partido arquitetônico⁵.

Roberto Burle Marx (1909-1994) desenvolveu um projeto de paisagismo que jamais foi implantado, já que a comissão organizadora preferiu trabalhar com a equipe do serviço público, comandada por Otávio Augusto Teixeira Mendes, chefe da seção de Parques, Jardins e Arborização.

Do projeto apresentado não foram construídos o auditório e a marquise – interligação entre a Oca, a grande marquise e o auditório que configuraria a praça de acesso principal e que permanece sem um desenho até os dias atuais⁶. Essa incompletude do projeto gerou uma reação da equipe de arquitetos responsáveis, que escreve um artigo para a revista *Módulo* intitulado “A verdade sobre o projeto e a construção do belo traçado destinado às comemorações do IV Centenário de São Paulo: a concepção, a realização e o que ainda pode ser feito”.

79. Croqui de estudo de Oscar Niemeyer

³ Pode-se questionar por que abrir mão de uma equipe de arquitetos paulistas e convidar Niemeyer, arquiteto carioca, para o desenvolvimento do trabalho. Evidentemente, naquele momento, Niemeyer já tem grande projeção nacional e internacional e é o período em que está desenvolvendo diversos projetos em São Paulo: Galeria Califórnia (1951), Edifício Eiffel (1953), Edifício Copan (1951), Fábrica Duchen (1950).

⁴ Ao analisar as marquises na obra de Niemeyer, Marco Antonio Alves do Valle mostra como as primeiras marquises do arquiteto poderiam estar sob influência de Le Corbusier – cita Cite de Refuge, Paris, (1932-33) – mas que já no conjunto da Pampulha passa a ganhar “formas e redesenhos sucessivos”:

“[...] o desenho da marquise do projeto inicial do Parque do Ibirapuera (1951) vem demonstrar a intencionalidade na estruturação do novo desenho, que passa de um forma de tentáculos neurais orgânicos para um desenho antropomórfico próximo do *Swimmer in Pool* de Matisse” (VALLE, 2000, p. 224).

⁵ Partido arquitetônico entendido como a concepção, os princípios que condicionam o projeto desenvolvido e não necessariamente o seu desenho.

⁶ Esse tema será retomado mais adiante, neste capítulo.

MUTILADO O CONJUNTO DO PARQUE IBIRAPUERA

A verdade sobre o projeto e a construção do belo traçado destinado às comemorações do IV Centenario de São Paulo: a concepção, a realização e o que pode ainda ser feito.

ARQUITETOS: OSCAR NIEMEYER, ZENON LOTUFO, HELIO UCHOA E EDUARDO KNESE DE MELLO
COLABORADORES: GRÜSS ESTELITA E CARLOS LEMOS

O projeto inicial do conjunto destinado às comemorações do IV Centenário de São Paulo, no Parque Ibirapuera, compunha-se de três pavilhões, mais o Auditório e o Palácio das Artes. Os prédios seriam ligados por uma marquise de 600 metros de extensão. (O desenho 1 mostra como era o projeto).

É lamentável constatar que foi deformada a concepção inicial do grupo de cinco destacados arquitetos brasileiros que traçaram o belo conjunto a ser erigido na capital paulista. Devido a falta de compreensão ou de sensibilidade, o projeto original sofreu rudes alterações que, examinadas a frio, em nada se justificam. Em parte, podem ser atribuídas ao tradicional espírito de "economia de palitos", típico de certa mentalidade patricária; em parte, talvez representem apenas o simples desejo de modificar — para se ter a ilusão de manda ou cooperação. As razões não se mantêm de pé, quaisquer que sejam.

A medida inicial mais clamorosa foi a supressão do Auditório. Destinado a abrigar cerca de 2.000 pessoas, apresentava um traço de forte beleza plástica perfeitamente justificável. Le Corbusier escreveu a um amigo, no Brasil, elogiando o projeto do Auditório de Parque Ibirapuera, o qual lhe parecerá particularmente interessante dentro de um conjunto também interessante. Nem mesmo a necessidade imperiosa de tal construção foi levada em conta. O Auditório — além de servir para espetáculos de "ballet", teatro, concertos e mesmo certas peças de teatro lírico — seria da maior utilidade para a reunião de congressos (e congresso foi o que não faltou em São Paulo, ultimamente). Nada disso foi levado em conta. Suprimiram o Auditório — e o conjunto ficou inevitavelmente capenga. Basta atentar para o seu traçado atual e se compreenderá o que foi dito. A arrojada "marquise" parece algo inacabado (e, realmente, o é) ou mal iniciado: sai de um ponto qualquer, desgarrado. É que foi suprimido o seu alongamento até o Auditório, também suprimido. (foto 3).

A DECORAÇÃO

Mas não ficou somente na supressão do Auditório e consequente mutilação da "marquise" o mal causado ao conjunto de Ibirapuera. Também a sua decoração — considerada da maior importância pelos arquitetos responsáveis — foi duramente atingida.

- 1) ANTE-PROJETO ORIGINAL
- 2) PROJETO APROVADO
- 3) PROJETO EXECUTADO

IBIRAPUERA

Um dos objetivos visados pelo grupo de arquitetos que traçou o projeto foi precisamente o de dar ao conjunto uma amplitude panorâmica e uma leveza que apenas podem ser alcançadas pelos espaços abertos — entre e nas construções. Os visitantes poderiam, assim, não só circular mais à vontade, como desfrutariam de mais larga perspectiva. Não se sentiriam esmagados nem sufocados em recintos estreitos.

Novamente a "marquise" veio a sofrer com as alterações realizadas. Alegou-se que, nas mesmas, se inteiramente abertas, "haveria excesso de vento". O argumento é o mais frágil possível. Na Feira de Nova York, em 1937, o Pavilhão da Suécia foi justamente considerado dos mais originais e agradáveis: era totalmente aberto. Ninguém sentiu o "excesso de vento". E ninguém vai pretender que São Paulo seja mais frio — ou ventoso — do que Nova York.

Da maneira como se encontram, os "stands" sob a "marquise" atravancam-na e tiram-lhe toda a rica perspectiva. Deformam, em suma, toda a concepção original (conforme se pode observar no Desenho III) de um dos elementos mais belos do conjunto.

NOS PAVILHÕES

Também nos Pavilhões se pode observar outro detalhe demonstrativo da incompreensão dos que se fizeram responsáveis pela construção do Parque Ibirapuera. Ali, igualmente, haviam sido projetados espaços abertos, na parte inferior, para livre circulação dos visitantes — e sempre com o objetivo de proporcionar-lhes maior amplitude de perspectiva. Sob a alegação de necessidade de aproveitamento de espaço, baixaram-se os vidros — que só deviam cobrir a parte superior da construção. Em favor de um utilitarismo que se não justifica, mutilaram também esses prédios. E basta olhar como estão e como deviam ser para que a pessoa dotada de um mínimo de sensibilidade compreenda a impropriedade da medida. Do ponto de vista plástico, então, nem é bom falar.

A ESPERANÇA

Quatrocentos milhões de cruzeiros foram dispendidos na construção do conjunto do Parque Ibirapuera. Conhecidas personalidades estrangeiras que o têm visitado se mostram impressionadas pela beleza das linhas de seus edifícios. Mais uma vez, a moderna arquitetura brasileira realiza obras universalmente aclamadas; pois, mesmo mutilado, o conjunto de Ibirapuera já é um patrimônio artístico.

E, nem tudo está perdido, ainda. Resta uma esperança. A Comissão dos Festejos do IV Centenário vem dizendo e repetindo que, terminado este período de maiores atividades — exposições industriais, científicas e artísticas — será levada a cabo a conclusão do grupo, com a construção do Auditório e o prolongamento da "marquise" até o mesmo. É apenas uma promessa; mas, já é alguma coisa.

Não pretendemos com estas críticas culpar ninguém. Muito menos os srs. Francisco Matarazzo Sobrinho e Guilherme de Almeida — ex e atual presidentes da Comissão do IV Centenário. O primeiro foi o iniciador da obra, a qual deu o melhor dos seus esforços; o segundo pouco pôde remediar. Na verdade, as causas foram várias e complexas, nada adiantando agora averiguar. Preferimos, portanto, ficar confiantes, certos de que os futuros responsáveis por aquela Comissão saberão terminá-la, dentro do espírito e da harmonia com que foi projetada.

Fotos da "maquette": Pode-se observar a importância do Auditório no equilíbrio e harmonia do conjunto. As extremidades da seta apontam para o Palácio das Artes, que devia completar o grupo, ligando-se, ainda, ao Auditório (de forma triangular), em frente.

600 metros de "marquise" deviam abrigar "stands"

MARQUISE

AO CONTRÁRIO do que foi planejado, pesados e ridículos "stands" de alvenaria atravancam os espaços abertos, prejudicando a perspectiva e quebrando a harmonia do conjunto de Ibirapuera.

modernos cuja leveza não destoasse do conjunto

PALÁCIO DAS ARTES E AUDITÓRIO

O Palácio das Artes é construído por uma abóbada de três pisos superpostos de forma a criar os espaços livres convenientes à apresentação de certas obras de escultura. O Auditório (no alto à direita) não foi construído — ainda

A
PAVILHÃO DAS EXPOSIÇÕES - 3.º PAVIM.
1 RAMPAS
2 VAZIOS
3 SALÃO
4 ESCADA ROLANTE

AUDITÓRIO - PLATEIA E PALCO
1 RAMPAS
2 PALCO
3 SANITÁRIOS
4 VAZIO DA ORQUESTRA
5 PLATEIA 2.000 LUGARES
6 AR CONDICIONADO
7 CABINES DE PROJEÇÃO

B
PAVILHÃO DAS EXPOSIÇÕES - 2.º PAVIM.
1 RAMPAS
2 VAZIOS
3 SALÃO
4 ESCADA ROLANTE

AUDITÓRIO - CAMARINS E FOYER
1 RAMPAS
2 MARQUISE
3 SANITÁRIOS
4 BAR
5 FOYER
6 CAMARINS
7 ORQUESTRA

C
PAVILHÃO DAS EXPOSIÇÕES - TERREO
1 RAMPAS
2 VAZIOS
3 SANITÁRIOS
4 ESCADA ROLANTE

AUDITÓRIO - TERREO
1 RAMPAS
2 MARQUISE

D
PAVILHÃO DAS EXPOSIÇÕES - SUBSOLO
1 RAMPAS
2 DEPOSITOS
3 SANITÁRIOS
4 ESCADA ROLANTE
5 BOMBAS
6 POÇO DE ESGOTO
7 CABINE PRIMARIA
8 AUDITÓRIO
9 CABINE

PALÁCIO DAS NAÇÕES

PALÁCIO DOS ESTADOS

PALÁCIO DA AGRICULTURA

A fotografia mostra que a originalidade das colunas não foi motivada simplesmente por uma fantasia ou capricho plástico: resultou, ao contrário, da necessidade de melhor aproveitar o espaço térreo, reduzindo os pontos de apóio sem prejuízo do sistema construtivo.

- 9.º PAVIMENTO - HOSPEDAGEM
- 1 HALL
 - 2 PORTARIA
 - 3 BAR
 - 4 CASA DAS MÁQUINAS
 - 5 SANITÁRIOS
 - 6 QUARTO
 - 7 ROUPARIA
 - 8 WC
 - 9 ESPERA
 - 10 ESTAR

- PAVIMENTO TIPO - 2.º A 8.º
- 1 HALL DOS FUNCIONÁRIOS
 - 2 HALL DO PÚBLICO
 - 3 SANITÁRIOS
 - 4 CIRCULAÇÃO - FUNCIONÁRIOS
 - 5 CIRCULAÇÃO DO PÚBLICO
 - 6 DEPARTAMENTO E DIREÇÃO
 - 7 COPA
 - 8 PROTOCOLO

- SOBRELOJA
- 1 HALL
 - 2 COPA
 - 3 SANITÁRIOS
 - 4 VAZIO
 - 5 SALÃO DE CONFERÊNCIAS
 - 6 TERRAÇO

- TÉRREO
- 1 HALL - FUNCIONÁRIOS
 - 2 HALL - PÚBLICO
 - 3 HALL - SECRETÁRIO
 - 4 LIGAÇÃO
 - 5 EXPOSIÇÕES
 - 6 BAR
 - 7 COZINHA
 - 8 RESTAURANTE
 - 9 ESPERA
 - 10 SANITÁRIOS
- SUBSOLO
- 11 DEPÓSITO
 - 12 BOMBAS
 - 13 CABINE TRANSFORMADORA
- SUBSOLO DA COZINHA
- 14 DESPENSA
 - 15 FRIGORÍFICO

Em outubro de 1954, a revista *Acrópole* apresenta os edifícios e estandes da Exposição do IV Centenário. O texto que abre o artigo é bastante esclarecedor não apenas com relação à grandiosidade da exposição, mas também sobre a proposta e a construção do parque e seus pavilhões:

Perto de três milhões de pessoas fazem de nossa terra um dos centros de mais rápido progresso de todo o mundo. Não é exagero. São Paulo apresenta um espetáculo grandioso pelas formas gigantescas de seu comércio. Há entretanto outros pontos que tornam a metrópole bandeirante deveras impressionante. Um deles, temos a noite, desde ao acender das luzes, quando a urbe magnifica se desfaz em cordéis de infinita luminosidade. São cordéis que tremeluzem com a mesma força, tanto no coração da cidade como no Ibirapuera. Agora, todos os olhares de nossa metrópole estão voltados para a obra gigantesca empreendida nesse local. E o espetáculo é de infinita grandiosidade! O Ibirapuera, através de suas inúmeras manifestações, é testemunho fiel da nossa verdadeira estatura econômica. Mas não é só. Também a arte, a ciência, a cultura enfim, estão lá representadas de forma magnífica. Ocupando a maior área até hoje concebida em São Paulo para iniciativas de tal natureza, a Exposição do IV Centenário é o nosso maior legado à posteridade. Só o Palácio das Indústrias já é uma prova irrefutável disso. Mais de quinhentos stands estão lá instalados, dando aos interessados um quadro real da nossa capacidade de produção. Primorosamente decorados, esses stands são o que há de bom gosto [...] (ACRÓPOLE, n. 193, 1954, p. 53)

Segundo Marco do Valle

[...] no projeto do Conjunto Ibirapuera, Niemeyer propõe pela primeira vez uma concepção espacial que será recorrente em seu trabalho, uma derivada do conceito da “forma sobre plataforma e pilotis”, que teve seu “grau zero”, no late Clube (1940), juntamente com a concepção de duas formas diferentes interligadas à distância por uma marquise”, com seu “grau zero” na Casa de Baile (1940). A síntese dessas concepções anteriores Niemeyer a realizará no conjunto formado pelo Palácio das Artes e Auditório (1951) do Ibirapuera. (VALLE, 2000, p. 201)

Tombamento

O Parque Ibirapuera é tombado pelos três órgãos públicos de preservação de patrimônio cultural (CONPRES, CONDEPHAAT e IPHAN)⁷. Cada um deles, com estruturas distintas e autônomas, estabelece nas suas resoluções de tombamento abordagens diferentes, com atribuições de valor que consideram questões diversas. As decisões dos órgãos não são concorrentes nem hierárquicas, ou seja, no caso do Ibirapuera, para qualquer intervenção proposta é necessária a aprovação nas três esferas. Caso haja algum indeferimento, este prevalece⁸.

A resolução de tombamento do Parque Ibirapuera elaborada pelo CONPRES é a mais sintética das três. Cita apenas o perímetro de tombamento e a necessidade de preservar o traçado urbano, a vegetação e área permeável: “A vegetação de porte arbóreo e os ajardinamentos públicos e particulares que assim definem e preservam a área permeável do perímetro” (CONPRES, 1997). Trata-se de um tombamento de uma área da cidade que não especifica nenhuma questão relacionada à qualidade arquitetônica dos edifícios do parque, a não ser no que diz respeito à sua volumetria. É importante frisar que a resolução não faz distinção entre as construções internas e externas do parque⁹. Há uma série de alterações posteriores que tratam da questão das áreas envoltórias no sentido de garantir uma ambiência urbana que contribua para a qualidade ambiental do parque e da cidade¹⁰.

A resolução do CONDEPHAAT tem uma definição mais clara a respeito do tombamento do parque. Inicia pela proteção de toda a área verde em seu interior, considerando a carência de áreas verdes no município. Em seguida, lista os edifícios protegidos: Palácio das Nações (Pavilhão Manoel da Nóbrega), Palácio dos Estados (Pavilhão Francisco Matarazzo Sobrinho), Palácio das Exposições (Pavilhão Lucas Nogueira Garcez), Palácio das Indústrias (Pavilhão Armando de Arruda Pereira), Grande Marquise de Interligação dos Pavilhões e as edificações sob a mesma (antigo Museu de Cera, que integra parte da área atualmente ocupada pelo MAM, antigo Pavilhão de Exposições, antigo *lunchbar*, blocos de sanitários e central de telefonia), Planetário Municipal, Instituto de Astrofísica, Pavilhão Japonês¹¹, Ponte de Ferro (remanescente do Pavilhão da Cia. Siderúrgica Nacional). Estabelece, entre outras diretrizes, que “[...] não será permitido o aumento de área construída” e “[...] não será permitida a diminuição dos atuais espaços permeáveis e/ou cobertos por vegetação em toda a área do Parque”¹².

A resolução ainda sugere adequações do espaço, principalmente no que diz respeito às ocupações posteriores à construção do conjunto:

Somando-se a isto, aproveitando a oportunidade da saída da Prefeitura e da Prodam dos prédios que ora ocupam, prevista pela

⁷ CONPRES. Resolução n. 06/97, CONDEPHAAT. Resolução 1 de 25/01/1992. No IPHAN, o processo de tombamento do parque foi incluído no processo 1.550 de tombamento das obras do arquiteto Oscar Niemeyer, que até o momento não foi concluído (conforme apresentado no capítulo 2)

⁸ O tombamento, ato jurídico de reconhecimento público de valor de bens culturais, é um instrumento essencial para a construção da identidade cultural da sociedade. Entretanto, não tem se mostrado suficiente para a preservação e conservação dos bens aos quais atribui valor. Mais do que isso, as crescentes manifestações da sociedade somam camadas de valor que o tombamento não acompanha. Os documentos sofrem de um processo cada vez mais veloz de obsolescência.

⁹ Essa resolução passou por várias alterações que regulam as construções externas ao parque.

¹⁰ Não é raro o tombamento exercer função de regulador urbano. O instrumento é mais eficaz e veloz na sua aplicabilidade do que as legislação urbanas como planos diretores, leis de uso e ocupação de solo.

¹¹ Pavilhão Japonês, doado pela Colônia Japonesa a São Paulo. É reprodução do Palácio Katura de Kioto e construído inteiramente com material importado do Japão, por técnicos e operários japoneses (CONDEPHAAT, 1991, p. 497).

¹² CONDEPHAAT. Resolução 1 de 25/01/1992.

lei 10.929 de 11 janeiro de 1991, sugerimos a relocação de museus e outras atividades instaladas sob a marquise, que ao longo do tempo tem sido indisciplinadamente ocupada, criando novos compartimentos fechados que prejudicam a leitura de seu espaço grandioso, culminando com uma lanchonete cujas instalações criaram anexos cobertos contíguos a esta marquise, prejudicando totalmente este núcleo central de comunicação entre os pavilhões. (CONDEPHAAT, 1991, p. 498)

Já no IPHAN, a proposta de tombamento se restringe especificamente aos edifícios projetados por Niemeyer para o parque:

Por sua relevância urbanística e cultural poderão ser inscritos no Livro do Tombo Histórico e no Livro do Tombo das Belas Artes. São eles: a Grande Marquise, o Palácio das Nações (Pavilhão Manoel da Nóbrega, atualmente ocupado pelo Museu Afro Brasil), o Palácio dos Estados (Pavilhão Francisco Matarazzo Sobrinho, atualmente desocupado), o Palácio das Indústrias (Pavilhão Armando de Arruda Pereira, atualmente ocupado pela Fundação Bienal), o Palácio de Exposições ou das Artes (Pavilhão Lucas Nogueira Garcez, também conhecido como Oca, atualmente ocupado para grandes exposições), e o Palácio da Agricultura (atualmente ocupado pelo Museu de Arte Contemporânea da USP).¹³

Conforme colocado anteriormente, esse processo ainda não foi homologado, pois passou a fazer parte do tombamento das obras de Oscar Niemeyer que ainda tramita no órgão. Seguindo o regimento do IPHAN e das demais entidades de preservação, a partir da abertura de um processo de tombamento, as obras em análise passam a ficar sob tutela do órgão e qualquer intervenção deve ter prévia autorização. Portanto, independentemente da conclusão do processo, os edifícios do Parque Ibirapuera estão provisoriamente preservados pelo IPHAN¹⁴.

Cabe comentar a dificuldade, nos três casos de tombamento, de estabelecer os valores e as diretrizes de um conjunto como o do Ibirapuera nas resoluções que pautam as decisões dos órgãos em relação ao bem cultural. A ideia de uma resolução que abarque todos os valores reconhecidos parece ser inviável¹⁵. Em relação às diretrizes de preservação, que também devem constar na resolução de tombamento, elas devem ser suficientemente claras para que se possa efetivamente preservar, mas também

suficientemente flexíveis para que se possa intervir sem correr o risco de inviabilizar a preservação e pleno uso dos bens culturais.

No caso da resolução do CONDEPHAAT, no episódio da solicitação de construção do novo auditório – que será discutido mais adiante – o Conselho, a partir de um texto de Ulpiano Bezerra de Menezes, demonstra os problemas da redação da resolução, principalmente no que diz respeito à proibição de aumento de área construída, quando evidencia a contradição da proibição com a regra de que

[...] todas as mudanças de uso das edificações, assim como as intervenções nas áreas tombadas – demolições, construções, reformas, obras de conservação e restauração – serão objeto de prévia deliberação do CONDEPHAAT [...]tem-se que reconhecer que a Redação da Resolução é infeliz e tecnicamente insatisfatória, pois daria margem a ambiguidades numa leitura sumária e apenas literal [...]com efeito, não é cabível admitir-se a proibição em gênero de quaisquer construções novas e, ao mesmo tempo definir diretrizes destinadas a reger “todas as obras de [...] construções” e, para culminar o absurdo, exigir que “construções” (novas, por óbvio) sejam “objeto de prévia deliberação do CONDEPHAAT”. (CONDEPHAAT, 1994, p. 99)

A análise dos casos a seguir trata de compreender os acontecimentos no Parque Ibirapuera a partir da leitura mais abrangente possível dos valores atribuídos e das diretrizes contemporâneas de preservação de patrimônio cultural, sem se restringir às que foram estabelecidas pelos órgãos de preservação. Pretende mostrar, conforme discutido nos capítulos anteriores, a dificuldade de tratar de um patrimônio recente e, principalmente, da interferência do arquiteto-autor e dos membros de sua equipe.

Intervenções no parque

Desde sua inauguração, foram numerosos os processos de intervenção no Ibirapuera, como é de se esperar para um espaço público numa cidade como São Paulo, que teve um processo de transformação enorme desde a construção do parque nos anos 1950. Pela sua importância na cidade e por se tratar de uma obra de Niemeyer, as intervenções têm ampla repercussão na sociedade. Fica evidente que a discussão sobre a sua preservação trata sempre da sobreposição e confusão de três aspectos: as

¹³ IPHAN. Mais três monumentos projetados por Niemeyer são tombados pelo Iphan, 4 maio 2016. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/3573/conjunto-da-obra-de-oscar-niemeyer-pode-ter-mais-tres-bens-protegidos>>. Acesso em: 23 dez. 2016.

¹⁴ Essa situação provisória, se por um lado garante a preservação do bem durante o período de estudos, por outro estabelece uma situação delicada de falta de diretrizes claras sobre a sua preservação.

¹⁵ Essa questão não diz respeito exclusivamente ao Ibirapuera, mas a todos os processos de tombamento. Um procedimento de revisão das resoluções poderia incorporar outros valores que são reconhecidos com a passagem do tempo.

construções propriamente ditas, o projeto original e a autoria de Oscar Niemeyer, que foi sistematicamente consultado a respeito das intervenções até a sua morte em 2012.

Como será apresentado adiante em diversos casos, em vez de concentrar as discussões nas propostas de intervenção – se são compatíveis com a preservação desejada – as diversas abordagens se atrapalham mutuamente, evocando, em cada caso, argumentos diversos e muito contraditórios.

Tombar o Parque Ibirapuera não pode significar a impossibilidade de interferir no seu conjunto. Como discutido no capítulo anterior, os projetos originais¹⁶ não podem ser tomados como representação fiel do conjunto construído e também não são, obrigatoriamente, os documentos que estabelecem as novas possibilidades dentro do parque. Eles são essenciais, no entanto, para a compreensão dos princípios que nortearam a proposta. A constante consulta ao arquiteto-autor também deve ser considerada com cautela.

O parque não pode ser compreendido apenas com os valores reconhecidos no projeto e na construção original. A apropriação do conjunto pela população, suas numerosas possibilidades de uso, o desenvolvimento urbano, as novas demandas da sociedade são camadas de valor que se sobrepõem e precisam estar na pauta das discussões de intervenção, para que se possa agir considerando o pleno uso e a preservação. Os usos propostos originalmente já foram alterados muitas vezes, diversas construções novas foram executadas, algumas removidas, outras permanecem até hoje. É com este Ibirapuera que existe hoje que é necessário dialogar.

Se no projeto original havia edifícios que jamais foram construídos, não há nenhum compromisso imperativo para a sua finalização. Uma vez terminada a obra, esse é o Parque Ibirapuera, concluído, dentro das condições possíveis. Não significa dizer que era, então, uma obra fechada, vedada a novas intervenções.

A análise dos casos a seguir pretende mostrar a dificuldade de discussão, a sobreposição de leituras de valor e a relação com as diferentes atuações dos órgãos de preservação. Evidencia a dificuldade de separar uma leitura do parque como patrimônio cultural de seu projeto original e da atuação do arquiteto-autor como dono absoluto da obra. A proposta é perceber, a partir da discussão dos projetos propostos – realizados ou não – a dificuldade de lidar com o parque e essas outras instâncias que invariavelmente se impõem.

Os projetos estudados a seguir dizem respeito ao período posterior ao reconhecimento do Ibirapuera como bem cultural pelos órgãos de preservação. A partir da abertura do processo de tombamento, toda e qualquer intervenção no parque deveria ser submetida aos órgãos. Assim, os processos apresentam diversas situações, com as solicitações dos proponentes e as discussões que se seguiram.

Ampliação do Pavilhão das Indústrias - edifício da Bienal

Em março de 1994, Oscar Niemeyer escreve uma carta endereçada ao então presidente do CONDEPHAAT, o arquiteto José Carlos Ribeiro de Almeida, justificando o pedido de construção de um espaço anexo ao edifício da Bienal “[...] compreendendo locais de encontro, um grande auditório, restaurantes, bares, etc. daria ao conjunto outra importância convocando a população, criando o ambiente indispensável ao conhecimento e à difusão das artes plásticas” (CONDEPHAAT, 1994, p. 2).

Sua argumentação parte do fato de que o parque não havia sido concluído – referindo-se ao auditório existente no projeto original que havia sido pensado junto ao edifício da Oca.

Nessa mesma correspondência, Niemeyer reforça a importância de ser ele o autor do projeto e, portanto, autorizado a intervir no bem tombado:

[...] e gostaria de lembrar o critério que, em caso idêntico, está sendo adotado nas modificações que serão feitas no edifício-sede do Ministério da Educação e Saúde – já tombado – permitindo aos arquitetos responsáveis pelo projeto qualquer alteração ou acréscimo que considerem necessários para o bom funcionamento do edifício, ficando claro que sem a presença deles nada mais poderá ser feito nele, pois cada arquiteto tem sua maneira própria de ver a arquitetura. E isto que nos parece de clareza irrecusável deveria valer também para o prédio da Bienal. (CONDEPHAAT, 1994, p. 3)

Após extensa discussão a respeito da solicitação, o CONDEPHAAT manifesta-se contrário à aprovação do projeto. O argumento principal para a decisão está amparado na resolução de tombamento (SC-1 de 25/01/1992), que estabelece que não será permitido o aumento de área construída e nem a diminuição de áreas permeáveis no parque.

Há pouca documentação de imagens desse processo, o que evidencia que a questão não foi discutida a partir da leitura do bem cultural e do impacto da intervenção proposta. Não há nenhuma discussão a respeito do projeto propriamente dito.

Era um programa compatível com o parque? O programa ampliaria e qualificaria as atividades desenvolvidas no edifício da Bienal? Seria uma intervenção de fato danosa ao conjunto?

¹⁶ Projeto original compreendido como o conjunto de desenhos que foram o suporte técnico para a construção executada.

¹⁷ Carta de 25 de novembro de 1993 respondendo a uma consulta informal feita pela Fundação Bienal. O texto reafirma uma perspectiva de congelamento do parque e de impossibilidade de intervenções com novas construções.

¹⁸ Parecer técnico assinado pela arquiteta Lucilena Whitaker Melo Bastos (24 maio 1994).

¹⁹ Ofício 426/SVMA-G/99, assinado pelo Secretário Municipal do Verde e do Meio Ambiente Ricardo Ohtake (Acervo IPHAN).

²⁰ PLANO DIRETOR, p. 4 DOM. São Paulo, 24 jul. 1996.

²¹ É curioso notar que a ASSUAPI, associação que tinha como intuito principal a preservação do parque, tenha suas instalações em uma construção irregular sob a marquise.

²² Ofício 426/SVMA-G/99, assinado pelo secretário Municipal do Verde e do Meio Ambiente Ricardo Ohtake (Acervo IPHAN).

²³ As recomendações para preservação de patrimônio cada vez mais indicam para o caminho da conservação preventiva, que trata de elaborar um plano geral de conservação, voltado a manutenções constantes e calibradas e que buscam evitar intervenções mais invasivas. No Brasil, a questão ainda é pouco discutida e o resultado é, inevitavelmente, a necessidade de obras de restauro. No caso do Ibirapuera, durante dois anos (2010-2012) a marquise passou por um grande processo de restauração. Segundo matéria do jornal *O Estado de São Paulo*, de 5 de outubro de 2012: “[...] o restauro teve por objetivo a recuperação estrutural da marquise, castigada pela falta de manutenção preventiva e por sucessivas intervenções que colocaram a segurança em risco. Ao longo do tempo, várias camadas de concreto foram acrescentadas de forma sobreposta à cobertura, com a intenção de impermeabilizá-la. Mas o resultado foi uma sobrecarga de peso perigosa”. Para saber mais sobre a questão da conservação preventiva ver a página: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/interna.php?ID_S=218> (acesso em: 22 dez. 2016) e CARVALHO (2015).

Também são determinados os usos dos edifícios, sempre vinculados às artes: exposições, auditórios, bibliotecas, locais de encontro etc.

Seguindo a diretriz de “[...] total desocupação da grande marquise que, conforme projeto original do Arquiteto Oscar Niemeyer, deverá ser mantido totalmente livre para a integração dos Museus ali existentes”¹⁹, o plano prevê que para o “[...] Museu de Arte Moderna, construído debaixo da Marquise, seria destinado, como as plantas indicam, um novo espaço, com 3.000 m²”²⁰.

Em seguida, é solicitada e autorizada a remoção das seguintes construções existentes sob a marquise: “Sanitário, cabines primárias, cabines telefônicas, ASSUAPI (Associação dos Usuários e Amigos do Parque Ibirapuera)”²¹, III Millenium”²².

A contratação de Oscar Niemeyer para desenvolver o Plano Diretor, ou seja, um plano para o futuro do parque, evidencia, entre outras questões, a dificuldade de abordar o conjunto sem a anuência do arquiteto-autor. Como se fosse dele a única possibilidade de uma leitura crítica sobre o estado de conservação e sobre planos futuros. Também é possível observar no plano um olhar distanciado do parque real, existente. Não há diálogo com as ocupações e usos do espaço. É uma leitura superficial pautada no plano original e em propostas novas de ocupação.

Entretanto, há de se observar que nenhuma proposta do plano fere os valores reconhecidos no parque. A desocupação da marquise, inclusive com a remoção do MAM (Museu de Arte Moderna) e sua instalação em outro ponto do parque, parece uma solução adequada à sua preservação e pleno uso – este tema será retomado mais adiante. Essa liberação de fato acontece e contribui muito para a fruição do espaço, já que o deixa livre para uso público. As construções existentes estabeleciam um recorte do espaço e uso privativo. As demais propostas, como o projeto do acesso e a alteração do MAM, não são levadas adiante.

É interessante notar que o plano não considera as restrições colocadas na resolução de tombamento do CONDEPHAAT, que, como discutido anteriormente, proibia novas construções. O mesmo Niemeyer, que dois anos antes tinha recebido do órgão uma negativa para a intervenção no edifício da Bienal, ignora o fato e propõe intervenções que, em princípio, jamais seriam aprovadas.

Do ponto de vista da gestão do parque, um plano que organizasse as intervenções e ações de conservação seria muito bem-vindo. Não significaria um instrumento que engessasse as ações no parque. Pelo contrário, um documento que poderia ser revisto de tempos em tempos, incorporando novos valores e novas demandas. Da forma como foi apresentado, pouco contribuiu para a preservação do Ibirapuera, principalmente porque tem um olhar de continuidade de implantação do conjunto, com grandes obras e não uma abordagem cuidadosa voltada para a conservação do existente²³.

Em uma correspondência para o arquiteto Fábio Penteado, presidente da Fundação Bienal, José Carlos Ribeiro de Almeida, o presidente do CONDEPHAAT, expressa a sua compreensão sobre o tema e a dificuldade para a aprovação do projeto: “O tombamento, em consequência, teve como objetivo manter o parque no estado atual, evitando novas intervenções e edificações, preservando dessa forma o bem cultural” (CONDEPHAAT, 1991, p. 914)¹⁷.

O parecer da área técnica confirma a hipótese levantada apontando que a resolução de tombamento não permite aumento de área construída dentro do perímetro tombado do parque: “Independente do autor, do seu renome e competência, não é possível abrir uma exceção baseada neste ou naquele argumento. Isto criaria um precedente perigoso, acabando por enfraquecer a própria lei” (CONDEPHAAT, 1991)¹⁸.

O projeto não é aprovado pelo Conselho, que vota em conformidade com a área técnica. Não há maiores desdobramentos desse processo e nada mais é discutido. Esse é apenas um caso, de uma sequência de fatos similares, cada qual tratado de forma diferente como será visto a seguir.

Plano Diretor

Desde a inauguração, o parque passou por numerosos problemas referentes a estacionamento de carros, construções feitas sem autorização ou controle e uso indevido dos espaços. Os usuários e moradores dos arredores se organizaram em associações e sempre se posicionaram a favor da preservação – não necessariamente como bem cultural – do parque público.

Em 1996, a prefeitura decide contratar Niemeyer para elaborar um plano diretor para a conservação do Ibirapuera.

Evidentemente, mais do que conservá-lo, Niemeyer tinha uma leitura absolutamente contemporânea sobre o parque, questionava seu estado propondo numerosas intervenções. Logo na introdução, já esclarece: “Nada de concessões, nada de atender apelos que o desmereçam. O importante é o Parque do Ibirapuera e o conjunto arquitetônico nele construído”. A única menção em relação ao projeto original é sobre a “[...] realização no Ibirapuera do Grande Centro de Arte”.

A primeira questão apresentada por Niemeyer foi a possibilidade de intervenção na entrada principal do parque. A solução proposta foi construir um grande estacionamento no local e também um auditório – que já havia sido proposto no projeto de 1954, mas com desenho completamente diverso. Seria, segundo o arquiteto, a possibilidade de concluir o acesso principal que não pôde ser realizado nos anos 1950.

Mas o Parque do Ibirapuera e o Centro de Arte - é bom repetir - seriam importantes para a cidade, promovendo as artes, convocando a juventude, criando um novo ponto de interesse cultural.

Nossa idéia é que no bloco da Bienal se realizem, como vêm ocorrendo com tanto apuro, as exposições internacionais. No bloco do antigo Gabinete do prefeito, ficariam os locais de encontro, bibliotecas, auditórios, bares, áreas de comunicação, supridas com o aparelhamento mais atualizado.

E ali, como no Cento Pompidou em Paris, veríamos os jovens a discutir em grupos os problemas das artes, da cultura e da própria vida, já possuídos dessa curiosidade criativa que antes lhes faltava. (4)

No outro, onde funciona a Prodam, que destinaríamos ao ensino das artes, estariam eles a trabalhar entusiasmados, nos grandes e pequenos ateliês de pintura, escultura e gravura, cultivando as minúcias das técnicas mais diferentes, exibindo seus trabalhos nas áreas reservadas a exposições. (5)

E até para os artistas plásticos esse centro de ensino e prática das artes seria útil, pois nele encontrariam os espaços e meios de trabalho que muitas vezes não possuem e os imobilizam.

É evidente que o Centro de Arte constitui programa da maior importância para o governo atual. Os prédios já estão construídos e num curto espaço de tempo eles poderiam ser inaugurados.

Com este Plano Diretor, os edifícios e a marquise ficam com suas funções bem definidas. Devem, portanto, ser evitados o usos indevidos desses espaços com realizações de feiras, bazares e eventos comerciais, não se permitindo nenhuma instalação ou edificação, provisória ou permanente, cuja função esteja em desacordo com as aqui previstas.

O Parque do Ibirapuera deveria ser visto pelos que passam em todo o seu perímetro. É bellissimo, e sua beleza é um convite permanente e um novo encanto para esta cidade, tão carente de espaços livres e vegetação.

Com esse objetivo, tudo o que ocupa sua periferia, deveria ser removido, inclusive, casas e escritórios existentes. É claro, que a solução exige tempo. Mas a medida inicial que propomos - urgentíssima ao nosso ver - é tombá-los, evitando a idéia natural da valorização. Depois a demolição.

Nossa opinião é que as áreas de repouso e passeio deveriam prevalecer, criando um grande espaço livre, coberto de gramado e vegetação, com o tempo, uma floresta criando sombras e sossego, como as de Bois de Bologne em Paris. (6)

Sentir-se fora da cidade e da poluição, é o desejo dos que as procuram.

Dai, se propor que nenhum carro circule pelo parque e, apenas um caminho de saibro para pedestres, servindo a grande área projetada.

Toda vegetação existente no parque, deveria ser preservada, e outras grandes e copadas nele inseridas.

capoter - Antio Gachab

reao. restaurante

anchonete e bistrô de

informação e biblioteca

1º pav.

exposições

at. vidro. at. vidro

Prodam.

Pela periferia, principalmente, elas deveriam se multiplicar, mais próximas e densas, reduzindo assim os ruídos da cidade.

No texto junto, definimos com mais clareza, tudo o que ao nosso ver, deveria ser feito nesta área tão importante para a cidade e os habitantes de São Paulo.

PARQUE IBIRAPUERA

Plano Diretor

Planta Geral - 01

Arquiteto Oscar Niemeyer

PLANO GERAL
CONSTRUÇÕES, EQUIPAMENTOS E ACESSO QUE DEVERÃO PERMANECER OU SER CRIADOS NO PARQUE IBIRAPUERA.

01 - GARAGE SUBTERRÂNEA - veículos
02 - ENTRADA PRINCIPAL - pedestres
03 - SAÍDA GARAGE SUBTERRÂNEA
04 - PAVILHÃO DO COSMO
05 - AUDITÓRIO
06 - SANITÁRIOS/AMBULATÓRIO
07 - MARQUISE
08 - ENTRADA SERVIÇO: BIENAL/ MAM/ RESTAURANTE - veículos
09 - PAVILHÃO BIENAL
10 - MAM

11 - RESTAURANTE
12 - CENTRO DAS ARTES - ATELIER
13 - CENTRO DAS ARTES - EXPOSIÇÕES
14 - PLANETÁRIO
15 - PAVILHÃO ASTROFÍSICA
16 - ILHA
17 - PISTA COOPER
18 - CICLOVIA
19 - CICLOVIA MIRIM
20 - BOSQUE - VEGETAÇÃO
21 - ENTRADA AV. IV CENTENÁRIO - pedestres
22 - ADMINISTRAÇÃO
23 - DEPÓSITO
24 - SANITÁRIOS

25 - FLAMIGÁRIO
26 - PISTA PASSEIO PEDESTRES
27 - VIVEIRO MANEQUINHO LOPES
28 - ANTIGA SERRARIA
29 - ENTRADA SERVIÇO SERRARIA / VIVEIRO
30 - ENTRADA AV. REPÚBLICA DO LIBANO - pedestres
31 - LANCHONETE / WC
32 - ENTRADA SERVIÇO CENTRO DAS ARTES - veículos
33 - ESTAÇÃO TRATAMENTO ÁGUAS
34 - ESTACIONAMENTOS INTERNOS AO PARQUE (serviços).

RESUMO

ENTRADAS

Além da entrada principal com estacionamento para dois mil carros e acesso privativo para a Bienal, duas entradas de pedestres seriam mantidas, uma na Av. IV Centenário, outra na Av. República do Líbano.

CIRCULAÇÃO INTERNA

Para o Centro de Arte, a grande marquise é, naquela área, o elemento principal. Acesso protegido para todo o conjunto.

No parque propriamente dito, um caminho de saibro, arborizado, ligando as entradas, para eles projetadas, contorna a grande área, onde entre gramados e farta vegetação, os visitantes encontrariam o ambiente de descanso desejado. A idéia visa não dividir esse espaço em pequenas áreas, deixando que a própria natureza disso se incumba.

PRÉDIOS A DEMOLIR

Todos os prédios localizados na periferia, e outros que não constam do plano geral, deveriam ser demolidos.

ESPORTES

Os esportes de caráter individual seriam evitados, ocupam grandes áreas de pouca frequência. Daí a preferência por multiplicar os grandes espaços livres e a proposta nossa de excluir as quadras de tênis, basket, volley e futebol de salão. Somente as pistas de ciclovias e cooper, seriam preservadas.

PRÉDIOS NOVOS

A planta geral apresenta e localiza as novas construções a realizar. São poucas. O grande auditório da entrada principal, um restaurante, o MAM, o Memorial Jânio Quadros, e pequenas construções como o edifício da administração e depósitos, sanitários, controles, centro de saúde, segurança, manutenção e uma lanchonete, a serem construídas próximo ao caminho de pedestres.

CASO ESPECIAL

O viveiro Manequinho Lopes deveria apenas ser afastado da periferia, mas conservado dentro do plano, agora elaborado.

Quanto a cúpula localizada na entrada do Centro de Arte e, até hoje, sem utilização atualizada, propoíamos adaptá-la aos espetáculos do cosmo, que tanto sucesso vem tendo nas novas obras em Paris. É um grande anfiteatro, com a platéia na inclinação de 30 graus, exibindo os mistérios que envolvem o universo e suas estrelas.

ESPETÁCULOS

Os espetáculos musicais que se realizavam no parque, não teriam mais razão de continuar no mesmo local. O novo auditório projetado, com capacidade para 2.000 pessoas e 30.000 quando feito para o exterior, o substituiria.

EXCEÇÃO

Para o Museu de Arte Moderna, construído debaixo da marquise, seria destinado, como as plantas indicam, um novo espaço, com 3.000 m².

SVMA

SECRETARIA MUNICIPAL DO VERDE E DO MEIO AMBIENTE

Os interessados poderão encaminhar suas sugestões até o dia 15 de agosto de 1996, endereçando-as à Assessoria Técnica da Secretaria Municipal do Verde e do Meio Ambiente, localizada na Av. Paulista, 2.073 - Piso Superior - Conjunto Nacional - Cerqueira Cesar - CEP. 01311.940 - Fax.: 283.1184.

O Parque Ibirapuera comemora, no próximo dia 25 de agosto, 42 anos desde a sua inauguração.

Dadas as suas características e sua localização privilegiada, o Parque Ibirapuera tornou-se a mais importante área verde da Cidade de São Paulo, concentrando, nos finais de semana, e principalmente, em dias de grandes eventos, um público que chega a superar duzentas mil pessoas.

A consciência sobre as limitações espaciais do Parque para o atendimento de toda a sorte de demandas feitas pelos usuários implicou, no âmbito da Secretaria Municipal do Verde e do Meio Ambiente, a constituição de uma Comissão para a redação de uma proposta de diretrizes para a gestão do Parque Ibirapuera.

Com base nos estudos e levantamentos realizados, resolveu-se consultar o autor do Projeto original do Parque, o Arquiteto Oscar Niemeyer.

No dia 08 de julho de 1996, o Arquiteto entregou à Municipalidade a sua proposta para o Plano Diretor do Parque Ibirapuera.

Diante da relevância do tema, realizar-se-á, futuramente, em data a ser designada, no Auditório do Conselho Municipal do Meio Ambiente e Desenvolvimento Sustentável - CADES, Audiência Pública, com vistas a subsidiar as decisões que serão tomadas pela Administração quanto à implantação do novo Plano Diretor do Parque Ibirapuera.

PREFEITURA DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO

SECRETARIA MUNICIPAL DO VERDE E DO MEIO AMBIENTE - SVMA

PAULO MALUF
Prefeito do Município de São Paulo

WERNER EUGENIO ZULAUF
Secretário Municipal do Verde e do Meio Ambiente

EQUIPE TÉCNICA - Assessoria Técnica da SVMA

Celso Coaracy Dalprat de Moraes Franco

Carlos M. Morinaga

Cristiano Ribeiro da Luz

COORDENAÇÃO JURÍDICA - SVMA

Gláucia Savin - Chefe da Assessoria Jurídica

CONSELHO MUNICIPAL DO MEIO AMBIENTE E DESENVOLVIMENTO SUSTENTÁVEL - CADES

Av. Paulista, 2073 - Conjunto Comercial - Piso Superior.

81. Plano Diretor para o Parque Ibirapuera, p.8

IBIRAPUERA

159

82. Projeto de Lina Bo Bardi para o MAM, 1982
* A linha vermelha tracejada representa os limites da marquise

83. Planta atual do MAM
*A linha vermelha tracejada representa os limites da marquise

²⁴ Pode-se observar na resolução do CONDEPHAAT a menção a este espaço.

²⁵ Alguns pavilhões, como o das Indústrias - atual edifício da Bienal – foi projetado com o seu térreo livre, sob pilotis, mas na primeira Bienal o edifício já tinha o térreo fechado por caixilhos, como permanece até hoje.

MAM

O MAM, Museu de Arte Moderna, foi implantado sob a marquise, onde existia o Museu de Cera²⁴, com projeto de Lina Bo Bardi, André Vainer e Marcelo Ferraz, de 1982. O edifício foi construído no mesmo local em que Bo Bardi montou a exposição Bahia, para a V Bienal de São Paulo: sob a marquise, próxima ao acesso do edifício da Bienal. O espaço do MAM foi sistematicamente ampliado ao longo do tempo, sempre no mesmo local, interferindo no espaço que deveria ser desimpedido de construções e na relação da marquise com o edifício da Bienal, seu principal acesso.

Nos processos do IPHAN há uma extensa troca de correspondências a respeito da exposição da *Aranha*, de Louise de Bourgeois. O MAM pediu autorização para a exposição temporária no local do antigo Museu do Presépio e não retirou a instalação no fim do prazo. Após diversas comunicações sobre a necessidade de remoção da obra e, diante do proposital adiamento por parte do MAM, foi emitido um mandato judicial para a remoção. A negociação pela extensão de prazo visava, evidentemente, a incorporação dessa área ao MAM, a qual foi bem-sucedida. A *Aranha* está hoje definitivamente no mesmo local. Essa foi uma das diversas ampliações da área do museu sob a marquise ao longo dos anos.

Algumas das leituras mais evidentes a respeito da marquise são sobre se tratar de um amplo espaço, completamente aberto para todos os lados. Além disso, é a principal conexão entre todos os pavilhões do parque, de forma aberta e franca. A marquise é ocupada de formas variadas e se transforma em função da sua ocupação ao longo de um mesmo dia e nos dias da semana. Seguramente, é um dos espaços abertos públicos mais importantes da cidade e permite uma sociabilidade ampla, extraordinária. A defesa de preservar a marquise livre de novas construções não está, portanto, no argumento da preservação do projeto original, mas considera a relevância que ela tem para a compreensão do parque e sua apropriação pelos seus usuários. Já os pavilhões, com seus múltiplos usos – nos últimos anos todos têm se transformado em museus ou em espaços expositivos –, têm caráter diferente, com acesso controlado²⁵.

O já citado processo de ocupação da marquise corrompe esses valores de forma brutal e chama atenção o fato de o MAM ter resistido à reorganização. Sua posição na marquise bloqueia a relação com o edifício da Bienal, além de criar um fundo, uma parede cega de acesso às áreas administrativas. Além disso, seu programa, mais restrito, não condiz com a proposta essencial da marquise. Em uma das ampliações, foi construído um grande restaurante que se abre visualmente para o parque. Entretanto, grande parte das exposições não é visível para os usuários que circulam fora do museu, sob a marquise. Uma vitrine que, mais do que uma simples divisão espacial, estabelece uma blindagem para os usuários do MAM. Considerando o caráter público da marquise,

é necessário destacar que o museu e o restaurante são evidentemente voltados para um público específico e elitizado²⁶. É clara a percepção de que a grande maioria das pessoas que circulam pela marquise enxergam, nos limites físicos do museu, uma barreira. Pode-se argumentar que o programa de um museu é sempre mais restrito. Não se trata de negar essa questão, mas de compreender que esse uso pode perfeitamente ocupar um dos pavilhões, adequados para tal finalidade. Apesar da necessidade de ampliar seus espaços, a direção se recusa a sair do lugar que ocupa atualmente.

Outra discussão a ser feita vem das diretrizes das discussões estabelecidas no campo de preservação de bens culturais: o MAM sob a marquise seria uma intervenção que reflete as diversas temporalidades no parque ou uma adição danosa ao conjunto? Sua remoção fere o princípio da preservação da manutenção das camadas históricas? Por que o MAM foi a única construção a permanecer sob a marquise?

São questionamentos que dividem opiniões, mas a característica da marquise, como principal elemento aberto, público e articulador de toda a infraestrutura do Ibirapuera, sem fechamentos, sem acessos definidos, é um valor reconhecido e que merece ser preservado. A implantação de um bloco fechado – assim como todos os outros que foram devidamente removidos, sem entrar no mérito de seus programas – interfere sobremaneira na marquise, principalmente na sua articulação com o edifício da Bienal.

Não foram poucas as oportunidades de o MAM ocupar um dos pavilhões e liberar a marquise, mas isso nunca se concretizou. Em 2013, o Secretário da Cultura do Município de São Paulo, Carlos Augusto Calil, ofereceu o Pavilhão Armando de Arruda Pereira, a antiga sede da Prodam, dentro do parque, que foi recusado pelo museu²⁷.

É curioso ver a manifestação de duas entidades a respeito do tema. O DOCOMOMO se pronuncia com uma leitura da arquitetura sobre a intervenção na marquise:

Inicialmente uma sala de proporções modestas (menos de 400 m²), o MAM ao longo dos últimos anos tem se expandido com a fúria de um desbravador. Atualmente o Museu ocupa uma área de aproximadamente 2.000 m² sob a marquise e pretende incorporar uma outra área, anteriormente ocupada pelo Museu do Presépio. Esse museu tinha sido transferido da área sob a Marquise em função do Plano Diretor do Parque Ibirapuera, aprovado em 1996 e que prevê entre outras ações, a liberação total do espaço da Marquise tal como projeta Niemeyer, autor do Plano. Niemeyer também prevê a transferência do MAM para um dos pavilhões do Parque que têm hoje usos não compatíveis com suas características arquitetônicas e com as próprias funções de parque.

84. *Aranha*, de Louise Bourgeois

85. MAM - área do restaurante com vidros escuros que não permitem a visão do lado de dentro do edifício. O Museu ampliou a sua área também com a utilização de limitadores de circulação, estreitando ainda mais a circulação pela marquise

²⁶ O restaurante, a grande vitrine voltada para o parque das esculturas cobra aproximadamente R\$100,00 por pessoa (aproximadamente US\$ 30,00), para exemplificar o caráter elitista do local.

²⁷ CYPRIANO, Fábio. Museu assume caráter nômade. *Folha de S.Paulo*, 13 jul. 2008. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1307200802.htm>>. Acesso em: 22 dez. 2016.

86. A ocupação da marquise pelo MAM interfere na relação da Marquise com ao acesso da Bienal

87. Fechamento do fundo do Museu/ Estacionamento

²⁸ Mirthes Baffi. DOCOMOMO São Paulo.
²⁹ Pedro Cury, presidente do IAB. Boletim 10 set./out. 1998.

No entanto, a solicitação do MAM vem na contramão do Plano, inviabilizando a recuperação do Parque e principalmente da Marquise, caso aceita.²⁸

Já o Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB) apresenta um texto confuso, que se contradiz:

A possível utilização de outra parte da marquise do Parque Ibirapuera pelo Museu de Arte Moderna/MAM nos dá a oportunidade de refletir sobre a questão do tombamento de edifícios públicos de valor histórico e sobre seus desdobramentos. O IAB sempre se posicionou na defesa da arquitetura e na valorização do trabalho do arquiteto – e é com essa visão que enfocamos esta polêmica. Não cabe discutir a origem da ocupação pelo MAM de parte da marquise e nem o seu mérito, e sim verificar se esse uso está causando prejuízo para o conjunto arquitetônico. Um museu, na área da cultura, constitui uma atividade nobre, e o MAM, pelas suas características e pelas atividades que vem desenvolvendo, é hoje um dos mais importantes museus da cidade, com um acervo artístico da maior expressividade, prestando um serviço inestimável para a educação artística da população, principalmente, as crianças. Além disso, o espaço ocupado pelo MAM é o que apresenta melhor estado de conservação em relação a outras áreas da marquise. Daí a decisão do IAB de apoiar a sua permanência no Parque Ibirapuera. O MAM lá está há muito tempo, virou tradição e já acostumamos com sua presença; esse é o seu lugar. Em segunda instância, apoiamos, sua permanência no espaço que ocupa hoje, desde que em caráter provisório, mas com o compromisso de não medir esforços para que esse provisório não se transforme em definitivo, se não pelas razões expostas, pelo simples fato de que o MAM merece um espaço mais adequado e mais condizente com a sua importância.²⁹

O texto de Mirthes Baffi é enfático e claro quanto ao dano causado à marquise pela implantação do museu e suas sucessivas ampliações. No caso do presidente do IAB, a contradição explicitada no texto não permite compreender qual a postura do órgão. Por um lado, defende veementemente a permanência, por outro diz se tratar de algo provisório.

88. MAM

Sob a alegação do bom estado de conservação, usado como argumento para a sua permanência, cabe destacar que a administração do MAM é independente da do parque, tendo financiamento privado. A boa conservação do espaço não parece ser um argumento convincente, já que a discussão está na preservação da qualidade espacial e ambiental da marquise.

Cabe questionar se uma das razões para a permanência da única construção após a remoção das demais adições não tenha sido, mais do que o próprio MAM, o fato não totalmente explicitado de se tratar de um projeto de Lina Bo Bardi. Essa é uma estratégia comum quando se trata de patrimônio. Se o edifício não suscita maiores interesses de preservação por sua arquitetura, a autoria acaba por ser o argumento irrefutável para a sua permanência.

Em 1998, a Secretaria de Negócios Jurídicos da Prefeitura de São Paulo assina um Termo de Permissão de Uso a Título Precário e Gratuito com o MAM, permitindo sua expansão sob a marquise. O memorial descritivo do projeto de ampliação praticamente não cita a localização do museu e uma eventual intenção de se relacionar com o parque. A única menção, que é evidentemente protocolar, é a intenção de que “[...] nos finais de semana está previsto o uso deste atelier para atividades de arte-educação com as famílias que frequentam o Parque”³⁰.

Segundo Gurian (2014, p. 103):

Por mais que se consolide como um reconhecido endereço da arte paulistana, esse volume construído se apresenta formalmente como uma barreira física e visual à permeabilidade do espaço, além de obstruir a entrada principal do público na sede da Bienal. A criação de uma área administrativa e de serviços, em alvenaria, ao fundo, voltada para o estacionamento, paralelo ao pavilhão da Bienal e ao longo da cobertura, bloqueou a transparência. Mesmo a fachada frontal, materializada em cristal e remetendo a um desejável caráter diáfano, acaba se alterando constantemente em função do conteúdo ali exposto. O acesso principal, pela própria marquise, se abre a um jardim de esculturas ao ar livre e deixa um passeio abrigado entre a edificação da Bienal e o pavilhão das Artes, a Oca.

A Fundação Niemeyer, em carta endereçada ao DOCOMOMO, se posiciona pela transferência do MAM da marquise para um dos pavilhões do parque, com base

na orientação de Niemeyer que entende a ocupação da marquise como “[...] solução lamentável, nunca aceita”³¹. O documento é assinado por Ana Lucia Niemeyer de Me-deiros, diretora executiva da Fundação e neta de Oscar Niemeyer.

Segundo Lina Bo Bardi “[...] o terreiro já tem uma história (apesar de que, se eu fosse o Niemeyer, já teria pedido a demolição de tudo aquilo)” (FERRAZ, 1996, p. 256).

Por fim, tratar a questão como sendo exclusivamente sobre a preservação de patrimônio cultural amesquinha a discussão. Apesar de juridicamente legal, o MAM interfere no cotidiano do parque, cria um fundo que, não por coincidência, limita o espaço do estacionamento. Seguramente a sua implantação em local mais adequado, tanto para o parque, como para o museu, traria maior qualidade em todos os sentidos.

Pavilhão Lucas Nogueira Garcez - Oca

Para as comemorações dos 500 anos do Descobrimento do Brasil, em 2000, foi realizada uma grande exposição itinerante, Brasil 500 Anos, que em São Paulo foi instalada nos pavilhões do Parque Ibirapuera.

O Pavilhão de Exposições Lucas Nogueira Garcez, a Oca, como é popularmente conhecido, tinha abrigado o Museu da Aeronáutica e do Folclore e ficou fechado por mais de uma década.

Nesse grande evento receberia a exposição indígena. Como não apresentava, na ocasião, boas condições de uso, o momento se mostrou propício para uma intervenção de restauro e modernização do edifício.

Paulo Mendes da Rocha (1928) foi contratado para desenvolver um projeto para a Oca ³². No memorial, o arquiteto deixa claro seu respeito pela obra que considera “[...] um dos mais belos espaços expositivos do mundo, revelando no seu interior, por onde se penetra por uma pequena fresta, uma inesperada espacialidade, uma volumetria imprevista, silenciosa e agradável” (ROCHA, 1998).

Dessa forma, justifica sua intervenção ao considerar que o pavilhão “É uma das obras mais límpidas e singelamente monumentais de Niemeyer. E já de meio século passado. Fizemos tudo para conservá-la intacta. Como no desenho original do arquiteto” (ROCHA, 1998).

Internamente, a lógica construtiva e a espacialidade do edifício, apesar das intervenções, são mantidas na sua integridade. O espaço, de extrema beleza, é resgatado com a remoção de paredes que foram instaladas para resolver questões de ordem pragmática, quando o edifício era utilizado como museu.

89. Intervenção no acesso da Oca

90. Intervenção no interior da Oca

³⁰ PROCESSO IPHAN 1.550, fl. 18.

³¹ Citação de Oscar Niemeyer na referida carta da Fundação Niemeyer ao DOCOMOMO - Acervo IPHAN

³² Em parceria com MMBB Arquitetos.

Apesar da qualidade do projeto realizado, cabe discutir a decisão de contratar o arquiteto. Evidentemente, não do ponto de vista de sua capacidade, muito pelo contrário. Paulo Mendes da Rocha é, seguramente, um dos arquitetos brasileiros mais importantes do século XX³³. Entretanto, nesse caso específico, Niemeyer foi consultado sobre a escolha e afirmou que, tratando-se de Mendes da Rocha, não haveria nenhuma restrição ao trabalho³⁴.

Observando atentamente esses casos, que terão enormes desdobramentos no que será discutido a seguir, pode-se ver a autoridade e poder de decisão que se pretende atribuir ao arquiteto-autor do projeto do parque. No caso da ampliação do edifício da Bienal, segundo o próprio Niemeyer, ninguém, a não ser ele e sua equipe, poderia intervir na obra do parque. Com relação à Oca, não sendo sua equipe, sua autorização é decisiva.

Outra questão que se apresenta é o indeferimento do projeto para a Bienal, sem nem ao menos entrar no mérito do projeto. Nesse caso, negar a possibilidade de ampliação do edifício poderia, eventualmente, inviabilizar ou restringir o seu uso. Se a intervenção fosse a possibilidade de uso mais intenso do conjunto, sem interferir negativamente na percepção do parque, a diretriz da resolução, de impedir acréscimo de área construída poderia ser, pela sua rigidez, mais lesiva do que preservadora.

Nesse caso, como em alguns outros, é possível abordar o projeto conforme uma das questões apresentadas no capítulo anterior. Niemeyer propõe uma intervenção absolutamente contemporânea: compreende o valor reconhecido no conjunto e a necessidade de ampliação e atualização. Faz uma proposta que deveria ser discutida nesse sentido.

³³ Reconhecido nacionalmente, Mendes da Rocha conquistou notoriedade internacional nos últimos anos recebendo os principais prêmios de arquitetura do mundo (Prêmio Mies van der Rohe, Pritzker, Leão de Ouro da Bienal de Arquitetura de Veneza, medalha de ouro do RIBA: Royal Institute of British Architects, e Prêmio Imperial do Japão).

³⁴ Além da troca de correspondência entre Edegar Cid Ferreira e Niemeyer, há no arquivo do IPHAN-SP um documento da Secretaria Municipal do Verde e do Meio Ambiente, assinado pelo secretário, o arquiteto Ricardo Ohtake, que ao solicitar a análise do projeto de intervenção ao IPHAN esclarece: "O volume reúne os desenhos preparados, com a supervisão do arquiteto Paulo Mendes da Rocha, por delegação do arquiteto Oscar Niemeyer, para orientar as empresas projetistas na formulação de suas propostas para elaboração dos projetos executivos necessários para a contratação das obras." Ofício n. 695/SVMA-G/99, São Paulo, 31 ago. 1999.

91. Vista aérea da construção do Parque Ibirapuera nos anos 1950

92. Carta de Edegar Cid Ferreira a Niemeyer

93. Resposta de Niemeyer a Edegar Cid Ferreira

94. Vista aérea do Parque Ibirapuera antes da construção do auditório

O novo auditório

O projeto do Ibirapuera, de 1954, como citado anteriormente, tinha no conjunto das edificações propostas um teatro que, a Oca, configurava o acesso principal do parque. Jamais foi construído e não há nenhuma consideração em relação a esse edifício nos processos de tombamento.

Conforme discutido anteriormente, os projetos e estudos são fonte essencial de informações para compreensão dos bens culturais. Trazem informações que permitem, mais do que o conhecimento da obra, a discussão sobre o partido adotado, as lógicas espaciais e construtivas que contribuem para o pleno entendimento de um edifício. No caso do Parque Ibirapuera, a proposta de fazer um conjunto de prédios interligados pela grande marquise é evidente e, para o conjunto auditório e Oca, havia uma marquise transversa, reta, que os conectava. Consolidava-se, portanto, o partido de conexão entre todos os edifícios por um percurso coberto e aberto.

No Plano Diretor de 1996, Niemeyer havia proposto um novo teatro com um estacionamento para completar o acesso principal. Pode-se ver uma geometria absolutamente diferente da do projeto original, o que era esperado. Nesse momento, não havia a perspectiva de uma obra de tamanho porte e o assunto não foi tema de nenhuma discussão.

No início dos anos 2000, a Prefeitura de São Paulo decidiu construir um auditório no parque para a comemoração do seu cinquentenário e dos 450 anos da cidade³⁵. Como prática recorrente em todos os assuntos do Ibirapuera, Oscar Niemeyer foi contratado para desenvolver o projeto. O arquiteto constrói toda a sua argumentação, juntamente com a prefeitura, contratante do projeto, baseado na ideia de se tratar do complemento da proposta original:

[...] cabe destacar o fato de que a inserção do auditório – que irá marcar com a necessária clareza a entrada principal do parque – acrescenta um elemento que completa uma lacuna existente há quase cinquenta anos de um conjunto arquitetônico de excepcional relevância. Para tanto deve ser assinalado o especial significado de ser hoje ainda possível a oportunidade do próprio arquiteto Oscar Niemeyer estar em condições de desenvolver o projeto que completa o conjunto original. A construção do novo auditório apresenta, portanto, um significado único, que deve ser considerado na análise de sua oportunidade e conveniência. (CONDEPHAAT, 1994, p. 63)³⁶

95. Construção do novo auditório

³⁵ Tratava-se de uma oportunidade de construir o auditório a partir de uma parceria firmada com a empresa de telefonia móvel TIM, que havia acabado de ingressar no mercado brasileiro.

³⁶ Documento assinado por Simone C. M. B. Malandrino diretora do DEPAVE – Departamento de Parques e Áreas Verdes da Prefeitura do Município de São Paulo em 3 de abril de 2003. O DEPAVE é o departamento da Secretaria Municipal de Verde e Meio Ambiente que administra os parques da cidade. De acordo com a página da Prefeitura: “[...] projetar, contratar projetos e gerenciar obras e serviços de construção civil e ajardinamento para viveiros, parques urbanos, parques lineares e parques naturais, praças, jardins e demais logradouros públicos ou outras unidades a ele subordinadas [...]”. Disponível em: <http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/meio_ambiente/organizacao/estrutura/index.php?p=35500>. Acesso em: 22 dez. 2016.

Segundo os documentos enviados pela prefeitura:

A construção desse novo equipamento cultural tem para a atual Administração Municipal uma pluralidade de significados que deve ser destacada:

- a. Integrar-se às ações empreendidas no sentido de frear e reverter o processo de deterioração sofrido há anos pelo Parque, através da recuperação de seus espaços e equipamentos, do resgate de seu caráter público e finalmente, de novos polos indutores de sua valorização.
- b. Criar um espaço adequado para a permanente demanda de espetáculos musicais no Parque Ibirapuera, oferecendo a um só tempo, um equipamento para eventos em ambiente fechado e a céu aberto, assim disciplinado e estabelecendo a escala apropriada para tais atividades.
- c. Resgatar e acentuar a vocação cultural do Parque
- d. Entregar à cidade, na oportunidade de 50 anos do Parque, a conclusão de suas instalações visto ter este ficado desde a sua abertura sem a esplanada de entrada principal e a construção do segundo de dois volumes destinados a marcá-la.
- e. Estabelecer um novo paradigma na relação de parceria entre poder público e iniciativa privada na cidade de São Paulo, uma vez que todos os custos necessários à construção do novo auditório serão assumidos pela empresa de telefonia móvel TIM, com todas as garantias que assegurem o caráter público do espaço.
- f. Marcar os festejos dos 450 anos de fundação da cidade mediante a entrega de um novo marco paisagístico. (CONPRES, 2003, p. 3)³⁷

O projeto apresentado implanta o auditório em local diferente da disposição original e tem sua arquitetura completamente alterada. Além disso, é proposta uma nova marquise de interligação entre o edifício da Oca e o novo auditório, com a demolição de 40 metros da marquise existente a fim de adequá-la à nova proposta.

³⁷ Assinado pelo então diretor do DEPAVE, Caio Boucinhas.

96. Projeto de Niemeyer para o auditório do Ibirapuera, 1953

99. Projeto de Niemeyer para o auditório do Ibirapuera, maio de 2004

100. Projeto de Niemeyer para o auditório do Ibirapuera, outubro de 2004

101. Palco do auditório aberto para o parque

102. Vista aérea do auditório

Essa nova proposta vai ao encontro da percepção de que o tombamento não deve congelar um projeto no tempo. Mesmo se tratando do arquiteto-autor do projeto original, ao abordá-lo para uma nova intervenção cinquenta anos mais tarde, Niemeyer propõe alterações, mas mantém a lógica do original.

A contradição que se apresenta é sobre a argumentação pautada sempre na ideia de completamento do projeto original. Estabelece uma perspectiva de trabalho em andamento que não representa a situação real. A obra de 1954 foi finalizada e, da forma como foi construída, reconhecida nacional e internacionalmente pela sua qualidade. Não significa que não possa receber acréscimos ou sofrer alterações.

A construção do auditório está evidentemente referenciada no projeto original, como num plano. Trata, entretanto, de um novo projeto, adequado às demandas do momento de seu desenvolvimento, no início dos anos 2000. Desde que respeitados os valores reconhecidos no conjunto, essa proposta não fere, obrigatoriamente, a preservação do Parque Ibirapuera, que seria a leitura apresentada pela resolução do CONDEPHAAT. Deve ser lida como uma nova intervenção. É curioso observar que o site do auditório, com a deliberada intenção de estabelecer um projeto de continuidade de 1954 a 2005, informa a respeito do prédio:

Autor do projeto: Oscar Niemeyer

Data do projeto: 1954

Conclusão da obra: 2005³⁸

Essa informação, além de imprecisa, leva à interpretação equivocada de se tratar de um projeto que se iniciou nos anos 1950 e foi concluída em 2005.

Construído o auditório, argumenta-se, com o respaldo das colocações de Niemeyer, que finalmente o parque está completo. Será que significa dizer que não se pode fazer mais nenhuma intervenção ou construção? Parece claro que não, mas é uma posição que divide opiniões. O parque pode ainda sofrer numerosas interferências, inclusive a construção de novos edifícios, desde que respeitados os valores reconhecidos. Em relação à resolução do CONDEPHAAT, a aprovação do auditório pode muito bem ser utilizada como um precedente para novas construções, por tudo o que foi exposto até aqui.

Além disso, parece que a ideia de completar o projeto de Niemeyer está diretamente relacionada com as questões discutidas no primeiro capítulo, que trata da valorização do patrimônio. É evidente que, além da possibilidade de um novo auditório, trata-se de uma grande ação publicitária tanto para a empresa patrocinadora, como para a cidade de São Paulo, pois alegava-se que o projeto original proposto nos anos 1950 por Niemeyer finalmente estaria completo.

No CONDEPHAAT, a mesma arquiteta que recusou o edifício proposto em 1994, Lucilena Whitaker Melo Bastos, amparada na resolução de tombamento que impedia o aumento de área construída e a diminuição de área verde permeável, justifica a aprovação do novo auditório:

2. [...] para os que não conhecem o projeto, fica inexplicável a visão de um braço da Grande Marquise que termina abruptamente no vazio e que não conduz a lugar nenhum. Para os que o conhecem fica a aspiração de ver preenchida a lacuna existente.

Entendemos, pois, que a possibilidade apresentada de construção do auditório obedecendo a um projeto do próprio Niemeyer é perfeitamente justa e bem-vinda. Porém, só pode ser aceita pelo fato de estar contida na proposta arquitetônica original.

Quanto à contradição apontada pelo Conselho ao emitirmos parecer favorável à aprovação do auditório, acreditamos que poderia ser vista como uma contradição aparente. Esclarecemos.

Neste mesmo processo o pedido inicial é de ampliação do Pavilhão da Bienal, projeto do arquiteto Niemeyer.

Nossa posição em 1994 foi contrária à aprovação e assim seria mantida caso o projeto fosse apresentado hoje, independentemente de quem fosse o autor. Isto porque estaria em desacordo com a resolução de tombamento do Parque e não configuraria nenhuma edificação prevista no projeto original. (CONDEPHAAT, 1994, p. 66)

Observando atentamente o processo integral de tombamento do conjunto do parque, no CONDEPHAAT, não há nenhum tipo de menção ao projeto original ou ao auditório não construído. O reconhecimento do Ibirapuera se dá pelo seu conjunto edificado. Há, claramente, uma contradição nos pareceres da técnica do CONDEPHAAT, que confunde o tombamento do parque e suas edificações com as documentações do projeto original. A ideia de que um projeto, passados cinquenta anos de sua concepção, ainda estaria absolutamente pronto para ser construído não condiz com a boa prática profissional e a resposta a essa questão é dada pelo próprio Niemeyer quando apresenta uma proposta que altera completamente o desenho original por ele mesmo desenhado, cinquenta anos antes.

³⁸ Auditório Ibirapuera. Disponível em: <<http://www.auditorioibirapuera.com.br/historico/>>. Acesso em: 22 dez. 2016.

Fica também evidente que não há discussão sobre o parque, seu valor reconhecido e, principalmente, a qualidade do projeto proposto. A discussão fica no campo burocrático e, do ponto de vista legal, é bastante discutível, já que a resolução não abre exceções em relação à ampliação das áreas construídas³⁹.

Em 2003, o CONDEPHAAT se pronuncia oficialmente por meio do já citado texto de Ulpiano Bezerra de Menezes (CONDEPHAAT, 1994, p. 96)⁴⁰, no qual se apresenta uma importante leitura do conjunto do parque e o qualifica como “paisagens associáveis”, já que é

“[...] área verde, mas muitíssimo mais que isso, pois integra a

área verde a um conjunto monumental que dá novos significados aos elementos naturais como deles recebe também valores novos. Esta interação fecundante, no Ibirapuera, tem extraordinária qualidade, reconhecida no mundo inteiro” (CONDEPHAAT, 1994, p. 96).

A respeito do auditório, esclarece que seria impossível qualquer manifestação, na resolução, que tratasse de sua preservação, um edifício inexistente no momento do tombamento, mas entende que a implantação do novo projeto: “[...] traria um equilíbrio que potencializaria com genial eficácia o conjunto já edificado e tombado, o que fica patente em desenhos comparativos do Arquiteto Oscar Niemeyer e fotografias exibidas abundantemente pela imprensa” (CONDEPHAAT, 1994, p. 98).

Por fim, questiona a ação do órgão de preservação e a resolução de tombamento:

[...] seria um contrassenso entender que a preservação impediria o acréscimo de atributos culturais, para cartoriamente congelar uma situação no momento em que o poder público assumiu a proteção do bem. O estado não pode exercer tal proteção para fins meramente documentais e burocráticos, mas para aumentar a fruição cultural dos cidadãos – fruição em que as obras da natureza e as obras do homem interagem de forma qualificada. Quando esta fruição pode ser dilatada, o Estado não tem justificativa legítima para manter-se, impávido, como o guardião fundamentalista do status quo. (CONDEPHAAT, 1994, p. 98)

39 Conforme colocado anteriormente, a partir de argumentação de Ulpiano Bezerra de Menezes, há sérios problemas na resolução de tombamento do parque. A dificuldade de construir resoluções de tombamento ainda é muito evidente. Por um lado, tenta-se estabelecer critérios e valores a preservar para cada bem, por outro há de se tomar o devido cuidado para não estabelecer diretrizes que impeçam intervenções futuras. A ideia de níveis de tombamento já se mostrou bastante controversa. As diretrizes contemporâneas, amparadas pela Carta de Veneza, poderiam ser suficientes para que, para as intervenções necessárias, fosse estabelecido, para cada intervenção proposta, memorial justificativo que evidencie os valores reconhecidos e a relação das novas intervenções com o bem cultural protegido. Infelizmente, o campo de atuação dos arquitetos ainda não se debruçou com a devida preocupação sobre o assunto, o que faz com que todos os processos sejam mais complicados do que poderiam ser. Por esse motivo, não é raro ver atuações arbitrárias dos órgãos de preservação, que se autorizam decisões questionáveis e rígidas, distantes das diretrizes contemporâneas discutidas neste trabalho.

40 “Posição do CONDEPHAAT com relação ao projeto de construção de auditório no Parque Ibirapuera” – deliberação tomada na sessão ordinária do E. Conselho, em 30 de junho de 2003.

Menezes também argumenta a respeito da aprovação do projeto, por se tratar de obra de Oscar Niemeyer:

[...] cinquenta anos depois, cria-se a oportunidade – inesperada e excepcional, lembre-se sempre – para o mesmo arquiteto, no pleno vigor de seu extraordinário poder criativo, retomar o mesmo elo, completando o projeto original e incorporando as novas gerações e seus novos sentidos aos significados e valores que emanavam do projeto original. (CONDEPHAAT, 1994, p. 99).

Apesar do argumento pela implantação do auditório sob o olhar da qualidade do parque e de sua preservação ser pertinente, conforme colocado no capítulo anterior, considerar a autoria como um fator para aprovação de uma intervenção é decisão discutível, caso o autor não reconheça na sua obra os valores atribuídos pela sociedade. Corre-se o risco de perdas irreparáveis.

Marquise

No mesmo momento em que projeta o novo auditório, Niemeyer propõe o corte da marquise do parque. O arquiteto considerava essa “ponta” uma aberração, já que ela ficou sem sentido quando o auditório não foi construído nos anos 1950. Uma ponta solta no meio da praça. Seguindo o partido do projeto original, a implantação do auditório seria acompanhada de uma marquise transversa que uniria a Oca, o auditório e a marquise. Com a alteração da implantação do novo auditório e a intenção de unir os dois edifícios por uma nova marquise, Niemeyer propõe o corte, alegando ser a situação ideal para corrigir a falha da construção do parque.

Construir uma nova marquise para unir os edifícios não parece ser nenhuma ação danosa ao conjunto, pelo contrário. Negar essa possibilidade, do ponto de vista do projeto e da preservação do parque, dificilmente encontraria embasamento técnico e teórico para sua defesa. Como o próprio Niemeyer coloca, a implantação do novo auditório renova a dinâmica do parque, sem perda de suas virtudes e ainda evidencia os tempos de intervenção. Já o corte da marquise em 40 metros, que foi defendido por algumas pessoas como uma “pequena mutilação”, deve ser discutido com maior rigor. Evidentemente, perante a dimensão total da marquise, a área removida representa um percentual extremamente pequeno. Entretanto, não parece que uma leitura aritmética, da quantidade de metros quadrados removidos seja uma argumentação que efetivamente reflita a discussão.

As questões que se colocam, portanto, são de outra ordem, partindo sempre do princípio de que a proposta não era o complemento do projeto original: era mesmo

103. Maquete de estudo de Niemeyer para intervenção na marquise

104. Trecho de marquise que Niemeyer pretendia demolir

105. Estacionamento no aceso do parque entre a Oca e o Auditório

⁴¹ Despacho datado de 31 de março de 2003, assinado por Leila Regina Diegoli, diretora do Departamento de Patrimônio Histórico (DPH/SMC).

[...] o projeto das áreas externas deverá ser apresentado posteriormente, inclusive com a nova marquise de interligação. Como já foi manifestado verbalmente deverá ser respeitada integralmente a configuração da marquise atual, que é tombada e não poderá sofrer nenhuma forma de mutilação. (CONPRES P, 2003, p. 21)⁴¹

necessária e única possibilidade, a implantação dessa nova marquise, de tal forma que exigisse a demolição dos 40 metros da existente? Não poderia haver outra solução que fosse mais cuidadosa? Por outro lado, o corte proposto é de fato uma mutilação danosa? Ou sua execução traria incrementos ao parque que justificariam tal ação? Além disso, e voltando ao tema central deste trabalho: não fosse Oscar Niemeyer o arquiteto que tivesse proposto o corte, essa discussão teria avançado? Ou seria rapidamente descartada? Caso Niemeyer tivesse proposto rigorosamente o desenho do projeto original, seria aceitável?

O argumento usado sobre a ponta que acaba no vazio parece ser bastante frágil. Uma leitura do projeto original levanta, do ponto de vista da geometria do conjunto, uma questão importante. A ponta da marquise junto à Oca era a única que não se conectava diretamente a um edifício. Dessa ponta, Niemeyer propôs uma nova marquise reta, que se diferencia da organicidade da grande marquise e configurava a praça de acesso principal. Ou seja, originalmente, a marquise tinha esse desenho que era uma exceção no conjunto do parque. A ideia de cortar a marquise parece ser, também, um desejo de corrigir algo do projeto que o arquiteto-autor identificou como problemático. Algo que se aproxima das propostas de Viollet-le-Duc de voltar no tempo e compreender o que o arquiteto faria, mas, nesse caso, trata-se do próprio autor revendo sua obra.

É evidente também que Niemeyer usa de seu prestígio para impor a nova solução. O próprio arquiteto apresenta várias versões do projeto, mas não se submeteu à exigência de trabalhar com a marquise sem realizar o corte. Propôs diversos tipos de “arremate” para essa ponta e desenhos da marquise de interligação entre os prédios.

Niemeyer é enfático quanto ao seu desejo e se coloca de forma bastante impositiva perante a discussão que se apresenta, o que acaba por inviabilizar o seu novo projeto. Escreve uma carta dirigida aos presidentes dos três órgãos de preservação de patrimônio cultural evidenciando sua indignação e reafirmando sua autoridade de “autor do projeto”.

A discussão é colocada sempre nos termos do “autor que irá completar sua obra”, e raras vezes se discute a qualidade do projeto propriamente dito.

Em um primeiro momento, o CONPRES P autoriza a construção do auditório, mas estabelece uma diretriz para as áreas externas:

Em 2004, com o auditório já em obras, a prefeitura entra com o pedido de aprovação da ligação da marquise do Parque Ibirapuera ao novo auditório e à Oca.

Nesse momento, Niemeyer se pronuncia em relação à aprovação de seu projeto:

Será que o Parque Ibirapuera, o centro de artes mais importante da América Latina, merece tanto desprezo? Será que o Estado de São Paulo, o mais rico deste país, não tem condições de o construir e vai deixar aquela cúpula que desenhei solta, como coisa inútil e secundária, sem o auditório que com ela compõe a entrada do parque? Será que a inveja, a ignorância ou coisa pior explicam o que está ocorrendo? Será que o problema apresentado da redução ínfima da área permeável, que a modificação dos caminhos internos do parque vai mais que compensar, justifica tamanha celeuma, obrigando-me a participar nesse ambiente de tanta mediocridade?⁴²

O processo no CONPRES P apresenta vários pareceres de técnicos, todos contrários à demolição do trecho da marquise, dos quais podem ser destacados os seguintes trechos:

A licença para a construção do referido projeto foi dada de modo excepcional porque se alegou, na época, tratar-se de complemento de obra inacabada. (CONPRES P, 2004, p. 9)⁴³

[...] a ideia de vê-la seccionada parece desprovida de razão certamente causará comoção na população da cidade; o corte projetado elimina os pilares em V e a parte frontal da Marquise fazendo com que ela perca a sua proporção e criando um problema compositivo pois ela, ao invés de escoar até a ponta, passa a terminar em um ponto intermediário mais largo e que cria um problema de difícil solução, o que obrigou o escritório projetista a “selar” a entrada principal com uma parede que obstrui a passagem e a visão.

A permanência do braço que aponta para a entrada, convidando o visitante a ingressar em seu espaço e no espaço do Parque não pode ser considerada como uma interferência numa praça que chega 50 anos depois. A convivência é perfeitamente possível e interessante. (CONPRES P, 2004, p. 11)⁴⁴

⁴² NIEMEYER, Oscar. O auditório do Ibirapuera. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 23 jun. 2003. Tendências/Debates. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniaofz2306200309.htm>. Acesso em: 23 dez. 2016.

⁴³ Assinado por Clara D'Alambert (20 jul. 2004).

⁴⁴ Assinado por Mirthes I. S. Baffi, diretora da divisão de preservação DPH/SMC (25 ago. 2004).

O olhar modesto de nosso mestre para a sua obra o faz externar tal interferência com a naturalidade de quem interfere num espaço comum. Comum, sim, porque naturalmente assimilado e vivenciado pelos usuários do PARQUE; comum, porque o caracteriza tão singularmente, que lhe permite identidade. É caro ao patrimônio da forma como está. Lamentamos, mestre, com todo o respeito, discordar deste seu novo olhar. (CONPRESP, 2004, p. 5)⁴⁵

[...] justificativas com base em um direito do autor, que não podem ser aplicadas tal como estão sendo: ninguém nega ao autor e sua equipe a propriedade intelectual do projeto que deu origem à construção da marquise que aí está [...] ...no entanto, a brecha (decorrente de omissão legal sobre o assunto) à possibilidade do autor alterar a sua obra não pode se sobrepor às limitações do tombamento. (CONPRESP, 2004, p. 36)⁴⁶

A conselheira Monica Junqueira de Camargo pede vistas do processo e, antes de elaborar o seu parecer, realiza uma visita ao escritório de Oscar Niemeyer, no Rio de Janeiro. Nessa ocasião, a arquiteta relata que decidiu “[...] ir ao Rio de Janeiro para ouvir do próprio arquiteto suas explicações sobre o projeto, para uma avaliação mais fundamentada da proposta” (CONPRESP, 2004, p. 38)⁴⁷ e prossegue:

[...] num primeiro momento mostrou-se muito defensivo, alegando uma incompreensão por parte dos paulistas sobre o seu projeto. Ao apresentar suas justificativas, Oscar Niemeyer foi revendo suas ideias e disse que não estava mais satisfeito com que havia proposto e que me enviaria um novo croquis. (CONPRESP, 2004, p. 38)

No seu parecer, Camargo coloca questões essenciais para a compreensão do projeto e do processo, entretanto, sua leitura pode gerar compreensões diversas. O documento trata da importância de Niemeyer no cenário nacional e internacional de arquitetura e coloca como questão essencial para a compreensão do processo a contratação do próprio autor para um projeto de intervenção, cinquenta anos depois:

Ao contratar o arquiteto Oscar Niemeyer – autor do projeto original – para desenvolver o trabalho era de se supor algum risco à inte-

gridade física do entorno, bem como das edificações a sua volta. É da natureza criativa de Oscar Niemeyer a liberdade plástica, a superação de obstáculos, os desafios. Imaginar que ele refizesse o mesmo projeto 50 anos depois ou que ele se contivesse diante de um projeto de sua própria autoria, seria desconhecer a sua trajetória. Do ponto de vista do Patrimônio Histórico a contratação de Oscar Niemeyer foi uma atitude, sem dúvida, corajosa, porém, correr riscos é condição primordial para se avançar. (CONPRESP, 2004, p. 39)

Além dos valores já bastante reconhecidos do parque e da marquise, levanta ainda a importância da obra no conjunto de projetos de Niemeyer por uma tipologia que, a partir do final dos anos 1950, já não é mais utilizada nos novos projetos:

A própria marquise, um forte elemento na identificação de sua arquitetura, será aos poucos abandonada, sendo praticamente deixada de lado em 1956. Fato esse que fortalece a condição de excepcionalidade desse patrimônio. A marquise do Ibirapuera é um dos melhores exemplos dessa tipologia – percurso abrigado entre edifícios – e uma importante experiência no seu processo de construção da forma. (CONPRESP, 2004, p. 39)

Por fim, ao se posicionar favorável ao projeto, conclui:

Entendo que mesmo com a subtração de 40 m da marquise, a sua integridade, enquanto objeto arquitetônico, permanecerá inalterada. A antiga marquise não só continuará perfeitamente reconhecível enquanto tal como ganhará notoriedade ao integrar e participar da conformação do novo espaço. O elemento de apoio se harmoniza com as proporções existentes e constitui um registro da invejável lucidez deste arquiteto que aos 96 anos ainda está a nos surpreender. Seu instinto criativo que beira à compulsão nos faz admirá-lo não só pelo muito que já fez mas por tudo o que ainda pode vir a fazer. (CONPRESP, 2004, p. 40).

⁴⁵ Processo 2004-0.154.355-9 CONPRESP fl. 5, assinado por Sueli de Bem, arquiteta-chefe da Seção de Técnica e Crítica e Tombamento (STCT) DPH/SMC (30 nov. 2004). Chama atenção o fato de a arquiteta pedir desculpas ao arquiteto pela recusa.

⁴⁶ Processo 2004-0.154.355-9 CONPRESP fl. 36, assinado por Mirthes I. S. Baffi (2 dez. 2004).

⁴⁷ Processo 2004-0.154.355-9 CONPRESP fl. 38 (7 nov. 2004).

E segue na defesa do projeto considerando:

Um ato a um só tempo mutilante e generoso: corta-lhe um pedaço, que diante da nova configuração espacial passa a ser uma intromissão e generosamente devolve-lhe um ousado apoio escultórico, que passa a cumprir o papel de um marco, transformando uma ponta desgarrada num ousado portal de acesso à marquise. A ponta, que diante da não conclusão do projeto original, ficou solta, como que à espera de algum elemento que lhe desse sentido, assume pelo novo desenho um papel especial na configuração do conjunto arquitetônico. Uma recompensa pelos anos de espera. (CONPRES P, 2004, p. 40)

Na defesa da preservação da marquise com sua configuração original, o arquiteto José Eduardo de Assis Lefevre, então presidente do CONPRES P, escreve um texto intitulado “Marquise do Ibirapuera. Onde está o equívoco?”. Uma resposta às questões colocadas acima e à argumentação feita pelo arquiteto Oscar Niemeyer para as alterações do projeto.

Inicia a argumentação deixando claro sua opinião sobre a intervenção do próprio autor em sua obra: “[...] o artista é dono absoluto de sua obra? Picasso poderia desfigurar *Guernica*?” (LEFEVRE, 2005). Não se trata de desmerecer a produção e a opinião do arquiteto, “[...] figura exponencial da arquitetura brasileira do século XX”, pelo contrário, Lefevre defende a manutenção de sua obra nas suas diferentes fases e critica o fato de o projeto ter sido aprovado pelo Departamento de Patrimônio Histórico do Município de São Paulo, sem passar pelo CONPRES P.

Comparando o projeto original do parque e o do novo auditório, conclui sua argumentação afirmando que há um:

[...] equívoco apontado pelo arquiteto Oscar Niemeyer de que a ponta da marquise fica no meio da grande esplanada de entrada. Se houvesse tal equívoco ele estaria presente no projeto de 1953, o que não ocorre, na realidade. Sim, pois a grande e magnífica esplanada do projeto de 1953 estava em outra posição, e tinha outro caráter. (LEFEVRE, 2005)

É com base no “Parecer a respeito das intervenções nas áreas externas do auditório do Parque Ibirapuera” redigido pelo representante da SEMPLA (Secretaria Municipal de Planejamento, Orçamento e Gestão), o arquiteto José Geraldo Martins de

Oliveira, que o CONPRES P toma sua decisão sobre a intervenção na marquise. Sua argumentação se dá, principalmente, sob o ponto de vista do reconhecimento de seu valor e da preservação de sua integridade. Cita Vilanova Artigas ao explicar que sua posição trata da “estética”:

[...] mas é no seu desenho que se inventa uma forma surpreendente e por ele é que desponta mais do que arrojada e inovadora solução formal, a estética para esse momento da nossa História. [...] suas formas se resolvem numa imagem perfeita que contém outro surpreendente aspecto a se notar: é para ser apreendida por quem a vê do nível do solo e, simultaneamente, para que seja contemplada desde o ponto de vista superior, em planta (ou como se diria, de avião) numa confusão de espaço e tempo própria de quem quer absorvê-la de todas as maneiras e de uma só vez, tão próprio do período que se sucederia e não apenas de um único ponto de vista central, como no barroco por exemplo. (CONPRES P, 2004, p. 44)

Em 2006, é lançado o livro *Oscar Niemeyer: a marquise e o projeto original do Parque Ibirapuera*, organizado por Cecília Scharlach. São poucos textos e muitas imagens que mostram o projeto original do parque, o auditório novo já construído e as questões sobre a marquise.

Chama atenção o texto apresentado por Emanuel Araújo (In SCHARLACH, 2006, p. 12), então Secretário Municipal de Cultura que defende o projeto de Niemeyer para a marquise.

E por que não se respeita um pedido tão normal e lógico como esse? Por que se congela um projeto inacabado como o do Parque Ibirapuera e se os toleram desvios de função de seu projeto original? O que quer o arquiteto? Apenas fazer uma praça onde a própria marquise não ultrapasse o espaço do Auditório, de sua própria autoria. Essa tão maltratada marquise do Parque Ibirapuera, pedindo socorro, tomada por infiltrações e rachaduras, com seu piso em estado lamentável, consumido pelas pistas de skate e vendedores ambulantes. Em 27 mil metros quadrados de marquise, são apenas 40 a serem demolidos, e uma bifurcação a ser edificada, que complemente seu projeto, de maneira a fazê-lo chegar à OCA e ao Auditório recém-inaugurado, o que reintegraria o projeto original.

⁴⁸ As três esferas de preservação trabalham de forma independente e suas decisões são autônomas. Em 2014 foi criado um “escritório técnico” que reúne profissionais do IPHAN, CONDEPHAAT e CONPRESP para discutir os casos que dizem respeito aos bens tombados nas três instâncias.

Projeto que só agora, apesar da defasagem e após mais de 50 anos da inauguração do Parque Ibirapuera, se complementaria de fato.

Por que os conceitos e as práticas associadas à conservação, preservação e defesa do Patrimônio Histórico no Brasil são tão retrógrados?

Mesmo com a aprovação da construção do auditório, a decisão final do Conselho foi contrária à intervenção na marquise, o que gerou um processo do Ministério Público Estadual contra o CONPRESP, como será discutido mais adiante.

O auditório, construído há mais de uma década, tem intensa programação, incluindo escola de música. Foi rapidamente absorvido pela sociedade paulistana. Já no que diz respeito à marquise, apesar de encerrado, o tema ainda gera controvérsias. São muitas as falas no sentido de não ser legítimo, por parte do CONPRESP, impedir Niemeyer de qualquer ação no parque, obra de sua autoria.

Olhando exclusivamente para a proposta, é possível abordá-la a partir de uma argumentação em dois pontos separados. O primeiro diz respeito à possibilidade de conectar Oca, auditório e marquise a partir de um percurso coberto por uma marquise. Não parece ser uma questão prejudicial ao parque e seus edifícios e, além de ser uma leitura contemporânea do partido original do parque, traria uma condição de conforto aos usuários. O segundo, a necessidade de, para fazer essa conexão, demolir um pedaço da marquise. Nesse ponto cabe uma pergunta: o corte da marquise é condição *sine qua non* para a conexão entre os edifícios? Não seria possível uma alternativa que pudesse conviver com a marquise tal como ela foi construída? A proposta de Niemeyer a respeito do corte parece ter uma dose exagerada da necessidade de “marcar sua presença” no parque, sendo que a implantação do auditório foi mais do que suficiente para isso.

Post mortem

Oscar Niemeyer morre em 2012, poucos dias antes de completar 105 anos de idade. Deixa como legado um dos mais importantes conjuntos de obras construídas do século XX, no âmbito nacional e internacional. Além disso, são inúmeros estudos e croquis de obras que jamais saíram do papel e que, coerente com toda a discussão apresentada até aqui, também já não mais deveriam ser construídos.

No caso do Ibirapuera, a questão da marquise parecia ter sido encerrada com o indeferimento dado pelo CONPRESP. Mesmo com a aprovação do IPHAN e CONDEPHAAT, a negativa inviabilizou a execução do projeto⁴⁸.

Entretanto, foi aberto um processo no Ministério Público do Estado, na área de Meio Ambiente e Urbanismo contra o CONPRESP a fim de esclarecer a postura do órgão.

A entrada principal do parque, entre a Oca e o auditório, permanece como um estacionamento de veículos e, evidentemente, merece um projeto que a qualifique.

Em 2015, o promotor Dr. Luis Roberto Proença convocou uma reunião com pessoas que ele julgava poderem contribuir para a discussão. Estavam presentes Cecília Scharlach⁴⁹, o prof. Carlos Lemos⁵⁰, Helio Pasta⁵¹, Ciro Pirondi⁵² e Silvio Oksman⁵³.

Logo na abertura da reunião, ao colocar a questão sobre como tratar a entrada principal do parque, a resposta da maioria dos participantes foi de desenvolver o projeto de Niemeyer e executá-lo. Levantaram também o desgosto de Niemeyer com o veto à sua proposta. O questionamento da decisão do CONPRESP compreendia que Niemeyer teria autoridade inquestionável sobre sua própria obra. Nesse momento, coerente com toda a discussão colocada nesta tese, permaneci sem opinar. O procurador apresentou, então, cinco versões diferentes de estudos, inclusive uma que não cortava a marquise, todas propostas por Niemeyer (ver p. 174-177). Questionou aos presentes qual delas, então, deveria ser implantada. Colocado o impasse, iniciou-se uma discussão que, evidentemente, tratava de “supor o que o arquiteto faria”. Discutiu-se quais das versões era aquela que Niemeyer gostaria de executar. Foram propostas alterações, sugeridos os sistemas construtivos e materiais de acabamento.

Após um tempo de discussão, posicionei-me contrário à execução de qualquer um dos estudos de Niemeyer, defendendo que qualquer arquiteto que compreendesse a obra do parque e tivesse reconhecida competência técnica para desenvolver um projeto novo para o acesso poderia apresentar uma boa solução. Essa colocação não se deu no sentido de desmerecer, *a priori*, o projeto de Niemeyer, mas de fazer uma leitura crítica dele. Se a interligação entre os edifícios parece ser oportuna, não há uma necessidade inexorável de cortar a marquise. Essa conexão pode ser realizada de diversas outras maneiras, em diálogo com a marquise na sua configuração atual. O corte é uma interferência dispensável. Mais do que isso, a reunião revelou a abordagem a partir do fato de ser um projeto de Niemeyer e não dos méritos da proposição. Ou seja, defendi um projeto contemporâneo, em diálogo com o bem cultural.

Obviamente os demais participantes da reunião discordaram veementemente dessa posição. Sugeriram consultar a prof.^a Mônica Junqueira de Camargo, que havia feito parecer favorável ao projeto, conforme apresentado anteriormente. Levantei o fato de que, quando Camargo propôs a aprovação do projeto, Niemeyer ainda estava vivo e que, com sua morte, provavelmente a discussão tomava outra direção.

⁴⁹ A arquiteta organizou diversas exposições sobre a obra de Oscar Niemeyer e organizou o livro *Oscar Niemeyer: a marquise e o projeto original do Parque Ibirapuera* (2006), citado anteriormente.

⁵⁰ Arquiteto, professor da FAU-USP, colaborador de Oscar Niemeyer em diversos projetos em São Paulo, inclusive no do Parque Ibirapuera.

⁵¹ Arquiteto, colaborador de Niemeyer em São Paulo.

⁵² Arquiteto, diretor da Escola da Cidade, membro da Casa de Lúcio Costa.

⁵³ Fui convidado pelo presidente do IAB-SP, José Armênio de Brito Cruz para participar da reunião como representante do Instituto no CONDEPHAAT e estudar a questão da preservação da arquitetura moderna.

107. Imagem do projeto de Paulo Mendes da Rocha e MMBB Arquitetos para o novo acesso do Parque.

A conclusão da reunião, com que todos os presentes concordaram, foi da necessidade de um projeto para o acesso principal do parque. Ficou em aberta a discussão sobre qual proposta deveria ser realizada: se alguma daquelas apresentadas por Niemeyer no início dos anos 2000 ou algum novo projeto. Dr. Proença iria entrar em contato com o então Secretário Municipal da Cultura, Nabil Bonduki⁵⁴, para discutir o tema.

Pouco tempo antes da reunião que aconteceu no Ministério Público, Nabil Bonduki já estava em tratativas com o arquiteto Paulo Mendes da Rocha e o escritório MMBB para desenvolvimento de um projeto para o acesso do parque.

O projeto apresentado remove o pátio de estacionamento entre a Oca e o auditório e desenha uma praça retangular que conecta os dois edifícios e a marquise. Não há nenhuma menção à ponta da marquise que se debruça sobre essa nova praça, permanecendo intacta.

Seguindo todas as recomendações referentes à conservação do patrimônio, o projeto foi aprovado nos órgãos de preservação, já que a proposta é extremamente respeitosa em relação aos edifícios do parque.

Cabe discutir, entretanto, a contratação de Paulo Mendes da Rocha para desenvolver o projeto. Conforme colocado anteriormente, não se trata de questionar sua competência e capacidade de intervir em patrimônio cultural com maestria e o projeto apresentado ratifica essa questão.

A relevância de Mendes da Rocha no cenário nacional e internacional de arquitetura desde os anos 1950 lhe confere um lugar de extremo respeito. Tanto no que diz ao respeito à sua obra, como a uma idolatria que inviabiliza olhares críticos. Mesmo aqueles que defendem o desenvolvimento do estudo de Niemeyer para a entrada do parque ficam em uma situação delicada para opinar. Isso seria se opor ao projeto de Mendes da Rocha. Ou seja, a escolha do arquiteto emudece toda e qualquer possibilidade de discussão das antigas propostas.

Mais do que isso, conforme já discutido no caso da Oca, a aquiescência ou a autorização de Niemeyer para que Mendes da Rocha interviesse na sua obra também é um argumento inquestionável. Assim, a obra que passa por uma intervenção nos anos 2010 continua sob a influência de seu autor.

108. Vista aerea do Parque Ibirapuera,

⁵⁴ O CONPRESP está vinculado à Secretaria Municipal de Cultura, apesar de contar com o presidente do Conselho, o secretário é responsável por cancelar, ou não, as decisões após as votações.

considerações

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As questões apresentadas a respeito da arquitetura moderna permitem uma discussão ampliada sobre a preservação do patrimônio arquitetônico que não se restringe ao recorte estabelecido neste trabalho. Confirma-se a possibilidade de trabalhar com as diretrizes do restauro-crítico – que se mostram suficientemente abrangentes e flexíveis – para a preservação do moderno, sem que haja empecilhos que invalidem essa corrente. A dificuldade aparece muito mais na questão da capacidade de leitura e na atribuição de valor, algo que acaba repercutindo nos projetos de preservação, conservação e restauro.

Nesse sentido, a colocação de Bruno Reichlin (2011, p. 13) “Costruire l'autocoscienza – epistemica ed ermeneutica – capace di pensare, insieme, sia l'oggetto che ci sta di fronte, sia gli strumenti storico-critici per andare incontro a quest'oggetto, è già progetto.” permeia a tese e corrobora a necessidade de um aprofundado conhecimento da obra como parte integrante do projeto.

Do ponto de vista da valorização do patrimônio cultural, percebe-se a interferência de diversos fatores que não ficam limitados às questões da atribuição, mas que incluem questões econômicas, sociais e simbólicas. O patrimônio participa, também, das políticas de valorização urbana e do turismo de massa, importantes ativos econômicos para as cidades de forma geral. Todos esses fatores influenciam o processo de reconhecimento. Não que devam ser descartados, o que se mostra praticamente impossível, mas considerados com cautela para que não anulem os valores culturais. Outra questão importante ao se trabalhar com a arquitetura na virada do século XX e início do século XXI é a maneira como ela está cada vez mais vinculada à produção de uma imagem, em detrimento dos aspectos construtivos e dos programas arquitetônicos – que foram temas fundantes da arquitetura moderna. O campo do patrimônio fica, neste momento, contaminado por essa postura da busca de uma imagem.

Além disso, no caso do moderno, o olhar fetichista que recai nessa produção arquitetônica e em seus autores interfere, por vezes positivamente, por vezes prejudicialmente no processo de preservação.

Levando-se em conta as revisões historiográficas do moderno e a constante tentativa de ampliar a compreensão do que foi a produção arquitetônica do século XX, a abordagem dos grandes mestres modernos ainda é carregada de um viés mitificado, o que inviabiliza o distanciamento necessário para uma leitura crítica. Ainda se observa, inclusive nas universidades, a dificuldade de críticas e de estudos que apontem suas contradições e seus problemas, já que grande parte dos trabalhos permanece com caráter laudatório.

Na minha dissertação de mestrado essa questão aparecia em relação à sede da FAU-USP, na Cidade Universitária em São Paulo. A dificuldade de lidar com a obra de Artigas acabou levando o prédio a uma situação crítica, com sérios problemas de manutenção e conservação. Nesta tese, o edifício não é citado apesar de se encaixar plenamente nas discussões colocadas.

Neste trabalho, considerando especificamente o problema da autoria, confirmam-se as hipóteses anteriores, mas lançam-se outras, que envolvem a crise do projeto e a onipresença dos arquitetos e de seus herdeiros.

Acima de tudo, há ainda a dificuldade de dialogar com o fim de um período, com a necessidade do luto que, se mal elaborado, dificulta a abordagem dos processos históricos e a inserção do moderno no campo do patrimônio cultural, como uma importante produção do século XX que deve ser preservada. Assim, as propostas de preservação e restauro tendem a evidenciar essa dificuldade com projetos que, na maioria das vezes, preferem tentar resgatar um suposto estado original das obras.

Se as propostas modernas do início do século XX propõem uma pauta para a arquitetura e para a cidade diretamente relacionada com um modo de vida, com a práxis cotidiana, e com novas tecnologias construtivas, parece que no final do século há uma leitura dessa produção apenas como imagem, os edifícios ficam descolados dos princípios que lhes deram origem e de sua história, como se fosse possível fazer tal separação. A recuperação se dá exclusivamente por uma abordagem estética. Ações como essas retiram camadas importantes dessas obras e não são exclusivas do moderno. A proposta de recuperação de uma imagem consagrada, sem um olhar crítico para as camadas que se sobrepõem ao objeto – que não estão restritas apenas à recuperação da matéria – é prática comum para atingir um suposto estado de obra nova. A arquitetura vira efetivamente uma imagem e, nesse sentido, as obras de repristinação ganham espaço, mas será que atendem efetivamente ao desejo de preservar?

Trata-se de uma postura recorrente e, por isso, preocupante, que não se restringe ao campo da preservação do patrimônio cultural, mas que interfere também no campo da cultura e da história. Apagar marcas do tempo significa escolher a história que se quer preservar. Elimina a responsabilidade de refletir sobre a história com o máximo de informações possíveis, permitindo, assim, a compreensão das diversas camadas que se sobrepõem. Não se trata da hipotética busca de uma verdade absoluta, mas da possibilidade de entender as interferências e a passagem do tempo.

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. Assim, evita-se a escolha, sempre arbitrária, de

um momento idealizado que será estabelecido como o “momento a preservar”. O apagamento de camadas sempre será um ato parcial, que define as épocas escolhidas e omite outras.

O que se observa é que as diretrizes para projetos de restauro – mínima intervenção, distinguibilidade, re-trabalhabilidade e utilização de técnicas compatíveis – têm sido usadas como cartilha, sem senso crítico. Ou seja, aplica-se de forma pragmática os princípios, com respostas técnicas que atendem apenas à preservação da imagem, mas não o patrimônio em toda a sua complexidade. Mesmo a manutenção de marcas, sem o devido critério, pode não ser suficiente para transmitir a informação encontrada. Não é uma questão de fácil resposta e, além disso, demanda propostas que organizem o conhecimento do problema colocado e as soluções técnicas possíveis e criatividade. A dificuldade maior é encontrar a dosagem certa para esses elementos.

A ideia de falso, conforme discutido neste trabalho, vem sendo criticada por ser, supostamente, um conceito conservador que busca uma verdade hipotética e desnecessária. No entanto, o que se tentou discutir foi a possibilidade de ampliar as leituras do patrimônio e da história. Se uma intervenção em um bem cultural levanta dúvidas sobre a história de um edifício, estará colaborando para uma abordagem incompleta e tendenciosa – até mesmo falsa – ainda que muitas vezes os autores das propostas nem mesmo se deem conta do equívoco cometido¹. Outra questão importante é que, para apresentar as camadas históricas de uma obra, o “produto final” pode não atingir o aspecto de “obra nova”, o que pode desagradar aqueles que anseiam por uma obra antiga com cara de recém-construída.

Assim, um edifício não pode ter sua abordagem pautada apenas pela sua imagem, devendo abarcar questões documentais, memoriais simbólicas etc. Foi isso que se tentou abordar. O foco apenas nas discussões técnicas elimina as camadas dos acontecimentos múltiplos que podem, em alguns casos, ser essenciais. Muitos deles deixam marcas sobre a matéria que também devem ser consideradas, pois são elas que permitem compreender a passagem do tempo e dos fatos. Apagá-las é uma ação tecnicamente possível, mas isso implica, no entanto, o apagamento das marcas e cicatrizes que revelam a história real, não apenas do edifício mas de todos os fatos que envolvem sua existência. Construções novas que pretendam substituir obras que tenham desaparecido também omitem parte significativa da história. A matéria é, nesses casos, o principal testemunho da passagem do tempo, das modificações feitas, dos traumas sofridos.

A participação crescente da sociedade nas discussões sobre a preservação do patrimônio cultural coloca em pauta a necessidade de tentar alcançar a maior abrangência possível, sem priorizar determinados grupos ou as histórias oficiais. Cada vez mais, grupos que até pouco tempo não tinham como se expressar e questionar valores atribuídos ao patrimônio têm conseguido se colocar e reivindicar seu lugar. A ampliação

¹ Nas últimas décadas, o conceito de patrimônio imaterial aportou novas possibilidades de preservação cultural. Esse conceito, ainda recente, mas já bastante debatido, tem gerado leituras muito enviesadas. Uma confusão constante diz respeito ao lugar de suporte de alguma prática ou de algum fato. Quando se trabalha com o lugar onde se deu algum acontecimento, ainda se trata de patrimônio material. Preserva-se o lugar, o espaço físico onde determinado fato ocorreu. Quando a questão é salvaguardar uma prática cultural, não necessariamente há matéria, mesmo que para execução da prática seja necessária uma característica física especial. Por exemplo, para preservar um tipo de música, como o samba, são necessários instrumentos musicais específicos, uma forma de tocar, de cantar e até de dançar, mas não envolve, necessariamente, a preservação de um local, de um edifício. Daí ser patrimônio imaterial, mas que está sempre atrelado a questões materiais (os instrumentos, por exemplo), assim como o chamado patrimônio material está articulado com uma série de questões intangíveis (as questões memoriais e simbólicas), que encontram respaldo na materialidade. Ou seja, essas questões não podem ser tratadas de modo dissociado nem simplificado. Para saber mais ver NEVES (2014), ASSMANN (2011) e DOLFF-BONEKÄMPER (2002).

109. Tel Aviv Branca - Israel

do campo do patrimônio inclui essa crescente discussão. Edifícios e lugares que até recentemente não eram considerados no campo da preservação cultural – que tratava prioritariamente de obras excepcionais por suas qualidades plásticas ou pela relevância dos fatos a elas associados (segundo uma dada visão da história), os chamados monumentos artísticos e históricos – vêm ganhando seu lugar. Campos de concentração, lugares de tortura das ditaduras militares da América Latina, cemitérios – oficiais e clandestinos – lugares de violência contra grupos étnicos e minorias (pelourinhos, missões etc.), tragédias de diferentes origens passam a fazer parte de lugares e edificações que devem ser preservados.

Nesse sentido, um caso que não foi abordado nos capítulos anteriores, mas que está intrinsecamente atrelado à discussão apresentada, pode ilustrar claramente essa ideia, já que também abre outras perspectivas para novos estudos. Trata-se de um dos edifícios mais emblemáticos dos primórdios da arquitetura moderna na Alemanha: a sede da escola Bauhaus, projetado por Walter Gropius (1883-1969), em Dessau.

A proposta da Bauhaus questionava o ensino e a prática da arquitetura. Por isso, a escola e seu edifício-sede são reconhecidos como as principais obras desse período. A proposta didática da escola tem origem na ideia de articular arte, artesanato e a produção em série, rompendo com as práticas acadêmicas de arquitetura e arte até aquele momento. Os professores são, além de arquitetos, artistas de diversas tendências das vanguardas europeias.

O edifício projetado por Gropius representava os anseios acadêmicos da escola. Já no primeiro programa do curso o arquiteto estabelece:

[...] todos nós arquitetos, escultores, pintores, devemos voltar-nos para nosso ofício. A arte não é uma profissão, não existe nenhuma diferença essencial entre o artista e o artesão [...] formamos uma única comunidade de artífices sem a distinção de classe que levanta uma arrogante barreira entre o artesão e o artista. Juntos concebemos e criamos o novo edifício do futuro, que reunirá arquitetura, escultura e pintura numa única unidade, e que um dia será levantado contra o céu pelas mãos de milhões de trabalhadores como o símbolo de cristal de uma nova fé. (BAYER, W. GROPIUS, I. GROPIUS, 1952, p. 16 apud BENEVOLO, 2006, p. 404)

A ideia fundamental é utilizar o artesanato não mais como objetivo ou como ideal romântico, mas como meio didático para a preparação dos projetistas modernos, capazes de imprimir nos produtos industriais uma nítida orientação formal. Diante da polêmica

entre artesanato e indústria, que se desenrola há um decênio na Werkbund, Gropius não se decide por um ou outro desses polos, advertindo que se trata de um conflito entre duas abstrações opostas. (BENEVOLO, 2006, p. 406)²

Na primeira metade do século XX, ocorre a ascensão do regime nazista na Alemanha, que classifica como “degenerada” toda obra que foge dos padrões clássicos de beleza. Isso inclui, evidentemente, a arte moderna, que passa a ser recolhida e destruída pelo governo³.

Com o avanço do nazismo em Dessau, em 1932, a Bauhaus se transfere para Berlim, onde continuou a funcionar até seu fechamento definitivo em 1933⁴, sob a direção de Mies van der Rohe⁵. Devido à perseguição, a partir desse momento não houve mais espaço para as propostas da Bauhaus no país. Além disso, vários arquitetos e artistas que trabalhavam na Alemanha eram judeus e tiveram que fugir para outros países nesse período.

A saída forçada teve como consequência a difusão internacional dessa arquitetura, que passou a ser produzida pelos professores e alunos em vários lugares do mundo. O fechamento da escola e a diáspora dos arquitetos e artistas repercutiram diretamente em toda a produção de arquitetura no século XX, já que seus princípios foram amplamente divulgados e construídos em lugares aonde, talvez, jamais teriam chegado. Não por outro motivo, a cidade de Tel Aviv, em Israel, tem um bairro construído por arquitetos vinculados à Bauhaus: Tel Aviv Branca. Os Estados Unidos também foram destino de parte desses arquitetos que aí desenvolveram suas atividades profissionais. Mesmo com o fim da escola em 1933, os reflexos da sua atuação são amplamente difundidos, como consequência da situação política da Alemanha no período entre guerras.

O edifício em Dessau foi duramente atingido durante a Segunda Guerra Mundial, tendo se transformado em quartel e ficado bastante deteriorado. Parte do conjunto desabou devido a bombardeios.

Contar a história da escola, de sua proposta acadêmica, de seus alunos e professores e do prédio significa entrar em aspectos que transcendem a proposta didática, a produção e a imagem do edifício. Trata-se de abordar toda a conjuntura política daquele momento, que teve influência nesse processo de forma direta.

Em 1964, o edifício da Bauhaus foi incluído na Lista de Monumentos do distrito de Dessau⁶. Em 1976, uma intervenção foi realizada com a construção dos volumes que haviam sido destruídos, além de algumas outras obras em alguns elementos, como o grande caixilho da fachada, por exemplo, com o objetivo de uma recuperação do aspecto original.

110. Farnsworth House, Mies van der Rohe - Plano, Estados Unidos

111. Crown Hall, Mies van der Rohe - Chicago, Estados Unidos

² Para saber mais sobre a história da Bauhaus ver ARGAN, Giulio Carlo. *Walter Gropius e a Bauhaus*. 2. ed. Lisboa: Editorial Presença, 1990 (Coleção Dimensões); BANHAM, Reyner. *Teoria e projeto na primeira Era da Máquina*. 3. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003 (Coleção Debates, n. 113); WICK, R. *Pedagogia da Bauhaus*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

³ Para saber mais sobre a questão das artes durante o governo nazista ver Barron, Stephanie, ed. (1991). *'Degenerate Art.' The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*. Nova York: Harry N. Abrams, Inc.; e o filme “arquitetura da destruição”, direção Peter Cohen, Suécia 1992

⁴ Ano em que Adolph Hitler é nomeado chanceler alemão.

⁵ Em *Mies van der Rohe at work* (CARTER, 1974), há um relato de Mies van der Rohe sobre o processo de transferência da escola de Dessau para Berlim, de seu fechamento definitivo em 1933, e da ida do arquiteto para os Estados Unidos poucos anos depois.

⁶ Conforme discutido no capítulo 2, os edifícios canônicos da arquitetura moderna foram os primeiros a ter reconhecimento como patrimônio cultural.

112. Edifício da Bauhaus após inauguração, 1925

113. Edifício da Bauhaus destruído após a II Guerra Mundial

114. Edifício da Bauhaus após a intervenção de 1976

Em 1996, os edifícios da Bauhaus em Weimar e em Dessau foram inscritos na Lista do Patrimônio Mundial da Unesco. Nesse mesmo ano, iniciou-se um processo de reabilitação, chamado de restauro, na busca de um suposto estado original. O resultado, para o edifício de Dessau, foi um prédio com cara de novo, que recupera a imagem do edifício inaugurado em 1926, conforme indicado por Monica Markgraf (2006, p. 108), que fez parte da equipe de arquitetos do projeto:

The extensive work on the building ranged from the regeneration of the supporting structure and the shell of the building to the reconstruction of the original layout of rooms, the functional improvement of technical installations and work on the surfaces in the Bauhaus Building.

Atualmente, o edifício é sede da Bauhaus Dessau Foundation e recebe um grande número de visitantes a cada ano.

Segundo Markgraf, foi feito um grande levantamento sobre o edifício com a intenção de conhecê-lo da melhor maneira possível e propor os trabalhos de recuperação, que também tiveram que tratar da adaptação para novos usos, com novas instalações de tecnologia. Os levantamentos métricos, as prospecções, as análises de laboratório e a organização da documentação existente permitiram compreender diversos aspectos da construção. No entanto, chama a atenção que no único momento em que trata do estado de conservação do edifício nos anos 1940, os estudos descrevem as destruições da guerra como “series of destructive events”, sem maiores detalhes do que seriam tais eventos e de como estariam registrados no projeto (2006, p. 110).

Ainda segundo a autora, os trabalhos foram divididos em função de três abordagens: reconstrução e recuperação de áreas, restauro de áreas que haviam sido alteradas na reforma de 1976, e manutenção das áreas que ainda apresentavam boas condições e grande parte do edifício original.

Apesar de usar os princípios da Carta de Veneza, a autora evidencia a deliberada intenção de recuperar uma imagem original. Os trabalhos foram criteriosos do ponto de vista técnico, dos materiais e tecnologias utilizados. Mas do ponto de vista da leitura crítica do edifício, a abordagem se dá, sempre, no sentido da recuperação da sua imagem e espacialidade supostamente originais.

Justificam-se as ações de recuperação a partir das diretrizes contemporâneas de preservação, mas ignora-se que não há nelas nenhuma intenção de recuperação de um estado original. Pelo contrário, a Carta de Veneza preconiza a necessidade de “[...] respeito ao material original e aos documentos autênticos” (CURY, 2000, p. 93), o que significa o profundo reconhecimento do bem, mas não intenciona a volta a um

estado original. Mesmo que as ações técnicas estejam pautadas por essas diretrizes e, portanto, possam ser assim defendidas, o objetivo final da reabilitação omite questões fundamentais para a compreensão da escola, do edifício e da arquitetura moderna pelo mundo.

Não há marcas do tempo, das transformações e do abandono. Não é possível entender no edifício o que foi a Segunda Guerra para a escola, para esses arquitetos, para a sociedade alemã. Um apagamento absoluto, no edifício, de um dos eventos mais violentos do século XX.

No livro *Bauhaus Dessau*⁷, que apresenta o edifício depois desse processo, há uma quantidade significativa de imagens que mostram os detalhes de mobiliário, de ferragens, vários deles refeitos à imagem e semelhança dos originais. No texto de apresentação, escrito por Omar Akbar, presidente da Bauhaus Dessau Foundation, fica evidente a proposta de um edifício completamente recuperado “conforme o original”. Não há nenhuma citação dos episódios que levaram o prédio a um péssimo estado, e das partes que foram demolidas. Não há nenhuma citação sobre a guerra. Apenas a comemoração do edifício da escola que “recuperou sua condição original”.

Importante reafirmar que, em 1996, o processo de reunificação da Alemanha⁸ já estava bastante avançado. Berlim volta a ser a capital da Alemanha em 1991 e, desde então, diversas ações objetivam retomar uma situação pré-guerra. Uma das que mais chama atenção é a construção do castelo de Berlim, que busca a imagem do castelo que deu origem à cidade, construído a partir do século XIV e que foi demolido em 1950 pelo governo da República Democrática Alemã⁹. A movimentação para essa construção tem sido pautada por um resgate da cultura prussiana – anterior ao século XX e, portanto, às duas guerras mundiais. As partes remanescentes do Muro de Berlim, que separou a cidade durante 28 anos (1961-1989) e foi uma das marcas da separação do mundo no pós-guerra, também já não têm a força do que representavam à época da reunificação do país.

É nesse contexto que se realiza o projeto de intervenção no edifício da Bauhaus. O projeto de restauro que recupera a imagem canônica, idealizada do edifício, esconde mais do que as marcas da guerra ou da ascensão do nazismo, omite parte significativa da história do século XX.

Desse modo, um questionamento que perpassa esta tese e que a encerra é: a quem pode interessar uma história “editada”, privada de suas contradições, que apaga traços que representam a passagem das obras através do tempo, e desfigura numerosos aspectos simbólicos que foram se incorporando às obras no decorrer de sua existência?

⁷ BAUMANN, Kirsten. *Bauhaus Dessau*. Architecture Design Concept. Berlim: Jovis Verlag GmbH, 2007.

⁸ O processo de unificação entre a RDA (República Democrática Alemã, ou Alemanha Oriental) e a RFA (República Federal da Alemanha, ou Alemanha Ocidental) tem como marco a derrubada do Muro de Berlim, em 1989, que dividia a cidade em Berlim Oriental e Berlim Ocidental. Durante esse período, Berlim Oriental permaneceu como capital da RDA, e a capital da RFA foi transferida para Bonn. Na reunificação, o Reichstag, citado no capítulo 2 desta tese, volta a ser a sede do parlamento alemão.

⁹ Para saber sobre o histórico do castelo e sobre a construção em andamento ver BACELAR, Gabriela Goelzer. *Reconstrução do castelo de Berlim: Construção do Humboldt-Forum*. Trabalho final de graduação. FAU-USP, São Paulo, jun. 2016. Disponível em: <https://issuu.com/gabrielagoelzerbacelar/docs/caderno_tfg>. Acesso em: 11 jan. 2017.

CRÉDITOS DAS IMAGENS

Introdução

Img. 01 - Edifício Sede do Instituto de Arquitetos do Brasil - Departamento de São Paulo.
Autor: Rafael Schmidt

Img. 02 - Pavilhão de Barcelona de Mies van der Rohe em 1929 e sua reinterpretação de 1986
Acervo Biblioteca da FAU-USP e Acervo Silvio Oksman

Img. 03 - Pinacoteca do Estado de São Paulo
Autor: Nelson Kon

Img 04 - Museu Reina Sofia - Madri
Acervo Silvio Oksman

Img 05 - Museu do Louvre - Paris
Acervo Silvio Oksman

Valorização

Img 06 - Intervenção de Jean Nouvel no Museu Reina Sofia em Madri
http://img.archiexpo.com/images_ae/photo-g/1616-7218995.jpg

Img 07 - intervenção de Zaha Hadid no porto de Antuérpia
Acervo: Prof. Beatriz Mugayar Kühl

Img 08 - Pavilhão em Barcelona de Mies Van Der Rohe, 1929
Autor não identificado. In CARTER, 1999

Img 09 - Pavilhão em Barcelona construído à imagem do pavilhão de Mies Van der Rohe (1929), 1986
Acervo Silvio Oksman

Img 10 - Pavilhão Esprit Nouveau, em Paris, de Le Corbusier, 1925
LE CORBUSIER, 1995. vol 1 p. 100

Img 11 - Pavilhão em Bolonha construído à imagem do Pavilhão Esprit Nouveau, de Le Corbusier (Paris, 1925), 1977
Acervo Silvio Oksman

Img 12 - Plano de conservação para Bologna, 1969
http://www.fredmussat.fr/e-proceedings2_dec09/mirror_of_modernity_bravo.htm
Pier Luigi Cervellati, Roberto Scannavini, Carlo De Angelis, *La nuova cultura delle città*.
La salvaguardia dei centri storici, la riappropriazione sociale degli organismi urbani e l'analisi dello sviluppo territoriale nell'esperienza di Bologna, Edizioni scientifiche e tecniche, Mondadori, Milano 1977

Img 13 - Restauração do bloco urbano de San Leonardo, Bologna, 1975-85
Pier Luigi Cervellati, Roberto Scannavini, Carlo De Angelis, *La nuova cultura delle città*.
La salvaguardia dei centri storici, la riappropriazione sociale degli organismi urbani e l'analisi dello sviluppo territoriale nell'esperienza di Bologna, Edizioni scientifiche e tecniche, Mondadori, Milano 1977
http://www.fredmussat.fr/e-proceedings2_dec09/mirror_of_modernity_bravo.htm

Img 14 - Pelourinho, Salvador, antes da intervenção
<https://dezoitoevintetres.files.wordpress.com/2013/05/pelourinho-salvador-bahia.jpg>

Img 15 - Pelourinho, Salvador, após a intervenção
<http://www.pousadasalvador.net/wp-content/uploads/2015/07/pelourinho.jpg>

Img 16 - Centro de Recife após intervenção
<http://transferrecifeporto.com.br/wp-content/uploads/2014/06/recife-antigo.jpg>

Img 17 - Paris, 1943. Área da futura implantação do Centro Georges Pompidou
Fonte: Google Earth

Img18 - Paris, 2016. Área após a implantação do Centro Georges Pompidou
Fonte: Google Earth

Img 19 - Centre National d’art et culture Georges Pompidou
Autor: Michel Chéron, 2010

Img 20 - Torre Velasca - Milão - Vista a partir da Cobertura da Catedral
http://images.adsttc.com/media/images/5038/13cd/28ba/0d59/9b00/0d01/large_jpg/stringio.jpg?1414198752

Autoria

Img. 21 - Igreja de São Francisco, Pampulha, Belo Horizonte
Acervo Silvio Oksman

Img. 22 - Museu de Arte de São Paulo, 1969.
Autor: Hans Gunter Flieg - Acervo Instituto Moreira Salles
Fonte do dado: <http://blogdoims.com.br/dois-momentos-marcantes-de-lina-bo-bardi/>

Img 23 - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP)
Acervo Biblioteca FAU-USP

Img 24 - Teatro armando Gonzaga. Rio de Janeiro
<http://mapio.net/pic/p-69515474/>

Img 25 - Obra do Berço. Rio de Janeiro
UNDERWOOD, 1994, p.31

Img 26/27 - Villa Savoye após a sua inauguração, 1928
LE CORBUSIER, 1995. vol 2 p. 31

Img 28 - Villa Savoye antes dos processos de reabilitação, 1958
<http://arquitetablog.blogspot.com.br/2011/04/villa-savoye-antes-da-restauracao.html>

Img 29 - Vila Savoye após o processo de reabilitação, 1993
https://static.dezeen.com/uploads/2016/07/villa-savoye-le-corbusier-poissy-france-unesco-world-heritage_dezeen_1568_12.jpg

Img 30/31 - Carta de Oscar Niemeyer ao IPHAN pedindo o tombamento de suas obras
Fonte: IPHAN, 2007

Img 32 - Conjunto Robin Hood Garden, Londres
<https://cracpreservation.wordpress.com/category/alexs-posts/case-study-01-robin-hood-gardens/>

Img 33 - Demarcação da área do BlackWall Reach no East End londrino
http://www.clarkebond.com/blackwall_reach/

Img 34 - Conjunto Robin Hood Garden, Londres
<http://www.architravel.com/architravel/building/robin-hood-gardens/>

Img 35 - Imagem do BlackWall Reach na área do Conjunto Robin Hood Garden
<http://blackwallreach.co.uk/site-plan/>

Img 36 - Conjunto Robin Hood Garden com edifícios de novos empreendimentos ao fundo
http://karakusevic-carson.com/system/dragonfly/production/2014/07/08/nkcyhh9b1_blackwall_reach_existing__3_.jpg

Img 37 - E-mail de Richard Rogers e Simon Smithson
Acervo Silvio Oksman

Img 38 - Conjunto Fabrica Peixe-Duchen
<http://www.saopauloantiga.com.br/biscoitos-duchen-historia-e-demolicao/>

Img 39 - Fabrica Peixe-Duchen
<http://almanaquedomalu.blogspot.com.br/2015/05/foto-do-mes-fabrica-da-duchen-na-via.html>

Img 40 - Fabrica Peixe-Duchen
Autor: Hans Gunter Flieg - Acervo Instituto Moreira Salles
http://fotografia.ims.com.br/sites/#1482433514881_6

Img 41 - Carta de Oscar Niemeyer para o CONDEPHAAT
CONDEPHAAT, 1986, p. 65

Img 42 - Fotos arquiteto B. Castello branco
CONDEPHAAT, 1986

Img 43/44/45 - Imagens do laudo de 1990
CONDEPHAAT, 1986, p.158

Img 46 - Sociedade Harmonia de Tennis
ÁVILA, Fábio Augusto de Brito (Org.). Fábio Penteadó. Ensaio de arquitetura. São Paulo, Empresa das Artes, 1998. p.172

Img 47 - Sociedade Harmonia de Tennis
Acervo Silvio Oksman

Img 48 - Intervenção posterior, elevador e ar-condicionado
Acervo Silvio Oksman

Img 49 - Edifício Pirelli após o acidente em 2002
<http://www.fotografieitalia.it/foto.cfm?idfoto=47358&idcategoria=7&idregione=9>

Img 50 - Edifício Pirelli após o restauro de 2004
http://permilano.it/zona_2/davedere_2/il-pirellone-il-grattacielo-pirelli/

Img 51 - Vista aérea do Weissenhofsiedlung Stuttgart, 2004
<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/50/Weissenhof-Luftbild-2004.01.jpg>

Img 52 - RathenaustraÙe de Le Corbusier e Pierre Jeanneret, 1930
<https://thecharnelhouse.org/2015/03/14/stuttgart-weisenhof-1927-modern-architecture-comes-into-its-own/robert-bothner-stuttgart-arbeiter-wohnhaus-von-le-corbusier-in-der-weisenhofsiedlung-rathenaustrase-1-3-1930/>

Img 53 - Weissenhofsiedlungmuseum após intervenção, 2006
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/8/8d/Weissenhof_Corbusier_03.jpg/1024px-Weissenhof_Corbusier_03.jpg?1483641017810

Img 54 - Cartão postal da “colônia de Weissenhofsiedlung”, 1927
http://catalog.quittenbaum.de/index.php?_function=objectDetail&Datensatz_ID=65465&Objekt_ID=65465&Language=eng&iFoundObjects=145&positonInList=51&listRedirect=index.php%3F_function%3Dlist_objects%26amp;Language%3Deng%26amp;_start%3D40%26amp;Language%3Deng%26amp;Standort_ID_Auktion%3DM_106B%26amp;Zuschlag%3D%26amp;%26amp;kindOfListView%3DpicView%26amp;%23Object65465&

Img 55 - Casa Modernista da Rua Santa Cruz, 1927
<https://mdc.arq.br/2015/02/25/antonio-garcia-moya-um-arquiteto-da-semana-de-22-parte-2/07-warchavchik/>

Img 56 - Casa Modernista da Rua Santa Cruz, 1927
<http://www.archdaily.com.br/br/01-17010/classicos-da-arquitetura-casa-modernista-da-rua-santa-cruz-gregori-warchavchik/5627b767e58ece127a000256-classicos-da-arquitetura-casa-modernista-da-rua-santa-cruz-gregori-warchavchik-imagem>

Img 57 - Casa Modernista da Rua Santa Cruz após as diversas intervenções
<http://www.archdaily.com.br/br/01-17010/classicos-da-arquitetura-casa-modernista-da-rua-santa-cruz-gregori-warchavchik/5627b5e3e58ecee6f0000266-classicos-da-arquitetura-casa-modernista-da-rua-santa-cruz-gregori-warchavchik-foto>

Img 58 - Teatro Cultura Artística antes do incêndio de 2008
<http://blog.distinctioninmosaics.com/wp-content/uploads/2010/05/tca.jpg>

Img 59 - Teatro Cultura Artística durante o incêndio de 2008
<http://aengenhariaevoce.blogspot.com.br/2010/05/praca-roosevelt-e-teatro-cultura.html>

Img 60 - Remanescentes do Teatro Cultura Artística após o incêndio
Autor: Thais Marcussi

Img 61 - Notícia da Folha de S. Paulo, 2008
<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff1908200803.htm>

Img 62 - Estádio Le Corbusier no conjunto de Firminy
<http://arquitetura-rte.blogspot.com.br/2010/05/seguir-serao-mostradas-fotos-de.html>

Img 63 - Embasamento da Igreja de São Pedro, projeto de Le Corbusier, em Firminy
<http://lunieutaire.over-blog.com/page-779201.html>

Img 64 - Maquete do projeto de Le Corbusier para a Igreja de São Pedro, em Firminy
LE CORBUSIER, 1995

Img 65 - Igreja de Firminy após inauguração nos anos 2000
LE CORBUSIER, 1995

Img 66 - Croqui de Le Corbusier para a igreja de Firminy
LE CORBUSIER, 1995

Img 67 - Desenho de Ramos de Azevedo para o Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo
<http://f.i.uol.com.br/fotografia/2012/10/21/201234-970x600-1.jpeg>

Img 68 - Pinacoteca do Estado de São Paulo após intervenção de Paulo Mendes da Rocha
Autor: Nelson Kon

Img 69 - Reichstag antes da II Guerra Mundial, Berlim
<http://blog.berlinallin.com/german-reichstag-a-short-history/>

Img 70 - Reichstag após bombardeios da II Guerra Mundial
http://24.media.tumblr.com/tumblr_mbwu6i0q361qasw04o1_1280.jpg

Img 71 - Reichstag após intervenção de Norman Foster
<http://roma-berlinenbici.blogspot.com.br/2013/08/brandenburgo.html>

Imh 72 - Igreja de São Pedro em obras, em Firminy. Projeto de José Oubrierie
<http://static.panoramio.com/photos/large/15063980.jpg>

Img 73 - Reinterpretação do Pavilhão de Barcelona, 1986
Acervo Silvio Oksman

Img 74 - Reinterpretação do Pavilhão de Barcelona, 1986
Acervo Silvio Oksman

Img 75 - Pavilhão de Barcelona, 1929
Acervo Biblioteca da FAU-USP

Ibirapuera

Img 76 - Projeto de Stockler das Neves
Acervo Biblioteca da FAU-USP

Img 77 - Proposta da equipe chefiada por Rino Levi
Arquivo DAHM-DPH. In: MIGLIONICO, Rosa Italica. Parque do Ibirapuera: Um ícone da paisagem paulistana. Doutorado apresentado a FAUUSP. São Paulo, 2007, p.143.

Img 78 - Projeto de Paisagismo desenvolvido por Burle Marx
Acervo MoMA. Autor: Vitor Hugo Mori

Img 79 – Croqui de estudo de Oscar Niemeyer
Arquivo DAHM-DPH. In: OLIVEIRA, Fabiano Lemes de. Projetos para o Parque do Ibi-
rapuera: de Manequinho Lopes a Niemeyer (1926-1954). Dissertação de Mestrado -
EESC. São Carlos, 2003, p.260.

Img 80 - Cópia artigo, MÓDULO, n. 66. (14 páginas)
Acervo Biblioteca FAU-USP

Img 81 - Planos diretor para o Parque Ibirapuera (8 páginas)
DOM. São Paulo, 24 jul. 1996, p.4-11.

Img 82 - Projeto de Lina Bo Bardi para o MAM, 1982
FERRAZ, 1996, p. 255.

Img 83 - Planta atual do MAM
Acervo Metrópole Arquitetos

Img 84 - Aranha, de Louise Bougeois
Acervo Silvio Oksman

Img 85 - MAM - área do restaurante com vidros escuros que não permitem a visão do
lado de dentro do edifício. O Museu ampliou a sua área também com a utilização de
limitadores de circulação, estreitando ainda mais a circulação pela marquise.
Acervo Silvio Oksman

Img 86 - A ocupação da marquise pelo MAM interfere na relação da Marquise com ao
acesso da Bienal
Acervo Silvio Oksman

Img 87 - Fechamento do fundo do Museu/ Estacionamento
Acervo Silvio Oksman

Img 88 - MAM
Autor: Karina Bacci
[https://2.bp.blogspot.com/-_YzmZftgCP4/V5VnMXDiY9I/AAAAAAAAFV0/kG8FfK50C2Q-](https://2.bp.blogspot.com/-_YzmZftgCP4/V5VnMXDiY9I/AAAAAAAAFV0/kG8FfK50C2Q--FbNgPpV-Gub0HYTUkp3KwCLcB/s1600/mam_fachada-foto-karina-bacci-1.jpg)
[-FbNgPpV-Gub0HYTUkp3KwCLcB/s1600/mam_fachada-foto-karina-bacci-1.jpg](https://2.bp.blogspot.com/-_YzmZftgCP4/V5VnMXDiY9I/AAAAAAAAFV0/kG8FfK50C2Q--FbNgPpV-Gub0HYTUkp3KwCLcB/s1600/mam_fachada-foto-karina-bacci-1.jpg)

Img 89 - Intervenção no acesso da Oca
Autor: Nelson Kon

Img 90 - Intervenção no interior da Oca
Autor: Nelson Kon

Img 91 - Vista aérea da construção do Parque Ibirapuera nos anos 1950
[http://parqueibirapuera.org/wp/wp-content/uploads/2016/03/FOTOLABOR-](http://parqueibirapuera.org/wp/wp-content/uploads/2016/03/FOTOLABOR-Werner-Haberkorn.-S%C3%A3o-Paulo-Brasil.-Vista-a%C3%A9rea-da-constru%C3%A7%C3%A3o-do-Parque-Ibirapuera-no-in%C3%ADcio-dos-anos-1950.jpg)
[-Werner-Haberkorn.-S%C3%A3o-Paulo-Brasil.-Vista-a%C3%A9rea-da-](http://parqueibirapuera.org/wp/wp-content/uploads/2016/03/FOTOLABOR-Werner-Haberkorn.-S%C3%A3o-Paulo-Brasil.-Vista-a%C3%A9rea-da-constru%C3%A7%C3%A3o-do-Parque-Ibirapuera-no-in%C3%ADcio-dos-anos-1950.jpg)
[-constru%C3%A7%C3%A3o-do-Parque-Ibirapuera-no-in%C3%ADcio-dos-anos-1950.](http://parqueibirapuera.org/wp/wp-content/uploads/2016/03/FOTOLABOR-Werner-Haberkorn.-S%C3%A3o-Paulo-Brasil.-Vista-a%C3%A9rea-da-constru%C3%A7%C3%A3o-do-Parque-Ibirapuera-no-in%C3%ADcio-dos-anos-1950.jpg)
[jpg](http://parqueibirapuera.org/wp/wp-content/uploads/2016/03/FOTOLABOR-Werner-Haberkorn.-S%C3%A3o-Paulo-Brasil.-Vista-a%C3%A9rea-da-constru%C3%A7%C3%A3o-do-Parque-Ibirapuera-no-in%C3%ADcio-dos-anos-1950.jpg)

Img 92 - Carta de Edemar Cid Ferreira a Niemeyer
Acervo IPHAN

Img 93 - Resposta de Niemeyer a Edemar Cid Ferreira
Acervo IPHAN

Img 94 - Vista aérea do Parque Ibirapuera antes da construção do auditório
MANCHETE, IV Centenário de São Paulo. Rio de Janeiro, n. especial, 1954. Sem nume-
ração - Autor desconhecido

Img 95 - Construção do novo auditório
[https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/236x/d5/e1/2e/d5e12e027b922389d7ac-](https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/236x/d5/e1/2e/d5e12e027b922389d7ac65b8437468ec.jpg)
[65b8437468ec.jpg](https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/236x/d5/e1/2e/d5e12e027b922389d7ac65b8437468ec.jpg)

Img 96 - Projeto de Niemeyer para o auditório do Ibirapuera, 1953
CONPRESP, Processo 2004-0.154.355-9

Img 97 - Projeto de Niemeyer para o auditório do Ibirapuera, 2003
CONPRESP, Processo 2003-0.035.768-7

Img 98 - Projeto de Niemeyer para o auditório do Ibirapuera, maio de 2004
CONPRESP, Processo 2004-0.154.355-9

Img 99 - Projeto de Niemeyer para o auditório do Ibirapuera, maio de 2004
CONPRESP, Processo 2004-0.154.355-9

Img 100 - Projeto de Niemeyer para o auditório do Ibirapuera, outubro de 2004
Processo 2004-0.154.355-9

Img 101 - Palco do auditório aberto para o parque
<http://www.itaucultural.org.br/explore/blogs/alem-da-agenda/auditorio-ibirapuera-melhor-casa-de-shows-de-sp/>

Img 102 - Vista aérea do auditório
<http://www.itaucultural.org.br/explore/blogs/alem-da-agenda/horario-especial-da-bilhetaria-do-auditorio-ibirapuera/>

Img 103 - Maquete de estudo de Niemeyer para intervenção na marquise
http://www.vitruvius.com.br/media/images/magazines/grid_9/3068_188-07.jpg

Img 104 - Trecho de marquise que Niemeyer pretendia demolir
Acervo Silvio Oksman

Img 105 - Estacionamento no aceso do parque entre a Oca e o Auditório
Acervo Silvio Oksman

Img 106 - Ata da reunião sobre o acesso do Parque Ibirapuera
Acervo Silvio Oksman

Img 107 - Imagem do projeto de Paulo Mendes da Rocha e MMBB Arquitetos para o novo acesso do Parque.
Acervo MMBB Arquitetos

Img 108 - Vista aérea do Parque do Ibirapuera antes da construção do auditório
http://imgs.fbsp.org.br/files/PARQUE_IBIRA_00003-1.jpg

Considerações

Img 109 - Tel Aviv Branca – Israel
<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-tel-aviv-s-city-of-white-and-the-birth-of-bauhaus-in-palestine>

Img 110 - Farnsworth House, Mies van der Rohe - Plano, Estados Unidos
Acervo Silvio Oksman

Img 111 - Crown Hall, Mies van der Rohe - Chicago, Estados Unidos
Acervo Silvio Oksman

Img 112 - Edifício da Bauhaus após inauguração, 1925
<https://thecharnelhouse.org/2014/04/01/object-lessons-from-the-bauhaus/>

Img 113 - Edifício da Bauhaus destruído após a II Guerra Mundial
Miron, D., n.d. Bauhaus Dessau.
http://farm5.staticflickr.com/4144/4844930462_19bb7b442a_b.jpg

Img 114 - Edifício da Bauhaus após a intervenção de 1976
<http://www.smithsonianmag.com/smart-news/harvard-just-launched-fascinating-resource-all-about-bauhaus-180960156/>

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Antonio Luiz Dias de. *Um estado completo que pode jamais ter existido*. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, Tese de Doutorado, 1993.

ANDRADE, Manuella Marianna. O parque do Ibirapuera: 1890 a 1954. *Arquitextos*, São Paulo, ano 05, n. 051.01, Vitruvius, set. 2004 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/05.051/553>>.

ARGAN, Giulio Carlo. *Walter Gropius e a Bauhaus*. Lisboa: Editorial Presença, Coleção Dimensões, 2ª edição, 1990.

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Trad. Paulo Soethe. Campinas: Editora da UNICAMP, 2011.

BACELAR, Gabriela Goelzer. Reconstrução do Castelo de Berlim - Construção do Humboldt-Forum. São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, Trabalho Final de Graduação, jun. 2016.

BANHAM, Reyner. *Teoria e projeto na primeira era da máquina*. São Paulo: Editora Perspectiva, Coleção Debates nº 113, 3ª edição, 2003.

BAUMANN, Kirsten. *Bauhaus Dessau*. Architecture Design Concept. Jovis Verlag GmbH, Berlim, 2007.

BENEVOLO, Leonardo. *História da Arquitetura Moderna*. Trad. Ana M Goldberger. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica In: _____. *Magia e técnica arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOITO, Camillo. *Os Restauradores*. Trad. Beatriz Mugayar Kuhl e Paulo Mugayar Kuhl. São Paulo: Atelier Editorial, 2003

BOURDIEU, Pierre/DELSAUT, Yvette. O costureiro e sua grife: contribuição para uma teoria da magia. Trad. Maria da Graça Jacintho Setton. Rev. Guilherme João de Freitas Teixeira. Educação em Revista, Belo Horizonte, nº 34, dez. 2001.

BRANDI, Cesare. *Teoria da restauração*. Trad. Beatriz Mugayar Kuhl. Cotia: Ateliê, 2004

_____. Processo all'architettura moderna. In *l'Architettura Cronache e Storia* nº 11,1956.

BRUAND, Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

CAMARGO, Mônica Junqueira de. *Sobre o projeto de Oscar Niemeyer para o entorno do Teatro no Parque Ibirapuera*. Minha Cidade, São Paulo, 05.056, Vitruvius, mar. 2005. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/minhacidade/05.056/1984>>. Acesso em: 21 dez. 2016.

CARBONARA, Giovanni. *Avvicinamento al restauro*. Apud KÜHL, Beatriz Mugayar. Preservação do Patrimônio Arquitetônico da Industrialização. São Paulo: Atelie Editorial, 2008, pg 285-286.

_____. Verbete: “Le tendenze attuali del restauro in architettura”. In: *Nuove Conoscenze e Propettive del Mondo dell’Arte*, Secondo Supplemento dell'Enciclopedia Universale dell'Arte. Novara: Istituto Geográfico de Agostini, 2000, pp. 533-541.

CARRILHO, Marcos José. *Restauração de obras modernas e a Casa da Rua Santa Cruz de Gregori Warchavchik*. Arquitectos, São Paulo, 01.006, Vitruvius, nov. 2000. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitectos/01.006/965>>. Acesso em: 21 dez. 2016.

CARTER, Peter. *Mies van der Rohe at Work*. Londres: Phaidon, 1999.

CARVALHO, Cláudia Suely R. de. *Preservação da Arquitetura Moderna*. São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, Tese de Doutorado, 2006

_____. Conservação preventiva de edifícios e sítios históricos: pesquisa e prática. *Revista CPC*, São Paulo, nº 18, p. 141–153, dez. 2014/abr. 2015.

CERVELLATI, Pier Luigi. *Bolonia*: política y metodología de la restauracion de centros histórico. Barcelona: Gustavo Gili, 1976.

CHOAY, Françoise. *A Alegoria do Patrimônio*. Trad. Luciano Vieira Machado. São Paulo: Estação Liberdade, UNESP, 2001.

_____. *A regra e o modelo*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

_____. *Patrimonio em questão* – antologia para um combate. Trad. João G. A. Domingos. Belo Horizonte: Fino Traço, 2011.

CHUVA, Márcia Regina Romeiro. *Fundando a nação*: a representação de um Brasil barroco, moderno e civilizado. TOPOI, vol. 4, n. 7, p. 313-333, jul.-dez. 2003.

_____. *Os arquitetos da memória*. Sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil (anos 1930 - 1940). Risco Original, Rio de Janeiro, RJ, Editora UFRJ, 2009.

CORONA, Eduardo & LEMOS, Carlos A. C. *Dicionário da arquitetura Brasileira*. São Paulo: Edart, 1972.

COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa*: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.

COSTA, Sabrina Studart Fontenele. *Edifícios modernos e o traçado urbano no centro de São Paulo*. Annablume, São Paulo, 2015.

CRUZ, Leandro de Sousa. Arquitetura brutalista e habitação social: reflexões a partir do Robin Hood Gardens (Inglaterra). Texto apresentado ao 10º DOCOMOMO Brasil: Arquitetura moderna e internacional: conexões brutalistas 1955-75. Realizado na PUCPR, Curitiba: DOCOMOMO_BR, 15-18 out. 2013.

CUNHA, Claudia dos Reis e. *A atualidade do pensamento de Cesare Brandi*. Resenhas Online, São Paulo, 03.032, Vitruvius, ago. 2004. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/03.032/3181>>. Acesso em: 21 dez. 2016.

CURY, Isabelle (org). *Cartas Patrimoniais*. Rio de Janeiro: IPHAN, 2000.

DOLFF-BONEKÄMPER, Gabi. *Sites of hurtful memory*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute Newsletter, vol.17 nº 2, 2002.

DURAND, José Carlos. *Le Corbusier no Brasil*. Negociação Política e Renovação Arquitetônica. Revista Brasileira de Ciências Sociais nº 16, 1991. Disponível em <http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_16/rbcs16_01.htm>. Acesso em: 21 dez. 2016.

ETIENNE-Steiner, Claire, Saunier, Frédéric, Gauthiez, Bernard Préf, Haute-Normandie. *Cahiers du patrimoine*. Service régional de l'inventaire général. Ed. du patrimoine: Paris, 2005.

FABIAN, Dorottya. *The meaning of authenticity and the early music movement*: A Historical Review. In International Review of the Aesthetics and Sociology of Music Vol. 32, Nº 2, p.153-167, dez. 2001.

FERRAZ, Geraldo. *Warchavchik e a Introdução da Nova Arquitetura no Brasil*: 1925/1940, São Paulo: MASP, 1965, p51.

FERRAZ, Marcelo Carvalho (coord). *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1996.

FONSECA, Maria Cecília Londres. *O Patrimônio em Processo* - Trajetória Política Federal de Preservação no Brasil. Rio de Janeiro: UFRJ/Minc/IPHAN, 1997.

FRAMPTON, Kenneth. *Historia crítica de la arquitectura moderna*. México: Ediciones Gustavo Gili, 1983.

FREIRE, Adriana. A última de Le Corbusier. In *Arquitetura e Urbanismo*, 169. São Paulo: Pini, abril de 2008.

GUERRA, Abilio. *Monografia sobre Salvador Candia e a necessidade de um diálogo acadêmico*. Resenhas Online, São Paulo, 07.078, Vitruvius, jun. 2008. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/07.078/3071>>. Acesso em: 21 dez. 2016.

GIEDION, S. *Space, Time and Architecture*, Cambridge, Harvard University Press, 1941.

GUILLOT, Xavier (org). *Firminy*. Le Corbusier en heritage.Saint-Étienne: Publications de l'université de Saint-Étienne, 2008.

HABERMAS, J. *Arquitetura Moderna e Pós Moderna*. In: Dossier Habermas, Revista Novos Estudos CEBRAP, setembro, 1987.

HAYNES, Bruce. *The end of early music*: a period performer’s history of music for the twenty-first century. Oxford: Oxford University Press, 2007.

JENCKS, Charles. The language of post-modern architecture. Rizzoli, NY: Academy Editions London 1977.

KENYON, Nicholas (ed.). *Authenticity and early music*: a symposium. Oxford: Oxford University Press, 1989.

KÜHL, Beatriz Mugayar. *Preservação do Patrimônio Arquitetônico da Industrialização*. São Paulo: Atelie Editorial, 2008.

_____. “Conservação e restauração”. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo., N. Sér. v. 18. p. 287-320. jul. – dez. 2010.

_____. Restauração hoje: método, projeto e criatividade. São Paulo: Desígnio, nº 6, p. 19-35, set. 2006.

_____. (org) *Gustavo Giovannoni, textos escolhidos*. Ateliê Editorial, São Paulo, 2013.

KÜHL, Beatriz M./SALVO, Simona. Ciclo de palestras sobre preservação: Preservação da arquitetura moderna e metodologia de restauro. *Pós: Revista do programa de pós-graduação em arquitetura e urbanismo da FAUUSP*, nº x, p. 198-210, 2006.

LE CORBUSIER. *A Carta de Atenas*. [versão Le Corbusier: trad. de Rebeca Scherer]. São Paulo: HUCITEC,1989

_____. *La charte d’Athènes*. Paris: Plom, 1943.

_____. *Por uma arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

_____. *Oeuvre complète en 8 volumes*. Berilm: Birkhäuser, 1995.

LE DUC, Eugene E. Viollet. *Restauração*. Trad. Beatriz Kuhl. São Paulo: Atelier Editorial, 2000.

_____. *Entretiens sur l’architecture*.Paris, Morel et Co., 1863-1872. 2v ; reed. Bruxelas

LEFÈVRE, J. E. A. *Marquise do Ibirapuera*. Onde está o equívoco? São Paulo: Desígnio, nº 4, p. 165-171, 2005.

LEITE, Rogério Proença. *Contra-usos da cidade* – lugares e espaço público na experiência urbana contemporânea. Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

LEVI, Rino. *Arquitetura e Cidade*/Rino Levi [Renato Anelli (pesquisa e texto); Abílio Guerra (coordenação editorial); Nelson Kon (ensaios fotográficos)] São Paulo: Romano Guerra Editora, 2001.

MARINS, Paulo César Garcez. Trajetórias de preservação do patrimônio cultural paulista In: SETÚBAL, Maria Alice (coord.) *Terra Paulista*: trajetórias contemporâneas. São Paulo: CENPEC/Imprensa Oficial, 2008, p. 137-167.

MARKGRAF, Monika. *Conservation and Preservation of the Bauhaus Building in Dessau*. Heritage Risk Special, ICOMOS World Report 2006-2007 on Monuments and Sites in Danger, 2016.

MARTÍNEZ Ascensión Hernández. *La clonación arquitectónica*. Madrid, Ediciones Siruela, 2007.

MACEDO, Danilo M. *Da matéria à invenção* – as obras de Oscar Niemeyer em Minas Gerias 1938-1955. Brasília: Câmara dos Deputados, 2008.

MINC/IPHAN. *Cadernos de Documentos nº 3*. Cartas Patrimoniais. Brasília: MinC/Iphan, 1995.

MINDLIN, Henrique Ephim. *Brazilian architecture*. Imprenta London: Royal College, 1961.

MONTANER, Josep Maria. *El pavelló de Mies a Barcelona*: una reconstrucció polèmica. In Temes de Disseny nº 2.

MUNTADAS, J. *On Translation*: Paper/BP MVDR. Published by ACTAR ,Fundació Mies van der Rohe, España, 2009.

NEVES, Deborah Regina Leal. *A persistência do passado*: patrimônio e memoriais da ditadura em São Paulo e Buenos Aires. São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, Dissertação de Mestrado, 2014.

NOBRE, Eduardo A. C. *Intervenções urbanas em Salvador*: Turismo e “gentrificação” no processo de renovação urbana do Pelourinho. X Encontro Nacional da Anpur, 2003.

ORTEGA Y GASSET, José. *Miseria y esplendor de la traducción*. Scientia Traductionis, nº 13, 2013. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.5007/1980-4237.2013n13p5>>

PESSOA, José (Org.) *Lúcio Costa*: Documentos de trabalho. Rio de Janeiro: IPHAN, 2004.

PEVSNER, N. *Pioneiros do Desenho Moderno*, São Paulo, Martins Fontes, 1980.

PINTO, L. *Pierre Bourdieu e a teoria do mundo social*. Trad. Luiz Alberto Monjardim. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000.

PRUDON, Theodore H.M. *Preservation of Modern Architecture*. New Jersey: John Wiley & Sons, Inc. 2008.

QUETGLAS, Josep. *El horror cristalizado*. Barcelona: Actar, 2001.

RIEGL, Aloïs. *Le culte moderne des monuments*. Son essence et sa genèse. Espacements, 1ère édition, Paris, Éditions du Seuil, 1984.

RIVERA, Tania. *Entre dor e deleite*. Resenha de “Luto e melancolia”, de Sigmund Freud. Novos estudos - CEBRAP, nº 94, São Paulo, nov. 2012. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0101-33002012000300016>> Acesso em dez. 2016.

ROCHA, Paulo Mendes. *Memorial do arquiteto Paulo Mendes da Rocha para o projeto de intervenção no Pavilhão Lucas Nogueira Garcez*. 1998. Disponível em <www.mmabb.com.br> Acesso em 09/02/2011.

RODRIGUES, Alexandre. Iphan tomba 35 obras de Niemeyer. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 07 dez. 2007.

RODRIGUES, Marly. *Imagens do passado*: A instituição do patrimônio em São Paulo 1969-1987. Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, Tese de Doutorado, 1994.

ROGERS, Ernesto N. *Esperienza dell’architettura*. Trad. Horacio Crespo. Buenos Aires: Nueva Vision, 1965.

ROGERS, E.N./SERT,J.L./TYRWHITT, J. *Il Cuore della Città? Per una vitta piú umana delle comunità*, Congressi Internazionali de Architettura Moderna, Milano Hoepli Editore, 1977.

ROSSI, Aldo. *Arquitetura da Cidade*. Martins Fontes, São Paulo, 2001

RUBINO, Silvana. *As fachadas da historia*: os antecedentes, a criação e os trabalhos do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1937-1968. Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, Dissertação de Mestrado, 1992.

RUSKIN, John. *A lâmpada da memória*. Tradução e apresentação Maria Lúcia Bressan Pinheiro. São Paulo: Atelier Editorial, 2008.

_____. *The Seven Lamps of Architecture*. Sunnyside, Kent, George Allen, 1889

SALVO, Simona. Restauro e “restauros” das obras arquitetônicas do século 20: intervenções em arranha-céus em confronto. Trad. Beatriz Mugayar Kühl. *Revista CPC*, São Paulo, nº 4, p.139-157, maio/out. 2007.

_____. *Arranha-céu Pirelli*: crônica de uma restauração. *Desígnio*: 2006 (2007), n. 6, pp. 69-86.

_____. A intervenção na arquitetura contemporânea como tema emergente do restauro, *Pós: Revista do programa de pós-graduação em arquitetura e urbanismo da FAUUSP*, nº 23, p. 199-211, 2008.

SANTOS, Mariza Veloso Motta. Nasce a academia SPHAN. In: *Revista do patrimônio histórico e artístico Nacional*, nº 24. IPHAN, 1996.

SCHARLACH, Cecilia (org.) *Oscar Niemeyer*: a marquise e o projeto original do Parque Ibirapuera. Imprensa Oficial do estado de São Paulo, São Paulo, 2006.

SCHORSKE, Carl E. *Viena fin-de-siècle*: política e cultura. Cia das Letras/Ed. Unicamp, 1988.

SCRIVANO, Paolo/DE PIERI, Filippo. *Representing the “historical centre” of bologna*: preservation policies and reinvention of an urban identity. *Urban History Review / Revue d’histoire urbaine*, vol. 33, nº 1, p. 34-45, 2004. Disponível em: <<http://id.erudit.org/iderudit/1015673ar>>

SOLÀ-MORALES, Ignasi; CIRICI, Cristian; RAMOS, Fernando. *Mies van der Rohe*: el Pabellon de Barcelona. Barcelona: Gustavo Gili, 1993.

UNDERWOOD, David. *Oscar Niemeyer and the Architecture of Brazil*. New York: Rizzoli International Publication, 1994.

UNESCO. *Orientação para a elaboração de Declarações de Valor Universal para bens do Patrimônio Mundial*. Centro do Patrimônio Mundial da Unesco, 2008.

VALLE, Marco Antonio Alves do. *Desenvolvimento da forma e procedimentos de projeto na arquitetura de Oscar Niemeyer (1935-1998)*. São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, Tese de Doutorado, 2000.

VILANOVA ARTIGAS: *Arquitetos Brasileiros*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi: Fundação Vilanova Artigas, 1997.

WICK, R. *Pedagogia da Bauhaus*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

WISNIK, Guilherme T. *Joao Vilanova Artigas*. 2G, Barcelona: Gustavo Gili, nº 54, 2010.

_____. *Lúcio Costa*. São Paulo: Cosac&Naify Edições, 2001.

WOLFF, Silvia Ferreira Santos. *Arquitetura moderna paulista* - a preservação oficial. Texto apresentado ao 1º Docomomo/Vale do Paraíba, realizado na residência Olívio Gomes, São José dos Campos: DOCOMOMO_BR, 1998.

XAVIER, Alberto. LEMOS, Carlos. CORONA, Eduardo. *Arquitetura Moderna Paulistana*. São Paulo: PINI, 1983.

ZEVI, B. “contro ogni teoria dell’ambiente” in *l’Architettura Cronache e Storia* nº 41, 1965. Pg 212/213

_____. Visione prospettica e spazio-temporalità nell’architettura moderna. In *L’Architettura Cronache e Storia* nº 11, 1956.

ENDEREÇOS DE INTERNET CONSULTADOS

<http://mdc.arq.br/>
<http://portal.iphan.gov.br>
<http://www.cultura.sp.gov.br>
<http://www.docomomo.org.br/>
<http://www.museudacidade.sp.gov.br>
<http://www.vitruvius.com.br>
<http://www.icomos.org.br>
[http:// www.usp.br/cpc/](http://www.usp.br/cpc/)
<http://arcoweb.com.br>

PERIÓDICOS CONSULTADOS

L’Architettura Cronache e Storia.
L’architecture d’aujourd’hui nº 7, 1946.
DOMUS, nº 649, p. 2-13, 1984.
Revista Acrópole
Pós: Revista do programa de pós-graduação em arquitetura e urbanismo da FAUUSP

LEGISLAÇÃO, PROCESSOS, RELATÓRIOS E PUBLICAÇÕES DA ADMINISTRAÇÃO PÚBLICA.

BRASIL. IPHAN. Processo: 1.550/2007
SÃO PAULO (Estado). CONDEPHAAT. Processo: 63983/2011.
SÃO PAULO (Estado). CONDEPHAAT. Processo: 25767/1991.
SÃO PAULO (Estado). CONDEPHAAT. Processo: 31693/1994.
SÃO PAULO (Cidade). SMC/CONPRESP. Processo: 2003-0.035768-7
SÃO PAULO (Cidade). SMC/CONPRESP. Processo: 2004-0.154.355-9
UPPH/Centro de Documentação CONDEPHAAT. Dossiê Artigas. Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo. 2010.